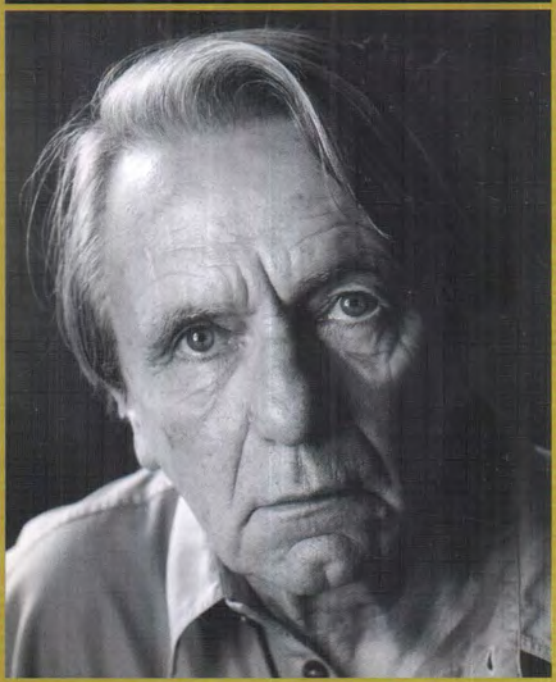
38
Felsefe

DISSENSUS

Politika ve Estetik Üzerine

Jacques Rancière



İngilizceden Çeviren: Mustafa Yalçınkaya

AYRINTI

FELSEFE

DISSENSUS: Politika ve Estetik Üzerine • Jacques Rancière

1449

JACQUES RANCIÈRE

Fransız filozof. 1940 yılında Cezayir'de doğan Rancière, lisans eğitimini Paris'te prestijli bir okul olan École Normale Supérieure'de (ENS) tamamladı. Burada diğer öğrenciler Étienne Balibar, Pierre Macherey ve Michel Pêcheux ile birlikte hocaları Louis Althusser'le yoğun teşrik-i mesaileri oldu. Althusser'in himayesinde Marx'ın muazzam bir yeniden okumasına giriştiler ve bu girişim, *Lire le Capital* (1965; *Kapital'i Okumak*) metninin yayımlanmasıyla sonuçlandı. Ancak kitabın yayımlanmasından sonra Balibar dışında herkes, Mayıs 68 olayları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düşüp bu çalışma grubundan geri çekildi. Rancière ise bu fikir ayrılığının gerekçelerini *La Leçon d'Althusser* (1974; *Althusser'in Verdiği Ders*) adlı metninde açıklığa kavuşturdu.

Althusser'in "teorisist" Marksizminin aksine Rancière, işçilerin maruz kaldıkları baskıları yetkince anlayabileceklerini ve ayrıcalıklı bir grup teorisyenin rehberliği olmaksızın da kendilerini özgürleştirebileceklerini savundu. Filozofların hakkında konuşmaktan geri durmadığı işçi sınıfının epistemolojik ve ontolojik dayanaklarını incelemeyi başka kitaplarında da sürdürdü: *La nuit des prolétaires* (1981; *Proleterlerin Gecesi*), *Le philosophe et ses pauvres* (1983; *Filozof ve Yoksulları*), *Le maître ignorant* (1987; *Cahil Hoca*). Estetik ve politika alanındaki kıymetli katkılarının yanı sıra edebiyat ve sinema hakkında yazdıklarıyla da okurlarına seslenen Rancière'in Türkçeye çevrilen diğer eserleri: *Uyuşmazlık* (Ara-lık, 2005), *Estetik Bilinçdışı* (Ara-lık, 2006), *Siyasalın Kıyısında* (Metis, 2007), *Görüntülerin Yazgısı* (Versus, 2008), *Filozof ve Yoksulları* (Metis, 2009), *Özgürleşen Seyirci* (Metis, 2010), *Tarihin Adları* (Metis, 2011), *Estetiğin Huzursuzluğu* (İletişim, 2012), *Cahil Hoca* (Metis, 2014), *Demokrasi Nefreti* (İletişim, 2014), *Béla Tarr, Ertesi Zaman* (Lemis, 2016) *Suskun Söz* (Monokl, 2016), *Kapital'i Okumak* (Nora, 2017), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* (Metis, 2018), *Kurmacanın Kıyıları* (Metis, 2019), *Aisthesis* (Monokl, 2019), *Uzlaşı Çağına Notlar* (Sel, 2019).

Ayrıntı: *1449*
Felsefe Dizisi: 38

Dissensus
Politika ve Estetik Üzerine
Jacques Rancière

Kitabın Özgün Adı
Dissensus
On Politics and Aesthetics

İngilizceden Çeviren
Mustafa Yalçınkaya

Dizi Editörü
Güçlü Ateşoğlu

Yayıma Hazırlayan
Güçlü Ateşoğlu

Son Okuma
Çağatay Özyürek

© Jacques Rancière and Steven Corcoran, 2010, 2015
Jacques Rancière and Steven Corcoran have asserted their rights under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Authors of this work.

Bu kitabın Türkçe Yayım Hakları Akçalı aracılığıyla alınmıştır.
Bu kitabın Türkçe yayım hakları Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin – Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu – İstanbul – Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *Ekim 2020*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-375-8
Sertifika No. 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı
No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi i .com/ayrintiyayinlari

Dissensus
Politika ve Estetik Üzerine

Jacques Rancière



FELSEFE DİZİSİ

Özgürlük Üzerine Bir Deneme
Herbert Marcuse

Felsefeye Davet 1
Veysel Atayman

Frankfurt Okulu
Eleştiri, Toplum ve Bilim
Kurtul Gülenç

Spinoza ile Karşılaşmalar
Der.: Güçlü Ateşoğlu & Eylem Canaslan

Hâlâ Hayalleri Olanlar İçin Felsefe
Wolfram Eilenberger

Akıllı Kişiler İçin Felsefe Rehberi
Roger Scruton

Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?
Reddedilemeyecek Bir Felsefi Teklif
Çetin Balanuye

İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine
F.W.J. von Schelling

Almanya'da Din ve
Felsefenin Tarihi Üzerine
Heinrich Heine

Kuşkuculuk
Phyrrhonculuğun Ana Hatları-
Mantıkçılara Karşı-Fizikçilere Karşı
Sextus Empiricus

Kant Felsefesinin Politik Evreni
Derleme, Çeviri ve Giriş
Hakan Çörekçioğlu

Aşkın Metafiziği
Arthur Schopenhauer

Aydınlanma, Devrim ve Romantizm
Modern Alman Politik Düşüncesinin
Doğuşu 1790-1800
Frederick C. Beiser

Eleştirel Fragmanlar
Felsefi Aforizmalar
Friedrich Schlegel

Felsefi Masallar
Martin Cohen

Küçük İnsanlar, Büyük Sorular
Yarının ve Bugünün Büyükleri İçin
20 Felsefi Hikâye
Wolfram Eilenberger

Gölge Felsefe
Platon'un Mağarası ve Sinema
Nathan Andersen

Heidegger'in Nietzsche'si
Der. Sadık Erol Er & Volkan Ay

İktidarın Gözü
Michel Foucault

Özne ve İktidar
Michel Foucault

Güneş Ülkesi
Tommaso Campanella

Clara
Doğanın Tin Dünyasıyla Bağlantısı
Üzerine Felsefi Bir Novella
F.W.J. von Schelling

Hegel'in Felsefesine Eleştirel Bir Giriş
Ivan Soll

Doğa Tasarımı
R.G. Collingwood

Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji
Der. Güçlü Ateşoğlu

Fenomenoloji: İlk Temeller
Dan Zahavi

Büyük Kapatılma
Michel Foucault

Felsefe Sahnesi
Michel Foucault

Mektuplardaki Felsefe
Arendt - Jaspers - Heidegger
Yusuf Örnek

Naturans I: Yeni Bir Ontolojiye Doğru
Çetin Balanuye

Ölüm ve Zaman
Emmanuel Lévinas

Söylem ve Hakikat
Parrhesia
Michel Foucault

Entelektüelin Siyasi İşlevi
Emmanuel Lévinas

Sonsuza Giden Dil
Michel Foucault

İçindekiler

I. Kısım
Politikanın Estetiği

1. Bölüm: Politika Üzerine On Tez 9
2. Bölüm: Politikanın Bir Anlamı Var mı? 29
3. Bölüm: Erkek/İnsan Haklarının Öznesi Kimdir? 49
4. Bölüm: Komünizm: Edimsellikten Edimsel Olmayışa (*Inactuality*) 65
5. Bölüm: Halk veya Çokluklar 75
6. Bölüm: Biyopolitika veya Politika 83
7. Bölüm: 11 Eylül ve Sonrası: Simgesel Düzende Bir Kopuş 90
8. Bölüm: İleri Plütokratik Konsensusun Yüce Formu Olarak Savaş Üzerine 99

II. Kısım
Estetiğin Politikası

9. Bölüm: Estetik Devrim ve Sonuçları 109
10. Bölüm: Politik Sanatın Çelişkileri 131
11. Bölüm: Edebiyatın Politikası 152
12. Bölüm: Anıt ve Ona Duyulan İtimat ya da Deleuze ve Sanatın Direniş Kabiliyeti 172
13. Bölüm: Estetik ve Politikanın Etik Dönemeci 189

III. Kısım
Eleştirmenlere Yanıt

14. Bölüm: Ayrımların Kullanımı 213

Dizin 231

I. Kısım
Politikanın Estetiği

1. Bölüm
Politika Üzerine On Tez*

1. Tez: *Politika iktidarın icrası değildir. Politika kendi terimleriyle; yani, kendine uygun bir öznenin eylediği ve kendine uygun rasyonelliği olan, özgül bir eyleme kipi olarak tanımlanmalıdır. Politikanın öznesini düşünmeyi olanaklı kılan politik ilişkidir; aksi değil.*

Politika, iktidarın icrası ve iktidara sahip olma mücadelesiyle özdeşleştirildiğinde daha en başından elden kaçmış olur. Dahası, bir iktidar teorisi –ya da iktidarın meşruiyet zeminine yönelik bir soruşturma– olarak düşünüldüğünde onun düşünce tarzı da elden kaçmış olur. Eğer politikanın bir özgüllüğü; onu, kendi meşruiyet tarzıyla diğerlerinden ayrılan bir iktidar formundan veya daha geniş bir toplaşma tarzından başka bir şey kılan bir özgüllüğü varsa demektir ki politika kendine özgü bir özne türüyle ilgilenir ve demektir ki politika bu özneyle, kendisine uygun bir ilişki kipi şeklinde ilgilenir. Bu, tam da Aristoteles'in *Politika*'nın I. kitabında, politik hükmetmeyi (eşitlerin hükmetmesi olarak politik hükmetmeyi) diğer hükmetme türlerinden ayırırken; ayrıca aynı metnin III. kitabında, yurttaşları "hükmetmekten ve hükmedilmekten pay alanlar" şeklinde tanımlarken söylediği

* İlk olarak "Onze Thèses Sur La Politique" (*Politika Üzerine On Bir Tez*) adıyla, *Filozofski vestrik* dergisinde (XVIII: 2/1997, s. 91-106) yayımlanan makale daha sonra *Aux bords du politique* (Gallimard, Paris, 2004) derlemesinde "Dix Thèses Sur La Politique" (*Politika Üzerine On Tez*) adıyla yer aldı. J. Rancière burada, 5. ve 6. tezleri birleştirerek tezleri 10'a indiriyor. Söz konusu derlemenin Türkçesi: J. Rancière, *Siyasal'ın Kıyısında*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul, 2007. Metin İngilizceye ilk olarak Rachael Bowlby ve Davide Panagia tarafından çevrilerek *Theory and Event* dergisinde (5: 3, 2001) yayımlandı. (ç.n.)

şeydir. Politika hakkındaki her şey bu özel ilişkinin, kendi anlamı ve olanaklılık koşulları bakımından sorguya çekilmesi gereken bu "pay alma"nın (*avoir-part*)* kapsamına girer.

Politikaya neyin "uygun" olduğuna yönelik bir soruşturma politik olanın geri dönüşü hakkındaki oldukça yaygın, günümüz iddialarından özenle ayrılmalıdır. 1990'lardan beri gelişmekte olan "devlet konsensusu" bağlamı, "toplumsal olan" yanılsamasının sonunu ve "saf" bir politika formuna dönüşü ilan eden onaylamalar bolluğunu beraberinde getirdi. Bu onaylamalar genel olarak, yukarıda anılan ve Leo Strauss'la Hannah Arendt'in yorumları üzerinden okunan Aristoteles metninden de yararlanır. Söz konusu yorumlarda "uygun" politik düzen (temel bir yaşam düzeni olarak düşünülen) *zen*e karşıt olarak (bir "iyi" maksadıyla yaşamak anlamındaki) *eu zen*le özdeşleştirilir genellikle. Sonuç olarak, politik olanla ev hayatına dair olan arasındaki sınır politik olanla toplumsal olan arasındaki sınıra dönüşür; kendi ortak iyisiyle tanımlanan şehir-devleti ideali kitlelerin ve zorunluluğun hükümranlığı şeklindeki bir modern demokrasi kalıbının acı gerçekliğiyle karşıtlığa sokulur. Saf politikanın bu kutsanışı gerçekte, politik iyiyi, kendi uzmanlarından feyzalan hükümet oligarşilerinin eline teslim ederek politik iyinin erdeminden feragat eder. Bu da şu anlama gelir; ev hayatıyla ve toplumsal olanla ilişkili zorunluluktan azade kılınmış "politik"in sözde saflaştırılması onun devletsel olana (*l'étatique*) indirgenmesiyle, bu saf ve basit indirgemeyle aynıdır.

Politik olanın ve politika felsefesinin "geri dönüşleri"ni ilan eden günümüz soytarılığının ardında bizzat politika felsefesinin alametifarikası olan, temel bir kısırdöngü bulunur. Bu kısırdöngüyse, politik ilişkiyle politik özne arasındaki bağlantının yorumlandığı özel bir yola, yani şu varsayıma dayanır: Politik varoluşa "yaraşır" bir yaşam tarzı vardır. Bu yaşam tarzı, politik ilişkiyi özel bir varlık düzeninin özgülüklerinden çıkarsamamıza ve onu, kişisel ya da ailevi ihtiyaçlar ve çıkarlar dünyasına karşıt olarak özel bir iyiye

* Rancière burada, *avoir-part* ifadesinin çifte anlamıyla oynuyor. Bu ifade bir yandan, bir şey*de* rol/hisse sahibi olmak, bir şey*den* "pay almak" ve iki veya daha fazla kişiyi ya da şeyi ayıran eylem anlamında "paylaştırma, bölüştürme" anlamlarına gelirken, aynı zamanda kendi mevcudiyeti, herhangi bir şeyi (topluluk) ikiye bölen şey anlamına gelir; çünkü bu pay alma çelişkili bir tanıtlamayı da içerir. (İng. ç.n.)

veya evrenselliğe sahip olan bir mizacın (*personnage*) varoluşu üzerinden çözümlememize imkân tanır. Kısacası politika, ona yazgılı olanlara yaraşır yaşam tarzının gerçekleştirilmesi olarak görülür hale gelir. Şu halde, aslında politikanın nesnesini biçimlendiren paylaştırmanın (*partage*) ta kendisi onun temeli olarak konulmalıdır.

Böylece, özel bir yaşam tarzı olarak düşünülen politikanın özgüllüğü daha en başından elden kaçırılır. Politika, önden var olan herhangi bir özne zemininde tanımlanamaz. Politikaya uygun olan ve onun öznesini düşünmeyi olanaklı kılan "farklılık" onun ilişki biçiminde aranmalıdır. Yukarıda anılan Aristotelesçi yurttaş tanımına dönersek, "özne" hem bir eylem biçiminden (*arkhêin*) hem de bu eyleme karşılık düşen maruz kalıştan (*arkhêsthai*) *pay alma*yla (*metexis*) tanımlanan özneye (*politès*) verilen bir addır. Şayet politikaya "uygun" bir şey varsa o, özneler arası ilişki olmayıp bir özneyi tanımlayan iki çelişkili terim arasındaki ilişki olan bu ilişkiye dayanır tümüyle. Bir özneyle bir ilişki arasındaki düğüm çözüldüğü anda politika kaybolur; söz konusu çözülme tam olarak, politik ilişkinin köklerini onun öznelerinin özgülüklerinde ve bu öznelerin bir araya gelme koşullarında arayan spekülatif ve empirik kurgularda ortaya çıkan şeydir. "İnsanlar hangi nedenle politik topluluklarda toplanırlar?" şeklindeki geleneksel soru daima halihazırda bir yanıttır, açıklama veya temellendirme iddiasında olduğu nesnenin kaybolmasıyla; yani, toplumsallaşabilme öğelerinin veya atomlarının oyununda kayıplara karışan şu politik pay alma formunun kaybolmasıyla sonuçlanan bir yanıt.

2. Tez: Karşıtlıklardan pay alışıyla tanımlanan bir öznenin varoluşu politikaya özgü olan şeydir. Politika çelişkili bir eylem biçimidir.

Politikayı eşitlerin hükmetmesi (*commandement*), ayrıca yurttaşları da hükmetmekten ve hükmedilmekten pay alanlar şeklinde tanımlayan tarifler titiz bir kavramsallaştırmayı gerektiren bir çelişkiyi ortaya döker. Aristotelesçi tarifin özgünlüğünü anlamak durumundaysak, hak ve yükümlülüklerin birbirlerine karşılık düşmesinden medet uman parlamenter sistem kanaatinin şu sıradan temsillerini bir kenara bırakmak zorundayız. Aristotelesçi tarif bizlere, bir yandan eylemin failiyken ayrıca eylemin tatbik

edildiği konu olan bir varlıktan söz eder. Bu tarif, herhangi bir nesne üzerinde herhangi bir etki üretme şeklindeki özel yetenekle donanmış bir failin var olduğunu dillendiren alışılagelmiş eylem mantığıyla çelişir –bu mantıkta nesne ise söz konusu etkiyi, yalnızca bu etkiyi alabilme kabiliyetiyle nitelendirilir. Şimdi bu sorun, iki eyleme kipini, yani maddeye formunu veren üretim kalıbıyla yönetilen *poiesis* ile politik eyleme adanmış insanların "karşılıklı varlıkları"nı (*l'inter-être*) bu ilişkiden çıkartan bir *praksis*i ayıran geleneksel karşıtlık aracılığıyla asla çözülmez. Aslında *zen* ile *eu zen* arasındaki karşıtlığa dayanan bu karşıtlığın politik saflık şeklindeki özel kavramsallaştırmanın payandası olduğunu biliyoruz. Hannah Arendt'te mesela, *praksis* düzeni *arkhêin* gücüne, yani yeniden başlama (*commencer*; başlatıcı olma) gücüne sahip olan eşitlerin düzenidir: "En genel anlamıyla eylemek" diye açıklar Arendt *The Human Condition*'da (*İnsanlık Durumu*), "ilk adımı atmak, başlamak demektir (tıpkı Grekçe *arkhêin* kelimesinin 'başlamak', 'başı çekmek' ve nihayet 'hükmetmek' anlamlarını çağrıştırması gibi)" Arendt devamında, *arkhêin*i "özgürlük ilkesi"yle bağlantılı kılarak bu düşünceyi sonuçlandırır.* Böylece, eylemin yegâne uygun tarzı ve eylem dünyası bir kez tanımlandı mı artık baş döndüren bir kestirmecilik "başlangıç", "hükmetme", "özgür olma" ve bir *polis*te yaşama arasındaki bir dizi denklikleri varsaymaya imkân tanır (Arendt'in ortaya koyduğu gibi; "özgür olmak ve bir *polis*te yaşamak aynı şeydir"). Bu denklikler dizisi Homeros kahramanları topluluğundaki yurttaş eşitliğini doğuran harekette kendi dengini bulur; onlar, *arkhê* kudretinden pay almada eşittir.

Bu Homerosçu düşün aleyhinde ilk tanıklık eden yine bizzat Homeros'tur. Gayet mahir bir sözcü olan, oysa konuşmaya ilişkin özel bir yetkisi bulunmayan şu "boşboğaz" Thersites'e karşı Odysseus bize Grek ordusunun tek bir kumandanı olduğunu hatırlatır: Agamemnon. O böylece bizlere *arkhêin*in anlamını hatırlatmış olur: En başta yürümek. Ayrıca, eğer en başta yürüyen birisi varsa o halde diğerleri mecburen arkadan yürümelidir. *Arkhêin* kudreti (yani hükmetme kudreti), özgürlük ve *polis*

* Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958, s. 177 [Türkçesi: Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yay., İstanbul, 1994, s. 242. (ç.n.)].

arasındaki hat dümdüz değil, kesik kesiktir. Bu noktayı onaylamak adına, Aristoteles'in bir *polis*te hükmetmeyle ilgili mümkün, üç sınıfı nasıl nitelediğine bakmamız yeterlidir. Sınıflardan her birinin özel bir sıfatı vardır: *Aristoi* için "erdem", *oligoi* için "variyet" ve *demos* için "özgürlük". Bu bölümlemede *demos*un "özgürlüğü" çelişkili bir pay gibi görünür. Homeros kahramanının hiçbir belirsizliğe yer bırakmadan, açıkça söylediği gibi bu hizip sadece tek bir şey yapmalıdır: Sessizce durup boyun eğmek.

Kısacası, *praksis*le *poiesis* arasındaki karşıtlık hiçbir şekilde, şu çelişkili *politès* tanımını çözüme kavuşturma imkânı vermez. Alışılageldik mantık, başka her şeyde olduğu gibi *arkhê* söz konusu olduğunda da "eylemin üzerinde gerçekleştirileceği" özel bir mizaç üzerinde tatbik edilen, özel bir eyleme mizacının varlığını varsayar. Dolayısıyla *arkhê* mantığı belirli bir üstlüğün eşit şekilde belirli olan bir astlık üzerinde tatbik edildiğini ön varsayar. Politik bir öznenin –dolayısıyla politikanın– var olabilmesi için bu mantıkla bağın koparılması zorunludur.

3. Tez: *Politika arkhê mantığıyla bağı özel bir şekilde koparmadır. O, iktidarı icra edenle bunun nesnesi olanı tanımlayan, konumların şu "olağan" dağıtımıyla bağı koparmaktan ibaret değildir yalnızca; politika ayrıca, bu konumlara "yaraşır" mizaçların var olduğunu dillendiren fikirle de bağı koparmayı gerektirir.*

Nomoi (*Yasalar*) metninin III. kitabında (690e) Platon yönetmek için gereken vasıflara (*axiomata*) ve bunun bağlaşığı olup hükmedilen olmak için gereken vasıflara dair sistematik bir sorgulamaya girişir. Tespit ettiği yedi vasıftan dördü yetki konumlarına dair geleneksel vasıflar olup doğal farka, yani doğum farkına dayanır. Hükmetme vasfında olanlar "önce doğanlar" veya "öteki türlü doğanlar"dır. Ebeveynin çocuklar, yaşlının genç, efendilerin köleler ve soyluların serfler üzerindeki iktidarının zemini budur. Beşinci vasıf ilkeler ilkesi olarak, diğer doğal farkları bildiren ilke olarak sunulur; üstün bir doğada olanların iktidarı, güçlünün zayıf üzerindeki iktidarıdır bu. *Gorgias*'ta enine boyuna tartışılan bu iktidarın tam olarak belirsiz olmak gibi talihsiz bir niteliği vardır. Platon'un bakışında değerli olan tek vasıf altıncı vasıftır; bilenlerin bilmeyenler üzerindeki iktidarı. Demek ki dört geleneksel vasıf

çifti söz konusudur ki, bunlar da iki teorik çifte; doğal üstünlük ve bilimin hükmetmesi çiftine tâbidir. Listenin burada bitmesi gerekirdi. Gelgelelim Platon *arkhê*yi tatbik edebilecek olanı belirlemek için mümkün bir yedinci vasfı kaydeder. O, bu niteliğe "Tanrı'nın seçimi" der veya başka türlü söylenirse "kura çekimi". Platon bunu derinlemesine açmaz, ancak açıktır ki ironik olarak "Tanrı"nın seçimi denilen bu rejim seçimi, yalnızca bir Tanrı"nın koruyabileceği yönetim şekline, yani demokrasiye gönderme yapar. O halde demokrasinin alametifarikası kura çekimidir veya yönetim için herhangi bir salahiyetin mutlak yokluğudur. Hiçbir karşıtlığın iş göremeyeceği, rollerin dağılımında hiçbir ilkenin bulunmadığı istisna halidir bu. "Hükmetmekten ve hükmedilmekten pay almak" karşılıklı olma durumundan oldukça farklı bir şeydir. Tam aksine, bu ilişkinin istisnai özünü karşılıklılık yokluğu kurar; üstelik bu karşılıklılık yokluğu, bir vasıflanma çelişkisine yani vasıflanmanın yokluğuna dayanır. Demokrasi, yetkilendirme yokluğunun, birine *arkhê*yi tatbik etme yetkisi verdiği özgül durumdur. Demokrasi, başlangıcı olmayan bir başlangıçtır; buyurmayan bir buyurma/hükmetme (*commandement*) formudur. Bu mantıkta, *arkhê*nin özgüllüğü –onun yeniden katlanması, yani kendi mizacı ve tatbiki döngüsünde her zaman kendinden önce geliyor oluşu– yıkılmıştır. Ancak bu istisna hali, politikayı daha genel olarak kendi özgüllüğünde mümkün kılan koşulun ta kendisidir.

4. Tez: *Demokrasi politik bir rejim değildir. Arkhê mantığından bir kopuş olarak, yani kendi mizacına göre hükmetmeyi öngören mantıktan kopuş olarak demokrasi, özel bir özneyi tanımlayan bir ilişki formu olarak bizzat politikanın rejimidir.*

Politikaya uygun *metexis*i olanaklı kılan şey *arkhê*nin tatbikine göre payları dağıtan tüm mantıkla bağı koparmaktır. Halkın "özgürleşmesi"nde –ki demokrasinin aksiyomunu kuran budur– hakiki içerik olarak, tahakküm aksiyomuyla, yani hükmetme yeterliğiyle hükmedilen olma yeterliği arasındaki her türden bağıntıyla bağı koparma yer alır. "Hükmetmekten ve hükmedilmekten" pay alan yurttaş bir bağışık yeterlikler dizisi arasındaki tüm mütekabiliyet formlarıyla bağını koparan bir sima olarak *demos* zemininde düşünülebilirdir yalnızca.

O halde politika, insanların ortak bir yetke çatısı altında toplanma yollarını tanımlayan şu mümkün yapılardan birini şekillendirme anlamında politik bir rejim değildir. Demokrasi bizzat politikanın kurulumudur; onun öznesinin ve ilişki formunun kurulumu.

Biliyoruz ki demokrasi, hasımları tarafından, yani yaşça kıdem, doğum, variyet, erdem veya bilgiyle yönetme salahiyetine sahip olanlar tarafından icat edilmiş bir terimdi. Bu hasımlar, demokrasiyi bir küçümseme terimi olarak kullanırken şeyler düzeninde eşi benzeri görülmemiş bir tersine çevirmeye işaret ediyorlardı: "*Demos*un iktidarı" şuna gönderme yapıyordu: Hükmedenler, yalnızca yönetme salahiyetine sahip olmamada ortak olan kimselerdir. *Demos* bir topluluk adı olmazdan evvel topluluğun bir kesiminin, yani fakirlerin adıdır. Ancak "fakir", nüfusun ekonomik açıdan altta kalmış kesimine gönderme yapmaz; aksine, hesaba katılmayana, *arkhê* kudretini uygulama salahiyeti bulunmayana, hesaba katılacak bir şeyi olmayana gönderme yapar basitçe.

Yukarıda anılan Thersites alıntısında Homeros'un söylediği tam olarak budur. Eğer *demos*a –yani "hesaba katılmayanlar"dan (*anarithmoi*) oluşan ve ayırt edici özelliği olmayan yığına– mensup olanlar yüksek sesle konuşmada ısrar ederlerse Odysseus elindeki asasını sırtlarına indirecektir. Bu bir çıkarım değil, tanımlamadır. *Demos*tan olmak hesabın dışında olmaktır, dinlenecek kelamı olmamaktır. *İlyada*'nın XII. kitabında yer alan, dikkat çekici bir pasaj bu noktayı örnekler. Söz konusu pasajda Polydamas, görüşüne kulak asmadığı için Hektor'dan şikâyet eder. Senin katında, der Polydamas, "*demos*a mensup birinin konuşma hakkı yok". Fakat Polydamas şu Thersites gibi avam tabakasından değildir, Hektor'un kardeşidir. *Demos* terimi toplumsal açıdan aşağı bir kategoriyi imlemez. *Demos*a mensup olan kişi konuşmaması gereken yerde konuşan, payı olmayan şeyden pay alan biridir.

5. Tez: *Demokrasinin öznesini ve dolayısıyla politikanın atomik öznesini kuran halk, topluluk üyelerinin toplamı olmadığı gibi nüfusun emekçi sınıfları da değildir. "Hesaba katılmayanın hesaba katılması"nın topluluğun bütünüyle özdeşleştirilmesini olanaklı kılan halk, nüfusun tüm kesimlerinin hesaba katılması bakımından fazlalık olan kısımdır.*

Halk (*demos*) ancak *arkhê* mantığından bir kopuş olarak, başlama/buyurma mantığından bir kopuş olarak var olur. O, birbirlerinin aynı başlangıca veya doğuşa sahip olduğunu onaylayanlardan oluşan ırkla özdeşleştirilemeyeceği gibi, nüfusun bir kesimiyle ve kesimlerin toplamıyla da özdeşleştirilemez. Halk, tüm meşru tahakküm mantığını askıya alarak nüfusu bizzat kendinden ayıran fazlalıktır. Atina demokrasisini doğuran hayati reform, yani şehir-devletin *demes*inin bölgesel dağılımının Kleistenes tarafından yeniden düzenlenmesi bu ayrışmayı gayet güzel örnekler. Kleistenes üç ayrı bölgesel dağılım –şehir, kıyı ve iç kesim ahalisi– zemininde kabileler meydana getirerek kabileleri yerel aristokratik önderliğe tâbi kılan antik ilkeyle bağı koparmıştı. Bu aristokratların, efsanevi doğumla meşrulaştırılan iktidarlarının gerçek içeriği aslında toprak sahibi olmaktan gelen ekonomik güçtü. Özetlersek, bu anlamda halk, doğum ilkesinden refah ilkesine geçiveren mantığı boylu boyunca kesen bir yapıntıdan ibarettir. Nüfusun kesimlerinin, bu kesimlerin topluluğa katılması için gereken vasıfların, ayrıca bu vasıfların gereği olan ortak hisselerin tüm fiilî hesab(a katılım)ı bağlamında soyut bir fazlalıktır halk. O, hesaba katılmayanın hesaba katılmasını, payı olmayanın payını, yani son tahlilde kendisi olmazsa bizzat eşitsizliğin düşünülemez olacağı şu konuşan varlıkların eşitliğini tescil eder. Bu ifadeler popülist anlamda değil yapısal anlamda anlaşılmalı. Çalışan ve acı çeken avam politik eylem topraklarında meydana çıkıp adını topluluğun adıyla özdeşleştiriyor değildir. Demokrasinin adını koyduğu şu topluluğun "bütün"ü boş ve fazladan parçadır; toplumsal bünyenin parçaları toplamından topluluğu ayırıp kenara koyan parça. Başlangıç niteliğindeki bu ilk ayrılma, toplumun parçalarının tüm hesaba katılmaları/hesaplanmaları bağlamında ihtiyaç fazlası olarak tescillenmiş fazlalık öznelerin eylemi olarak politikayı kurar.

Şu halde politika sorununun özü bu boşluğun ve fazlalığın yorumlanması meselesindedir. Demokrasiyi gözden düşürme umudundaki eleştiriler daima, politik halkın kurucu "hiçlik"ini cahil avamın ve tamahkâr kitlelerin şişkinliğine indirger. Claude Lefort'tan gelen demokrasi yorumu demokratik boşluğa yapısal

bir anlam verir.* Ancak bu boşluk teorisi iki yolda yorumlanabilir. İlkine göre söz konusu boşluk bir an-arşidir, iktidar meşruiyetinin yokluğudur ki bu yokluk politik uzamın doğasının kurucusudur. İkincisine göre boşluk, kralın tanrısal ve insani şeklindeki iki bedeninin birliğinin kaldırılması aracılığıyla ortaya çıkar. Bu ikinci görüşe göre demokrasi kralın katliyle, yani "simgesel olan"ın bedenden ayrılmış bir toplumsal mevcudiyet kurmak için çöküşüyle ortaya çıkar. Bu kökensel bağlantının ihtişamlı bir halk bedeninin hayali yeniden-kurulumunu gerçekleştirme gibi kökensel bir ayartıyı barındırdığı söylenir; halkın söz konusu bedeni de kralın ölümsüz bedeninin varisi ve tüm totaliteryanizm türlerinin temelidir. Bu yoruma karşı, halkın iki bedeninin egemen bedeninin kurban edilmesinden doğan modern bir sonuç olmadığı, aksine bizzat politikanın kurucu öğesi olduğu iddia edilebilir. İşin en başında, iki bedene sahip olan kral değil halktır. Ayrıca bu ikilik bir fazlalıktan; bizzat politikanın, tüm tahakküm mantığındaki istisna olarak ve tüm toplumsal hesab(a katma)ların fazlalığı olarak var olmasını sağlayan fazlalıktan başka bir şey değildir.

Sözü edilen gerekli vasıflardan yedincisi "Tanrı'nın payı"dır, der Platon. Benim iddiam şu: "Tanrı'ya ait olan" pay, yani yeterli vasfa sahip olmayanların vasfı politikada teolojik olan ne varsa hepsini içerir. Zamanımızın "teolojik-politik" olana odaklanması politika sorununu iktidar sorununa ve iktidarı kuran kökensel durum sorununa çözeltir. Bu odaklanma, sözleşme şeklindeki şu liberal kurguyu bir kökensel kurban temsiliyle yeniden çiftler. Oysa politikayı ve dolayısıyla demokrasiyi kuran *arkhê*nin bölünmesi bir kurucu kurban değildir. Söz konusu bölünme tüm kurbanlık bedenlerin etkisizleştirilmesidir. Bu etkisizleştirmenin efsane türünde anlatımı *Oidipus Kolonos*'ta** eserinde bulunabilir; Atina demokrasisi, kurban edilen bedenin kaybolması ve Oidipus'un cesedinin peşine düşülmemesi bedelini ödeyerek bu cesedin gömülmesinden yarar sağlayacaktır. Cesedi mezardan

---

* Bkz. Claude Lefort, *Democracy and Political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, özellikle IV. bölüm "On the Irreducible Element" ("İndirgenemez Öğe Üzerine"). (İng. ç.n.)

** Sophokles'in *Oidipous epi Kolōnō* adlı tragedyası. Türkçesi: Sophokles, *Oidipus Kolonos*'ta, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2016. (ç.n.)

çıkarmayı istemek, demokratik formu bir günah senaryosuyla veya kökensel lanetlenme senaryosuyla ilişkili kılmak değildir yalnızca. Bu istek, daha köklü biçimde, politikanın mantığını asli bir iktidar sahnesi sorununa indirgemeyi de içerir ki, bu da politikayı devlete indirgemek demektir. Kökensel simgesel felaket dramaturjisi, boş parçayı psikoz üzerinden yorumlayarak politik istisnayı demokrasinin bir kurbanlık semptomuna dönüştürür; o, politikaya uygun olan dava gütmeyi (*litige*) bir dizi "kökensel günah veya cinayet" türevi altında toplar.

6. Tez: *Şayet politika toplumsal paylar ve hisseler bağlamlı farklılığın yitip gidişinin çizdiği resimse, bundan çıkan sonuca göre onun varoluşu hiçbir şekilde zorunlu değildir. Aksine o, tahakküm biçimleri tarihinde koşullara bağlı ve geçici bir ilinek olarak var olur daima. Yine bundan çıkan sonuca göre, politik dava gütme bizzat politikanın varoluşunun ta kendisidir.*

Politika hiçbir surette, insanları topluluklarda toplaşmaya iten zorunluluklardan çıkarılabilecek bir gerçeklik anlamına gelmez. Politika, söz konusu toplaşmanın kendisine göre gerçekleşeceği ilkelerdeki bir istisnadır. Şeylerin "olağan" düzeni, insan toplulukları bağlamında, hükmetmeye yetkili olup hükmetme için gerekli vasıfları tam da hükmetmelerinin kuvvetiyle kanıtlanmış olanların hükmü altında toplanmak şeklindedir. Yönetimle ilgili çeşitli vasıflar nihayetinde iki ana başlığa indirgenebilir yapıdadır. Bunlardan ilki toplumu, insani ve tanrısal soy sop düzenine döndürür. Bu, doğumla gelen kudrettir. İkincisi toplumu, toplumsal etkinliklerin hayati ilkesine dönüştürür. Bu da variyetin kudretidir. Demek ki toplumun "olağan" evrimi kendisini, bir doğum idaresinden variyet idaresine doğru ilerleme biçiminde sunar. Politika şeylerin bu olağan düzeninden bir sapma olarak var olur. Politik öznelerin, yani toplumsal gruplar olmaktan ziyade hesaba katılmayanları hesab(a katman)ın tescil biçimleri olan politik öznelerin doğasında ifade edilen anomalidir bu.

Politika, halk bir ırkla veya bir nüfusla; fakirler altta kalmış özel bir kesimle; proletarya bir sanayi çalışanları bölüğüyle vs özdeşleştirilmediği ölçüde var olur. Aksine politika, bu bahsedilenler, hesaba katılmayanın hesaba katılması veya payı olmayanların

payı şeklindeki özel bir şekli –toplum kısımlarının tüm hesaba katılmalarından sonraki fazlalık formunda– tescil eden öznelerle özdeşleştirildiği ölçüde var olur. Bu payın var olması bizzat politikanın asıl meselesidir. Politik çatışma farklı ilgi ve çıkarları olan bölükler arasındaki karşıtlığı içermez. O, topluluğun hizip ve paylarını farklı yollarda hesaba katan mantıklar arasındaki karşıtlığı şekillendirir. "Zengin"le "fakir" arasındaki çarpışma, bu kelimeleri böylece ikiye ayırma imkânı üzerindeki; onları, topluluğun bir başka hesab(a katılmas)ını tescilleyen kategoriler olarak tayin etme imkânı üzerindeki, tam da bu imkân üzerindeki çarpışmadır.* Topluluğun kesimlerini hesaba katmanın iki yolu vardır. Söz konusu yollardan ilki gerçek kesimleri, yani her fazlalığın dışta bırakılması adına toplumsal bedeni oluşturan farklı farklı işlevler, yerler, ilgi ve çıkarlarla, ayrıca doğumdaki farklılıklarla tanımlanan fiilî bölükleri hesaba katar. İkincisiyse, "buna ilaveten", payı olmayanların payını hesaba katar. İlkine *polis*, ikincisine *politika* diyorum.

7. Tez: Politika polisle belirgin bir karşıtlık içindedir. Polis, herhangi bir boşluk veya fazlalığın yokluğu ilkesine dayanan bir "duyuyla algılanabilir" dağıtımıdır.

Polis toplumsal bir işlev değildir, aksine toplumsalın simgesel bir kurulumudur. *Polis*in özü ne canlının bastırılmasında ne de canlı üzerinde denetim kurmada yatar. Onun özü duyuyla algılanabilir olanı bölümlere ayırmanın belirli bir yolunda bulunur. Pay alma formlarını, önce bu formların tescil edildiği algılama tarzlarını tanımlayarak tanımlayan ve genel anlamda örtük olan bir yasaya "duyuyla algılanabilir olanın dağıtımı" diyorum. Duyuyla algılanabilir olanın parçalara ayrılması dünya (*de monde*) ve halkın (*du monde*) bölümlere ayrılmasıdır, topluluğun *nomoi*nin, üzerine kurulduğu *nemeïn*dir. Bu parçalama kelimenin çifte anlamında anlaşılmalıdır; bir yandan ayrıştırıp dışarıda bırakan, diğer yandan pay almaya olanak tanıyan şey olarak. Duyuyla algılanabilir

* İngilizce çevirilerde şu cümle atlanmış: "Politik dava gütme, topluluğun kesimlerinin ve uzamlarının bölümlenmesinin yanı sıra politikaya uygun olanın şu "davalık" varoluşuyla ilgilidir" (*Le litige politique porte sur l'existence litigieuse du propre de la politique avec son découpage des parties et des espaces de la communauté*). (ç.n.)

olanın parçalara ayrılması, paylaşılan müşterek ile dışlayıcı parçaların dağıtımı arasındaki ilişkinin duyu deneyiminde belirlenme tarzına gönderme yapar. Dağıtımın bu son biçimi, yani duyusal kendinde açıklığı sayesinde parça ve payların dağıtımını öngören bu biçimin bizzat kendisi görülebilir olanla olmayan, işitilebilir olanla olmayan arasındaki dağıtımı önden varsayar.

*Polis*in özü boşluğun ve fazlalığın yokluğuyla nitelenen bir duyuyla algılanabilir bölüştürmesindedir; toplum burada, özel bir eyleme tarzına, bu meşguliyetlerin gerçekleştirildiği yerlere ve söz konusu yerlerle meşguliyetlere karşılık düşen varlık kiplerine bağlı bölüklerden oluşmuştur. İşlevlerin, yerler ve varlık kiplerinin bu eşleşmesinde hiçbir boşluğun yeri yoktur. Devletçi uygulamaların tam merkezindeki *polis*-ilkesini kuran şey "(var) olmayan"ın işte bu dışlanmasıdır. Politikanın özü, bu düzenlemeye topluluğun bütünüyle özdeşleştirilen şu payı olmayanların payını ilave etmek suretiyle onu ihlal etmekten ibarettir. Politik dava gütme, politikayı ya doğrudan yadsımak ya da onun mantığının kendi mantığı olduğunu iddia etmek suretiyle mütemadiyen gözden kaybeden *polis*ten ayırarak onu vücuda getirendir. Politika, her şeyden önce, görülebilir ve söylenebilir olana bir müdahaledir.

8. Tez: *Politikanın esas işi kendi uzamını şekillendirmedir; politik özneler ve onların işlemleri dünyasını görünür kılmaktır. Politikanın özü dissensusun,* iki dünyanın birde bulunuşu olarak dissensusun tezahürüdür.*

Şimdi, empirik bir veriliyle başlayalım; kamusal uzamlara polis müdahalesi esasen göstericileri çağırmaktan meydana gelmez, aksine bu müdahale gösterileri dağıtmaktan ibarettir. Polis, bireyleri (Althusser'in "Hişt, sen, ordaki!"sindeki gibi)** çağıran yasa değildir; elverir ki dinsel boyun eğmeyle karıştırılmasın. Polis, diğer her şeyden evvel, orada olanın aşikârlığını ya da daha ziyade orada olmayanın aşikârlığını yeniden hatırlatmaktan iba-

---

"Dissensus"a "duyuşmazlık" [veya (d)uyuşmazlık] karşılığını öneren Murat Erşen ve Hüsamettin Çetinkaya'ya teşekkürlerimizi sunuyoruz. "Dissensus" için önerilen bu güzel karşılık yeni metinlerde değerlendirilebilir. (ç.n.)

** Althusser'in şu metnine gönderme: L. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2010, s. 200. (ç.n.)

rettir. Sloganı şudur: "Uza! Burada göreceğin bir şey yok!" Polis; "burada, bu sokakta görülecek bir şey yok, yola devam etmekten başka yapılacak bir şey de yok" diyendir. O, dolaşma mekânının dolaşım mekânından başka bir şey olmadığını iddia eder. Buna karşın politika bu "ileri doğru devam etme" mekânını, bu dolaşım mekânını bir öznenin –halk, çalışanlar, yurttaşlar– zuhur etme mekânına dönüştürür. Politika, mekânı, yani içinde yapılacak, içinde görülecek ve içinde adlandırılacak olanı yeniden şekillendirmekten ibarettir. O, duyuyla algılanabilir olanın dağıtımı üzerindeki, topluluğun bütün *nomos*unu kuran *nemeïn* üzerindeki dava gütmenin kurulumudur.

Politikanın kurucu öğesi olan bu parçalara ayırma, kişiyi politikayla uğraşmaya zorlayan veya bu uğraşı onun alnına yazan yazgı biçiminde, bir tür özgülük/mülkiyet biçiminde verili değildir asla. Bu özgülükler anlaşılmalarında olduğu kadar uzanımlarında da davalıktır (*litigieux*). Davalık olma bağlamda örnek niteliğinde olan özgülükler, Aristoteles'e göre, politikaya yeterliliği veya "iyi"ye göre sürülmüş bir yaşam yazgısını tanımlayan özgülüklerdir. O halde, görünüşe göre, *Politika*'nın I. kitabında Aristoteles'in yaptığı çıkarımdan daha açık bir şey yoktur; insanların doğası gereği politik olmalarının işareti onların *logos*a sahip olmalarıdır, zira yalnızca *logos*, hoşnutluk ve hoşnutsuzluk hislerinin ifade edilmesine, sadece buna uygun olan *phônê*nin aksine adalet ve adaletsizliğin *aisthesis*inde bir topluluğu teşhir edebilir. Açık açık ve adım adım telaffuz edilen dil (*le langage articulé*) ve onun teşhir gücü yeteneğine sahip olan bir canlının huzurunda bulunan herkes insani –ve dolayısıyla *politik*– bir canlıyla muhatap olduğunu bilir. Buradaki yegâne pratik zorluk bu işaretin hangi işarette tanınacağını bilmenin zorluğudur; şöyle, karşınızda ağzıyla gürültü yapan insan canlısının yalnızca bir varlık durumundan ziyade aslında bir söylevi açık açık ve adım adım söylediğinden nasıl emin olunur? Eğer ortada politik bir varlık olarak tanımak istemediğiniz biri varsa onu, politiklik işaretleri taşıyan biri olarak görmemeye, dediğini anlamamaya, ağzından sadır olanları söylev olarak işitmemeye başlarsınız. Aynı şey, bir yanda ev hayatı ve özel yaşamın karanlığıyla, diğer yanda eşitlerin kamusal yaşamının ışıltılı parlaklığı arasında kolayca kurulan karşıtlık için de geçerlidir. Geleneksel

olarak, bir kategorinin –çalışanlar, kadınlar vs– politik niteliğini yadsımak için bunların "ev hayatına ait" bir uzama; kamusal yaşamdan ayrışmış olup içinden yalnızca ıstırabı, açlığı veya öfkeyi dillendiren inlemelerin ya da haykırışların çıkabileceği ama ortak *aisthesis*i teşhir eden fiilî bir konuşmanın çıkamayacağı bir uzama ait olduğunu iddia etmek yeterlidir. Tüm bu kategorilerin politik boyutu, söz konusu uzamları bir topluluğun uzamları olarak görülmesi gereken şeylere dönüştürmek suretiyle onları yeniden nitelendirmekten ibarettir; bu politik boyut, kendilerini (sırf dava gütme biçiminde olsa bile) konuşan özneler olarak, kısacası ortak bir *aisthesis*teki paydaşlar olarak görülen veya işitilir kılan bu kategorileri içerir. Söz konusu politik boyut, önceden görülmemiş olanı görülebilir kılmaktan; önceden sırf bir gürültü gibi işitilir olanı konuşma olarak işitilebilir hale getirmekten, önceden sırf haz veya acı ifadesi olarak ortaya çıkanın aslında ortak bir iyi ya da kötü hissi olduğunu göstermekten ibarettir.

Politikanın özü *dissensus*tur. Dissensus çıkarlar veya kanaatler arasındaki karşılıklı meydan okuma değildir. O, duyuyla algılanabilirdeki bir boşluğun tezahürüdür. Politik tezahür, önceden görülmesi için bir neden olmayanı görülebilir kılar; bir dünyanın içine diğerini koyar –örneğin; fabrikanın kamusal bir uzam olduğu dünyayı onun özel bir uzam olarak düşünüleceği dünyanın içine; çalışanların konuştuğu, topluluk hakkında konuştuğu dünyayı seslerinin sırf acıyı dillendiren haykırışlar olacağı dünyaya yerleştirir. Politikanın iletişimsel eylem modeliyle özdeşleştirilemez olmasının nedeni işte budur. Bu model, önceden zaten bu şekilde kurulmuş olan ortakları ve bir konuşma topluluğunu gerektiren söylemsel formları önden varsayar, üstelik buradaki sınırlılık her zaman açığa çıkarılabilir yapıdadır. Oysa politik dissensusun özgüllüğü, onun ortaklarının bizzat tartışmanın sahnesinden veya nesnesinden daha çok kurulmuş olmamalarıdır. Başkalarının görmediği veya yararlanamadığı ortak bir dünyaya ait olduklarını görülebilir kılan birilerinin olması, her türlü iletişim pragmatiğinin örtük mantığıdır. "Ev hayatına ait" bir ücret anlaşmazlığının kamusal doğada olduğuna yönelik bir delil getiren işçi, getirdiği delilin bir delil olarak hesaba katılacağı dünyayı teşhir etmeli; yine bu delilin delil olduğunu, onu görebilecek referans çevresine sahip

olmayanlara teşhir etmelidir. Politik delil getirme aynı zamanda, delilin delil olarak hesaba katılacağı mümkün bir dünyanın teşhiridir; bu delil, tartışmaya ehil bir öznenin, belirlenmiş bir nesne hakkında, "normal koşullarda" bu nesneyi görmesi ve delili işitmesi için bir neden olmayan, şimdiyse nesneyi görmesi ve delili işitmesi beklenen bir muhataba sunduğu delildir. Politik delil getirme, iki ayrık dünyayı bir araya getiren, çelişkili bir dünyanın inşasıdır.

Demek ki politikanın ne kendine uygun yeri ne de doğal özneleri vardır. Bir teşhir, belirli bir yerde meydana geldiği ve belirli bir nesneyle ilişkili olduğu için politik değildir; aksine formu, duyuyla algılanabilir olanın iki bölüşümü arasındaki çarpışma formu olduğundan politiktir. Politik özne, bir çıkarlar veya fikirler bölüğü olmayıp politikayı varlığa getiren dava gütmenin ve özneleştirmenin özel bir *dispozitifi*ni işletendir. O halde politik bir teşhir daima bir ânın teşhiridir ve dolayısıyla onun özneleri daima kırılgandır. Politik bir farklılık her zaman kendi gözden yitişinin kıyısındadır: Halk daima ırk ve nüfus denizine batmaya yakındır; proletarya her zaman, çıkarını savunan işçilerle karıştırılmanın eşiğindedir; halkın kamusal teşhir mekânı tüccarın *agora*sıyla karıştırılmaya meyyaldir daima ve böyle gider.

Politikanın, canlı zorunluluk dünyasının aksine özel bir eşitler veya özgür insanlar dünyasından devşirilebileceği anlayışı, politikanın dava gütmesinin öznesini onun temeli olarak görür. Söz konusu anlayış o halde, görülebilecekleri herhangi bir yerleri de olmayan şu "görmeyenler"in körlüğüyle mecburen karşı karşıya kalır. Arendt'in *On Revolution*'ında (*Devrim Üzerine*), fakirin mutsuzluğunu "görülmeme"yle özdeşleştiren John Adams'a ait bir metni yorumladığı pasaj bu bağlamda örnek niteliğindedir.* Böyle bir özdeşleştirme, der Arendt, ancak eşitlerin şu imtiyazlı topluluğuna mensup olan bir insandan çıkabilirdi. Oysa böyle bir anlayış, söz konusu kategoriyi dolduranlara "neredeyse anlaşılmaz" gelecekti. Bu varsayım, "fakirler"in tam da kendi görünürlük kipleri bağlamında gerçekleştirdiği teşhirler ve söylemler çoklusuna

* "The Social Question" ("Toplumsal Sorun") başlıklı bölüme bakılabilir; Hannah Arendt, *On Revolution*, Penguin Books, New York: 1990, özellikle s. 68-71. (İng. ç.n.) [Metnin Türkçesi için: Hannah Arendt, "Toplumsal Sorun", *Devrim Üzerine*, Çev. Onur Eylül Kara, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 75-148. (ç.n.)].

yönelik sıra dışı sağırlığı düşünülürse şaşırtıcı görünecektir. Gelgelelim bu sağırlık bu bağlamda tesadüfi, ilineksel bir şey değildir. Anılan sağırlık, aslında politikayı kuran dava gütmenin sabit nesnesi olan şeyi, politikayı temellendiren kökensel paylaştırma olarak nitelendirme yaklaşımıyla bir çember oluşturur. O, *homo laborans*ı "yaşam yolları"nın bölüşümünde tanımlama edimiyle bir çember meydana getirir. Bu çember falanca teorisyene özgü değildir; o, bizzat "politika felsefesi"nin döngüsüdür.

9. Tez: *Politika felsefesinin sahası özel bir varlık kipindeki politik eylemi temellendirme sahası olduğu ölçüde, o asli olarak politikanın kurucu dava güdüşünü silmek için işler. Felsefe bu silme işlemini tam da politik dünyayı betimlemesinde gerçekleştirir. Üstelik söz konusu silme işleminin etkililiği, dünyaya dair felsefi olmayan ve felsefe karşıtı olan betimlemelerde de sürdürülür.*

Politikanın ayırt edici özelliği tam da hükmetmek için yeterli vasıflardan yoksun olması sayesinde "hükmeden" bir öznenin varlığıdır; bunun sonucunda başlama/hükmetme ilkesi devasızca bölünmüştür ve politik topluluk özünde dava güden bir topluluktur: Felsefenin ilk önce karşı karşıya kaldığı politika sırrı işte budur. Şayet "antikler"den, "modernler" karşısında bir ayrıcalığa sahip olanlar şeklinde söz edebiliyorsak bu ayrıcalık, iyi'nin topluluğunu "yararlı"nın topluluğuyla ilk kez karşı karşıya koymalarında değil, söz konusu sırrı ilk kez kavramalarında yatar. Politika felsefesi şeklindeki şu uyuşturucu ifade altında gizlenen şey, politikaya uygun *arkhê* yasasındaki istisnayla felsefe arasındaki şiddetli çarpışmadır; bir de felsefenin, politikayı bu yasanın himayesinde yeniden konumlama çabası var tabii. *Gorgias*, *Devlet*, *Devlet Adamı* ve *Yasalar*; tüm bu metinler hükmetme için gerekli "yedinci vasıf"tan doğan çelişkiyi veya rezaleti temizleme çabasına, bir ve aynı olan bu çabaya tanıklık eder. Söz konusu çaba, demokrasiyi "en güçlünün yönetimi" şeklindeki belirlenemez ilkenin basit bir örneğine indirme çabasıdır; bu da, anılan ilkeyi "bilgililerin yönetimi"yle (*gouvernement des savants*) karşı karşıya koymaktan başka bir çözüm bırakılmayarak yapılır. Bu metinler, topluluğu şu biricik parçalara ayırma yasası altına yerleştirme ve boş *demos* parçasını topluluk bünyesinden sürüp çıkarma çabasına, bir ve aynı olan bu çabaya tanıklık eder.

Beri yandan bu sürüp çıkarma, kendi birlik ilkesince birlenmiş ve hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir topluluğun "iyi" idari düzeniyle, bölünmenin ve düzensizliğin kötü idari düzeni arasındaki karşıtlık biçimini almaz basitçe. O, bir politik formu bir yaşam tarzıyla özdeşleştiren önvarsayım biçimini alır. Üstelik bu varsayım, "kötü" idari düzenlerin ve özelde demokrasinin betimlenme yordamlarında çoktan iş başındadır. Yukarıda anıldığı üzere, politikanın bütünü demokratik "anarşi" yorumunda sergilenmiştir. Platon, politikayı demokratik insanın arzularındaki dağınıklıkla özdeşleştirerek onun formunu bir varoluş kipine ve boşluğu da dolup taşmaya dönüştürür. Platon, "ideal" veya "kapalı" şehir-devleti teorisyeni olmazdan evvel antropolojik politika kavramsallaştırmasının; politikayı, bir insan tipinin veya yaşam tarzının kendine özgü niteliklerinin açılımıyla özdeşleştiren bu kavramsallaştırmanın kurucusudur. Bu "insan" türü, bu "varlık tarzı" ve bu şehir-devlet formu; tam da burada –ideal devletin eğitimle ilişkili yöntemlerine veya yasalarına yönelik söylemden evvel, hatta topluluğun sınıflara bölünmesinden evvel– duyuyla algılanabilirin parçalara ayrılması politik tekilliği ortadan kaldırır.

Şu halde "politika felsefesi"nin ilk hareketinin çift katmanlı bir sonucu vardır. Platon, bu ilk hareketle bir yandan, topluluğu birlik ilkesini, bölünmemiş bir ilkeyi gerçekleştiren bir şey olarak kurar; yani yerleriyle, işlevleriyle, ayrıca ortak olanı içselleştirme biçimleriyle harfiyen ortak bir bünye olarak tanımlanan topluluk. Platon, şehir-devletin "mesleki uğraşları"nı, onun *ethos*unu (yani bir meskende iskân yollarını) ve hem yasa olarak hem de söz konusu *ethos*un kendini ifşa edeceği kendine özgü "ton" olarak *nomos*unu birleyen bir şey olarak anlaşılan bir arkhi-politika* kurar. Bu topluluk etho-lojisi politikayla *polis* arasındaki boşluğu tekrar ayırt edilemez kılar. Ayrıca, topluluğa tek bir kuruluş sunma arzusu nedeniyle politika felsefesi mecburen, politikayla

* Bu kavrama dair geniş bir tartışma için şu metnin 4. bölümüne bakılabilir: J. Rancière, *Disagreement*, İng. Çev. Julie Rose, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999. (İng. ç.n.) [Türkçesi: J. Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, Çev. Hakkı Hünler, Ara-lık Yay., İzmir, 2005. 4. bölüm: Arkhi-politika'dan Meta-politika'ya. (ç.n.)].

*polis*i yeniden özdeşleştirmeye ve politikayı, onu kuran hareket aracılığıyla ortadan kaldırmaya yazgılıdır.

Öte yandan Platon, politik formların üretimini betimlemek için "somut" bir betimleme tarzı da icat etmişti. Sözün özü Platon, "ideal şehir-devlet"le çekişmenin formlarını; yaşam tarzlarının ifadesi olarak politik formlara yönelik, somut sosyolojik ve politik-bilimsel çözümlemelerle felsefi "a prioricilik" arasındaki karşıtlığın tanzim edilmiş formlarını icat eder. Bu ikinci miras ilkinden daha derin ve çok daha uzun ömürlü olagelmiştir. Politika felsefesinin ikinci kaynağı –onun *deuteron plous*u–* bir politika sosyolojisidir ve bu sosyoloji sayesinde politika felsefesi temel tasarısını, yani topluluğu duyuyla algılanabilir olanın tek anlamlı taksimi zemininde kurma tasarısını (gerekirse kendine "karşı" kılığında) gerçekleştirir. Alexis de Tocqueville'in demokrasi çözümlemesi burada anılmaya değer; onun çözümlemesinin sayısız türevi ve yapay uyarlamaları kitleler çağı, kitlelere ait birey gibi, modern demokrasiye yönelik günümüz söylemlerini beslemiştir. Söz konusu çözümleme teorik eylemi olan bir çözümlemedir; demokrasiyi toplumsal bir fenomen veya bir insan tipinin kendine özgü niteliklerinin/mülkiyetlerinin kolektif tahakkuku olarak tanımlamak suretiyle "payı olmayanların payı"nın ve "vasıfsız vasfın" yapısal tekilliğini silme.

Beri yandan, *bios politikos*un saflığını, bireye veya demokratik kitleye karşıt olarak topluluğun cumhuriyetçi kurulumunu dillendiren iddialar, ayrıca politikle toplumsal arasındaki karşıtlık şu "cumhuriyetçi" yeniden kurulumunun *a priori*ciliğiyle sosyolojik demokrasi betimini birbirine düğümleyen aynı etkililiğe katkı yapar. Nereden başlanırsa başlansın, toplumsalla politik arasındaki karşıtlık tümüyle politika felsefesi çerçevesinde tanımlanır; yani bu mesele politikanın felsefece bastırılma hareketinin merkezinde durur. "Politikaya geri dönüş"e, "politika felsefesi"ne geri dönüşe yönelik günümüz ilanları aslında "politika felsefesi"nin kökenindeki hareketi –fakat onda söz konusu olan ilke veya meseleleri gerçekten kavramaksızın– taklit ediyorlar sadece. Söz konusu

* "İkinci yolculuk, ikinci [en iyi] yol". Nedenler araştırmasında Sokrates'in, tabii Platon'un sunumuna göre, izlediği ikinci yol. Platon, *Phaidon: Ruh Üzerine*, Çev. Nazile Kalaycı, Kabalcı Yay., İstanbul, 2012, s. 195 (99D). (ç.n.)

ilanlar bu bağlamda, bizzat politikanın ve politikayla felsefe arasındaki gergin ilişkinin kökten unutuluşuna işaret ediyorlar. Hem postmodern toplumdaki "politikanın sonu" şeklindeki sosyolojik izleğin hem de "politikanın dönüşü" şeklindeki "politik" izleğin kökeni politika felsefesinin çift katmanlı başlangıç eylemindedir, üstelik her iki izlek de politikanın aynı unutuluşunu meydana getirmek üzere birleşirler.

10. Tez: *"Politikanın sonu" ve "politikanın geri dönüşü" politikayı "toplumsal olan"ın bir durumuyla devlet aygıtının durumu arasındaki basit ilişkide ilga etmenin, birbirini tamamlayıcı iki yoludur. "Konsensus" işte bu ilgaya verilen amiyane tabirdir (le nom vulgaire).*

Politikanın özü, toplumu tam da kendine farklılaşmasında teşhir eden, dissensusa ait özneleştirme kiplerinde bulunur. Tersine, konsensusun özüyse çatışmaya ve şiddete zıt olarak makûl anlaşmadan ve barışçıl müzakereden oluşmaz. Onun özü, duyuyla algılanabilir olanın kendisinden ayrışması olarak dissensusun feshindedir; fazlalık öznelerin hükümsüz kılınmasındadır; halkın, toplumsal bünyenin parçaları toplamına indirgenmesinde ve politik topluluğun bu farklı parçaların çıkar ve emelleri arasındaki ilişkilere indirgenmesindedir. O halde konsensus, politikanın polise indirgenmesinden ibarettir. O, "politikanın sonu"dur, başka deyişle politikanın sonunun gerçekleştirilmesi olmayıp aksine şeylerin olağan haline -politikanın var olmayışına- dönüştür sadece. "Politikanın sonu" politikanın her daim mevcut olan kıyısıdır; bizzat politika da geçici ve âna ait olan bir etkinliktir. "Politikanın dönüşü" ve "politikanın sonu" ifadeleri aynı etkiyi, yani bizzat politika kavramının ve onun özsel öğelerinden biri olan kırılganlığın silinmesi etkisini doğuran iki simetrik yorumlamayı içerir. Politik olanın sözde geri dönüşü, saf politikaya dönmeyi ve dolayısıyla toplumsalın gaspının sonunu ilan ederken aslında toplumsal olanın hiçbir şekilde tikel bir varoluş katmanı olmayıp bilakis tartışmalı bir politik nesne olduğu gerçeğini örter. Sonuç olarak, politikanın dönüşü tarafından ilan edilen şu toplumsal olanın sonu fikri dünyalar taksimi üzerindeki politik dava gütmenin sonundan başka bir şey değildir. Şu halde "politikanın geri dönüşü", politikanın özel bir yeri olduğu iddiasının onanması anlamına

gelir. Bu anlamda yalıtılmış şu özel yer, devletin yerinden başka bir şey olamaz. Dolayısıyla, "politikanın dönüşü" teorisyenleri aslında onun sönüp gidişini bildiriyordur. Onlar politikanın dönüşünü devletin uygulamalarıyla, yani tam da politikanın bastırılmasını ilke olarak alan uygulamalarla özdeşleştiriyorlar.

Bu iddialarla aynı hizada olarak, "politikanın sonu"nu ilan eden sosyolojik tez politikanın, varlığı için artık herhangi bir zorunlu nedene sahip olmadığı bir toplumsal durumun varoluşunu koyar; söz konusu durum, ister politika tam da bu durumu var ederek kendi sonunu gerçekleştirdiğinden dolayı olsun (Amerikan dışrak Hegelci-Fukuyamacı türev) ister politikanın formlarının artık günümüz ekonomik ve toplumsal ilişkilerinin akışkanlığını, yapaylığını benimseyemediğinden dolayı olsun (Avrupalı içrek Heideggerci-durumcu türev) fark etmez. O halde bu tez şunu kabul etmek demektir; kapitalizmin mantıksal *telos*u politikanın sönüp gitmesini gerektirir. Demek ki bu tez ya muzaffer ve üstelik bu kez maddi olmayan bir Leviathan'ın karşısında politikanın yitip gidişine ağıt yakmayla ya da politikayı, kapitalizmin en yüksek seviyesine ait olan "toplumsal"ın formlarına karşılık düşen dağılmış, dilimlere ayrılmış, sibertenik, oynak vs formlara dönüşmüş bir şey olarak görmeyle sonuçlanır. Söz konusu tez bu yüzden, politikanın gerçekte herhangi bir toplumsal durumda kendi varlığı için bir nedene sahip olmadığını ve bu iki mantık arasındaki çelişkinin politikaya özgü olan olumsallıkla kırılganlığı tanımlayan, değişmez bir veri'li olduğunu tanımada başarısız olur. Bu da, anılan tezin diğer iki tezi; yani politikayı özel bir yaşam kipinde temellendiren politika felsefesi tezini ve politik topluluğu toplumsal bünyeyle, dolayısıyla politik etkinliği devlet etkinliğiyle özdeşleştiren karşılıklı konsensus tezini, Marksist bir sapma aracılığıyla kendi yordamınca doğruladığı anlamına gelir. Dolayısıyla, "politikanın dönüşü"nü ilan eden filozoflarla politikanın "sonu"nu ikrar eden sosyologlar arasındaki tartışma, politikanın feshi şeklindeki uzlaşmacı uygulamayı yorumlama amacıyla, politika felsefesinin önvarsayımlarının hangi düzene göre okunacağına dair bir tartışmadır basitçe.

2. Bölüm
Politikanın Bir Anlamı Var mı?*

Jacques Derrida'ya adanmış bu diziye dahlim hakkında, giriş mahiyetinde bir beyanla başlasam iyi olacak. Hiçbir zaman Derrida'nın müridi olmadım, Derrida düşüncesi uzmanı da. Uzun yıllar önce, onu bir hoca olarak gördüğüm zamandan bu yana kendisiyle felsefi meseleleri tartışma fırsatı bulunmuyordu. Bu yüzden kendisine yönelik takdirim eserlerini yorumlama şeklinde olamaz. Onu olsa olsa bir kavram veya problemi, 90'lar boyunca Derrida düşüncesinde giderek öne çıkan "demokrasi adıyla ne kastediliyor?" sorusunu ele alma tarzımı sunarak taltif edebilirim ancak.

Derrida bu soruyu *Politiques de l'amitié* (*Dostluğun Politikası*) metninde, aslında Platon'un *Menexenos* diyaloğunda yer alıp Perikles'e atfedilen ve gayet iyi bilinen şu beyanla ilgili pasajda ortaya atar: "Atinalıların yönetimi sözde demokrasidir, fakat özde aristokrasidir; çoğunluğun onayıyla en iyinin yönetmesi yani."** Derrida bu beyanın garipliğine işaret eder.*** Bizzat "demokratik" yönetim retoriği bu tür yönetim şekline iki karşıt adın

* Bu deneme ilk olarak, 2005 Mayıs'ına Birkbeck Advanced Studies Centre'da düzenlenen Derrida'yı anma töreninde sunuldu. Daha sonra diğer makalelerle birlikte şu metinde yayımlandı: *Adieu Derrida*, ed. Costas Douzinas, Palgrave Macmillian, Hampshire, UK, 2007, s. 84-100. Metin burada bazı değişikliklerle yeniden yayımlanıyor. (İng. ed.n.)

** Metnin Türkçesi için bkz. Platon, *Meneksenos*, Çev. İrfan Şahinbaş, MEB Yay., İstanbul, 1989, s. 14 (238c-d). (ç.n.)

*** J. Derrida, *The Politics of Friendship*, İng. Çev. George Collins, Verso, Londra, 1997, s. 93-113. (İng. ed.n.)

verilebileceğini bildirir. "Demokratik yönetim" demokrasi olarak *adlandırılabilir* belki, fakat *fiilen* bir aristokrasidir. Dolayısıyla buradaki soru, şey ile ad arasına ayrılık sokan şu "fakat"ın nasıl düşünüleceği sorusudur. Onu, yönetime ait yalanlar ve retorik poz kesme meselesi olarak yorumlayabiliriz. Beri yandan ad ile "şey" arasındaki bu farklılık daha köklü bir noktaya, yani demokrasiyi bir yönetim şeklinden bambaşka bir şey olarak kuran içsel farklılığa işaret eden bir farklılık olarak da görülebilir. Bu soru, Derrida'nın demokrasinin aporetik yapısına dair soruşturmasıyla benim "demokrasinin çelişkisi" demeyi tercih ettiğim şeye yönelik soruşturmam arasındaki ortak zemini tanımlıyor.

"Demokrasinin çelişkisi"yle kastımı açıklamak için demokrasiye hem ad hem de olgu olarak hitap eden iki çağdaş tartışmaya gönderme yaparak başlayayım. İlk tartışma, Amerika'nın Ortadoğu'ya demokrasi götürmek adına gerçekleştirdiği askerî harekât hakkındaki büyük anlaşmazlıkla ilgilidir. Irak seçimlerinin ve Lübnan'daki Suriye karşıtı protestoların ardından *The Economist* meseleyi manşete taşıdı; *Demokrasi Ortadoğu'ya Karışıyor*.* Demokrasinin karıştırılmasından duyulan bu kendinden menkûl tatmin ifadesinin adla olgu arasındaki farklılığa dair iki farklı yönde argüman sunan bir yapısı vardır: Demokrasi... *rağmen* karışıyor ve demokrasi karışıyor *fakat*...

İlk argüman şöyleydi: Demokrasi, kendisinin bir özyönetim şekli olduğunu ve diğer insanlara zorla götürülemeyeceğini dillendiren idealist iddiaya *rağmen* karışıyor. Başka deyişle demokrasi, kendisini "halkın iktidarı" olarak gören ütopyacı görüşlere yol verilip pragmatik açıdan değerlendirildiğinde, ancak bu durumda karışacak bir şey olarak görülebilir. İkinci argümansa şuydu: "Demokrasi karışıyor *fakat*" demokrasi götürmek sadece hukukun egemenliğini, özgür seçimleri vs götürmek anlamına gelmez. Her şey bir yana demokrasi, demokratik yaşamın karmaşasını, kargaşasını da içeri sokmak demektir. Saddam Hüseyin'in makamından indirilmesini takiben ortaya çıkan yağmayla ilişkili olarak Donald Rumsfeld'in ortaya koyduğu gibi: Iraklılara özgürlük getirdik,

* *The Economist*'in 5 Mart 2005 tarihli kapak sayfası: *Democracy stirs in the Middle East*. Rancière kelimenin "karışma, mezcolma" anlamıyla oynamasaydı, *Demokrasi Ortadoğu'yu Çalkalıyor* şeklinde de çevrilebilirdi. (ç.n.)

yani öbür şeylerin yanında, özgürlüğün insanlara yapma fırsatı sunduğu şeyi getirdik.

Bu *rağmen* ve *fakat* argümanları tutarlı bir mantıksal yapı kurmak üzere birleşir. Doğrusu demokrasi, mesut bir özyönetim düşü olmayıp aksine karmaşa yaratan bir yapıda olduğu için, bir süper gücün silahlarıyla dışarıdan getirilebilir ve belki de getirilmek zorundadır. "Süper güç" mutlak askerî üstünlüğe sahip bir ülke değildir sadece. O, demokrasinin karmaşasına hükmetme gücü olan ülkedir.

Demokrasiyi yayma adına gerçekleştirilen askerî harekâtı desteklemek için sunulan bu argümanlar demokrasiyi yaymada öyle pek de hevesli olmayan eski argümanları hatırlatıyor bize. Aslına bakılırsa bu argümanlar, ortada neden bir demokrasi "kriz"i olduğunu açıklamak için Üçlü Komisyon'da sunulan iki ana argümanı tam anlamıyla tekrarlıyor.

Üçlü Komisyon'da ortaya atılan argüman da, demokratik hayalciler her ne kadar demokrasiyi halkın halk tarafından yönetilmesiyle bir tutsalar bile, demokrasinin o zamanlar karışmakta olduğunu iddia etmişti. Bu örnekte hayalciler, "politika odaklı entelektüeller" ve onların pragmatizmleri tarafından, "hasım bir kültürü" beslemekle ve demokratik etkinliği önderliğe, otoriteye meydan okuyacak raddeye varasıya genişletmekle suçlanan "değer odaklı entelektüeller"di.

Demokrasi karışıyor, fakat onunla beraber kargaşa da karışıyor. Donald Rumsfeld'in Bağdat'taki yağmayla ilgili latifesi Samuel Huntington'ın 30 yıl evvel ortaya attığı şu argümanın yavan tekrarından başka bir şey değil: demokrasi taleplerde artışa yol açar ve bu da hükümetlere baskı yapar, otoritenin altını oyar, bireyleri ve bölükleri disiplin gereklerine karşı tepkisiz kılar, hükmetmeyle ilişkili olanı ortak çıkar namına kurban eder.

Demokrasiyi yeni topraklara yayma seferberliği, bugünlerde tam da demokrasinin adıyla anılan çelişkinin vitrini oluyor kusursuzca. Demokrasi burada "demokratik yönetim"i, genel anlamda hayırlı politikayı tehdit eden aşırılığa hükmedebilecek hayırlı yönetim biçimini imler. *The Crisis of Democracy*'de (*Demokrasinin Krizi*) belirtildiği gibi, demokratik yönetimi demokratik yaşamdan başka bir şey tehdit etmez. Bu tehdit kendini, mükemmel bir çifte

açmaz formunda sunar. Bir yandan, demokratik yaşam halkın halk için yönetmesi şeklindeki idealist görüşü gerçekleştirmeye çağırır. Bu ise hayırlı politikanın, otoritenin, bilimsel uzmanlık ve pragmatik deneyimin ilke ve yordamlarına yayılan aşırı politik etkinliği gerektirir. Bu bağlamda iyi demokrasinin, anılan politik aşırılığı indirgemesi gerekir. Ancak politik etkinliğin indirgenmesi "özel yaşam"ın veya "mutluluk arayışı"nın güçlenmesine yol açar, bu da talep ve arzuların artmasına; politik otoritenin ve yurttaştan beklenen davranış tarzının altını oyarak iş gören bu artışa yol açar. Sonuç olarak "iyi demokrasi" demokratik yaşamın özünde içkin olan bencil davranış ve politik adanmışlık şeklindeki çifte aşırılığı ehlileştirebilen bir yönetim biçimine gönderme yapar. Dolayısıyla "demokratik çelişki"yi ortaya koymanın günümüzdeki yolu şudur: Bir yönetim biçimi olarak demokrasiyi toplumsal ve politik yaşam biçimi olarak demokrasi tehdit eder, dolayısıyla birincisi ikincisini bastırmak zorundadır.

Yukarıda anılan ikinci tartışmayı incelemenin bu çelişkiyi anlamada yardımcı olacağı ortaya çıkıyor. Söz konusu ikinci tartışmadaki anlaşmazlık bu iki tartışmadaki anlaşmazlıkların küçük olanıdır, yine de ilkinin hamlelerini ve dolayısıyla demokratik çelişkinin özünü kavramamıza el verebilir.

Amerikan askerleri gözlerini Irak'ta demokrasiye dikmişken Fransa'da "Ortadoğu'da demokrasi" sorununu oldukça farklı bir açıdan sunan ve "iyi" demokrasiyle "kötü" demokrasi arasındaki eşadlılığı çözen, küçük bir kitap yayımlandı: *Les penchants criminels de l'Europe démocratique* (*Demokratik Avrupa'nın Suç Eğilimleri*).* Kitabın yazarı Jean-Claude Milner, diğer yönlerinin yanında, cumhuriyetçi teorinin en etkili düşünürü olarak geniş ölçüde kabul gören bir teorisyen. Bu teoriye göre yurttaşlık sırf hukukun evrenselliğinde ve eğitim sırf bilginin otoritesinde temellenir. Cumhuriyetçi teori, bırakın herhangi bir toplumsal veya kültürel farklılığın söz konusu otorite ve evrenselliğe el uzatmasını, çokkültürcülüğün ve pozitif ayrımcılığın tüm biçimlerine karşı çıkar.

* Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Éditions Verdier, Paris, 2003. (İng. ed.n.)

Peki, Milner'a göre demokratik Avrupa'nın işlemekte olduğu "suç" nedir? İlkin, Ortadoğu'da barış için, yani İsrail-Filistin çatışmasının barışçıl bir çözüme kavuşması için can atmasıdır. Milner'ın iddiasına göre Avrupa'nın sunduğu barış önerisi yalnızca tek bir şeyi, İsrail'in mahvını ima eder. Avrupa demokrasisi, diye iddia eder Milner, Filistin sorununu çözmek için kendi barış tarzını önermiştir; gelgelelim Avrupa'daki demokratik barış ancak Holokost aracılığıyla gerçekleşmiştir. Avrupa savaşlarını atlatarak kurulan demokratik ve barışçıl Avrupa ancak 1945'ten sonra mümkün olabilmişti, zira bu tarih Avrupa'nın, hayalinin önünde engel olan halka, Yahudiler'e yani, yönelik Nazi soykırımı sayesinde sözde özgürleştiği tarihti. "Demokratik Avrupa", diye iddia ediyor Milner, aslında sınırlı bir tutar üzerinde hükmetme ilkesine dayanan politikanın, sınırsızlık ilkesine dayanan bir topluma çözünmesini ima eder. Modern demokrasi bu sınırsızlık yasasının başarılmasıdır; teknolojiyle temsil ve tahakkuk ettirilen, ayrıca bugün cinsiyetçi ayrışma ve soy sop yasalarından kendimizi kurtarma tasarısında zirveye ulaşan bir başarı. Böylece, uygun teknolojik icadı kullanan modern Avrupa demokrasisi, ilke olarak soy sop ve kuşak aktarımı yasalarına sahip olan halkı imha etmeye mecbur kalmıştı.

İddia paranoyakça görünebilir fakat son yirmi yıldır demokrasiyi şu narsist "kitle bireyciliği" hükümranlığıyla bir tutan düşünce eğilimiyle mükemmelen tutarlıdır. Her daim artan talepleri ve tikelcilik, cemaatçilik vurgusuyla bu sözde kitle bireyciliği toplumsallık bilincinin ve politik faaliyetin tüm biçimlerini baltalayan bir şey olarak görülür. Milner talepler, arzular ve ihtiyaçlardaki sınırsızlığın toplumsal hayattan doğup iyi siyasanın altını oyan bir şey olduğunu öne sürerken bir anlamda aynı noktaya işaret ediyor. Beri yandan Milner'ın argümanındaki yenilik söz konusu karşıtlığı radikalleştirme ve onu mantıksal bir karşıtlık olarak sunma tarzındadır. Demokrasinin mantığı ve matematiği, diyor Milner, iyi yönetimin tüm biçimlerine karşıttır. Dolayısıyla Milner *Penchants criminels* eserinde artık "demokrasi"nin demokratik aşırılığına hükmedebilecek iyi bir yönetimden medet ummuyor, aksine *pastoral* bir yönetimden, ihtiyatlı olsa da çarpıcı şekilde, medet umuyor. Milner'ın kullandığı şekliyle bu ifade hem Musa'ya hem

de önceki dönem solcu entelektüeller arasında etkili olan başka bir kitaba, eski Maocu önderlerden Benny Levy'nin *Le Meurtre du Pasteur** (*Çoban/Papaz Cinayeti*) metnine göndermedir. Levy'nin kitabı bizlere, görünüşe göre Batı felsefe ve politika geleneğince bastırılmış, *Kutsal Kitap*'a ait bir çoban (*pastor*) simasını sunar. Beri yandan, bu "pastoral yönetim" teriminin Platon'a geri dönüş olması daha da önemlidir. Aslına bakılırsa Levy, Platon'u *Devlet Adamı*'nda ileri sürdüğü çoban kavrayışına ihanetle suçlar. Öte yandan durum hakikaten daha müphemdir. İlkin şundan dolayı: Platon pastoral yönetimi mitsel bir geçmişe, dünyamıza doğrudan tanrısal bir çobanın kılavuzluk ettiği bir döneme yerleştirir. İkinci olarak, zira pastoral bakış açısı *Devlet*'te aydınlatıldığı üzere Platon'un "muhafızlarca yönetim" şeklindeki kavramsallaştırmasında hâlâ iş başındadır aslında.

Bana göre, pastoral yönetime yapılan gönderme Amerika'nın demokrasiyi şu muzafferane yayma seferberliği ve Fransa'nın demokrasi suçlarıyla itham edilmesi sırasında ortaya çıkan demokrasi argümanlarındaki teorik çekirdeği ifşa eder. Demokrasinin çift katmanlı aşırılığına, yani faydacı politikaya karşıt olarak halkın özyönetimi ütopyası ve müşterek hukukun sıkı düzenine karşıt olarak bireysel arzuların anarşik kargaşası şeklindeki çifte aşırılığa yönelik çağdaş söylem demokrasinin Platon'daki asli dekorunu yeniden sahneler; bir yandan, Platon'a göre demokrasi değiştirilemez olanın dik başlı yönetim şeklidir, yazılı hukuktur –tıpkı bir hekimin, tedavi edilecek hastalık ne olursa olsun, bir kalemde yazdığı reçete gibidir; diğer yandan, yasanın lafzındaki katılık da halkın, katışıksız keyfiliğindeki ifadesidir, bireylerin ortak sıkı düzene dikkat etmeksizin canları istediği gibi eylemelerine el veren kısıtlanmamış "özgürlük"lerinin ifadesidir. Platoncu argüman, demokrasinin bir politika ilkesi olmadığını, aksine bir yaşam tarzı olup aslında hayırlı politikaya direnen bir şey olduğunu söylemekle aynı kapıya çıkar. Demokrasi kaosa yol açar; o, herkesin canı istediğince eylediği bir yaşam tarzını imlemekle kalmaz, ayrıca daha kökten olacak şekilde, her şeyin tersine dönüverdiği bir yaşam tarzıdır, tüm doğal ilişkilerin tersine çevrildiği

* B. Lévy, *Le Meurtre du Pasteur*, Éditions Verdier, Paris, 2004. (İng. ed.n.)

bir haldir. Platon *Devlet*'in VIII. kitabında demokratik şehrin devletini, yönetimden ziyade yönetenlerin itaat etmek zorunda olduğu; babaların oğullara itaat edip yaşlının gence öykündüğü; kadınların ve kölelerin erkekler ve efendiler kadar "özgür" olduğu; sokaklardaki merkeplerin bile "önüne çıkan herkese toslayıp geri çekilmeden, olanca özgürlük ve gururla yollarına gittiği" bir devlet şeklinde betimler.*

Açıktır ki, demokratik bireyselciliğe eşlik eden tehlikelerden ve toplumsal bir yaşam tarzı olarak demokrasiden söz eden Tocqueville sonrası tüm konuşmalar şu mağrur eşek hakkındaki kadim Platon esprisinin aynıyla sunulmasıdır yalnızca. Gelgelelim, bu esprinin kalıcı başarısında, ona dair ilgi uyandıran bir şeyler vardır. Bizlere her gün sabahtan akşama şu söyleniyor: 20. yüzyılda yaşıyoruz, dünyamız geniş ulus-devletler dünyası, küresel pazar ve güçlü teknolojiler dünyası, ayrıca özgürlükleri kadınların, kölelerin ve şehirden olmayanların dışlanmasına dayanan erkeklerden oluşan şu küçük antik şehirlerden tümüyle farklı bir dünya. Bizim "demokrasilerimiz"in, diye devam ediyor bu akıl yürütme, şu antik demokratik köylerin yönetilmesiyle hiçbir alakası yok. Şayet bunun doğruluğunu kabul edersek, o halde şu olguya ne diyeceğiz; demokratik köyün antikiteden bir anti-demokrat tarafından yapılan tartışmalı tasviri hâlâ, menkûl kıymetler borsası, süpermarketler ve çevrimiçi ekonomilerden oluşan dünyamızdaki demokratik bir bireyin hakiki portresi olarak nasıl sunuluyor? Buradaki çelişki, bu demokrasi kavramsallaştırmasını demokratik yaşam tasvirindeki bir üçkâğıdın sürdürdüğünü sezdirir. Çelişki, şu çekincesiz demokratik merkebin neden olduğu kargaşanın aslında daha derin sorunları barındırdığını sezdirir. Başka deyişle, demokrasinin tam da demokratik yönetimce bastırılması gereken bir yaşam tarzı olduğunu dillendiren şu demokratik çelişkinin bilindik öne sürülme yolu daha köklü bir çelişkiyi ima eder. Bu çelişkinin bizzat politikanın çelişkisi olduğunu ileri sürüyorum.

Gördüğüm şekliyle sorunun özü şudur: Demokrasi ne bir yönetim ne de toplumsal yaşam biçimidir. Bu itibarla demokrasi politikanın kurulumudur; çelişki olarak politikanın kurulumu.

* Metnin Türkçesi için bkz. Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2013, s. 293 (563d). (ç.n.)

Peki, neden çelişki? Çünkü politikanın kurulumu, görünüşe göre, bir toplulukta hükmetme iktidarının zeminini sorgulayan kilit soruya bir cevap sunar. Evet demokrasi bir cevap sunar ve fakat bu cevap hayrete düşüren bir cevaptır; hükmetme kudretinin zemini tam da aslında ortada zeminin falan olmamasıdır.

Yasalar'ın III. kitabının başında Platon'un bir çırpıda kavramamıza imkân tanıdığı nokta budur. Bu pasajın farkında olduğum sürece Derrida'nın demokrasi tartışmalarına asla dahil olmadım, beri yandan bu pasajın demokratik "*aporia*"nın veya "çelişki"nin özünü sunduğunu düşünüyorum. Platon bu pasajda, hükmetmek için zorunlu olan vasıfları sıralar. O, hükmedenle hükmedilen arasındaki doğal farka atfedilen altı vasıfla başlar; ebeveynin çocuklar, yaşlının genç, efendinin köle, soylunun köylü, güçlünün zayıf ve âlimin cahil üzerindeki gücü. Tüm bu vasıflar, konumların apaçık dağıtımını içerir. Tıpkı Platon'un yaptığı gibi siz de "güçlü"nün gerçekte ne anlama geldiğini sorabilirsiniz, gelgelelim zayıfın güçlünün karşıtı olduğu yadsınamaz. Yaştaki kıdemin iktidarın icrası açısından yeterli bir vasıf olup olmadığı tartışılabilir, ancak onun öyle veya böyle bir vasıf olduğu tartışılamaz. Tüm bu vasıflar toplumda zaten iş başında olan ve hükmetmenin *arkhê*si olarak ileri sürülebilecek nesnel farklılıklar ve iktidar biçimleriyle ilişkilidir. *Arkhê* aslında iki şeydir; hükmedenlerle hükmedilenler arasındaki iktidar dağıtımına dayanan, konumların ve ehliyetlerin şu apaçık dağıtımını içeren teorik bir ilkedir, öte yandan hükmetmenin hükmetme mizacında öngörülmesi ve tam tersine, bu mizacın kanıtının tam da onun empirik işleyişi olması olgularını içeren zamansal bir başlangıçtır.

Yönetim görünüşe göre kendi *arkhê*sinin izahını, yani bazıları hükmeden konumunu alırken diğerlerinin onların hükmettiği insanlar konumunu almasının gerekçelerine yönelik bir izahı talep eder. Hükmetmenin ilk altı ilkesi *arkhê*nin iki talebiyle eşleşir, ancak Platon'un "kura çekimi"* dediği ve diğerleriyle eşleşmeyen bir yedinci ilke –ya da demokrasi– de söz konusudur. Demokrasi rollerin önceden belirlenmiş bir dağıtımı olmadığı gibi iktidar icrasının bir hükmetme mizacına atfedilişi de değildir. "Kura

* Türkçesi için bkz. Platon, *Yasalar*, Çev. Candan Şentuna, Saffet Babür, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998, C. I, s. 58 (690c). (ç.n.)

çekimi" "vasıfsız vasıf"taki çelişkiyi, yani *arkhê*nin yokluğunu dillendiren çelişkiyi sunar. Ancak bu "vasıfsız vasıf"tan iki farklı sonuç çıkarabilirsiniz. Dikkatinizi onun bir *arkhê* olmadığına verebilir ve onu, yönetmenin ilkeleri listesinden öylece çıkarabilirsiniz. Şayet Platon böyle yapmamayı seçtiyse bu seçim kendi adına bir hoşgörüden dolayı değildi. Platon onu, kendi çağında demokrasi mevcut olduğu için ve demokrasinin "öznesi", halk yani, onun özel varoluşuna tanıklık ettiği için muhafaza etmedi; aksine başka bir şeyden dolayı, yani *arkhê*nin demokratik yokluğu bir *arkhê*nin etkililiğini teşhir ettiği varsayılan şu "iyi" vasıflara yansıdığından dolayı muhafaza etti. İyi vasıflar... pekâlâ olabilir, fakat onlar tam anlamıyla ne için iyidirler? Yaşça kıdemlinin kıdeminden bir yönetme biçimi çıkarmak kuşkusuz mümkündür; bunun tam adı *yaşlılar yönetimi* (*gerontocracy*) olurdu. Benzer şekilde, âlimin veya uzmanın bilgisinden *bilginin yönetimi* (*epistemocracy*) veya *uzmanların yönetimi* (*technocracy*) diyebileceğimiz şeyin zemini olarak hizmet eden bir yönetim biçimi çıkarmak da mümkündür, vesaire vesaire. Beri yandan, bu yönetim biçimleri listesinde ıskalanan şey *politik* biçimdir. Eğer *politik* yönetim fikrinin herhangi bir manası varsa, o fazladan bir şeyi; yaşça kıdemin, babalığın, bilimin, gücün vs yönetimlerine, yani ailelerde, kabilelerde, okullarda ve atölyelerde zaten mevcut olup insan topluluklarının daha karmaşık ve daha geniş biçimleri için kalıplar tedarik eden biçimlere fazladan ilave edilen bir şeyi imler. Fazladan bir şey, Platon'un iddia ettiği gibi, "gökler"den gelmelidir, "gökler"den ulaşmalıdır. Gelgelelim, "gökler"den inip gelen ancak iki yönetme biçimi vardır. İlki pastoral yönetimdir, yani tanrısal çobanın insan sürüsüne doğrudan hükmettiği şu mitsel çağların yönetimi. Diğeriyse talihin, kura çekmenin, yani demokrasinin yönetimidir.

Başka deyişle, yönetmenin, insanların kendilerine göre yönetileceği birçok kalıbı vardır. En yaygını doğuma, variyete, güce ve bilime dayananlardır. Öte yandan politika fazladan *bir şey*i ima eder; hem hükmedenlerde hem de hükmedilenlerde ortak olan, fazladan bir vasfı. Şu tanrısal çoban artık dünyaya hükmetmiyorsa, o halde ancak ilave bir vasıf var olabilir. Bu da, hükmetmeye, hükmedilenlerden daha fazla ehil olmayan kişilerin vasfıdır. De-

mokrasi tam olarak şu anlama gelir: "*Demos*un iktidarı, hiçbir *arkhê*nin kendilerine icra hakkı vermediği kişilerin iktidarıdır. Demokrasi ne belirli bir kurumlar kümesidir ne de belirli bir bölüğün iktidarıdır. O, tüm kurumlar kümesini veya herhangi bir halk kümesinin iktidarını aynı anda meşrulaştıran ve gayrimeşrulaştıran temellendirici veya fazladan iktidardır.

Bu durum, şu mağrur merkeplerin böylesi bir rahatsızlığa yol açmalarının nedenidir; zira, iyi politika yoluyla kazanılan şey sözde demokratik kitle-bireyselciliğinden fışkıran taleplerin aşırılığı olmayıp aksine demokrasinin bizzat kendi zeminidir. Politik olan, "halkın" fazladan "iktidarı"na dayanır; bu iktidar da politik olanı aynı anda hem kurar hem de onun temellerini ilga eder. Bana göre, Derrida'nın iki ana yolda geliştirdiği demokrasinin "öz-bağışıklığı" (*autoimmunity*) mefhumu, temellendiren iktidar ve olumsuzlayan iktidar özdeşliğindeki köktenciliğe temas edemez. Derrida'ya göre öz-bağışıklık öncelikle, demokrasinin doğası gereği sınırsız bir özeleştiri yeteneğine sahip olması anlamına gelir ki, bu durum demokrasi karşıtı kampanyaya da güç verecektir. Öz-bağışıklık ikinci olarak, demokratik yönetimlerin, demokrasiyi düşmanlarına karşı, yani demokratik özgürlüğü demokrasiye karşı savaşmada kullananlara karşı korumak için demokratik hakları feshetme şeklindeki eylem imkânını imler. Derrida, demokrasinin, her iki durumda da bu *autos*un veya *kendilik*in sınanmamış iktidarına karşı dik durduğunu iddia eder. Tek kelimeyle demokrasi kendi Ötekisinden, kendine ancak dışarıdan gelebilecek bu Ötekiden yoksundur. Derrida böylece *khôra*nın *öteki*ni, *yeni geleni* –ki onun burada içerilmesi "hep gelmekte olan demokrasi" ufkunu tanımlar– saf alma gücünden bir iplik örmek suretiyle *kendilik*in dairesini kırmaya koyulur.

Benim buna karşı itirazım oldukça basit: Ötekilik politikaya dışarıdan gelmez. Şöyle kesin bir nedenden dolayı: Politika zaten kendi ötekisine, kendi çok türlülük ilkesine sahiptir. Aslına bakılırsa demokrasi bu ötekilik ilkesi*dir*. Demokrasi, bir *kendilik* iktidarı olmaktan ziyade böylesi bir iktidarın ve *arkhê*nin döngüselliğinin bozulmasıdır. O, politikanın bir şekilde var olması için önden varsaymak zorunda olduğu anarşik ilkedir ve anarşik olması bakımından, politikayı bir bölünme mahalli olarak ku-

rarak politikanın kendi kendini temellendirmesini engeller. Bu bölünmeyi şu üç terim arasındaki ayırıcı ilişkiler aracılığıyla, biraz çekinerek, kavramsallaştırmıştım: Polis, politika ve politik.

Daha yaşlı, daha bilgili, daha zengin vs oldukları için –ya da daha kesin olarak söylenirse, daha yaşlı, daha bilgili, daha zengin vs rolünü oynadıkları için– diğer insanlara hükmeden insanlar vardır. Ayrıca, vasıfların, yerlerin ve yetkinliklerin verili bir dağıtımına atfedilen hükmetme kalıpları ve yordamları vardır. Buna polisin mantığı diyorum. Beri yandan, daha yaşlı olanların iktidarı yaşlılar yönetimi (*gerontocracy*) iktidarından daha fazla olmak durumundaysa; âlimler yalnızca cahillere değil, zengin ve fakirlere de hükmetmek durumundaysa; cahil, âlimin kendisine ne yapmasını emrettiğini "anlamak" zorundaysa; askerler silahlarını kendi kazançları için kullanmak yerine kendi hükümranlarına itaat etmek durumundaysa, şu halde hükmedenlerin iktidarı hükmedenler ve hükmedilenlere ortak olan, fazladan bir vasfa dayanmak zorundadır. İktidar *politik* olmalıdır.

Bunun gerçekleşmesi için de politikanın mantığı polisin mantığına ket vurmalıdır. *Politika* tüm vasıflanmaların, vasıflanmamışın iktidarı eklenerek tamamlanması demektir. Hükmedenlerin yönetmede dayandıkları nihai zemin, neden bazı insanların diğerlerine hükmettiğini açıklayan iyi bir gerekçenin olmayışıdır. Hükmetme pratiği nihayetinde kendi gerekçesinin olmayışına dayanır. "Halkın iktidarı" eşzamanlı olarak onu hem meşrulaştırır hem gayrimeşrulaştırır.

Demos ve demokrasi işte bu anlama gelir. *Demos* nüfus, çoğunluk, politik beden veya aşağı sınıflar değildir. O, hükmetmek için gerekli vasıflara sahip olmayanların meydana getirdiği ve aynı anda hem herkes hem hiç kimse anlamına gelen artık topluluktur. Demek ki "halkın iktidarı" belirli bir bölüğün veya kurumun iktidarıyla denk tutulamaz ve o ancak ayrışma biçiminde var olur. "Halkın iktidarı" bir yandan, devlet kurumlarını ve hükmetme pratiklerini hem meşrulaştıran hem de gayrimeşrulaştıran içkin farklılıktır. Bu durum onun, söz konusu kurumların oligarşik işleyişi tarafından daima engellenen ve öylece kayıplara karışan bir farklılık olduğunu ima eder. Öte yandan halkın iktidarı, daima kendisine ket vurulduğu için tarafların, yerlerin, yetkinliklerin

polisçe dağıtımına meydan okuyan ve politik olanın anarşik temelini yeniden sahneleyen politik özneler tarafından durmaksızın yeniden canlandırılmalıdır. Bu ayrışmanın yapısı *aporia* ile değil *dissensus*la ilgilidir. Eğer ortada *aporetik* bir şey varsa, o olsa olsa politik olanı kendi ilkesi üzerinden temellendirme girişimidir. Beri yandan bu "temel", yarık olduğu için demokrasi, durmadan yeniden başlayan ve hükmetme pratiğince dur durak bilmeden tıkanan bir dissensus pratiğini imler.

Daha önceden, demokrasinin bir kurumlar kümesinden meydana gelemeyeceğini iddia etmiştim. Bunun nedeni şudur; aynı anayasa ve aynı yasalar dizisi, içinde şekillendirildikleri "müşterek"e bağlı olarak tam tersi yönlerde hayata geçirilebilirler. Onlar, politik evreni çembere alıp sınırlayabilir ve politik etkinliği uygun vasıflarla donanmış belirli faillerin gerçekleştirdiği fiillerle kısıtlayabilirler; ya da demokratik olan yorumlama ve pratik biçimlerinin, bizzat aynı metinlerden yeni politik yerler, meseleler ve failler türeten bu biçimlerin yolunu açabilirler. Bu farklılık, bir kurumlar kümesinden doğmaz, aksine duyuyla algılanabilir olanın başka bir dağıtımından, başka bir sahnenin kurulumundan; kelimeler, onların imlediği şey türleri ve yetki verdiği pratik türleri arasında farklı ilişkilerin üretilmesinden doğar. Yine önceden, polis mantığının politik evreni sınırlamaktan meydana geldiğini iddia etmiştim. Beri yandan bu sınırlamanın, genellikle politik olanın saflığı adına, hukukun evrenselliği adına veya politik evrensellikle toplumsal tikellik arasındaki ayrım adına –peşin hükümle– sergilenen politik sahnenin büzülmesi gibi bir etkisi olur. Politikanın böylesi bir "saflaştırılması"ndan doğan sonuç onun fiilen tasfiyesidir. Aksine, demokratik mantıksa politik olanın sınırlarının bulandırılmasından ve yerinden edilmesinden oluşur. Bu da politikanın anlamıdır: Politik durumu kayıplara karıştıran şey *sıfatıyla* herkesin ve her birin eşitliğini yeniden canlandırarak politik olanın sınırlarını yerinden etmek.

Şehirlerin ve devletlerin yönetiminin yalın ve anlamı açık topluluk ilkesine dayanması gerektiğini arzulayanların bu pratiği kabul edilemez bulacaklarını söylemeye gerek yok. İşte bu tam da, Platon'un ithamından Samuel Huntington'ınkine kadar, demokrasinin gerçekliğinin onun adıyla çeliştiğini kanıtlamaya yönelik

ardı arkası gelmeyen çabalar üzerinden demokrasinin çözümsüz açmazını, çelişkisini, ikiyüzlülüğünü veya yalanını teşhir etmeyi amaçlayan aman vermez bir dizi ithamın nedenidir. Bu ithamın en meşhur kalıbı, Marksist geleneğin şiddetle vurguladığı şu *gerçek* ve *formel* demokrasi arasındaki karşıtlıktı. Öte yandan, bu karşıtlığın kendisi de, yazılı yasanın iktidarı olarak demokrasiyle bireysel ve toplumsal yaşamın bir formu olarak demokrasi arasındaki Platoncu ayrım kadar gerilere uzanır. İnsanlar bu ayrımların oldukça farklı bağlamlarda işlediğine işaret edecektir. Platoncu hikâyede, demokratların bireyselci yaşantısı yasanın katılığına sahte adanmışlığın gerçek içeriği kılığına bürünür; Marksist gelenekteyse gerçek demokrasi, kendi çelişkisini yani sömürünün ve eşitsizliğin "gerçek yaşamı"nı gizleyen bir örtü olarak işleyen şu formel burjuva demokrasisiyle karşı karşıya getirilir. Gelgelelim, çıkarımlardaki farklılığa rağmen delil getirmenin yapısı aynıdır. Her ikisinde de demokrasi formel bir şey olarak görülür ve eşitsizliğin gerçekliğiyle karşılaştırılır. Bu "gerçeklik" farklı kılıklara girebilir. Platon'un eserinde olduğu gibi haz ve acı hesaplaması tarafından yönetilen demokratik bireyin katıksız hazzı olabilir mesela. O yine, Marx'ın eserinde olduğu gibi, özel mülkiyetin ve kişisel çıkarların gerçekliği olabilir. Ya da, Arendt'te gördüğümüz gibi, "salt verililiğin karanlık art alanı"na karşı şu politik görünüş evreninin parlaklığını ululamak suretiyle baş aşağı çevrilebilir. Bu durumların her birinde demokrasiye görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlık aracılığıyla yaklaşılır, demokrasi bu karşıtlık aracılığıyla tanımlanır, gizlenir ve nihayetinde tahliye edilir. Görünürde karşıt olan bu yorumlamaların denkliğine ilişkin en tesirli örnek şu devrimci "Erkek/insan ve Yurttaş Hakları"na yönelik eleştiride bulunabilir. Bugün, artık biliyoruz ki bu devrimci haklar yerlerini "İnsan Hakları"nın genel düzenine devretmiştir. Bu yön değişimi, iki yüzyıldır Burke, Marx ve Arendt gibi farklı yazarların, söz konusu haklarda yanlış bir şeyler olduğunu, yani onların ikiyüzlülüğünü göstermeleri olgusuna atfedilebilir kısmen. Tüm bu yazarların, Giorgio Agamben'in *Homo Sacer*'inde (*Kutsal İnsan*)* yinelediği, temel delili şudur: Bu iki özne çoğuna göre

* Metnin Türkçesi: G. Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001. (ç.n.)

aslında birdir ve dolayısıyla buraya bazı safsatalar süzülmüştür. Marx bu meseleyi, yurttaş haklarının aslında, fiilen mülk sahibi olan bir "erkeğin/insanın" hakları olduğunu söyleyerek tartışmıştı. Burke ve Arendt'e göre bu haklar kendilerini bir ikilem biçiminde sunar. Yurttaş haklarının erkek/insan hakları olduğu söylenebilir, ancak durum böyleyse erkek/insan hakları apolitik bireyin haklarıdır ve bu bireyin kendi namına hakları olmadığı için söz konusu hakların, hakları olmayanların hakları olduğu, yani hiçbir şey olmadığı ortaya çıkar. Veya erkek/insan haklarının yurttaş hakları, yani yurttaşların mevcut anayasal bir devlete mensup olmakla sahip olduğu haklar olduğu söylenebilir. Şayet hal böyleyse, bu haklar hakları olanların haklarıdır ki, bu da bir totolojiye varır.

Bu argümanın, yani biri sahte özne olmak üzere iki özne varsa "hakiki" öznenin bu veya öteki, yani erkek veya yurttaş olması gerektiğini dillendiren argümanın altında yatan şey politik öznenin bir ve aynı olması gerektiğini ortaya koyan önvarsayımdır, politikanın ya salt görünüş olduğunu ya da onun öznesinin anayasal metinlerde tanımlanan şeyle özdeş olduğunu dillendiren iddiadır. Öte yandan, politik özne farklı kimlikler arasındaki, yani *Erkek/İnsan* ile *yurttaş arasındaki* açık mesafede var olduğu için demokrasi ortada asla *tek* bir öznenin var olmamasını ister. Erkeğin/insanın *veya* yurttaşın iktidarının tecessümü olması bir yana, bir politik özneleştirme süreci erkek *ile* yurttaş arasındaki bağlantı ve bağlantısızlık biçiminin yapılandırılmasından meydana gelir. Erkek ve yurttaş bu süreçte, yasal tescilleri bizzat bir politik sürecin üretimi olan politik adlar olarak kullanılırlar. Onlar aynı zamanda, uzanımları ve kavranmaları davalık (*litigious*) bir mesele olması anlamında ihtilaflı adlardır ki, bu durum onların doğrulanmaları veya sınanmaları için yer açar. Bu doğrulanma biçimlerinde yurttaş ve erkek dışlayıcı ilkeye karşı içerici rolünü, tikele karşı tümel rolünü oynama arasında gidip gelir. Bu durum, anılan adların demokratik mücadelede nasıl kullanılageldiğini ve kullanılabildiğini gösteriyor. Yurttaşlık bir yandan, erkekler/insanlar olarak ast veya üst olan kişiler arasında, yani müstakil bireyler olarak sahipliğin ve toplumsal tahakkümün iktidarına tâbi olan insanlar arasında eşitliğin hükmetmesi anlamına gelir. Diğer

yandan, yurttaşlığın tüm kısıtlamalarına –ki birçok insan kategorisi yurttaşlığın kapsamından hariç tutulmuştur ve yurttaşlık, belirli sorunları yurttaşların erişiminin dışına yerleştirerek yurttaşları sınırlar– karşıt olarak "erkek/insan" herkesin ve hiç kimsenin eşit yeterliğini olumlamayı gerektirir. Demokrasi, çıkarların tikelliğine karşı hukukun tümel kudretine indirgenemez, çünkü tümeli durmadan özelleştirmek tam da polisin mantığıdır. Sonuç olarak tümel, sürekli oyuna sokulmalıdır ve bunun gerçekleştirilmesi için de yeniden bölünmelidir.

Fransız Devrimi sürecindeki feminist protesto biçimlerini yorumlayarak bu konuya değinmiştim. O dönemde kadınlar, yurttaşlığın tümellik dairesinde olduğunu, oysa kadınların etkinliklerinin ev hayatının tikelliğine ait olduğunu öne süren sözde cumhuriyetçi ilkeye dayanılarak yurttaş haklarından mahrum edilmişti. Kadınların tikelin alanını doldurduğu ve sonuç olarak tümelin alanına dahil edilemeyeceği varsayılıyordu. Kendilerine ait bir iradeden yoksun olmakla kadınlar politik özne olamazdı. Kanıt olarak kendini alan bu beyana karşı Olympe de Gouges gayet meşhur olan şu iddiayı ortaya attı: Mademki kadınlar darağacına çıkmaya uygundur, o halde Meclis kürsüsüne çıkmaya da uygundur. Bu delil getirme, çıplak yaşamın sözde tikelliğinde içerilen bir tümellik kurmak suretiyle, bu iki evreni ayıran sınırları bulanıklaştırdı. Kadınlar da Devrim düşmanları olarak ölüme mahkûm edilebildiğine göre, onların çıplak yaşamı da politikti. Darağacında herkes eşitti; kadınlar da "erkekler gibi"ydi. Ölüm cezasının tümelliği, politik yaşamla ev hayatı arasındaki "kendinden açık" ayrımın altını oydu. O halde kadınlar "yurttaşlar olarak" kendi haklarını olumlayabilirdi. Bu olumlama, Burke ve Arendt'in *müsaadesiyle*, kadınların o zaman sahip oldukları haklara sahip olmadıklarının ve sahip olmadıkları haklara sahip olduklarının teşhiriyle aynı kapıya çıkar. Kadınlar bir yandan, Haklar Beyannamesiyle teminat altına alınan ve "eşit, özgür" tüm erkeklere ait olan haklardan mahrumdu, bu haklardan mahrum bırakılmaları isteniyordu. Diğer yandan, tam da protestoları sayesinde kadınlar bir politik kabiliyeti kanıtladılar. Bu hakları sahneleyebildiklerine göre onlara fiilen sahip olduklarını gösterdiler.

Demokratik bir süreçte kapsanan işte budur: İki kimlik arasındaki mesafede özneleştirme biçimlerini yaratmak ve tümelle tikel arasındaki çifte ilişkiyle oynayarak tümel örnekleri yaratmak. Demokrasi yalnızca hukukun tümelliğine yüklenemez, çünkü yönetsel eylemin mantığı tümelliği durmaksızın özelleştirir. Tümel, özneleştirme biçimleriyle ve kamusal yaşamın durmadan özelleştirilmesine taş koyan doğrulama örnekleriyle takviye edilmelidir.

Bu özelleştirmenin iki biçimi vardır: Cinsiyetçi, toplumsal veya etnik temellere dayanarak nüfusun belirli kesimlerinden politik hakları yadsıyan belirgin biçim; yurttaşlık dairesini belirli kurumlar, sorunlar, usûller ve amiller dizisiyle sınırlayan örtük biçim. İlk biçim Batı'da miadını doldurmuş gibi görünürken, ikincisi ciddi öneme sahip çağdaş bir meseledir. Son otuz yıldan beri hem modernleştirme şeklindeki cıvık ad hem de yeni-muhafazakâr devrim şeklindeki samimi ad demokratik süreçteki dönüşümü; iş, sağlık ve emekli maaşları gibi "özel yaşam"a ait meseleleri eşit yurttaşlıkla ilişkili kamusal kaygılara dönüştürmek suretiyle kamusal daireyi genişleten bu dönüşümü etkilemek üzere kullanıldı. Şu "toplumsal" devlet veya "refah" devleti reformunun ardındaki hamleler, hizmetlerin ve yan gereksinimlerin kamusal ve özel tedarikleri arasındaki dengeden daha büyüktür. Çalışmanın ve sağlığın düzenlenme tarzının ardındaki hamle, topluluğun "müşterekliği"ne düşkün tikel anlayıştır. Yurttaşlığın politik evreni ile özel düzenlemelerin hükmettiği toplumsal evren arasına çizgi çekmek, aynı zamanda, kamusal meselelere hitap etmede kimin ehil olup kimin olmadığına, kimin bunu yapabilip kimin yapamayacağına karar vermek demektir.

Fransa'da 1995 kışında toplu taşıma çalışanları uzun süren bir greve gittiler. Arendtçi ve Straussçu argümanların dışavurumu bu çalışanları, kendi özel ve anlık çıkarlarını, ortak iyinin peşindeki politik arayışın ve gelecek kuşakların çıkarına göre eyleme şeklindeki politik becerinin zararına olan bu çıkarları koruma niyetindeki bireyler olarak resmetme peşindeydi. Öte yandan, grev sırasında, bu grevin başlıca itirazının, özel bir erkekler/insanlar ve kurumlar grubunun, topluluğun geleceğini belirleme şeklindeki özel imtiyaza sahip olup olmadıklarına karar vermeye yönelik olduğu giderek daha açık hale geldi. Politikle toplumsal arasındaki

şu genel kabul görmüş ayrım aslında, ortak sorunları ve geleceği gözetme yeteneğine sahip sayılan kişilerle özel ve âcil kaygıların ötesini düşünmekten âciz olarak görülen kişiler arasındadır. Tüm demokratik süreç bu sınırın yerinden edilmesiyle ilgilidir.

Konuyu, baştaki meseleme dönerek bağlayacağım. Soru şuydu: Demokrasiyi kendisiyle karşıtlığa sokan çelişkiyi nasıl anlamalıyız? Demokrasi adının belirsizliğini ve bu adın demokrasinin edimselliğiyle çeliştiğini dillendiren ve sürekli tekrarlanıp duran beyanları bırakıp demokrasinin öz-farklılığına yönelik çok daha radikal olan yorumlamaya nasıl geçmeliyiz? Derrida *Spectres de Marx*'ta (*Marx'ın Hayaletleri*), Francis Fukuyama'nın liberal demokrasinin tarihsel kazanımına yönelik tezini, bu demokrasinin kerameti kendinden menkûl zafer gösterisinin altındaki uçurumu tekrar açmayı hedefleyerek yorumlar: "Bazılarının kalkıp da, insanlık tarihinin ülküsü olarak en sonunda başarıya ulaşmış liberal bir demokrasi ülküsü adına Yeni-İncilcilik yapma cesareti bulduğu şimdilerde avaz avaz bağırmalıyız şunları: İnsanlık ve dünya tarihinin hiçbir döneminde şiddet, eşitsizlik, dışlanma, açlık, dolayısıyla ekonomik baskı bu kadar çok insanı avucuna almamıştı."* Derrida uçurumu tekrar açmak için *gelmekte olan demokrasi*yi, kendisine erişmiş veya kendisinin *kendilik*ine erişmiş demokrasiyle karşıtlığa sokar. Derrida'nın gördüğü üzere, gelmekte olan demokrasi gelecekte gelecek olan demokrasi değildir, aksine o farklı bir zamanda, farklı bir zamansal hikâyede tahkiye edilen bir demokrasidir. "Gelmekte olan demokrasi"nin zamanı, asla gerçekleştirilemese bile –ve tam da asla gerçekleştirilemeyeceği için– sadık kalınması gereken bir vaadin zamanıdır. O, gelmekte olana sonsuzca açıklığı barındırdığı için –ki bu açıklık Ötekine veya yeni gelene sonsuzca açıklık anlamına da gelir– hiçbir zaman "kendine erişemeyecek", kendine yetişemeyecek bir demokrasidir.

Bu ilkeye katılmaktan başka bir şey gelmez elimden. Derrida, iki zamansallığı aynı zamana ve iki uzamı aynı uzama yerleştirerek, başka bir demokrasiyi liberal demokrasi denen demokrasiyle karşıtlığa sokar. Öte yandan, bu sorunun asıl doğası söz konusu iki demokrasinin karşıtlığa sokulma tarzındadır. Derrida, liberal

* Alıntının Türkçesi şuradan alınmıştır: Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2007, s. 134. (ç.n.)

demokrasiyi bir yandan yönetim biçimi olarak konumlandırırken, diğer yandan, yeni gelene sonsuzca açıklık ve tüm beklentilerinden paçayı sıyıran bir olayın beklentisi olarak konumlandırır. Bir *kurum*la bir *transendental ufuk* arasındaki bu karşıtlıkta, bana göre, kaybolan bir şey vardır. Burada gözden yiten şey bir pratik olarak demokrasidir. Burada görünmez olan, Ötekinin veya *heteron*un politik icadıdır; yani, "yeni gelenleri", herkesin ve hiç kimsenin eşit iktidarını sahneleyen ve belirli bir ortak dünyadaki topluluk hakkında yeni sözler inşa eden yeni özneleri durmadan yaratacak şu özneleştirme şeklindeki politik süreçtir. *Heterolojin*in politik kudretini görmezden gelmek kendini basit bir karşıtlığın kapanına kıstırmaktır; bir yanda, aslında kendiliğin hukukunu tecessüm ettirdiği için oligarşi anlamına gelen "liberal demokrasi" ve öbür yanda, olaya ve ötekiliğe kayıtsız şartsız açıklığın zamanı ve uzamı olarak görülen şu "gelmekte olan demokrasi". Bence bu durum, politikanın boşa çıkarılmasıyla ve ötekiliğin bir tözselleştirilme biçimiyle aynı kapıya çıkar. Demokraside ortaya çıkan, kendiliğin şu sözüm ona tözselleştirilmesinin boşa çıkarılması da Ötekinin simetrik bir tözselleştirilme biçimine, yani çağdaş etik eğilim denebilecek şeyin alametifarikasına yol verir. Demokratik *özerklik*e karşıt olarak, "ötekiliğe sonsuz saygı"ya ve olaya yapılan göndermeler mevcut etik eğilimin beylik laflarıdır. Gelgelelim bu göndermeler farklı şekilde yorumlanabilir ve bambaşka çıkarımlara el verebilir.

Jean-François Lyotard'ın, insan haklarına dair Uluslararası Af dersinde sunduğu Ötekinin Hakları yorumunu ele alalım mesela.* Lyotard'a göre, "ötekiliğe sonsuz saygı" Ötekinin iktidarına –ister Freudcu *Şey* ister Yahudi Yasası olsun– itaat anlamına gelir ki, onun karşısında insan bir tutsak veya köledir. Onun okumasına göre Aydınlanma ve özgürleşme düşünün yaderklik hukukunun yadsınmasına yönelik muzır bir irade tarafından desteklendiği ortaya çıkmıştır; o, bu iradeyi modern totaliteryanizmin ve Nazi soykırımın kökü olmakla itham eder. O halde sonuç şudur: Ötekinin Hakları nihayetinde Şeytan/Kötülük mihverine (*the axis of Evil*) karşı askerî seferlerin meşrulaştırılmasını sağlar. Demek

* J-F. Lyotard, "The Other's Rights", *On Human Rights*, ed. S. Shute ve S. Hurtey, Basic Books, New York, 1994, s. 136-47 [Türkçesi: Jean-François Lyotard, "Öteki'nin Hakları", Çev. Zühtü Arslan, *Liberal Düşünce* 14 (Bahar 1999), s. 144-50. (ç.n.)].

ki etik, Ötekilik ve ötekiliğe sonsuz saygı, "liberal demokrasi" pratiğini ve ideolojisini meşrulaştırmak için çalışan bir tür "yeni *İncil*" haline gelir.

Levinasçı Öteki kavramının bu yorumu ve etik eğilime yönelik böylesi bir yorum Derrida'nın düşünme tarzından elbette oldukça farklıdır. Derrida, Lyotard'la tam bir karşıtlık içinde, mesihçi vaadi yasaya itaatle açıktan karşı karşıya koyarak, etik ihtarı bir özgürleşme ufkuyla bağlantılı kılar. Fakat olayın, ötekinin veya sonsuzun rüçhan hakkı sahibi (*pre-emptive*) her türlü özdeşleştirilmesinden kaçınmak için Derrida, müteselsil cümleler gibi* bitimsiz ve tamamlayıcı bir yapısöküm, üstünü çizme ve *apophansis* sürecini işletir. Benim gördüğüme göre, ötekiliğe yönelik etik abartı zorunlu olarak şu iki yorumlama arasında bocalamaya yol açar: Son tahlilde Tanrı'nın askerlerinin seferlerini destekleyen, radikal bir yaderklik hukuku savunusu veya Ötekine, rüçhan hakkı sahibi tüm kimlik biçmelerin üzerini çizme şeklindeki bitimsiz görev.

Nihayet, Derrida'nın kavramsallaştırması demokrasiye hem çok şey hem de çok az şey verir. Çok az; çünkü demokrasi "liberal demokrasi"nin devlet pratiğinden daha fazlasıdır. Çok şey; çünkü demokrasi ötekiliğe sonsuz açıklıktan daha azıdır. Ötekiliğe *tek bir* sonsuz açıklık söz konusu değildir, bunun yerine ötekinin payını tescil etmenin çokça yolu vardır. Kendi çalışmamda demokratik pratiği, payı olmayanların –bu ifade, "dışlanmış" anlamında değil "kim olursa olsun" anlamındadır– payının tescili şeklinde kavramsallaştırmayı denemiştim. Böyle bir tescili "yeni gelenler", yani yeni nesnelerin müşterek kaygılar olarak görülebilmesine, yeni seslerin ortaya çıkıp işitilebilmesine olanak tanıyan özneler yapar. Bu anlamda demokrasi ötekiyle uğraşmanın çeşitli yollarından biridir. Demokrasinin, kendi özne ve nesnelerini icat edişi özel bir zaman yaratır: Özgürleşmenin kesintili zamanı ve fasılalı mirası. Bence, bir mesihçiliğe yakarmaktansa bu kesintili zamanda düşünmeli ve eylemeliyiz.

---

* Rancière burada, çeşitli Batı dillerinde, yan veya bağıl cümle olduğu halde, bu yan veya bağıl cümleyi gösterecek bağlaç, edat gibi belirleyicilerden mahrum kelime öbeklerini içeren kalıba (*supplementative clause*) göndermeli bir kelime oyunu yapıyor. Tam karşılığı olmadığı halde, bu öbeklerin peş peşe rahatça bağlanmasını imlediği için yukarıdaki karşılığı uygun gördük. (ç.n.)

Benim görüşümün karşı yanını görmezden gelmemeliyiz. Derrida, tam da "kırılma"nın yapısının bir mesele olduğu çağda ve bu dönem için konuştu. Anılan dönemde şu soru ortaya çıkmıştı: Bugüne kadar, çeşitli kılıklarda, ulus-devlet sahnesinde rolünü oynayıp bitirdiği şekliyle *demos*, resmî politikanın mutlaka çokuluslu terimlerle düşünülmesini gerektiren bir çağın ihtiyaçlarını karşılayabilir mi? Ulus-devletlerin "kaybolup gitmesi" meselesi tartışmaya açıkken, bugün demokrasinin çokuluslu bir düzeni kabullenmeyi öğrenmek zorunda olduğunu inkâr edemeyiz. Derrida'nın cevabı "yeni bir uluslararası"na çağrıda bulunmak şeklindedir. Ancak bu yeni uluslararasının alabileceği ve almak zorunda olduğu biçimler açık değildir. Bana göre asıl mesele, onun politik terimlerle mi "etik" terimler mi kavramsallaştırılacağı meselesidir. Eğer onu politik olarak kavramsallaştırırsak, bu durumda "ötekine sonsuz saygı" Olayın veya Mesih'in sonsuzca gözlenmesi biçimini alamaz, bilakis tescil, başkalaşma veya dissensus biçimleri çoklusuna sahip olan bir ötekiliğin demokratik şeklini alır.

3. Bölüm
Erkek/İnsan Haklarının Öznesi Kimdir?*

Yazının başlığında ortaya atılan soru 20. yüzyılın son on yıllarında yeni bir ikna gücü kazandı. Sovyetler Birliği'ndeki ve Batı Avrupa'daki muhalif hareketler 70 ve 80'lerden biraz önce İnsan/Erkek Haklarını veya İnsani Hakları canlandırdı. Bu hakların "formalizm"i genç Marx'ın hedefe koyduğu ilk meselelerden biri olduğundan, söz konusu canlanma ilave bir anlam kazandı. Sovyetler Birliği dağılsa da bu haklar görünüşe göre intikamlarını aldılar ve tarih sonrasının barışçıl bir dünyasına, küresel demokrasinin liberal ekonominin küresel pazarıyla el ele yürüdüğü bu dünyaya yönelik, kaçınılamaz bir hareketin ruhsatı gibi görünmeye başladılar.

Ama biz işlerin tam olarak böyle olup bitmediğini biliyoruz. Takip eden yıllarda, ütopyacı totaliteryanizmden azade yeni insanlık manzarası yeni etnik çatışma ve katliam salgınlarıyla, dinî köktencilik, radikal ve yabancı düşmanı hareketler salgınlarıyla dolu bir alana dönüşüverdi. Bu "tarih sonrası" ve barışçıl insancıllık diyarının İnsaniyetsizliğin yeni şekillerinin diyarı olduğu ortaya çıktı. İnsan/Erkek haklarının da aslında haktan mahrumiyetin, evlerinden sürülen ve memleketlerinden kovulan, etnik katliamlarla tehdit edilen nüfusun hakları olduğu görüldü. Bu sözde haklar kendilerini giderek kurbanların hakları olarak, ayrıca kendi haklarını tatbikten hatta kendi adlarına herhangi bir hak iddia etmekten âciz

* Jacques Rancière, "Who is the Subject of the Rights of Man?", *The South Atlantic Quarterly* V. 103.2/3 (Bahar-Yaz, 2004), s. 297-310. Daha sonra bu derlemede yer alan metinde bazı değişiklikler yapılmış. (ç.n.)

olanların –öyle ki bu kişilerin hakları sonunda ötekilerce idame ettirilecekti– hakları olarak sundu. Bu tutum Uluslararası Haklar külliyesinin, aslında kendisi de istila hakkından başka bir şey olmayan insancıl müdahale şeklindeki yeni bir hak adına yürütülen bu haklar binasının yıkılıp gitmesine mâl oldu.

Böylece yeni bir kuşku çıkıyor ortaya; İnsandan/Erkekten insanlığa ve insanlıktan insancıllığa yönelik bu garip yön değişiminin ardında ne var? İnsan/Erkek haklarının gerçek öznesi insani hakların öznesine dönüşmüştü. Fakat, bu haklar adına ortaya atılan iddialar açıktan önyargılı veya şekilsiz gibiydi. Açıktır ki Marksçı eleştiri biçimi ihya edilemezdi, bunun yerine başka bir kuşku biçimi diriltilmeliydi; insan/erkek haklarındaki "insan/erkek" salt soyutlamadır ve "yurttaşlar"a yalnızca tek bir gerçek haklar kümesi, yani bu kapsamda ulusal topluluğa ilişik haklar aittir.

Bu aynı tartışmalı beyanı ilk kez Edmund Burke Fransız Devrimi'ne karşı ileri sürdü,* ardından Arendt *The Origins of Totalitarianism*'de (*Totalitarizmin Kaynakları*)** bunu tekrar canlandırdı. Arendt, "İnsan/Erkek Haklarının Çıkmazları" bölümünde "İnsan/Erkek hakları"nın soyutluğuyla I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın her yerinden kaçan göçmen nüfusundaki somut durumu denkleştirir. Bu nüfus, diye iddia eder Arendt, haklardan mahrumdular, çünkü kendilerini sağlama alacak herhangi bir ulusal topluluğa sahip olmayan "insanlar/erkekler"den ibarettiler. Arendt bu "insanlar/erkekler"de insan haklarının tam da şu soyut doğasıyla kesişen "beden"i bulur. O buradaki çelişkiyi şöyle açıklar: İnsan hakları insandan başka bir şey olmayanların, ellerinde bu insan olmaktan başka bir özgülüğü/mülkiyeti (*property*) kalmayanların haklarıdır. Başka deyişle, bu haklar hakları olmayanların haklarıdır, kuşkusuz safi alaydır.

---

* Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. J.G.A. Pocock, Hackett, Indianapolis, 1987. (İng. ed.n.) [Türkçesi: Edmund Burke, *Fransa'daki Devrim Üzerine Düşünceler*, Çev. Okan Arslan, Kadim Yay., Ankara, 2016; Edmund Burke, *Fransa Devrimi Üzerine Düşünceler 1790*, Çev. Ahmet Özcan, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2019. (ç.n.)].

** Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Press, New York, 1951, s. 297-8 [Türkçesi: Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kaynakları 2 / Emperyalizm*, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yay., İstanbul, 1998, "Ulus-Devletin Yıkılışı ve İnsan Haklarının Sonu". (ç.n.)].

Böylesi bir denkleştirmenin imkânı, Arendt'in, politika evrenini zorunluluk alanından ayrışmış, özel bir alanla özdeşleştirmesine dayanır. Soyut yaşam, bu çerçevede, kamusal etkinlik, konuşma ve görünüş yaşamına karşıt olarak "mahrum yaşam", kendi "bönlük"ünün kapanına kısılmış bir "özel yaşam" anlamına gelebilir. "Soyut" haklara yöneltilen bu eleştiri gerçekte bir demokrasi eleştirisidir. Söz konusu eleştiri modern demokrasinin, aslında devrimcilerin yoksullara merhameti yüzünden, başka deyişle, biri tahakkümün karşıtı olan politik özgürlük ve diğeri zorunluluğun karşıtı olan toplumsal özgürlük olmak üzere özgürlüğün iki türünü karıştırmaları yüzünden en başından beri çürümüş bir şey olduğu varsayımına dayanır. Arendt'e göre insan/erkek hakları, Burke'ün iddiasının aksine, devrimci hayalcilerin idealist kurgusu değildi; söz konusu haklar müstakil, fakir ve politikayla ilişkisi kesilmiş bireyin çelişkili haklarıydı.

Elli yıldır adım adım izah edilen bu çözümleme, elli yıl sonra, insan/erkek haklarının "insancıl" sahnedeki yeni "açmazlar"ıyla uğraşmak için biçilmiş kaftan gibi görünüyor. Beri yandan bu anılan açmazlarla "uğraşma"yı neyin mümkün kıldığı meselesine, yani Arendt'in belirli bir istisna hali şeklindeki kavramsallaştırmasına pür dikkat kesilmek önemlidir. "İnsan/Erkek Haklarının Açmazları" bölümünde yer alan, çarpıcı bir pasajda Arendt hak yoksunluğu hakkında şunları yazar: "Onların kötü durumu, kanun karşısında eşit olmamalarında değil, bilakis onlar için hiçbir hakkın var olmamasındadır; bu kötü durumları baskılanmalarında değil, kimsenin onlara baskı yapmayı istememesindedir."*

"Onları kimse bastırmak istemiyor" ifadesi ve ifadenin ayan beyan aşağılayıcı tınısı oldukça sıra dışıdır. Sanki bu insanlar bastırılabilir olmamaktan, hatta bastırılmaya değer olmamaktan suçludur. "Bastırmanın ötesinde", çekişme ve baskı veya yasa ve şiddet üzerinden açıklanmanın ötesinde bir halin ve mahallin var olduğunu dillendiren savda, farkında olmamız gereken bir hamle vardır; zira buradaki mesele, bu göçmen nüfusunu bastırmak isteyip bunu yapacak insanların ve yasaların var olmasıydı. "Bastırmanın ötesindeki hal" mefhumu gerçeklikle daha az, Arendt'in

* *A.g.e.*, s. 293 [Türkçesi: *A.g.e.*, "İnsan Haklarının Çıkmazları"].

politik alanla özel yaşamın alanı arasında kurduğu katı karşıtlıkla daha çok ilgilidir –aynı bölümde Arendt söz konusu karşıtlığı "salt verililiğin karanlık art alanı"* olarak adlandırır. Bir başka deyişle, bu mefhum Arendt'in arkhi-politikasıyla mükemmelen uyumludur. Öte yandan, bu görüş daha sonraları, politikayla bağı koparıcı iktidar ve bastırma meseleleri için faydalı olduğu ortaya çıkacak bir betimleme çerçevesi ve argüman çizgisi önerdi ki, bu durum yeterince çelişkilidir. Bu görüş, anılan meseleleri bir sıradışı evrenine; artık politik olmayıp politik dissensusun ardında konumlanmış bir antropolojik kutsallık evreni olan bu evrene yerleştirme yoluna imkân tanıdı. Arki-politikten politikayla ilişkiyi kesme yaziyetine yönelik bu teorik terse dönüş insan/erkek haklarına, insanlık dışına ve insanlığa karşı işlenen suçlara dair çağdaş düşünümlerden doğmakta olan düşünme tarzının kilit özelliğidir. Anılan terse dönüş en açık şekliyle Agamben'in bio-politik teorileştirmesinde, özellikle de *Homo Sacer*'inde (*Kutsal İnsan*) örneklenir. Agamben, Arendt'in yukarıda anılan denkleştirmesini –veya çelişkisini–, onu öncelikle Foucault'nun bio-iktidar teorisiyle ve ardından Carl Schmitt'in istisna hali (*Ausnahmezustand*) teorisiyle denkleyen bir ikameler dizisi aracılığıyla dönüştürür.

Agamben'in argümanı ilk elden, Arendt'in iki yaşam türü arasındaki karşıtlığına dayanır ki, bu karşıtlık da iki Grekçe kelime arasındaki farklılığa, yani "çıplak fizyolojik yaşam" anlamına gelen *zoe* ile "yaşam formu" ya da *bios politicos*, yani "büyük eylemlerin ve soylu sözlerin yaşamı" anlamına gelen *bios* arasındaki farklılığa dayanır. Arendt'e göre insan/erkek hakları ve modern demokrasi bu iki yaşam türü arasındaki karmaşaya; son tahlilde *bios*un çıplak *zoe*ya indirgenmesiyle sonuçlanan karmaşaya dayanır. Agamben, Arendt'in bu eleştirisini Foucault'nun "cinsel özgürleşme" polemiğiyle bağlantılandırır. *La volonté de savoir* (*Bilme İstenci*)** ve *Il faut défendre la société* (*Toplumu Savunmak Gerekir*)***

* *A.g.e.*, s. 297 [Türkçesi: *A.g.e.*, "İnsan Haklarının Çıkmazları"].

** Michel Foucault, *The History of Sexuality, volume I: The Will to Knowledge*, İng. Çev. Robert Hurley, Penguin Books, Londra, 1992. (İng. ed.n.) [Türkçesi: Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, (Birinci Kitap: "Bilme İstenci"), Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003. (ç.n.)].

*** Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the College de France, 1975-1976*, ed. Mauro Bertani ve Alessandro Fontana, İng. Çev. David Macey, Allen

metinlerinde Foucault cinsel özgürleşme arzusunun ve cinsellik hakkında rahatça konuşmanın aslında insanları cinsellik hakkında konuşmaya kışkırtan bir iktidar makinesinin etkileri olduğunu iddia eder. Söz konusu etkiler yeni bir iktidar formunun, yani artık özneleri üzerinde bir yaşam ve ölüm iktidarına sahip olan şu eski egemenlik formu olmayıp biyolojik yaşam üzerindeki egemenliğin pozitif bir iktidarına sahip olan formun etkileridir. Foucault'ya göre etnik temizlik ve Holokost bile egemenliğin öldürme hakkının yeniden dirilmesinden ziyade "pozitif" bir biyopolitik tasarının parçasıdır.

Agamben bu biyopolitika kavramsallaştırmasını, Arendt'in tanımladığı şekliyle modern demokrasi hukukunu bir iktidar formunun pozitifliğine döndürmek için kullanır. Biyopolitika böylece demokrasinin suç ortağı olur, yani bireysel yaşama yönelik şu kitle bireyselciliği kaygısının ve bu bağlamda biyografik yaşama hâkim olan iktidar teknolojilerinin parçası haline gelir. Agamben meseleyi buradan daha öteye götürür. Foucault modern biyoiktidarla eski egemen iktidarını karşı karşıya getirirken, Agamben Foucault'nun "yaşam üzerinde denetim" kavramını Carl Schmitt'in istisna hali* mefhumuyla denkleştirerek bu iki iktidar formunu iyice yakınlaştırır. Schmitt'e göre politik yetke kendi ilkesini istisna halinde bulur, şöyle ki egemen iktidarı olağan meşrutiyetin askıya alındığı durumda karar verme iktidarıdır. Bu da, hukukun tam da hukuk dışında olan karar verme iktidarına dayanmasıyla aynı kapıya çıkar. Agamben ise istisna halini yaşam üzerinde karar verme iktidarıyla özdeşleştirir. Ardından, egemen iktidarının istisnailiğini yaşamın istisnasıyla, yani kendi düşüncesine göre *zoe* ile *bios* arasındaki, doğal yaşamla insani yaşam arasındaki seçilemezlik veya ayırt edilemezlik alanına esir olmuş şu yalın veya çıplak yaşamla ilişkilendirir.

O halde egemen iktidarı ve biyoiktidar karşıtlıktan özdeşliğe dönüştürülmüştür. Böylece mutlak devlet iktidarıyla insan/erkek

---

Lane, Londra, 2003. (İng. ed.n.) [Türkçesi: Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002. (ç.n.)].

* Bkz. Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Verlag von Duncker & Humblot, Münih-Leipzig: 1922. Türkçesi: Carl Schmitt, *Siyasi İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm*, Çev. Emre Zeybekoğlu, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2005. (ç.n.)

hakları arasındaki ayrım da kaybolup gider. İnsan/Erkek hakları görünüşe göre doğal yaşamı hakların kaynağı ve engeli kılmış, doğumu da egemenlik ilkesi kılmıştı. İddia edildiğine göre, doğumun –ya da bir yerin doğuştan yerlisi olmanın– ulusallıkla veya yurttaş resmiyle özdeşleştirilmesi sayesinde bu özdeşlik uzun süre korundu. Fakat 20. yüzyılda ortaya çıkan muazzam göçmen seli görünüşe göre bu özdeşliği yıktı ve ulusallığın perdesini kaldırdı, böylece çıplak yaşamın çıplaklığını insan/erkek haklarının sırrı olarak gözler önüne serdi. Benzer şekilde, etnik temizlik ve soykırım tasarıları da kendilerini bu yarığın tüm sonuçlarını çıkarma şeklindeki radikal girişim olarak gösterdi. Demokrasinin sırrı –ki modern iktidarın sırrıdır– artık tüm görünümüyle ortaya çıkabilir. Devlet iktidarı artık hissedilebilir şekilde çıplak yaşamla ilgilidir, çıplak yaşamsa artık bu iktidarın bastırmak istediği öznenin yaşamı olmadığı gibi, onun öldürmek zorunda olduğu düşmanın yaşamı da değildir, bilakis, der Agamben, söz konusu yaşam bir "kutsal" yaşamdır; bir istisna halinde sürdürülen yaşamdır, "baskılamanın ötesindeki" yaşamdır. Çıplak yaşam ölümle yaşam *arasındaki* bir yaşamdır; hükümlü veya komadaki birinin yaşamıyla özdeşleştirilebilir bir yaşam.

Agamben, Holokost çözümlemesinde iki şey arasındaki süreklilige vurgu yapar: "Yaşanmaya değer olmayan" yaşam üzerine, yani norm dışı, zihinsel açıdan engelli veya hükümlü kişiler üzerine yapılan bilimsel deneyle Yahudiler'in hesaplı kitaplı imhası, yani bir nüfusun deneysel olarak çıplak yaşama indirgenmesini varsayan bu imha arasındaki süreklilik. Dolayısıyla, örgütlenme ve ifade özgürlüğünün teminatı olan anayasa maddelerini askıya alan Nazi yasaları istisna halinin yaygaracı tezahürü olarak ve modern iktidarın gizli sırrı olarak görülebilir. Aynı hamleyle Holokost da insan/erkek haklarının gizli hakikati olarak, yani biyoiktidarın bağlaşığı olan çıplak, ayrışmamış yaşam halinin hakikati olarak görünmeye başlar. Şu halde, modernitenin *nomos*u da kamp olarak, bir ve aynı ulus altında toplayan göçmen kampı olarak, ulusal yetkililerin gayrimeşru göçmenleri koyduğu alanlar ve Nazi ölüm kampları olarak resmedilebilir.

Aslını söylemek gerekirse, politik çatışma böylece, egemen iktidarla çıplak yaşam arasındaki bağlaşıklıkla yer değiştirmeye

varır. Kamp, "olguyla yasa, kuralla uygulama ve istisnayla kural arasında karar vermenin mutlak imkânsızlığı"nın uzamı haline gelir. O, cellatla kurbanın, Alman bedeniyle Yahudi bedeninin aynı "biyopolitik" bedenin iki parçası olarak göründüğü bir uzam halini alır. Böylece, her türden hak iddiası veya hakları tatbike yönelik her mücadele çıplak yaşam ile istisna hali arasındaki saf kutuplaşmaya daha en başından hapsolmuştur. Anılan kutuplaşma bir tür ontolojik yazgı gibi görünen kutuplaşmadır; bizler, her birimiz bir kamptaki göçmen olarak aynı durumdayızdır. Totaliteryanizm ile demokrasi arasındaki farklar eriyip solar, ayrıca politik pratiğin her daim biyopolitik kapana kısılmış olduğu ortaya çıkar.

Agamben'in "modernitenin *nomos*"u olarak kamp şeklindeki görüşü Arendt'in politik eylem görüşünden uzak gibi görünebilir. Beri yandan benim burada öne sürdüğüm fikir şudur: Politik olanın çıplak yaşamın istisnasında askıya alınışı, bu radikal askıya alınma gerçekte Arendt'in arki-politik konumunun, yani politik olanı özel, toplumsal veya apolitik yaşamla kirlenmekten koruma girişiminin nihai sonucudur. Bu girişim, politik sahnenin her daim belirsiz olan oyuncularını bir kenara süpürmek ve dolayısıyla politik istisnayı çıplak yaşamla karşı karşıya durduğu var sayılan devlet iktidarına derç etmek suretiyle politika sahnesini insansızlaştırır. Böylece bu karşıtlık bir bütünleyiciliğe dönüverir. Saf politika alanının korunması iradesindeki politika, devlet iktidarıyla bireysel yaşam arasındaki saf ilişkide yitip giden bir politikadır nihayetinde. Demek ki politika iktidarla denklenir, iktidarsa giderek, sadece bir Tanrı'nın bizi koruyabileceği, baş edilmez bir tarihsel-ontolojik yazgı olarak yorumlanır.

Bu ontolojik kapandan kaçmak için, insan/erkek hakları sorunu –daha kesin olarak söylenirse, bu hakların öznesi sorunu– ve dolayısıyla politikanın öznesi sorunu mutlaka yeniden işletilmeli ve politika tümden farklı bir temele yerleştirilmelidir. Bunu akılda tutarak Arendt'in, insan ve yurttaş hakları konularıyla ilgili argümanına, Agamben'in de temelde devraldığı bu argümana, tekrar bakalım. Arendt bu hakları ikileme düşmüş şeyler olarak görür, durum şöyle açıklanabilir: İlk olarak, yurttaş hakları insan/erkek haklarıdır, oysa insan/erkek hakları politikleşmemiş kişilerin haklarıdır veya hiçbir hakkı olmayanların haklarıdır –bu da, anılan

hakların hiçbir şey olmamalarıyla aynı kapıya çıkar; ikinci olarak, insan/erkek hakları yurttaş haklarıdır, yani falanca bir yurttaş olmanın anayasal bir durum olması olgusuna ilişik haklardır –bu da, söz konusu hakların haklara sahip olanların hakları olduğu anlamına gelir ki böylece totolojiye düşeriz. Şu halde insan/erkek hakları ya hiçbir hakka sahip olmayanların haklarıdır ya da haklara sahip olanların haklarıdır. Ya boşluk ya totoloji, ayrıca her iki durumda da aldatıcı bir hile... işte budur Arendt'in imal ettiği kilit. Bu kilit sağlamdır, tabii ancak söz konusu ikilemden kaçan üçüncü varsayımı kenara koymanın bedelini ödersek. Bu varsayım şöyle ortaya konabilir: İnsan/Erkek hakları sahip oldukları haklara sahip olmayan ve sahip olmadıkları haklara sahip olanların haklarıdır. Şimdi bu cümleyi anlamlandırmaya çalışalım. Onun ifade ettiği denkleştirmenin, tekil bir A'yla özdeşleştirilerek çözülemeyeceği açıktır. İnsan/Erkek hakları, aynı anda hakların hem kaynağı hem engeli olabilecek ve ancak fiilen sahip olduğu hakları kullanabilecek bir tekil öznenin hakları değildir. Hal böyle olsaydı, böylesi hiçbir öznenin var olmadığını kanıtlamak kolay olurdu, tıpkı Arendt'in yaptığı gibi. Demek ki özneyle haklar ilişkisi öyle kolayca vazgeçilebilecek bir şey değildir.

Bunun nedeni, özneyle haklar ilişkisinin ancak çifte olumsuzlama aracılığıyla harekete geçirilebilecek olmasıdır. Hakların öznesi bu hakların iki varoluş formu arasındaki aralığa köprü kuran öznedir –ya da daha kesin olarak söylenirse, özneleştirme sürecidir. İlkin, haklar tescillerdir/yazıtlardır, özgür ve eşit olarak toplumun bir yazısıdır ve dolayısıyla var olmayan bir varlığın öylesi yüklemleri değildir. Haktan yoksunluğun fiilî durumları onları kabul etmeyebilir, ancak onlar, durumun verdiklerinden uzağa yerleşmiş, basitçe soyut birer ideal değildir. Aksine onlar verilinin yapısal şeklinin bir parçasıdır; yalnızca bir eşitsizlik durumundan ibaret olmayıp eşitliğe görünürlük formu veren bir tescili de içeren bu yapısal şeklin parçasıdır.

İkinci olarak, insan hakları, yalnızca haklarını "kullanma"ya değil ayrıca bu tescilin iktidarını doğrulamak için kanıtları toplamaya da karar vererek bu tescilden anlam çıkaran kişilerin haklarıdır. Buradaki mesele basitçe, hakların gerçeklik tarafından onaylanması veya yadsınması meselesi değildir, fakat onların onaylanması ve

yadsınmasının ne anlama geldiğini aydınlatma meselesidir. İnsan ve yurttaş, bireyler yığınını imlemez. İnsan ve yurttaş politik öznelerdir ve böyle olmakla belirli kolektifler değillerdir, aksine onların hesabında kimin kapsandığına yönelik bir dizi soru veya davayı (*litige*) düzenleyen artık-adlardır. Buna uygun olarak, özgürlük ve eşitlik belirli öznelere ait olan yüklemler değildir. Politik yüklemler açık yüklemlerdir; neyi kapsadıklarına, kimlerle ve hangi durumlarla ilgilendiklerine dair davayı görüşmeye açarlar.

Haklar Beyannamesi tüm insanların/erkeklerin özgür ve eşit doğduğunu bildirir, dolayısıyla bu yüklemlerin icra edileceği evren hakkında bir soru koyar ortaya. Arendt gibi yaparak buna, söz konusu evrenin yurttaşlık evreni olduğu, özel yaşamdan ayrışmış politik yaşam olduğu cevabını vermek sorunu peşinen çözer; zira mesele bir yaşamı yekdiğerinden ayıran çizginin tam olarak nereye çekileceğini bilme meselesidir. Politika bu sınırla ilgilenir, bu sınırı daima sorunun içine yerleştiren bir etkinliktir. Fransız Devrimi sırasında, devrimci bir kadın, Olympe de Gouges "şayet kadınlar darağacına gönderilme hakkına nail olmuşsa, Meclis kürsüsüne çıkma hakkına da nail olmuştur" şeklindeki meşhur ifadesini ortaya atarak bu noktayı gayet açık hale getirmişti.

Onun düşüncesine göre kadınlar, görünüşe göre erkeklerle eşit doğan kadınlar, aslında yurttaşlar olarak eşit değildi. Onlar ne oy kullanabiliyor ne de seçilebiliyorlardı. Bu hak ihlali özel hayata, ev hayatına ait oldukları için kadınların politik yaşamın saflığına uymadıklarını dillendiren zemin üzerinden meşrulaştırılmıştı; her zamanki gibi. Topluluğun ortak iyisi özel yaşamın çıkarlarından, hislerinden ve etkinliklerinden ayrı tutulmalıydı. Olympe de Gouges'un delili çıplak yaşamla politik yaşamı apaçık ayıracak sınırı çekmenin mümkün olmadığını gösterdi. "Çıplak yaşam"ın "politik" olduğunu kanıtlayan, en azından, bir nokta vardı: Kadınların devrim düşmanı olarak idama mahkûm edilmeleri. Eğer kadınlar, politik olarak güdülenen kamusal yargı nedeniyle "çıplak yaşam"larını kaybedebiliyorlarsa, bu durum, onların çıplak yaşamlarının –yani ölüme konu olabilmesi bakımından yaşamlarının– dahi politik olduğu anlamına geliyordu. Şayet kadınlar giyotinde "erkekler kadar" eşitlerse, o halde onların, politik yaşamdan eşit pay alma da dahil olmak üzere bütüncül eşitliğe hakları vardı.

Kanun koyucular elbette bu çıkarsamayı onaylamayacaktı, aslında onlar bunu duyamazdı bile. Ancak bu çıkarsama bir yanlışın işleyiş sürecinde, dissensusun inşasında canlandırılabilirdi. Bir dissensus çıkarların, kanıların veya değerlerin çatışması değildir; o, "ortak duyu"ya sokulan bir bölünmedir; neyin verili olduğuna ve bizim bir şeyi verili gördüğümüz çerçeveye ilişkin tartışmadır. Politik özneler olarak kadınlar çift katmanlı bir beyana giriştiler. Onlar, Haklar Beyannamesi sayesinde sahip oldukları haklardan mahrum olduklarını, anayasanın kendilerini mahrum ettiği haklara kamusal eylemleri sayesinde sahip *olduklarını*, bu hakları *yasalaştıra*bileceklerini kanıtladılar. Onlar yukarıda andığım anlamıyla insan/erkek haklarının özneleri gibi eylediler. Onlar, sahip oldukları haklara sahip olmayan ve sahip olmadıkları haklara sahip olan özneler gibi eylediler. Benim dissensus dediğim şey işte budur: İki dünyayı bir ve aynı dünyaya çevirmek. Politik özne sorunu şu boş "insan/erkek" (*man*) terimi ile fiilî haklarıyla birlikte şu yurttaş bolluğu arasına sıkışamaz. Politik özne dissensus sahnelerinin sahnelenme yeteneğidir.

Eğer bu terime atfedilecek pozitif bir içerik varsa, bu içerik farklı varoluş evrenlerinde "yaşayan" insanları ayıran her farkın yadsınmasından, politik yaşam için uygun olanlar ve olmayanlar şeklindeki kategorilerin azledilmesinden oluşur. Hakların ya boş ya da totolojik olduğu düşünülürse, bizzat erkekle/insanla (*man*) yurttaş arasındaki fark bir ayrışma simgesi değildir. O, politik özneleştirme için bir mesafenin, aralığın açılmasıdır. Politik adlar davalık (*litigious*) adlardır, onların uzamdaki uzanımı ve kavrayışı belirsizdir, bu yüzden bir sınama veya doğrulama uzamını açarlar. Politik özneler doğrulama için böylesi kanıtlar toplarlar. Onlar, politik adların iktidarını, yani bu adların uzamdaki uzanımını ve kavrayışını, sınamaya tâbi tutarlar. Onlar, hakların tescilini bu hakların yadsındığı durumlara karşı uygulamazlar yalnızca, bunun yanı sıra hakların geçerli olmadığı dünyayla birlikte hakların geçerli olduğu dünyayı inşa da ederler. Politik özneler, bir içerim ilişkisi ve bir dışarıda bırakma ilişkisi inşa eder.

Bu tür doğrulama vakalarını sahneleyen öznelerin tür olarak adı *demos* veya halktır. Agamben *Homo Sacer*'in sonunda halk kavramındaki "sabit müphemlik" dediği şeye vurgu yapar, zira

halk hem politik bedenin hem de alt sınıfların adıdır. Agamben bu müphemlikte çıplak yaşamla egemenlik arasındaki ilintinin izini görür. Fakat *demos* –veya halk– ne alt sınıflar ne de çıplak yaşam anlamına gelir. Demokrasi yoksulun iktidarı değildir, iktidarı icra etme vasfına sahip olmayanların iktidarıdır. Platon *Yasalar*'ın III. kitabında meşru yetkenin kaynakları olan veya olduğu iddia edilen tüm gerekli vasıfları sıralar. Efendilerin köleler, yaşlının genç, âlimin cahil üzerindeki iktidarı gibi. Gelgelelim listenin sonunda bir anomali, Platon'un ironik şekilde Tanrı'nın seçimi diye adlandırdığı ve salt şans anlamına gelen, iktidar için gerekli bir "vasıf" vardır; kura çekimiyle kazanılan ve adına demokrasi denen iktidar. Demokrasi, hükmetmek için, hiçbir vasfa sahip olmama dışında herhangi bir özgül vasfa sahip olmayanların iktidarıdır. Yorumladığım şekliyle *demos* –böylesi politik özne– herhangi bir "vasfa" sahip olmayanların oluşturduğu toplamla özdeşleştirilmelidir. Ona, hesaba katılmayanların hesabı veya payı olmayanların payı diyorum. O, yoksul nüfus anlamına gelmez; politik topluluğu nüfusun kesimlerinin hesabından ayıran boş kesime, fazlalık olan bir kesime gönderme yapar.

Agamben'in argümanı egemenlik yanılsamasıyla onun gerçek içeriği arasındaki bilindik karşıtlığın bir parçasıdır. Onun politik özneleştirme mantığını tümden ıskalamasının nedeni de budur. Politik özneler, bir fazlalık olarak hesaba katılmayanların hesabını tescil eden *fazladan* öznelerdir. Politika, politik yaşamın, diğer evrenlerden ayrı özel bir evreni değildir, çünkü politika tüm topluluğu *bizzat kendinden* ayırmak için eyler. Topluluk iki karşıt yönden hesaba katılabilir. Bir yanda onu, parçalarının (gruplarının ve bunların her birinin taşıdığı vasıfların) toplamı olarak hesaba katan polis yolu vardır; ayrıca onu, toplama eklenmiş *fazlalık* olarak (payı olmayanlar kesimi/parça olmayan parça olarak; topluluğu kendi parçalarından, yerlerinden, işlev ve vasıflarından ayırmak için eyleyen parça/kesim olarak) hesaba katan politik yol vardır. Polis hesabı birbirinden seçik evrenler zeminine dayanır, oysa politika bir süreçtir, evren değil.

İnsan/Erkek hakları şu politik öznelerin, yani özel bir dissensus sahnesinde bu fazlalığın çelişkili niteliğini sahneleyen öznelerin tür olarak adını imleyen *demos*un haklarıdır. Söz konusu hakları bir ve

aynı özneye tahsis ettiğinizde bu süreç tümüyle gözden kaybolur. İnsan/Erkek haklarında hiçbir insan/erkek yoktur, ama ayrıca hiçbir insana/erkeğe ihtiyaç da yoktur. Bu hakların kuvveti, hakların ilk baştaki tescili ile bu tescilin sınanmaya sokulduğu dissensusla örülü sahne arasındaki ileri geri hareketinde bulunur. Bu durum, Sovyet anayasasının öznelerinin insan/erkek haklarına, onların etkililiğini yadsıyan yasalara karşıt olarak gönderme yapabilmelerinin nedenidir. Bu durum yine, dinî hukukla veya hükümet buyruğuyla yönetilen devlet vatandaşlarının, müreffeh ülkelerdeki serbest bölgelerde tutulan gizli mültecilerin veya mülteci kampı sakinlerinin bu haklardan medet umabilmelerinin nedenidir. Bu gruplar, cezasını çektikleri bu hak inkârına karşı bir dissensus inşa etmek üzere bu haklara anlam yükleyebildiklerinde –ve onlar arasında bunu yapan birileri vardır daima– bu haklara gerçekten sahiptirler.

Eğer hakların belirli veya sabit öznelere ait olduğunu önvarsayarsanız, Arendt'te olduğu gibi, sizler de gerçek hakların aslında bir ulusun yurttaşlarına, onların bu ulusa mensubiyeti aracılığıyla verilmiş ve bir devletin korumasıyla teminat altına alınmış şeyler olduğunu iddia etmeye mecbur kalırsınız. Bu önvarsayım sizi ayrıca, ulusal anayasal devletin çatısı dışındaki tüm mücadelelerin gerçekliğini yadsımaya ve ulusal hakların, "sırf" insan teklerinin bu haklardan mahrum olması durumunda meydana çıkacak bir soyutluk anlamında "soyut" olduğunu iddia etmeye mecbur bırakır. Ancak sonuç bir kısırdöngüdür, çünkü en başta önvarsayılanı, yani politikayla uğraşmaya değer olanlarla olmayanlar arasındaki bölünme iddiasını yeniden ileri sürer.

Ancak insan/erkek haklarının öznesini haklardan mahrum özneyle özdeşleştirme edimi bir teorinin kısırdöngüsünden ibaret değildir; o ayrıca ve daima, politik alanın etkili bir yeniden inşasının, politikayla ilişkiyi kesme şeklindeki fiilî sürecin sonucudur. Bu süreç bugün konsensus adıyla bilinir. Bugün onun taşıdığı anlam, her bir kesimin diğer kesimlerin çıkarları hesaba katılarak mümkün olan en yüksek payı kusursuz şekilde alması sağlanarak politik çatışmaları müzakere ve mutabakat aracılığıyla makûl ve pratikçe yatıştırma şeklindeki basit girişimi fazlasıyla aşar. Konsensus, fazlalık özneleri sürüp yerlerine gerçek ortakları, toplumsal grupları ve kimlik gruplarını vs yerleştirerek politikayı bertaraf

etme girişiminden meydana gelir. Bunun sonucunda çatışmalar eğitimli uzmanlarca ve müzakere edilmiş çıkar düzenlemeleriyle çözülmesi gerekecek sorunlara dönüşür. Konsensus, aralıklara dolgu yapmak ve görünüşle gerçeklik arasındaki, yasayla olgu arasındaki mümkün boşlukları birbirine yamamak suretiyle dissensusun uzamlarını kapamak anlamına gelir. "Soyut" ve davalık olan insan/erkek haklarıyla yurttaş hakları bu yolla, geçici olarak, gerçek haklara, yani sağlam kimlikleri ve toplumda kabul edilmiş yerleriyle gerçek grupların haklarına dönüştürülür.

Topluluğun müştereğinden pay alma hakkındaki politik dissensus bu yolla, toplumsal bünyenin her bir parçasının kendi hakkına yazılan payı aldığı iddia edilen bir dağıtıma indirgenir. Bu mantığa göre pozitif yasalar ve haklar toplumsal gruplar bölünmesine tam oturacak şekilde ve bireysel varlık tarzlarındaki, toplumsal yaşamdaki değişikliklerin hızını karşılayacak şekilde, giderek daha da incelikle, kalıba dökülür. Konsensus pratiğinin amacı yasayla olgu arasında, yasanın toplumun doğal yaşamıyla özdeş hale geleceği bir özdeşlik kurmaktır. Başka deyişle konsensus, demokrasinin bir toplumun *ethos*una veya yaşam tarzına –özgül bir grubun meskenine ve yaşam tarzına– indirgenmesinden meydana gelir.

Konsensus, günümüzde politika evrenindeki daimi büzülüşün altında yatan süreçtir. Söz konusu büzülme yalnızca ve daima, hakların soyut lafziliğiyle onların doğrulanmasına yönelik tartışma *arasındaki yarığın* ta kendisinde ortaya çıkar. Bu büzülme, anılan hakların artık fiilen bomboş, bizim için artık tamamen yararsız görüneceği bir raddede cereyan eder. Ayrıca haklar artık hiçbir yararları olmadığında yoksullara verilir; tıpkı şu hayırseverlerin eski kıyafetleriyle hayır yapmaları gibi. Yararsız görünen bu haklar ilaçtan, elbiseden ve haklardan yoksun insanlara ilaç ve elbiseyle birlikte gönderilir. Bu sürecin sonuçlarından biri olarak insan/erkek hakları, hakları olmayanların haklarına, insanlık dışı baskı ve varoluş koşullarına maruz bırakılmış çıplak insanların haklarına dönüşür. İnsan/Erkek hakları insancıl haklar haline gelir; yani bu hakları sahneye koyamayanların, hakları tümüyle yadsınmış kurbanların hakları olurlar. Her şeye rağmen bu haklar boş değildir; politik adlar ve politik yerler asla sırf boşluk haline gelmez. Boşluk her daim başka bir kişi veya başka bir şeyle doldurulur; insan/

erkek hakları, bu hakları sahneye koyamayanların hakları haline geldi diye hükümsüz ve geçersiz olmaz. Eğer bu haklar "hakikaten" kurbanların hakları değilse ötekilerin hakları haline gelebilirler.

Uluslararası Af Örgütünün düzenlediği, insan haklarını konu alan 1993 Oxford derslerinin himayesi altında Lyotard "Ötekinin Hakları" adlı bir bildiri sundu. Ötekinin hakları konusu, "insan hakları insancıl durum bağlamında ne anlama gelir?" sorusunun yanıtı olarak anlaşılmalıdır. Lyotard'ın girişimi "yanlış" sorununu yeniden düşünmek suretiyle hakları yeniden düşünmekten ibaretti; zira, Sovyet İmparatorluğu'nun dağılışından ve evrensel demokrasi yolundaki son adım olması varsayılan durumun hayal kırıklığı yaratan sonuçlarından sonra "yanlış"ı yeniden düşünme meselesi giderek daha zorlayıcı hale geldi. Radikal ve dinci nefretin ve şiddetin –yeni insanlık suçlarının– yenilenmiş salgınları, belirli bir ideolojiye tahsis edilemeyecek bu salgınlar şu ölü totaliteryan yönetimlerin işlediği suçların yeniden düşünülmesi gerektiği anlamına geliyordu. Böylece yeni bir iddia doğdu: Söz konusu suçlar sonsuz bir yanlışın tezahürleri olarak, sapkın ideolojilerin ve "kanunu çiğneyen yönetimler"in" özel sonuçları değildi pek de; bu "yanlış" demokrasiyle anti-demokrasi arasındaki karşıtlık üzerinden, hukuk devletine karşı hukuksuz devlet üzerinden açıklanamazdı, aksine mutlak bir kötülük –düşünülemez ve telafi edilemez bir kötülük– olarak görünüyordu.

Lyotard'ın "insanlık dışı" kavramsallaştırması bu soyutlaştırmanın en anlamlı örneklerinden biridir. Lyotard'ın burada yaptığı aslında insanlık dışı idesini ikiye bölmektir. O, "insanlık dışı" diye adlandırılabilecek baskılama ve zulüm biçimlerinin ya da acı verme durumlarının aslında başka bir insanlık dışılığa, ama bu sefer "iyi" olan bir insanlık dışılığa ihanetin sonuçları olduğunu iddia etti. "İyi" insanlık dışı bu itibarla ötekiliktir, efendisi olamadığımız parçamızdır; ona doğum veya bebeklik çağı, bilinçdışı, yasa veya Tanrı diyebiliriz. İnsanlık dışı indirgenemez ötekiliktir; insan tekinin, Lyotard'ın dediği gibi, kölesi veya rehinesi olduğunu gösteren, evcilleştirilemez parçadır. Mutlak kötülük, tümüyle efendisi olabileceğimiz bir dünya inşa etmek için evcilleştirilemez olanı evcilleştirme, bu rehinlik durumunu yadsıma ve insanlık dışının iktidarına bağımlılığımızı inkâr girişimiyle başlar.

Toptan efendilik, diye iddia eder Lyotard, Aydınlanma'nın ve devrimci özgürleş(tir)menin etkili düşüydü, ayrıca mükemmel iletişim ve şeffaflık şeklindeki çağdaş düşte hâlâ yaşıyor ve gayet iyi durumda. Beri yandan, söz konusu düşün tümden tezahür ve tahakkuk ettirilmesi ancak Nazi Holokost'unda, yani, tam da görevleri rehinlik durumuna tanıklık etmek; ötekiliğin hukukuna, görülemez ve adlandırılamaz bir Tanrı'nın hukukuna itaat etmek olan halkın imha edilmesinde ortaya çıktı. Bundan çıkan sonuç görünüşe göre şudur: "İnsanlığa karşı suçlar" aslında insani özgürlük iddialarının, evcilleştirilemez olana temel bağımlılığı yadsıyan bu iddiaların sonucu olan suçlardır. Lyotard'a göre bu yüzden, yadsınmış haklara karşı şu "insancıl" duruma yanıtımız ötekinin haklarını, insanlık dışının haklarını onamak olmalıdır. Lyotard, örneğin konuşma hakkının "yeni bir şeyler ilan etme" göreviyle özdeşleştirilmesi gerektiğini iddia eder. Fakat ilan edilmesi gereken "yeni", ötekinin şu kadim iktidarından ve yeniyi ilan etme görevini yerine getirme yetersizliğimizden başka bir şey değildir. Ötekinin haklarına itaat daha radikal bir heterojenlik adına politik dissensusu süpürüp kenara atar.

Az önce Agamben'de gördüğümüz gibi, bu durum yanlışı sonsuzlaştırma ve onun politik işleyiş sürecinin yerine, sadece "direniş"e izin veren bir tür ontolojik yazgıyı koyma anlamına gelir. Gelgelelim böylesi bir direniş özgürlüğün tezahürü değildir. Direniş burada, ötekinin hukukuna sadakat demektir ve dolayısıyla tüm "insani özgürleşme" düşlerinin üzerini çizmek anlamına gelir. Bu, ötekinin haklarına yönelik felsefi anlayıştır. Fakat bu haklar daha az inceltilmiş ve daha sıradan anlamıyla şöyle de anlaşılabilir: İnsanlık dışı baskıdan mustarip olanlar son başvuru mercileri olan insan haklarını kullanamazlarsa, bu hakları devralmak ve onların yerine bu hakları kullanmak ötekilere düşer. Bu duruma verilen ad "insancıl müdahale hakkı"dır; bazı ulusların, söz konusu müdahalenin kurban edilmiş ahaliye yardım edeceğini –sıklıkla bizzat insancıl örgütlerin görüşlerine karşı– iddia ettikleri için kendilerine atfettiği hak. O halde "insancıl müdahale hakkı" haktan mahrum olana gönderilmiş ama onun kullanmadığı hakların, hakları gönderene geri dönmesi gibidir. Bu hareket boş bir alışveriş değildir. "Kullanılmamış" haklar geri dönmekle

yeni bir kullanıma erişir, bu yeni kullanımsa konsensusun ulusal düzeyde bırakabildiği etkiyi dünya düzeyinde bırakır; yasayla olgu, yasayla yasasızlık arasındaki sınırın silinmesi. "Geri dönen" insan hakları mutlak kurbanın haklarıdır; mutlak kurban, çünkü o, mutlak kötülüğün kurbanıdır. Gönderene –ve öç alana– geri dönen haklar Şeytan/Kötülük Mihverine (*the Axis of Evil*) karşı sonsuz bir adaletin iktidarına yakındır.

ABD hükümeti "sonsuz adalet" ifadesini, kullanıldıktan sadece birkaç gün sonra, yakışıksız bir ifade diye reddetti, fakat bana kalırsa bu ifade gayet uygun. Sonsuz adalet, kendileri de öteki devletlerin "iç işleri"ne müdahaleyi yasaklayan şu uluslararası hukuk ilkelerini bertaraf eden bir adalet tipi değildir sadece. O, daha önceden adalet dairesini genel olarak tanımlayan tüm ayrımları, yani yasayla olgu, yasal cezalandırmayla kişisel intikam ve adaletle/güvenliği sağlamayla savaş arasındaki ayrımları siler atar ki bu ayrımların hepsi de Tanrı'yla şeytan arasındaki keskin etik çatışmaya indirgenir.

Etik sorunu her zamankinden daha çok gündemimizde. Bazıları bu fenomeni topluluğun kurucu tinine, yani pozitif yasaları ve politik faaliyeti ayakta tutan tine geri dönüş olarak görüyorlar. Benimse bu fenomen hakkında oldukça farklı bir görüşüm var. Bana göre, yeni etik rejimi dissensusun tüm yasal ayrışmalarını ve politik aralıklarını Tanrı'yla şeytanın sonsuz çekişmesinde eritip dağıtmakla meşgul. Şu "etik" eğilim aslında bir "istisna hali"dir; Agamben'in eserindeki hale karşıt olarak, politik olanın varsayımsal özünün gerçekleşmesi olmayan bir istisna hali. Bilakis bu hal, politik olanın uzlaşmacı siyasa ve insancıl polis çiftinde eriyip gitmesinin sonucudur. İstisna hali teorisi ve "ötekinin hakları" teorisi bu sonucu antropolojik veya ontolojik bir yazgıya çevirir, ayrıca onun izlerini insan canlısının kaçınılamaz olgunlaşma öncesi dönemine kadar geriye götürür. Öte yandan ben insan canlısının ontolojik yazgısının bir hikâye olduğunu, sırf karşımızda duran gerçek görevi kefenleyip gizleyen bir hikâye olduğunu düşünüyorum. İnsan/Erkek haklarının ne olduğunu anlama ve bugün politikayı –tam da yokmuş gibi olduğundan– yeniden düşünme; budur karşımızda duran gerçek görev.

4. Bölüm
Komünizm:
Edimsellikten Edimsel Olmayışa (*Inactuality*)*

Konferans konumuzdaki müphemlikle başlayacağım: Komünizmin edimselliği hakkında konuşmak ne demek? Edimsellik iki anlama gelebilir. İlk olarak, bu ifade "güncellik" (*topicality*) anlamına gelebilir, şöyle ki karşı karşıya kaldığımız durum –ama sorun ama çözüm olarak– gündemimizdeyse bir şey edimseldir. Edimsellik ikinci olarak "gerçeklik" anlamına gelebilir, şöyle: Bir şey yalnızca gündemimizde olduğu için değil, dolayısıyla imkân veya kuvve halinde olduğu için değil fakat şimdi burada zaten bir gerçekliğe, bir etkililiğe sahip olduğu için edimseldir. "Komünizmin edimselliği" tamlaması şu anlama gelir: Komünizm sadece, kapitalizmin şiddetine, adaletsizliğine ve akıldışılığına bir karşılık olarak arzulanabilir bir şey değildir, o ayrıca bir bağlamda zaten var olan bir şeydir. Komünizmin edimselliği salt bir görev değildir, o aynı zamanda bir süreçtir.

O halde buradan, edimselliğin bu iki biçiminin nasıl kavuşturulabileceği sorusu çıkar. Aslında bu sorunun yanıtı bizzat komünizm idemizde zaten önvarsayılmıştır. Onun edimselliğine yönelik soruşturmamız Marksist iki aksiyoma dayanır aslında. Söz konusu aksiyomlardan ilki komünizmin bir *ideal* olmadığını, edimsel bir yaşam formu olduğunu dillendirir; zira, özgürlükle

* Bu yazı, Frankfurt Üniversitesi'nde 7-9 Kasım 2003 tarihinde düzenlenen "Indeterminate! Communism" konferansında sunulan bildiriye dayanıyor. (İng. ed.n.)

eşitliği, birbirinden ayrı yasa ve devlet formunda sadece *temsil eden* demokrasinin aksine komünizm, özgürlükle eşitliği var olan müşterek bir dünyanın formlarına yerleştirerek onları duyusal bir gerçekliğe dönüştürür. İkinci aksiyom şudur: Bu yaşam formu, bencilliğe veya adaletsizliğe verilen bir karşılık olarak kolektif yaşam deneyi yapmaya girişmiş iyi niyetli bireylerin toplaşması değildir. Aksine o, toplumda zaten iş başında olan bir tümellik formunun tam olarak uygulanmasıdır. O, kişisel çıkarların tikelliğinde –her ne kadar kendi karşıtının formunda olsa da– zaten var olan kolektif, rasyonel bir iktidarın icrasıdır. Marx'ın öne sürdüğü gibi, insanlığın kolektif güçleri, kapitalist üretimin tek yanlı formunda nesneleştirilmelerinde zaten mevcuttur. Şu halde, yapılması gereken tek şey, onların kolektif ve öznel olarak yeniden temellükleri için bir form bulmaktır.

Ortada elbette bir sorun var, *teklik* sorunu. Diğer iki aksiyom bu zorluğu bertaraf etmek için kullanılagelmiştir. İlki, bu kolektif güçlerin tahakkukuna içkin bir devingenliğin, kapitalist kişiye özgülük formunu infilak ettirmeye yönelmiş böyle bir hareketliliğin varlığını varsayar. Bu, "ayrışmamış"ın iktidarıdır. İkinci argüman, bu iktidarın tahakkuk etmesinin her halükârda kaçınılmaz olduğunu, zira ondaki devingenliğin topluluğun diğer tüm formlarını, ayrıca devlette, dinde ve geleneksel toplumsal bağlarda tecessüm etmiş tüm "ayrışık" formları dağıttığını söyler. *Teklik* sorunu bu iki argümanla birlikte devrilir; komünizmin barındırdığı kolektif yeniden temellükte topluluğun *tek* bir formunun, diğer hepsi dağıldıktan sonra geride kalan bu formun mümkün olduğu ortaya çıkar. Komünizmin zorunluluğu politikanın imkânsızlığına yüklenegelmiştir.

Beri yandan, komünizmin edimselliğine bu şekilde yaklaşma tarzı komünizm idemizde zaten içkin olan, edimselliğin diyalektiğini tekrarlar sadece. Demek ki komünizm, 1847'de veya 1917'de olduğundan ne daha az ne daha çok edimseldir. Fakat, bu edimselliğin çağdaş bir özgüllüğü olduğunu iddia etmek istiyorsak, kapitalizmin etkilerinin artık hiç olmadığı kadar çekilmez ve ipe sapa gelmez olduğunu öne süremeyiz basitçe. Onun yerine, komünizmin bugün kapitalizm içinde daha önce hiç olmadığı kadar edimsel, etkili olduğu kanıtlanmalıdır. Komünizmin hem bir ortak

duyusallığın maddiliği olarak hem de gayrimaddi bir rasyonellik formunun gerçekleşmesi olarak –bu maddilikle gayrimaddiliğin birliği olarak– edimsel olduğu kanıtlanmalıdır.

Sorun, bu şekilde açıklanınca âdeta kendisi için biçilmiş kaftan gibi olan bir çözüm bulur; komünizmin yeni kapitalist üretim formlarında –ve bu formlar sayesinde– zaten var olduğu iddia edilebilir. Bu argüman aşağı yukarı şöyle açıklanabilir: Günümüzde kapitalist üretim gitgide daha az maddi mal ve gitgide daha çok hizmet ya da iletişim araçları ürettiğinden, ayrıca onun üretimleri giderek daha az maddi olduğundan, kapitalist üretimin temellük edilmiş ticari mallar ve aldatıcı fetiş şeklindeki durumu gevşeyerek sallanma eğilimindedir. Kapitalist üretim, gayrimaddi kolektif zekânın duyusal maddiliği olarak yorumlanan, küresel ağın üretimine dönüşme eğilimindedir. Çağdaş kapitalizm esasen, kişisel temellük için mallar üretmekten ziyade insani iletişim ağı üretir. Bu ağda üretim, tüketim ve takas artık ayrık olmayıp aynı kolektif süreçte birleşmiştir. Sonuç olarak, kapitalist üretimin içeriği bizzat kapitalist form aracılığıyla ortaya çıkmaya başlar, söz konusu içeriğin de birlikte işleyen gayrimaddi emek şeklindeki komünist iktidarla aynı şey olduğu ortaya çıkar.

Bu durum, *Komünist Manifesto*'daki iki beyanı ve "katı olan her şeyin buharlaşması" anlamında burjuvazinin kendi mezar kazıcıları olduğu iddiasını birbirlerine kurtağzıyla bağlamayı mümkün kılar. Her şeyin gayrimaddileşmesi şeklindeki postmodern oluş, kolektif zekânın tezahüründen ayrıştırılamaz olan bir duyusal dünyanın edimselliği için çerçeveyi kurar. Üstelik kapitalist üretiminin edimselliği, topluluğun diğer tüm formlarını giderek artacak şekilde imkânsız kıldıkça bu durum daha büyük ölçüde böyledir. Kapitalist iktidarın ağı ulus-devletlerimizin iktidarını ve onları sarmalayan politik etkinliğin iktidarını giderek daha etkisiz kıldıkça komünizmin hiç olmadığı kadar "edimsel" olduğu düşünülür. Böylece sonunda, formu çoklukların (*multitudes*) ayrışmamış yaşamı olan bir "komünizmin edimselliği" idesine varıyoruz. Çokluklar da Varlığın Tarihinin yüce tezahürü olarak görünmeye başlıyor. Komünizm, deniyor bize, bugün ontolojik olmak zorunda.

Bana öyle gelmiyor, ama diyelim ki bu doğru olsa bile en azından belirli türden bir ontolojiyle bağın koparılması gerekirdi.

Benim *onto-teknolojik hile* dediğim ve iki asli işlemden meydana gelen düşünme tarzıyla bağın koparılması gerekirdi yani. Söz konusu işlemlerden ilki, tarihsel dünyamızın çerçevesini çizen karmaşık süreçler ve koşullar dizisini ontolojik bir belirlenimin gerçekleşmesiyle; başka deyişle, bizzat Varlığın Tarihinde örtük olan bir vaadin –veya tehdidin– gerçekleşmesiyle özdeşleştirmeyi kapsar. İkinci işlem, söz konusu gerçekleşmenin araçlarını bazı teknoloji biçimlerinin faaliyetiyle özdeşleştirmeyi kapsar ki, Varlığın işleyiş sürecinin gayrimaddiliği üretimin maddi işleyiş süreciyle denkleştirilebilsin. Bir yüzyıldan fazladır elektrik, radyografi, yayıncılık, televizyon, bilgisayar ve cep telefonu, hepsi de sırayla şu katı ve yavan dünyamızdaki gayrimaddi zekânın temsilcileri oluverdiler.

Fakat, bir kolektif entelektüel iktidarın hayata geçirilmesine ait ayrık formları birbirine katabilecek ne gayrimaddi zekâ ne de Varlığın Tarihi yasası vardır ortada. Bilgisayarlaştırılmış zekânın küresel ağı bir şeydir, kapitalizmin küresel zekâsı başka bir şey ve bir kişinin entelektüel yeteneğinin toplumsallaşması bambaşka bir şey. Edimsel olarak, fiilen gayrimaddi varlıklara dönmediğimiz sürece yiyecek tüketmeye, kıyafetler satın almaya ve bilgisayar kullanmaya devam edeceğiz; yani, gayrimaddi iletişim formlarını gerçekleştirmekten çok kapitalizmin kolektif zekâsını gerçekleştiren nesnelerle, üstelik bunu az maaşlı fabrika işleri, evde yapılan az maaşlı işler, "yasa dışı" göçmenlerin çalıştırıldığı gizli atölyeler formunda gerçekleştiren nesnelerle ilişkili olacağız. Gayrimaddi üretim kapitalist üretimin tamamı olmadığı gibi, *gayrimaddileştirme* ile *gayrimetalaştırma*yı birbirine denkleyen argümanda hiçbir açıklık yoktur.

Sanatsal faaliyet ve entelektüel mülkiyet alanından bir örneği ele alalım. Otuz yıl önce, kavramsal sanat yanlısı sanatçılar, artık özel mülkiyete uygun somut nesneler üretmeyerek metalaşmış sanat formlarıyla ilişkilerini kestiklerini iddia ettiler. Bunun yerine, fikirlerin temsilinin veya uzamsallaştırılmasının özel formlarıyla ilgileneceklerdi; duvardaki delik, tüm binayı dolanan bir çatlak, çölde bir çizgi vs gibi. Gelgelelim, entelektüel ve sanatsal mülkiyet kaybolup gitmedi; sadece bir yer değiştirmeye maruz kaldı. Giderek sanatçılar böylesi fikirlerin sahipleri ve satıcıları gibi

görülmeye –ve kendilerine bu şekilde ödeme yapılmaya– başladı. Bu durum, bizzat zekânın kendi üretimlerinin yerini almaya doğru gittiği anlamına gelir, bu da özel mülkiyet fikrindeki bir radikalleşmeyi ima eder. Kavramların ve imgelerin gayrimaddiliğinin, özel temellükü ortadan kaldırmak yerine, bu temellükün en iyi sığınağı; onun gerçekliğinin tam da onun kendi kendini meşrulaştırmasıyla aynı anlama geleceği bir yer olduğu ortaya çıkıverdi.

Bu durum, kolektif zekânın çeşitli tezahür formlarının birbirine kurtağzıyla bağlı olmadığını gösterir. Eğer ortada zekânın bir *komünist* iktidarı varsa, o siber uzam değildir, bilakis bilgisayar parçaları üreten ve bunları birleştiren kişilerin sahip olduğu yetenek sadece bilgisayar hakkında değil, aynı zamanda kolektif yaşamın tüm meseleleri hakkında fikrini bildirebilecektir. Bu iktidar, hiç kimsenin yeteneğinin kolektif tecessümüdür; ister doğum veya variyet ister bilim veya başka bir şey olsun, herhangi bir vasfa sahip olma ayrıcalığıyla iktidarı icra etmeye hiçbir "salahiyetleri" olmayanların iktidarıdır. Bu, "vasıfları olmayan" insanların sahip olduğu özel ve çelişkili iktidardır.

Uzun zaman önce, Platon bu iktidarı demokrasi adıyla damgalamıştı. Ben de *La Mésentente* (*Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*)* metnimde bu "vasıfsızlık"a olumlu bir anlam vermeye çabalamıştım. Bunu da demokrasiye özgü olduğu varsayılan "kusur"u politika ilkesinin ta kendisiyle özdeşleştirerek yapmıştım; zira politika, devlet kurum ve kuruluşlarından ya da iktidar mücadelesinden başka bir şey demektir. Politika, her kolektif bedenin bir ilavesi olarak ortaya çıkan özgül bir "bütün"ün; yani hesaba katılmayanlar bütününün kurulumudur –hesaba katılmayanlar burada "dışlanmış" anlamına gelmez, hiç kimse demektir basitçe.

Bu anlamda politika, zekânın hayata geçirilmesinin özel bir formudur. O, hiç kimsenin zekâsı olarak tanımlanan bir zekânın hayata geçirilmesidir; zekânın eşitliğinin hayata geçirilmesi. Bu durum, "kolektif zekâ"nın farklı formlarda tahakkuk etmesi demektir, ayrıca hiçbir müştereğin özünün ayrık bir yaşamda veya ayrık bir toplulukta hayata geçirilemeyeceği anlamına gelir. Eşit zekânın

* Jacques Rancière, *La Mésentente: Politique et Philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1995. Türkçesi: Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, Çev. Hakkı Hünler, Ara-lık Yay., İzmir, 2005. (ç.n.)

politik olarak hayata geçirilmesi, zekâyı "kolektifleştirme"nin öteki formlarının –askerî buyruk, monarşi, ruhbanlık, ticaret vs gibi formların– hayata geçirilmesinden sonra gelir daima. Sonuç şudur; bu "politik" hayata geçirilme bir *dissensus* formunda görünür.

Dissensus çıkarların, kanıların veya değerlerin çatışmasını imlemez, daha ziyade kolektif zekânın "duyusal olarak" hayata geçirilişinin iki formunun yan yanan konmasını imler. Politika, kendisine ait duyusal bir dünyanın, içinde cinse özgü zekânın hayata geçirileceği bir dünyanın çerçevesini çizer. Politika duyusal dünyaların; çerçeveleri devlet, asker, ekonomi, din ve bilim iktidarlarınca çizilmiş dünyaların fazlalığı olarak doğar. Anılan tüm bu iktidarlar kolektif zekânın *özelleştirilmiş* iktidarlarıdır, yani kolektif zekânın kaynaklarını temellükün dışlayıcı formlardır. Beri yandan politika kendisine ait duyusal bir dünyanın çerçevesini çizer. Ayrıca bunu hem bu özel formlar içinde hem de onlara karşı yapar. Politika, bir dissensusun kurulumu aracılığıyla "zekanın komünizmi"ni edimselleştirerek bir söylemler ve pratikler ağı kurar; fakat bunu her zaman, özelleştirilmiş kolektif zekânın formlarca yapılandırılan bir dünyada yapar. Böylece politika bir fazlalık formunda gerçekleştirilir ve her zaman, bu özel formlardan biri tarafından, genellikle de devlet iktidarı ve bu iktidar için verilen mücadelenin formu tarafından tümüyle yutulma tehlikesi taşır. Politik dissensus zekânın kolektif iktidarını hayata geçirmenin aşamalarını belirler, fakat bu aşamalar kurumsallaşmış bir eşitliğin katı dünyasının temelleri değildir. Politika hiçbir zaman, eşitliği ve özgürlüğü bir bütünün parçaları olacak şekilde hayata geçirme sözünde duramayacaktır.

Komünizm idemizin doğması politikanın bu "başarısızlık"ına verilen bir yanıttı. Komünizm, çeşitli ortak deneyim dünyalarını ayıran sınırları hükümsüz kılabilecek "ortak zekânın duyusal topluluğu" formunda bir eşitlik ve özgürlük vaadi arayışı olarak düşünülegelmiştir. Bildiğimiz gibi komünizm iki politik devrim arasında, 1789 Fransız Devrimi'yle 1848 Avrupa devrimleri arasında doğdu. *Komünist Manifesto* 1848 devrimlerinin hemen arefesinde yayımlandı. Fakat, komünizm idesinin geliştiği teorik çerçeve bundan 50 yıl öncesine; Alman şair ve filozofların kendilerine ve uluslarına Fransız Devrimi'nin başarısızlığına bir

karşılık verme görevi biçtikleri bu tarihe kadar gider. Bu düşünürler, Fransız devrimcilerin yeni bir özgürlük ve eşitlik dünyası şekillendirme gayretlerinde başarısız olduklarını, çünkü eşitlikle özgürlüğü, onları bulamayacakları bir yerde; yasaların ve devlet kurumlarının şu "ölü formları"nda aradıklarını öne sürdüler. Fransız devrimciler başarısız oldular, çünkü sorunun izlerini köklerine kadar indirmemiş ve eşitlikle özgürlük sorunlarını gerçek zeminine, yani yaşam dünyasının kurulumuna yerleştirmemişlerdi. Böylesi bir radikalleştirmenin yolu yeni bir özgürlük ve eşitlik formunun keşfiyle döşenebilecek gibi görünmüştü Almanlara. Bu ise estetik alanda bulunabilecek eşitlik ve özgürlük formuydu. Duyuyla algılanabilirlik ve zekânın şu Kantçı "eşitliği" veya "esnekliği" yaklaşımı, formu madde üzerinde ve etkinliği edilginlik üzerinde konumlandıran hiyerarşinin devrilmesini ima eden bu yaklaşım devlet iktidarı formlarının basitçe ters çevrilmesine karşı uygulamaya konabilecek yeni bir eşitlik türü teklif eder.

Bu "estetik özgürlük" iki karşıt yolda yorumlanabilir. Estetik evren mutlaka ayrı tutulması gereken, kökten ayrı bir varoluş evreni şeklinde tasarlanabilir. Diğer yorumlama yolu, bu özgürlüğü müştereğin ayrı ayrı hayata geçirilme formlarıyla karşıtlığa sokar ve onu yaşam dünyasının maddiliğinde gerçekleşebilecek yeni bir devrimin ilkesine dönüştürür; başka deyişle, bu yaklaşım fazlalık mahiyetindeki ve dissensusla ilişkili politik topluluğu doğru toplulukla karşıtlığa sokar.

Doğru bir topluluk konsensus topluluğudur; herkesin mutabakat içinde olduğu bir topluluk değil, anlamla/duyuşla duyumun "mutabık" olduğu bir topluluk. Konsensus topluluğu öyle bir topluluktur ki onda müşterek-varlığın tinsel *anlamı* gündelik deneyimin maddi *duyu merkezi*ne gömülüdür. Yine bu topluluk, içinde politikayı ekonomiden, sanattan, dinden veya gündelik yaşamdan ayıran hiçbir sınırın bulunmadığı, ayrışmamış bir yaşamın topluluğudur. Estetik devrim taslağına göre tahakkümün kaynağı ayrıştırmadır. Sonuç olarak, özgürlükle eşitliğin tam anlamıyla hayata geçirilmesi kolektif zekânın çeşitli formlarını duyusal deneyimin bir ve aynı formunda yeniden birlemeyi gerektirir. Bu da kolektif zekânın, tam da maddi dünyanın bütünselliğini kendi gayrimaddi iktidarının ürününe dönüştürmesi için, söz

konusu bütünselliği yeniden şekillendirip kurmak zorunda olduğu anlamına gelir.

Bu taslak ilkin "insanın estetik eğitimi" şeklindeki Schillerci tasarıda ortaya çıktı. Birkaç yıl sonra bu taslak *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (*Alman İdealizminin En Eski Sistem Tasarısı*)* metni haline gelecekti. Metnin görüşüne göre, bir halkın canlı bedeni ölü devlet düzeneği aracılığıyla değil, felsefenin yeni bir mitolojide –yani, müşterek yaşamın yeni bir dokusunda– cisimleşmesi aracılığıyla yeniden diriltilebilirdi. 50 yıl sonra Marx söz konusu taslağı "insani bir devrim" tasarısına, formel demokrasinin yalanını devirecek üreticiler devrimi tasarısına dönüştürdü. Şimdilerde, iki yüzyıl sonra, söz ettiğimiz taslak küresel ağın karşı konmaz genleşmesiyle her daim desteklenen, çoklukların canlı komünizmi haline gelmekte.

Şu halde, komünizmin bugünkü edimselliği hâlâ bu kökensel kurulumun edimselliğine bağlıdır; "estetik" devrim bakış açısının hiç bitmeyen edimselliğine yani. Beri yandan, kolektif zekâyı kendisi için özel bir dünya kurma çabası aracılığıyla hayata geçirme tasarısı maalesef hiçbir zaman özgür ve eşit toplumla sonuçlanmadı. Bu tasarı şu iki durumdan biriyle sonuçlandı; kapitalizmin kolektif zekâsının dünya çapında tahakkümü ya da müşterek emeğin kolektif zekâsının cisimleşmesi anlamına gelen, bir devlet hiyerarşisinin mutlak iktidarı. Komünizmin edimselliği hâlâ estetik devrim bakış açısının, insani deneyimin ince ince dilinmiş uzuvlarını bir araya getirme gayretinin izini taşır. O hâlâ kendi edimselliğinin sonsuz edimselliğiyle, yani kapitalist tahakkümün ve başarısız Sovyet devriminin edimselliği olan bu edimsellikle damgalıdır.

Bu nedenle sorunu dönüştürmek ve komünizmin *edimsel olmayışından* başlamak makûl olacaktır. Benim önerim şu; tüm

* Hegel'in el yazısıyla günümüze ulaşmış, yazarı tartışmalı metni ilk olarak F. Rosenzweig gün yüzüne çıkardı; "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus" [yak. 1795/96] (Franz Rosenzweig'ın başlığı; *in Hegels Handschrift überliefert und von Schelling formuliert*), *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*. Heidelberg, Franz Rosenzweig, 1917. İngilizce çevirisi: Hegel, Schelling ve Hölderlin, *The Oldest System Programme of German Idealism*, ed. Ernst Behler, Continuum, Londra ve New York: 1987 [Türkçesi: "Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı [1796]," Çev. Metin Bal, *Alman İdealizmi II*, ed. Güçlü Ateşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013, s. 51-54. (ç.n.)].

"nesnel" süreçlere nazaran, kolektifleştirilmiş zekânın tüm eşit olmayan hayata geçirilme süreçlerine nazaran kolektif zekânın eşitlikçi iktidarının hayata geçirilmesi sürecinin hiç bitmeyen *dönemsizliğ*inden başlamak.

Dönemsiz olmak, aynı anda bir zamana ait olmanız ve olmamanız anlamına gelir, tıpkı *a-topian*ın bir yere ait olmanız ve olmamanız anlamına gelmesi gibi. Komünistlerin dönemsiz veya a-topik olması hiç kimsenin ve herkesin koşulsuz eşitliğinin düşünürleri ve failleri olmaları demektir. Fakat böyle bir durum ancak, komünizmin, bizzat komünist düşüncelerimiz ve eylemlerimizce kurulan ağ dışında hiçbir edimselliğe sahip olmadığı bir dünyada gerçekleşebilir. Kapitalist üretim formlarında zaten iş başında olan veya kapitalizmin mantığında ön görülebilen "nesnel" komünizm diye bir şey yoktur. Kapitalizm belki giderek daha fazla gayrimaddilik üretebilir, gelgelelim bu gayrimaddilik hiçbir zaman, bizzat kapitalizmin gayrimaddiliğinden başka bir şey olmayacaktır. Kapitalizm her daim yalnızca kapitalizm üretir. Dolayısıyla, eğer komünizm herhangi bir anlama geliyorsa, o, kapitalizmin mantığıyla ve kapitalist dünyanın maddiliğiyle kökten farklı türden olmalıdır. Yine de komünizmin farklı türdenliği bu kapitalist dünyadan başka bir yerde kurulmuş kendi ağına sahip olamaz; onun söz konusu dünyanın dışında herhangi yeri yoktur.

Dönemsiz veya a-topik komünistler olmak hem içerde hem dışarda olan bir mevzii işgal etmek demektir. Bu da, düşüncelerimiz, eylemlerimiz ve mücadelelerimizle belirli bir maddi ve gayrimaddi komünizm dünyası kurmak demektir. Bu "ayrık" komünizm tipi fazlaca kısıtlayıcı görünebilir. Gelgelelim, sonsuza kadar komünizmi kapitalizmin gelişmesine yüklemek yerine, komünizmin ebedi edimselliğini kapitalizminkine dayandırmak yerine, *ayrışma* iktidarı olarak komünizmin radikalliğini yeniden öne sürmemiz gerekir. Fazlaca kısıtlayıcı olsun veya olmasın, onun iktidarlarını deneyimlememiz bana hayati geliyor. Her halükârda, ayrışma iktidarı olarak komünizm *var olan* tek komünizmdir. Küresel ekonomi onun tek bir kırıntısını üretemez.

Komünizmin "edimselliği" aslında onun eleştirisinin edimselliğidir. O, tam da edimsellik mefhumunun eleştirisinin edimselliğidir, değil mi ki bu mefhum kapitalizmin içkin bir komünist

kudreti içerdiğini var sayar. Komünizm idesi Marx'ın kenara süpürmek istediği ikilemden kaçamaz ve kaçmamalıdır da; komünizm ya bir süreç ya bir tasarı olabilir, her ikisi birden değil. Eğer komünizm bir süreçse, şu halde komünist zekânın duyusal bir dünyasını kurmayı içerir; beri yandan böyle bir dünya "hiç kimsenin yeteneğine" yönelik onaylamalarımız ve tanıtlamalarımız tarafından kurulan ağdan başka bir şey olamaz. Eğer komünizm bir tasarıysa, şu halde kolektif zekânın farklı formlarının inşa ettiği çeşitli dünyaları bir ve aynı toplulukta kaynaştırma denemesini içerir. Böyle bir tasarı var olsaydı bile, onun neye varacağı hakkında spekülasyonlar olurdu. Bazılarının tahminine göre o, yeni bir totaliteryanizm formuna götürürdü. Benim görüşüme göre, eğer bu tasarı var olsaydı ve iyi bir şey olsaydı kapitalistler onu satın alır, uygun gördükleri şekilde kötüye kullanırlardı.

5. Bölüm
Halk veya Çokluklar*

Eric Alliez'in, Rancière'in halk kavramını kullanmasının ne gibi bir yararı olacağına ve bu kavram yerine çokluk kavramını ikamenin ne gibi bir faydası olabileceğine dair sorularını yanıtlarken Rancière halk kavramının, eşitlik temsillerini tartışmaya sokan özneleştirme süreçleri dizisinin cins adı olduğu ölçüde politikanın kurucu öğesi olduğunu teslim ediyor. Politika her zaman bir halkın diğerine karşıtlığını içerir. Beri yandan çokluk kavramı, olumsuzun olumsuz olarak tanımlanmış herhangi bir politika bakımından tezahür ettiğini dillendiren fobiden dolayı olumsuzu reddeder. Çokluk kavramı, politikanın ayrık bir varoluş evreni olmadığına, bilakis varlığın yasası olarak çokluğu ifade ettiğine vurgu yaptığı ölçüde halk kavramından seçiktir. Aslına bakılırsa çokluklar kavramı üretici güçler kavramını genişletme şeklindeki uzun çabanın parçasıdır. Bununla birlikte, söz konusu kavram düşüncenin, politik özneler sorunlarıyla uğraşırken karşılaştığı seçeneklerden uzak duramaz.

Multitudes: *La Mésentente* (*Uyuşmazlık*) metninde, bir yanda kimliklere uygun olacak şekilde yerleri ve rolleri belirleyen bir şey olarak polis üzerinden yorumlanan toplulukla, diğer yanda "toplulukların tekil dünyaları"nı açan; "yerlerin ve rollerin tüm temsillerinin düzenini bozan şu dalgalı özneler" de dahil olmak üzere yeni deneyim alanları üreten; "duyuyla algılanabilirin türdeşliği"ni

* *Multitudes* dergisinin J. Rancière ile yaptığı söyleşi metnidir; "Peuple ou multitudes?" *Multitudes* 9, Mayıs-Haziran 2002, (*Philosophie politique des multitudes* başlıklı sayı). Fransızca özgün metne şuradan erişilebilir; https://www.multitudes.net/Peuple-ou-multitudes/. (ç.n.)

parçalayan vs bir şey olarak yorumlanan politik özneleştirme süreci arasındaki çatışmaya yönelik bir çözümleme sunuyorsunuz. Bu çatışmayı, birleşik bir halka (kendi temsiline indirgenmiş halka özgü egemenlik) karşı çoğul çokluklar üzerinden açıklamak bir yana, halkı politik eylemin kurucu öğesi olan "eşitlikçi hususiyet"le ilişkilendiriyorsunuz ki politik eylem de "tümel durumların yerel ve tekil kurulumu" olarak anlaşılıyor. Yazımla ilgili sorunlar bir yana, çokluklar şeklindeki biyopolitik mefhumu; a) küreselleşme karşıtı hareketlerin "fenomenolojik" bir betimiyle ve b) kapitalist dünya düzeninden sapma şeklindeki çağdaş süreçlerin "ontolojik" bir belirlenimiyle bağlantılı kılan günümüz girişimlerinden hangi düşünceleri ilham aldınız?

J. Rancière: Halk mı, çokluklar mı? Hangi kelimenin ya da kavramın tercih edilesi olduğunu bilmeden önce söz konusu kavramın ne olduğunu bilmeliyiz. Bana göre halk bir politik öznenin adıdır, yani nüfusu, onun parçalarını ve bütününü hesaplayan mantığın bütünündeki bir fazlalık demektir. O, bir nüfusun, hareket halindeki kolektif bir bedenin, egemenlikte somutlaşmış bir ideal bünyenin vs parçalarının toplamı olarak tüm halk ideleriyle ilgili bir boşluğu ima eder. "Halk"ı, 1989 Ekim'inde Leibzig'deki göstericilerin kullandığı "Biz halkız" ifadesi bağlamında anlıyorum; göstericiler besbelli ki halk değildi, onun telaffuzunu yürürlüğe sokan ve onun devletçi tecessümünü yıkıp atan kişilerdi. Bu anlamda halk bir dizi özneleştirme süreçlerinin; eşitlikçi hususiyeti canlandırarak müştereğin görünebilirlik formlarını ve bu formlarca tanımlanan kimlik, aidiyet ve pay alma formlarını ihtilaflı hale getiren bu süreçlerin cins adıdır. Böylesi süreçleri, ama tutarlı ama tutarsız, ama "ciddi" ama "çelişkili" olsun, her türden tekil adlar sahneye koymuştur. Dahası, özneleştirme süreçleri politikayı eşitliğin bir becerisi olarak sahneler; zira politika, ihtilafın *dispositif*lerinin sahneye konmuş koşulu olarak var olduğu için, yalnızca bu şekilde var olduğu için "gerçek" bir temel değildir. "Halk" adının ilginçliği, bana kalırsa, kendi müphemliğini sahnelemesinden gelir. Bu anlamda politika, son örneğimizde halk adının altına yerleştirilmiş olan şeyin ayrıştırılmasıdır; ya eşitlikçi tutarsızlığı canlandırmak suretiyle politik kolektifleri tesis eden farklılaştırma işlemi ya da politikayı toplumsal bedenin özgülüklerine veya

topluluğun şu ihtişamlı bedeni kurmacasına indirgeyen özdeşlik işlemi. Politika her zaman bir halkın diğerine sonradan ilavesini, bir halkın diğerine karşı sonradan ilavesini içerir.

İşte çokluklar kavrayışının yadsıdığı belki de bu noktadır. Molar-moleküler ve parayonak-şizofrenik karşıtlıkları bu meseleye erişimi kuşkusuz engellemiştir; zira sorun insanların fazlasıyla molar olması, Bir kurmacalarının tuzağına fazlasıyla düşmüş olması değildir. Sorun, halkın her zaman yalnızca bölünme vakalarının tekilliğinden oluşmasıdır, yani politika tikel bir alandır, özel eyleyiş ve söyleyişlerin örgütlenmesidir. Çokluklar kavramı bir olumsuz fobisini, yani kendini "karşı" olarak tanımlayan her politikaya, ayrıca politik olandan başka bir şey olmayan her politikaya, yani eşitlikçi hususiyetin tutarsızlığından ve etkililik vakalarının tehlikeli inşasından başka bir şeye dayanmayan politikaya yönelik fobiyi teşhir eder. Çoklukların duruşu, ikici karşıtlığın paranoid yapısını reddetmezden evvel, ayrışmayla damgalanmamış bir politik eylem öznesinin duruşudur, tikel *dispositif*lerin özgüllüğünü veya özneleştirme alanlarını yadsıması anlamında bir "komünist" öznenin duruşudur. Söz konusu özne, kendisinde, varlıkları müşterek kılan şeyin iktidarının kendi üzerinde eylemesi anlamında da komünisttir. Çokluklar kavramı, halk kavramının karşısına komünist önergeyi koyar; politika ayrık bir evrenden oluşmaz, çünkü her şey politiktir ki bu da politikanın her şeyin doğasını, ayrışmamışın doğasını açıkladığı anlamına gelir; başka deyişle, çokluklar kavramına göre topluluk tam da müşterek varlığın doğasında, genel olarak varlıkları toplulukta konumlandıran iktidarda temellenmelidir.

Eğer çokluklar kavramı halk kavramından seçikse, bu durum, eşitlikçi önvarsayımı tözselleştiren bir ontolojik iddiadan dolayıdır; o, kendini karşıt, tepkisel terimlerde kurmamak için, politikanın ilkesinin ve *telos*unun politikadan başka bir yerden devşirilmesi gerektiğini savunur. Politik özneler, çokluk bizzat varlığın yasası olduğu ölçüde çokluğu ifade etmelidir. Bu anlamda çokluklar kavramı politika felsefesi geleneğinin parçasıdır, çünkü bu kavram, politik istisnailiği varlıkları toplulukta konumlandıran şeyin ilkesine indirgeme girişimine dayanır. Daha iyi ifadeyle, çokluklar kavramı politika felsefesinin şu modern çağına özgü meta-politik

geleneğin parçasıdır. Meta-politikanın kendine özgülüğü, varlıkları toplulukta konumlandıran içkin iktidarın hakikati yerine politika sahnesinin riskli hünerlerini davet etmesindedir; hakiki topluluğu bu hakikatin duyusal ve yerleşik etkililiğiyle özdeşleştirmesindedir. Meta-politik çelişki, müşterek iktidarı topluluğun irade edilmemiş hakikatinin hakikatiyle, Varlığın gayriiradi varlığıyla özdeşleştirmede bulunur. Modern meta-politikaya göre topluluğu arzulamak bunu "irade edilmemiş"le uyum içinde yapmaktır, değil mi ki bu "irade edilmemiş" tam da Varlığın zemini kaplar. Beri yandan, bana göre buradaki mesele, politikayı "temellendiren" şeyin aynı zamanda onu imkânsız kılan şey olup olmadığını bilmektir. Buna karşın ontoloji gerçek adı etik olan bir eylem kipini talep eder; irade edilmemişi irade etmek. Bu, Nietzscheci ve Deleuzecü ebedi tekrar etiğinin *par excellence* ilanıdır; değişimi olumlamak ve olageleni seçmek suretiyle bir oluş etiğinde ısrar eden ilan. Bu oluş etiğinde, çoklu bir araya gelişlerin *ve...ve...*leri diğer hedeflere karşıt olarak kendi hedeflerinin peşinden giden etkin iradelerinin *ya...ya da...*sıyla karşı karşıya konmuştur.

Fakat çoklu oluşların çokluklar olarak tözselleştirilebilmeleri için başka bir şey gerekir. Varlık sadece olumlamadan ibaret olamaz; olumlama tüm olumsuzlamanın içkin içeriği olarak tanınmalıdır. İrade edilmemiş Varlığın açınımı şans bağlantılarına ve onların etkisizleştirme hareketlerine terk edilmemelidir; bu açınım içkin bir teleolojiden miras alınmalıdır. "Çokluklar", topluluğun özüyle özdeşleştirilmiş kapsayıcı varlığın* (*l'être surabondante*) iktidarının adıdır; tam da kapsayıcı olması (*surabondance*) nedeniyle tüm engelleri parçalama ve kendini algılanabilir bir topluluk formunda ifa etme yükünü kuşanmış bir varlık. Politik öznelerin olumsuzluğunu boşa çıkarmak olumlama iktidarının bir parçalanma iktidarı haline gelmesi, başka deyişle, tüm ayrışmaların üstesinden gelmekle mükellef olan her tahakküm durumunun içine kurulmuş nihai içerik haline gelmesi demektir. İmparatorluk neyin yük sandığıysa, çokluklar da onun içeriği olmak zorundadır.

Yıkıcı olumlamanın bu iktidarına, "irade olmaksızın" olanın olumlayıcı ve nihai iktidarına Marksist teoride verilen ad üretici

* Varoluşun, mümkün tüm varoluş formlarını kapsadığını düşünen öğretiye; doygun, dolmuş Varlık ilkesine gönderme. (ç.n.)

güçlerdir. Bu adın kötü bir şöhreti vardır. "Üretici" ve "üretim" mefhumları fabrikanın ve partinin sözde geçmiş çağını anımsattıklarından, ayrıca "çokluklar" terimiyle amaçlanan düşünce ve yaşamın kolektif iktidarını ıskalayan şu aşırı derecede kısıtlayıcı çalışma ahlakını çağrıştırdığından bu mefhumlar kuşkulu görülür. Bu zorluk, *Multitudes*'teki* tartışmaların çoğunda görülebilir. Gelgelelim, üretim kavramına atfedilen tekil içeriğin çok az önemi vardır. Terim aslında o denli geniştir ki üretim güçleri alanının ona taşıyabileceği hiçbir şeyi yoktur, tembellik ve çalışmanın reddi de dahil. Buradaki temel mesele, üretim olarak müşterek varlığın iktidarının belirlenmesidir, başka deyişle olumlayıcı özüne içkin olan bir teleolojinin iskân ettiği güç olarak üretim fikridir. *İmparatorluk* yazarları "küreselleşmenin üretici ve yaratıcı öznelliklerinin çoğul çokluğuna", bu öznelliklerin "daimi hareketine", onların kurduğu "tekillikler kümelerine", onların, sistematik ve a-sistematik arasındaki mütekabiliyetin yalın mantığına indirgenmeye direnen "karma ve melezleştirme süreçlerine"** başvuruyorlar. Oysa çoklu melezleştirmeler mefhumuna ayrılan saha, kavramın kendisinin verdiği teminattan daha dardır; bir kez daha, tıpkı Feuerbahch'ta insanın kendi tanrısını kurması ve ardından tümüyle insani olan bir yaşam sürmesi için bu Tanrı'nın sıfatlarını ıslah etmesiyle benzer tarzda, bu üretici toplaşmalar İmparatorluğun gerçekliğini kurar, çoklukların dövüşmeleri de "bizzat İmparatorluğu, kendi imgesinin tersyüz edilişi olarak İmparatorluğu üreten"*** şeydir. Buradaki asli nokta, sistemin bir hakikatle, kendisi de kendi etkiliğine sahip olan bir hakikatle donanmış olduğunu dillendiren meta-politik olumlamadır. "Üretici ideal" hakkındaki apaçık ketumluk üretim adındaki ontolojik kavramla onun empirik bedenleşmeleri arasındaki boşluğu öylece kanıtlar.

Bu boşluk, kendi *aporia*sının dikkate alınması aracılığıyla, üretim yanlısı olumlamanın yeniden tarif edilmesine yer açan şeydir aynı zamanda. Bu anlamda "çokluklar" kavramı, 20. yüzyılın ikinci

---

* J. Rancière kendisiyle söyleşi yapan dergiyi kastediyor. (ç.n.)

** Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge: 2000, s. 60. (İng. ç.n.) [Türkçesi: Michael Hardt ve Antonio Negri, *İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s. 84. (ç.n.)].

*** *A.g.e.*, (İng. Çev.) s. 394, (Tr. Çev.) s. 396. (ç.n.)

yarısı boyunca Marksist hareket ve teoriye damgasını vuran büyük işe – "üretici güçler" mefhumunun genişletilmesi– aittir. Klasik Marksizm'de, üretici güçleri politikanın gölgelerini dağıtabilecek "doğrunun iktidarı" olarak görme eğilimi vardı. Leninizm, şeylere dair böyle bir görüşün başarısızlığının itirafıdır; o, bizzat üretici güçler tarafından ortaya konduğu iddia edilen eseri yarıp geçmek için bir arki-politik eylem gerçekleştirmenin ilan ve icra edilmiş zorunluluğudur. Bu arki-politik türünün başarısızlığı Marksizm'in üçüncü çağını, artık ekonomik hakikatle politik görünüşü veya devrimci kararla ekonomik kaderciliği karşıtlığa sokma amacında olmayıp üretici güçler kavramını, çeşitli yollarda –bilimsel ve teknik etkinlikten ya da genel olarak yaratıcı entelektüel etkinlikten politik pratiklere, mevcut dünya düzeninden kaçma ya da ona direnme formlarına kadar– müştereği yaratan yordamlar dizisine derç etme amacındaki bu çağı başlattı. Bilim=doğrudan üretici güç, şeklindeki revizyonist teori, kültür devrimi, öğrenci devrimi ve operaizm; bunların hepsi bu tasarının farklı formları olarak görülebilir. Çokluklar kavramı bu tasarıda, işlerin gidişatını dönüştürmek için eyleyen her etkinlik formuna bir "üretici güç" hamlettiği ölçüde, yani kapsayanın parçalanmasından başka bir şeye neden olamayacak kapsama mantığını tescil ettiği ölçüde bir radikalleştirme girişimidir. "Her şey politiktir" şeklindeki meta-politik beyan böylece "her şey ekonomiktir" beyanına ve nihayetinde "her düşünce bir zar atımıdır"* şeklindeki arki-politik beyana özdeştir; bu son beyan da "her zar atımı bir üretici güçtür"e dönüştürülebilir.

Dolayısıyla, çokluklar mefhumuyla birlikte, rastlantıya ayrılan rol onun zorunlulukla özdeşleştirilmesinden daha fazlası değildir; onun üretimcilik karşıtlığı, İmparatorlukla –yani, her şeyi göz önünde bulundurarak söylersek, Kapitalle– onun, "gemlerini azıya alıp serbest bıraktığı" güçler arasındaki içsel karşıtlığa mezcedilmesinden daha fazla bir şey değildir. Esas kuvvet noktası, aynı şekilde esas kırılganlık noktası, bu "emperyal" sahneyi biricik sahne olarak kabul etmeye dayanır. Çokluklar teorisi, halkın hâlâ ulus-devlete yapışıp kaldığı, fiilen küreselleşmiş bir dünya

* S. Mallarmé'nin *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*) şiirinin son dizesine gönderme. (ç.n.)

hakkında fikir beyan etme çabasıdır. Bu heves, günümüzde –ister küreselleşmiş olsun ister başka türlü, günümüzde– 50 yıl öncesinde olanın iki katı ulus-devlet, iki katı asker, polis vs, iki katı aygıt olduğunu unutmadığı sürece haklıdır. Bu heves, ulus-devletlerin baskılayıcı iktidarından doğan şu muazzam nüfus tehcirleri olgusunu "göçebelik" adı altında sunmadığı sürece haklıdır. Güya "ölçünün sınırlarını aşan ve kıran", ayrıca "yeni uzamlar"; "hiç bilinmedik topolojilerle, zapt edilmesi mümkün olmayan yer altı rizomlarıyla"* tasvir edilen yeni uzamlar yaratan göçebe hareketlerle iftihar etme şöyle bir işlemi; bir fotoğrafçılık üslûbunun gayet merhametli tarzda gerçekleştirdiği, şehirde iş arayan Brezilyalı köylüleri Ruanda soykırımından kaçan mülteci kampı sakinleriyle yan yana koyan ve *Exiles* (*Sürgün*) adıyla sergilenen işlemle benzer bir işlemi gayet coşkulu bir tarzda sahneye koyar. Çokluların patlamaya hazır kudreti olarak medet umulan göçebe hareketler aslında ulus-devletlerin şiddetinden ve bu başarısız devletlerin kendilerini sürüklediği müthiş sefaletten kaçmaya zorlanmış, zorlanan nüfusun hareketleridir. "Çokluklar" kavramı sorunlu kimlik biçmelere elverişlidir; tıpkı "halk" kavramının elverişli olduğu gibi. "Halk"ın veya "kitleler"in faşizmi arzuladığı konusunda ısrarın gözde olduğu dönemlerde ortaya atılan soruların, 11 Eylül'ün ardından yeniden canlandırılmasının nedeni budur; İkiz Kuleler kıyımını Allah adına alkışlayan Arap kalabalığı bir "çokluklar" örneği teşkil etti mi? Tüm çokluklar "iyi" veya "doğru" çokluklar mıdır? Empirik çokluklar bir kez daha, *şu* "çokluk"un "olumlayıcı" özünün tam karşıtı olarak ortaya çıkar gibi göründü. Aslına bakılırsa, kıtalararası yer değiştiren kitleler olayı ve malumat otobanının hızıyla başı boş dolaşan bireyler fenomeni kendi başlarına yeterli olmadığından; olumlamanın, bir gösteri, bir ret tertip etmek için bir araya gelen insanların meselesi olduğu bir nokta her zaman vardır. Söz konusu denetimi reddetmenin çoklu, farklı formlarına müşterek bir yüz kazandırma ihtiyacı hissettiklerinden bir araya gelerek dünyanın efendilerine karşı duran göstericilerin simgesel mahallidir (*le lieu*) belki de bu nokta. Veya belki de kendilerine Fransa'da çalışma izni ve bir kimlik verecek belgeleri

* *Empire*, (İng. Çev.) s. 397, (Tr. Çev.) s. 398. (ç.n.)

isteyen göstericilerin açlık grevine devam ettikleri Paris kilisesidir. *İmparatorluk* yazarları önce bunu kabul etmeli; kendilerine dair bir şey işitilmemiş topografyalara duydukları coşkuyu yekten takip edince bir soru çıkıyor ortaya; "Çokluların eylemleri nasıl politik oluyor?" Yazarlar bu soruya, çokluklar "İmparatorluğun merkezî, baskıcı işlemleriyle doğrudan ve uygun bir bilinçle yüzleşmeye başladığında" politik olur, yanıtını vererek aslında soruyu oldukça geleneksel bir tarzda yanıtlamış oluyorlar. Dahası, ilk defa bu "küresel yurttaşlık" bilincine tanıklık etmesi için kullanılan motto Fransa'daki *sans-papiers* hareketinden (belgesiz işçiler hareketi) devşirilmiştir düpedüz; herkese belge.* Politikada her şeyden önce, içerim ve dışarda bırakmayı tanımlayan bölünme çizgilerinin, ait olma formlarını yerinden eden işlemlerin söz konusu olduğunu ifade etmek bundan daha iyi bir yoldur. Beri yandan, buradaki müphemlik tümüyle şundan dolayıdır; *İmpartorluk* yazarları küresel yurttaşlık taleplerinin gerçekçi olduğunu, çünkü bu taleplerin, bizzat kapitalist uluslararasılaştırmanın talep ettiği ekonomik ve yasal iddialar olduğunu öne sürüyor. Gelgelelim, bu uyumsuz uyuşma iki yolda anlaşılabilir; ilkin, kapitalist kâr amacının talep ettiği şekliyle üretimin "uluslararasıcılık"ı ile sömürü koşullarını teminat altına alan, hukuk devleti "ulusalcılık"ı arasındaki boşluğun politik teşhiri olarak –yani dünya düzeninin taleplerinde tezahür eden çelişki olarak; ikinci açıdan, çoklukları "içeren" İmparatorluğun açınımına içkin olan bir evrenselliğin olumlanması olarak. Çokluklar, ya politik özneleştirme süreçleri olarak, bu süreçlerin kıyıları ve formları sorununu doğuran şeyler olarak ya da bütüne hayat veren iktidarın tam adı olarak –metapolitik tarzda– anlaşılabilir; ki bu durumda, onu, aslında hiçbir şey irade etmeyen, Varlığın bilinçsiz iradesiyle özdeşleştirmenin bir bedeli olacaktır. Çokluklar kavramı, bütün politik özneleştirme teorilerinin mutlaka karşı karşıya kaldığı seçeneklerden kaçamaz.

* *A.g.e.*, (İng. Çev.) s. 399-400, (Tr. Çev.) s. 400-1. *İmparatorluk* yazarlarının bu noktayı saklamadıklarını, ilgili sayfalarda zaten açıkça beyan ettiklerini belirtelim. (ç.n.)

6. Bölüm
Biyopolitika veya Politika*

Multitudes: *La Mésentente* kitabınızda, Aristoteles'in *Politika*'sında bulunan ve geleneksel politika problemlerinin dayandığı yanlış karşıtlığı ifşa ederek bu problemlere karşı çıkıyorsunuz. Söz konusu yanlış karşıtlık; yararlının ifadesi olarak sesle (*phônè*) adaletin ifadesi olan söz (*logos*) ikiliğiydi, yani canlılığın en baştan bölündüğünü dillendiren bu ikiliydi. Söz konusu karşıtlığın ötesinde, politikanın doğrulanabilir kıyısında dava gütme (*litige*) veya hata dediğiniz şeyi tespit ediyorsunuz. Hata burada tam olarak, konuşan varlıkların çoğunu haz veya acı ifadesinden başka bir şey olmayan ses gürültüsü mesabesine indirgeme ediminden ibaret.

Biyopolitika kategorisinin nasıl kullanılabileceğini düşünürken size bakarsak, gerçekleştirdiğiniz hamle bize göre politikayı öznelerin yaşamına döndürme ve politika kavramını bu radikallik düzeyine çekme şeklindeki müstesna girişimi oluşturuyor. Buna rağmen, sanki bu jest derhal denetim altına alınmış gibi; sanki politika bütünüyle, iki yaşam formu arasını açan boşlukta ve bu aynı boşluğun ürettiği dava gütmede meydana geliyormuş gibi olup bitiyor her şey. Dolayısıyla, sizin bakış açınıza kurulduğumuzda, biyopolitikanın bizzat politikanın kurucu "düşünülmemiş"i olmayı sürdürdüğü söylenemez mi? Ayrıca, bu "düşünülmemiş" ne ölçüde hayata geçirilebilir?

---

* *Multitudes* dergisinin J. Rancière ile yaptığı söyleşi metnidir; "Biopolitique ou politique?", *Multitudes* 1, Mart 2000, (*Biopolitique et biopouvoir* başlıklı sayı). Fransızca özgün metne şuradan erişilebilir: https://www.multitudes.net/Biopolitique-ou-politique/. (ç.n.)

J. Rancière: "Politikayı öznelerin yaşamına", politikanın bir yaşam iktidarında köklenmişliğini gösterme anlamında "döndür"medim. Bana göre politika, başka bir kökensel öznellik kipiyle -ya da yabancılaşma teorilerinde olduğu gibi, devşirilmiş veya kaçırılmış bir kiple- karşıtlık içinde duran kökensel canlı öznelliğin ifadesi değildir. Politik canlı şeklindeki Aristotelesçi tanıma dönerken, hedefim politikanın antropolojik temelini sorgulamaktı; politikayı bir yaşam tarzının özü temelinde, *bios politikos* idesi üzerinde kurma girişimini, yakın dönemde daha çağdaş göndermeler (özellikle Leo Strauss ve Hannah Arendt) aracılığıyla yeniden yükseltilen bu girişimi sorgulamaktır. Bu temelin bir kısırdöngü barındırdığını göstermek istedim; "insanlık ispatı" (*la preuve d'humanité*) veya *logos*la donanmış varlıklar topluluğunun iktidarı, politikayı temellendirmek bir yana, aslında politikayı polisten ayıran dava gütmenin değişmez bahsidir. Öte yandan, bizzat bu dava gütme iki yaşam tarzı arasında bir karşıtlık içermez. Politika ve polis iki ayrı yaşam tarzına gönderme yapmaz, aksine duyuyla algılanabilirin iki dağıtımına; duyusal uzamı çerçevelemenin iki yoluna; bu uzamdaki ortak nesneleri görmenin veya görmemenin, yine bu uzamda, o nesneleri adlandıran ve aralarındaki ilişkiyi gerekçelendirmeye çalışan özneleri işitmenin veya işitmemenin iki yoluna gönderme yapar.

Polis, duyuyla algılanabilirin bir dağıtımıdır; bu dağıtımda topluluğun müştereğinin hayata geçirilmesi, bedenlerin ve bedenlerin toplaşma kiplerinin alametifarikası olan özgülüklerin -benzerlikler ve farklılıklar- hayata geçirilmesiyle özdeşleştirilir. Polis algısal uzamı, her türden fazlalığı dışta bırakacak şekilde yerler, işlevler, yetenekler üzerinden yapılandırır. Politikaya gelince o, ilave bir "özgülüğü"; biyolojik ve antropolojik olarak yeri belirlenemez olan, konuşan varlıkların eşitliği şeklindeki "özgülüğü" hayata geçiren bir dizi edimden -ve yalnızca bundan- meydana gelir. Bu özgülük her *bios*a ek olarak mevcuttur. Müşterek dünyanın birbirine zıt iki inşası söz konusudur; bunlardan biri yalnızca *bios*u bilir (soy sop aracılığıyla aktarımından nüfus akışının düzenlenmesine kadar) ve diğeri, eşitlik *hünerleri*ni, yani "verili bir dünya"nın müştereğini yeniden şekillendiren politik öznelerce canlandırılan formları güçlendirir. Böylesi özneler başka bir yaşam tipi kabul etmezler, yalnızca farklı bir müşterek dünya kurarlar.

Her ne olursa olsun, politik özne idesi veya tekil bir canlı türünün kendine özgü doğal mizacını açımladığı bir yaşam tarzı olarak politika Foucault'nun sorguladığı şeye; iktidarın nesnesi olarak bedenler ve nüfuslara yedirilemez. Aristotelesçi politik canlı politiklikle donanmış bir canlıdır, yani politik eylemden pay alan bir özne olarak eyleme yeteneğindeki canlıdır ya da Aristotelesçi terimlerle söylenirse, hem özne hem nesne olarak *arkhê*nin iktidarından pay alan varlıktır. Foucault'nun biyopolitiğine göre, söz konusu beden iktidarın nesnesi olarak bedendir ve dolayısıyla bedenlerin ve beden toplaşmalarının polisçe gerçekleştirilmiş dağıtımında bir konuma yerleştirilmiştir. Foucault biyopolitiği iktidar pratikleri ve bunların etkileri arasındaki özgül bir farklılık olarak sunar, ki bu da biyopolitiğin, bedenlerin bireyselleştirilmesi ve nüfusların toplumsallaştırılması aracılığıyla iktidarın güç üretmesini sağlayan bir araç olarak sunulması demektir. Şimdi, bu sorun politika sorunuyla aynı sorun değildir. Politika sorunu, toplulukla yakından ilgilenmeye kâdir ve hazır öznenin durumu bir mesele haline geldiğinde başlar.

Bana öyle geliyor ki Foucault bu sorunla, ama öyle ama böyle teorik düzeyde, asla ilgilenmemişti. Foucault iktidarla ilgiliydi. "Biyoiktidar" kavramı *La volonté de savoir*'da (*Bilme İstenci*) iktidarı kavramsallaştırmanın ve onu yaşama yaymanın bir yolu olarak sunulur. Foucault'nun bu kavramı cinsel bastırma ve özgürleşme izleklerine yönelik eleştiri bağlamında sunduğunu hatırlatmak yararlı olacaktır. Foucault'nun amacı Freudo-Marksist söylem türüne karşı koymak, "yaşamın politikası" şeklindeki belirli bir idenin nasıl da iktidarın yaşam üzerinde ve yaşamın "özgürleştirilmesi" üzerinde icra edildiği yolun yanlış tanımlanmasına dayandığını göstermekti. Politikanın dirimselci kökleri olduğunu öne sürüp teyit etmek için Foucault'nun ihtilaflı *dispositif*ini ters çevirmeyi istemek çelişkili bir durumdur. Üstelik, biyoiktidar kavramı apaçık gibi görünürken biyopolitika kavramı karmaşıktır. Aslında Foucault biyopolitika kavramını, benim polis dediğim uzamda yerleşik şeyleri göstermek için kullanır. Onun, bu biyopolitika ve biyoiktidar kavramlarını birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullandığını söylemenin bir yardımı olmayacaktır; mesele, onun politika kavrayışının iktidar sorunu etrafında yorumlanmasıdır,

şöyle ki Foucault politik özneleştirme sorununa teorik olarak asla çekilmemiştir.

Bugün, söz konusu iki terimi özdeşleştirme yaklaşımı iki karşıt yönde ilerliyor. Ben, her iki yönün de Foucault'nun düşünme tarzına yabancı olduğuna, her halükârda bana da yabancı olduğuna inanıyorum. Bir yanda, biyoiktidarı bir onto-teolojik-politik alana sürüklemek suretiyle politika sorununu iktidar sorununa bağlayarak, biyoiktidarı egemenliğin tatbik tarzı olarak belirleyen düşünme türü var; mesela Avrupa Yahudilerinin kıyımını egemenlik kavramında örtük olan, yaşamla ilişkinin bir sonucu olarak açıklarken Agamben'de söz konusu olan budur. Bu yaklaşımın, Batailleci tarzda bir kutsal ve egemenlik imgesi aracılığıyla Foucault'yu Heideggerci bir konuma yaklaştırma gibi bir etkisi olmuştur. Foucault'nun böylesi mefhumlardan hazzettiği açık, fakat o, egemenlik kavramını yaşam üzerindeki iktidar kavramıyla asla doğrudan özdeşleştirmemiştir, modern ırkçılığı da egemenlikle çıplak yaşam arasındaki ilişki üzerinden ele almamış aksine kendini yaşamı yükseltmeye adamış bir iktidar üzerinden ele almıştır. Agamben'in teorisinde, Arendtçi –ya da son örnekte Heideggerci– yaşam tarzları sorunun alttan desteği söz konusudur ki bu sorun bana göre Foucault'nunkinden oldukça farklıdır.

Öte yanda, "biyopolitika" mefhumunu olumlu bir içerikle donatmaya çabalayan bir düşünme tarzı vardır. Bu istem ilk düzeyde, bedenin ve sağlığın devletçe idare edilmesine karşıt olarak beden, sağlık ve hastalıkla öznel ilişkiyi, ayrıca bakım şekillerini tanımlamak için doğmuştur; bu, özellikle, uyuşturucu ve AIDS sorunlarına yönelik mücadelelerde görülebilir. İkinci düzeyde, biyopolitika fikrini bir yaşam ontolojisinde, kendisi de öz-olumlamanın belirli bir radikalliğiyle özdeş olan bu ontolojide temellendirme girişimi söz konusudur. Öz-olumlamanın bu radikalliğinin kökleri, henüz politik açıdan operaizm sosuna bulanmadan ve ardından teorik açıdan Deleuzecü dirimselcilikle canlandırılmadan evvel, *Grundrisse* ile başlayan antropolojik bir Marksizm geleneğinde bulunur. Benim görüşüme göre, bu radikallik, politik özneleştirme sorununu kişisel ve kolektif bireyleşme formları sorunuyla özdeşleştirme girişimiyle aynı kapıya çıkar. Kendi hesabıma,

bireyleşme ontolojisinin politik özneler teorisinde herhangi bir yararı olduğuna inanmıyorum.

Multitudes: *La Mésentente*'ta politikadan ayrı bir şey olarak polis şeklindeki tanımınızı sunuyorsunuz; bunu da Foucault'nun *Omnes et Singulatim*'inde* ana hatlarını sunduğu, insan ve insan mutluluğuna dair her şeyi ilgilendiren bir şey olarak tanımladığı polis soybilimine göndermeyle yapıyorsunuz. Peki, Foucault'nun gözünde polisin, bireyler ve nüfusun yaşamı üzerinde icra edilen iktidar formunun yalnızca bir boyutunu oluşturmasını nereye koyuyorsunuz?

J. Rancière: *La Mésentente*'ta yaptığım Foucault göndermesinde görünüşe göre bir müphemlik var. Orada polisi duyuyla algılanabilirin bir dağıtım formu olarak; yerlerin, işlev ve varlık tarzlarının hayali uygunluğuyla, boşluk ve fazlalığın yokluğuyla vasıflanmış form olarak tanımlıyorum. 1980'lerde "kimlik" sorunu etrafında dönen tartışmalarda incelikle işlenmiş bu polis tanımı Foucault'nun biyopolitika sorununu işleyişinden tümüyle bağımsızdır. Sorunu sunarken, onu, hem polisin şu bilindik çağrışımlarından –baskılama aygıtıyla polis– hem de bedenlerin disiplin altına alınması –"gözetim toplumu"– şeklindeki Foucaultcu sorunsaldan ayırmaya özen gösterdim. Tam olarak bu bağlamda, polis sorununun, Foucault'nun eserinde de, baskı aygıtı veya bedenlerin disiplin altına alınması mefhumlarının ima ettiğinden çok daha geniş olduğunu hatırlatmanın yararlı olacağını düşündüm.

Bu aynı "polis" kelimesi oldukça farklı iki teorik *dispositif*e açıktan gönderme yapar. Foucault *Omnes et Singulatim*'de polisi, iktidarın yaşam ve bedenler üzerindeki denetiminde pay sahibi olan kurumsal bir aygıt şeklinde ele alır; oysa bana göre polis bir iktidar kurumunu imlemez, aksine iktidar stratejileri ve teknik-

* M. Foucault'nun Standford Üniversitesi'nde 10-16 Ekim 1979'da, *The Tanner Lectures on Human Values* kapsamında verdiği ders. Ses kaydına şu adresten ulaşılabilir; https://purl.stanford.edu/pg165xw1180. Yazılı metin için; Michel Foucault, "Omnes et Singulatim: Towards a Criticism of "Political Reason", *Power: Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, vol. 3, The New Press, New York: 2000, s. 298-325. Türkçesi: Michel Foucault, "Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru", *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000. (ç.n.)

lerini tanımlamanın kendisiyle mümkün olacağı bir "duyuyla algılanabilir dağıtımı"na gönderme yapar.

Multitudes: *La volonté de savoir*'da Foucault'nun biyopolitikayı egemen iktidarın dönüştürülmesiyle özdeşleştirme tutumunda, "ölüm ve yaşam üzerindeki iktidar"dan bir "yaşam yönetimi olarak iktidar"a dönüşümle özdeşleştirme tutumunda toplumsalın yeni bir politik uzam olarak ortaya çıkışı önemli bir rol oynuyor. Daha yakın dönemde Étienne Balibar ve Robert Castel tarafından ulusal-toplumsal devlet şeklinde adlandırılan, refah devletine yönelik Foucaultcu yorumlamalar tam da bu noktaya dikkat kesilmişti. Toplumsal olan, size göre de bu dönüştürme izleğinin temeli. Sizin "polis(t)e karışıp erime" (*incorporation policière*) adıyla gönderme yaptığınız şey bir toplumsal beden olarak politik öznenin gerçekleşmesi tam olarak. Peki size göre, toplumsala yönelik başka bir bakış açısını yenilemek suretiyle bu karışıp erimeden kaçabilmek mümkün mü? Politik bir bakış açısını, bu tarz indirgemeden kaçan toplumsala taşımak mümkün mü? Ayrıca, Foucault'daki kullanımını tersine çevirmek pahasına da olsa, biyopolitik adı bu kastı imlemeye uygun bir ad mı?

J. Rancière: Foucault'nun eserinde, "toplumsal olan" iktidarın bir kaygısının (*souci*) nesnesidir. Foucault, bu kaygının klasik biçimini (çalışan/tehlikeli kitleler korkusu) bir başka biçime dönüştürdü; iktidarın, yaşamı yönetmedeki ve bireyleşmenin en uygun formlarını üretmedeki olumlu yatırımı. Bu meşgale hiç kuşkusuz bir toplumsal Devlet teorisinde tescil edilebilir. Ancak devlet, benim çalışmalarımın konusu değil. Bana göre, toplumsal olan iktidarın kaygısı veya üretimi değil. O, politikayla polis arasındaki bölünme meselesi. Dolayısıyla o, çevresi belirlenebilecek tek anlamlı bir nesne, bir "üretim veya iktidar ilişkileri alanı" değil. "Toplumsal" kelimesi en az üç anlama gelebilir. İlkin o, toplum anlamına, yani polis mantığının topluluğun bütünüyle özdeşleştirdiği yerler, işlevler ve gruplar kümesi anlamına gelebilir. Bunlar biyoiktidar mefhumunda kapsandığı ölçüde, yaşamın yönetimine, bireyleşme formlarının üretimine ve nüfusa yönelik tasalar da tam anlamıyla bu çerçeveye eklemlenmiştir. Yine, özneleştirmenin ihtilaflı *dispositifi* olarak toplumsal, şeklinde bir toplumsal

mefhumu da var ki bu mefhumu, benim "payı olmayanların payı" dediğim şeyden sayılmak suretiyle söz konusu yer ve işlevlerin "doğallığı"na karşı koymak adına diklenen özneler kurar. Son olarak, modern meta-politikanın icadı *olarak* "toplumsal" vardır, yani politikanın –az veya çok gizli– hakikati olarak toplumsal; bu hakikat ister Marx veya Émile Durkheim tarzında, ister Tocqueville veya Pierre Bourdieu tarzında anlaşılsın, fark etmez.

Beni ilgilendiren nokta bu üç şeklin karşıtlığı ve iç içe geçmesidir. Bana öyle geliyor ki bu iç içe geçiş bir yaşam teorisi ve onun düzenleme kipleri sorunu aracılığıyla geçip gitmek zorunda değil. Tekrar söylemem gerekirse, bir meşgale formunu ve iktidarın icra kipini imleyen biyoiktidar mefhumundan, politik özneleştirmenin özgül bir kipi olarak biyopolitika mefhumunu yalıtmanın mümkün olduğuna inanmıyorum.

7. Bölüm
11 Eylül ve Sonrası: Simgesel Düzende Bir Kopuş*

11 Eylül, tarihimizdeki simgesel bir kopuşa mı işaret ediyor? Açık ki bu sorunun yanıtı birbiriyle bağlantılı iki asli soruya bağlı. İlk soru; "simgesel kopuş"tan ne anlıyoruz? İkincisi; 11 Eylül olaylarını hangi özsel özelliklerle vasıflandırabiliriz? İlk soru iki farklı bakış açısından şekillendirilebilir. İlk açıya göre, bir simgenin başına gelen şeyi "simgesel olay" şeklinde adlandırabiliriz. O halde, "simgesel" sorunu insani meselelerin ideal bir seyircisinin bakış açısından doğar ve şöyle ifade edilebilir: Misal şu kuleler, neyin simgesiydi? Bu simgesel nesnenin çöküşü bize hangi dersi verebilir? Durumu bu açıdan ele almak bize mesafe kat ettirmez. Kendilerini Dünya finans merkezi diye adlandıran bir adla övünen şu 400 metre yüksekliğindeki kuleler, genel olarak insan kibrinin ve özel olarak, bir ulusun dünya hakimiyeti arzusunun simgesiydi, ayrıca onların yıkımı bu hakimiyetin kırılganlığının ve bu hırsın boşunalığının gayet yerinde bir kinayesidir; açıktır ki bunlar büyük keşifler değildir.

Dolayısıyla simgesel olay sorusuna başka bir açıdan yaklaşmak gerek. Bu doğrultuda, simgesel bir olay, simgesel olanla gerçek arasındaki mevcut ilişkiler rejimine ağır bir darbe indiren herhangi bir olayın adıdır. O, mevcut simgeselleştirme kalıplarının kavramakta

* Bu metin, 2 Şubat 2002'de New York Üniversitesi'nde, Laure Adler ve Tom Bishop girişimiyle gerçekleştirilen ve Fransız Kültür, Fransız Kültür ve Medeniyet Merkeziyle birlikte düzenlenen "Franko-Amerikan Diyalogları" çerçevesinde sunulmuş metnin küçük çapta değiştirilmiş halidir. (İng. ed.n.)

âciz olduğu ve dolayısıyla, gerçeğin simgeselle ilişkisinde bir yarığı gözler önüne seren olaydır. Simgesel olay, simgeselleştirilemez bir gerçeğin olayı olabilir ya da, aksine, önceden engellenmiş simgeselin geri dönüşü olayı olabilir. Bu açıdan bakıldığında 11 Eylül, bir terörist eylemin başarısının ve kulelerin çöküşünün göstergesi olmaktan daha fazlasıdır. Bir kopuşun meydana gelişini saptamada belirleyici nokta olayın alımlanış meselelerinden biri haline gelir; yani olayın etkilediği kişilerin ve olayın manasını dillendirmekle suçlananların (Amerika hükümeti ve büyük medya grupları) olayın simge olarak zaptını sağlama alma becerisi. O halde simgesel bir kopuşun, söz konusu günde, eğer bu simgeselleştirme becerisi yetersizse meydana geldiği söylenebilir.

11 Eylül'de bu türden bir şeyin meydana geldiğini göremiyorum. Saldırı elbette, yüksek seviyeli görünürlüğü, maddi yıkım gücü ve hedefinin emsal teşkil etmesi de dahil olmak üzere daha önceden hiç görülmemiş etkenler terkibini içeriyor. Ancak her şeye karşın, kulelerin çöküşü ve binlerce masumun tüyler ürperten ölümü simgeselleştirilemez bir gerçeğin ihlalini imlemiyor. Terörist saldırılarının başarısı eğer herhangi bir şeyi sorgulamaya açsaydı Amerikan gizli servisinin yeteneklerini ve bir nebze daha derin olacak şekilde, Ortadoğu'da İslamcı hareketlere destek ve silah sağlayan şu uzun soluklu "gerçekçi" politikaların ileri görüşlülüğünü sorgulamaya açardı belki. Gelgelelim, sorgulamaya açılan nokta asla, bu olayı Amerikan birlik beraberliğinin ve dünya devletinin belirli bir simgeselleştirilmesi aracılığıyla kayıtlara geçirme yeteneği değildir. Tam aksine her şey, olaya verilen simgesel tepkideki dirilik gücü sanki ileriyi görme ve olayın gerçekleşmesini engelleme yeteneğiyle ters orantılıymış gibi sızdırıldı. Bizzat 11 Eylül sabahında bu akıl almaz vesvese hakikaten de cin çıkarılırcasına def edilmişti zaten. Ölülerin ve hayatta kalanların sayısını belirlemenin mümkün olmasından çok önce bir şey kesinlikle biliniyor ve neredeyse her yerde tekrarlanıyordu; teröristler Amerika'nın temellerini baltalamayı denemişlerdi, ancak bu girişimleri başarısızlığa mahkûmdu, çünkü kuleler Amerikan halkının alametifarikası olan "Birlikte Ayaktayız" tutumunun sadece temsiliydi. Union Square'da (Birlik Meydanı) zemine "gerçek" ve yıkılamaz kuleleri temsil eden bir çizgi çizilmişti; ikiz kulelerin cam ve çeliklerinin,

ayrıca orada can verenlerin yerini almak üzere üst üste durmuş binlerce Amerikalı'dan oluşan ve derhal kolektif birlikte olma iftiharıyla özdeş görülen bir çizgi. Aynı günün akşamında, olana bitene el koyması için gerekli sözler başkanın cebindeydi çoktan; kötülük kuvvetleri iyinin kuvvetlerine saldırmıştı.

Demek ki, gerçeğin herhangi bir zerresinin simgesel kusura rastlaması akla hayale sığmaz. Fakat, bazılarının iddia ettiğinin aksine, gerçekteki simgesel geri dönüş de –yani onun Batı gerçekçiliğinden intikamı da– aynı şekilde akla hayale sığmaz. Bazıları, Batı'nın simgesel düzenin gerekliliklerini görmezden geldiği için cezalandırıldığını kurarak simgeselin "gerçekte" geri döndüğünü iddia etmişti. İddiaya göre Batı, insanlar insani varoluşun temel ilişkilerini –yani, doğum ve ölümün simgesel düzeni; cinsiyetler arasındaki farklar, yakınlık ve ittifak; insanın bazı temel öteki olma durumlarıyla ilişkisi– canları istediği gibi dönüştürebilir, şeklindeki çılgın fikri taşıdığından hazırlıksız yakalanmıştı. Öteki dünyanın, yani simgesel geleneğin temsilcileri, güya, bu budalalığın maliyetini hatırlatmak için bizi ziyaret etmişti.

Öte yandan bu argüman, farklı düzeylere çözünür. 11 Eylül saldırılarının hedefi Batı değil Amerikan iktidarıydı. Ayrıca saldırganlar ancak zor bela, bastırılmış bilinçaltının sesi sayılabilir. Onlar, ABD müttefiki uluslara bağlı yarı askerî ağlar için çalışan icracılardı; kısa süre önce onları araçsallaştırmakla meşgul olan ulusun aleyhine dönmüşlerdi. 11 Eylül'de eksik bulunan nokta Batı'nın ittifak ve yakınlık düzen(sizlik)i değildi; genel olarak insanlığın kurucu öğesi olan ve bir ulusal topluluğun birlikteliğini tanımlayan simgesel düzendi. Söz konusu eksik, bu topluluğun kendi geleneksel simgesel referans noktalarından yararlanma; bu olayı topluluğun kendiyle, ötekilerle ve Ötekiyle ilişkisini sunduğu çerçeveye yedirme yeteneğiydi. Bu açıdan bakıldığında, herhangi bir kopuş meydana gelmemiştir; Amerikan yaşamının gerçeğiyle Amerikan halkının simgeseli arasında bir yarık açığa çıkmamıştır. Böyle bir yarık yalnızca "Birleşik Devletler materyalist nesnellik, fast food ve dolar ülkesinden daha fazlası değildir" iddiasında bulunanlar için vardır. Ancak, aslına bakılırsa bu bakışın es geçtiği nokta doların en küçük altbölümünde bile bir çifte yazıtın, biri Latince olup çoklunun anayasası hakkında ve diğeri İngilizce olup

tanrısal seçim hakkında olan çifte yazıtın bulunmasıdır. Burada simgesel bir kopuş gerçekleşmedi; tam tersine, burada kendini büyük harflerle izhar eden şey, topluluklarımızın birlikteliğinin şu yaygın ve eğilim bakımından hegemonik simgeselleştirme kipleri ve bunların karşılaştığı çatışmalardı.

En baştan beri Amerikan hükümeti tam da saldırganların ilkesini, kendi aksiyomuymuş gibi ortaya atarak, kabul etti. Hükümet, bu çatışmayı dinî ve etnik terimlerle iyi-kötü savaşı şeklinde ve dolayısıyla bu ikisi arasındaki karşıtlık kadar uzun soluklu bir şey olarak nitelendirmeyi kabul etti. Avrupa'nın muazzam zihinleri olayların bu şekilde nitelendirilmesini Amerikan halkının önlenemez saflığına atfedebilir. Beri yandan, Amerikan resmî söyleminin sözde saflığı politikanın ya da daha ziyade politikayı yerinden etmekte olan şeyin mevcut durumunu mükemmelen aktarır. Politik birlikte olmaklığımızı simgelleştirme düzeyinde, "uygun" politikanın yerini konsensus alır. Konsensus, tarafların ulusal çıkar adına vardıkları bir mutabakat değildir basitçe. O, topluluğun politik inşasıyla bir nüfusun fiziksel, ahlaki inşası arasında bir dolaysız özdeşlik varsayımını ima eder. Konsensus, topluluğu etik değerler tarafından doğal şekilde birleştirilmiş bir mevcudiyet olarak resmeder. Biliyoruz ki *ethos*, ahlaki değerler alanına gönderme yapmazdan evvel, "ikamet etme" ve "varlık tarzı" demektir. Bir varlık tarzı arasındaki, bir paylaşılmış değerler sistemi ve bir politik birlikte ait olma arasındaki bu mutabakat Amerika anayasasının –biricik olmasa da– müşterek yorumlanışıdır. 60 Amerikan profesörünün George Bush politikalarını destekleme gösterisi bu durumu fazlasıyla açık kılar; hukuki-politik bir topluluktan daha fazlası olan Birleşik Devletler ortak dini ve ahlaki değerlerce birleştirilmiş bir etik topluluktur. Bu topluluğu temellendiren İyi, tam olarak topluluğun ahlaki ilkesiyle varoluşunun somut kipi arasındaki mutabakatta bulunur. Resmî söyleme göre, teröristlerin saldırısındaki hedefle özdeşleştirilen tam da bu mutabakattır; kendilerini düşünce özgürlüğünü yasaklamaya, kadınları örtmeye ve ölümü sevmeye iten aynı nedenlerden dolayı, diye iddia edilir, teröristler bizden nefret ediyor. Onlar özgürlükten ve dolayısıyla bizden nefret ediyorlar; yani, onlar özgürlükten nefret ediyorlar çünkü özgürlük bizim yaşam tarzımızın, topluluğumuzun canlı soluğunun ta kendisi.

Oysa, "onlar bizden nefret ediyorlar çünkü biz pek hoşumuza giden fikir özgürlüğüne sahibiz" bildirisinde hiçbir makûllük olmasa gerek; 21 Eylül'de en azından bazı Kongre üyeleri hep beraber ayağa kalkıp alkışlamaktan kaçınmalıydı. Özgürlük, bir yaşama tarzından başka bir şey olduğu sürece, ihtilaflı bir hamle olduğu sürece politik bir erdemdir. Bir topluluk tam da özgürlüğün anlamına yönelik çekişmeyle harekete geçirildiği zaman, onu somutlaştırma girişimlerinde birden çok özgürlük çarpıştığı zaman –örneğin, düşünce özgürlüğü ve örgütlenme özgürlüğü girişimcilik özgürlüğüyle çarpıştığı zaman– özgürlük ancak bu durumda bir erdemdir. "Simgesel" sorunu tam da bu meselede tümden yitip gitmiştir. Toplumu simgeselleştirmenin iki ana yolu vardır; onlardan biri toplumu parçalarının toplamı olarak sunarken diğeri onu, kendi bütününün bölünüşü şeklinde tanımlar. Biri, topluluğu müşterek bir var olma yolunun gerçekleştirilmesi olarak, diğeri müşterek hakkındaki bir ihtilaf olarak anlar. İlkine polis, ikincisine politika diyorum. Konsensus, politikanın polise dönüşmesini sağlayan formdur. Bu formda topluluk sırf, kendisini oluşturan birey ve grupların çıkarlarının bileşimi olarak simgeselleştirilebilir. Batı Avrupa'da hâkim olan tam da böylesi asgari simgeselleştirme kalıbıdır; simgesellikten çıkarmanın (*desymbolization*) sınırlarında gezen bir simgeselleştirme kalıbı. Onun savunucuları Amerikan "saflık"ıyla, her nedense Tanrı'nın ve İyinin işin içinde olduğunu tahayyül eden ve kendi eylemlerini bunların gizemli işleriyle özdeşleştiren Amerikan "saflık"ıyla canı gönülden alay eder. Oysa bu "saflık" kendisini alaya alan şu kuşkuculuktan daha ileridir; çünkü politik bölünme topluluğuna karşıt olan şey salt çıkarların topluluğu değildir elbette. Daha ziyade, bu salt çıkarlar topluluğu paylaşılmış *ethos* topluluğuyla özdeştir; bu özdeşlik de bir varlık kipinin tikelliğiyle iyinin tümelliği arasındaki, güvenlik ilkesiyle sonsuz adalet ilkesi arasındaki özdeşliktir.

Topluluğun birliktelik tarzının bu simgeselleştirilmesi aynı zamanda topluluğun kendisine saldıranla ilişkisinin de simgeselleştirilmesidir; George Bush bu ilişkiyi tam olarak "sonsuz adalet" şeklinde tanımladı. Bu tanımlama, ince anlam farkları sanatında henüz deneyimsiz olan bir başkanın talihsiz –ve neyse ki düzeltilmiş– bir ifadesi değildi. Yine aynı başkan, Bin Laden'in "ölü veya

diri arandığını" çok fazla kovboy filmi izlediği için ilan etmedi. Gerçekte, kovboy filmlerinde sık sık şöyle olur; şerif, katili, linç eden güruhun elinden çekip almak için kendini tehlikeye atar ve onu adalet sistemine teslim eder. Kovboy filmlerindeki ahlakın aksine sonsuz adalet sınırları olmayan bir adalet tipini, kendi uygulanışını geleneksel olarak tanımlayan tüm kategorileri göz ardı eden bir adaleti imler. Söz konusu kategoriler, ordular arası çatışma şeklindeki askerî formlardan seçik olarak, polis formları olan; bireysel intikama karşı hukuki cezalandırma; etik ve dinî olanın karşısında hukuki ve politik olan; cezai takibat gibi kategorileridir. Uluslararası hukuk formlarının silinip atılması ve savaş tutsaklarına bir suç örgütü üyeleri şeklinde kimlik biçme bugün tüm bu ayrımları sorgulamaya açıyor. Politika ve yasa bu silip atma eyleminde birbirinden ayrılamaz hale geldiğine göre, bizzat bu silip atma eyleminde terörist eylemin ilkesi de açıkça kapsanmıştır. Öte yandan, "sonsuz adalet" sırf terörist hasma verilen ve bu hasımlığın doğasınca zorunlu kılınan bir karşılık değildir. O daha ziyade şu garip durumun göstergesidir; politik olanın günümüzdeki silinip atılışı tam da ulusların hukuklarına ve uluslar arasındaki hukuka danışır.

Aslına bakılırsa burada tek bir çelişki var. Hem Sovyet imparatorluğunun çöküşü hem de önde gelen Batı ülkelerinde toplumsal hareketlerin zayıflaması geniş ölçüde, "gerçek demokrasi" ütopyalarının Hukuk Devleti kuralları lehine tasfiyesi olarak görüldü ve alkışlandı. Etnik çatışma ve dinî köktencilik bu basit tarih felsefesini derhal yalanladı. Dahası, Batı iktidarlarının içişleriyle alakalı durumlarda ve onların yabancılara müdahale tarzlarında olguyla yasa arasındaki ilişki yasanın sınırlarının giderek silindiği bir eğilim doğrultusunda gelişti. Bizzat Fransa'da özel bir fenomen giderek belirgin hale geldi; bir yanda hakların, herhangi birinin belirli bir gruba aidiyeti sayesinde sahip olduğu şeyler olarak yorumlanması, diğer yanda yasanın lafzını yeni yaşam tarzlarının her biriyle –çalışmanın, teknolojinin, ailevi ve toplumsal ilişkilerin yeni formlarıyla– eşleştirme amacındaki yasama pratikleri. Sonuç olarak, hukukun yorumlanması hakkındaki ihtilaflar aracılığıyla ve hukukun soyut lafziliğinde kurulmuş politik uzam böylece daralmıştır. Dolayısıyla, giderek daha çok göklere çıkarılan hukukun

aslında belirli bir topluluğun yaşama tarzının tesciline dair bir şey olduğu ortaya çıkmıştır. Hukukun kudretinin, sınırlarının ve müphemliklerinin politik simgeselleştirilmesi yerini etik üzerinden simgelleştirmeye bırakmıştır; toplumun olgusal durumuyla hukukun normu arasındaki konsensusla ifade ilişkisi.

Açıktır ki bu işlem geride bir tortu bırakır; olgu ve yasadan oluşan bu mutlu çemberin dışına düşen halklar ve bireyler çokluğu veya dünyanın geri kalanı. Olguyla yasa arasındaki sınırların bulanıklaşması burada başka bir şekle bürünür. Tamamlayıcı olan bu şekil konsensusla ilişkili ahenk şeklinin aksidir; insancılın ve "insancıl müdahale"nin şekli. "İnsancıl müdahale hakkı" eski Yugoslavya'nın bazı halklarını etnik tasfiye girişiminden korumaya imkân tanımıştı. Ancak bu eylem simgesel sınırların ve devletler arası sınırların eşzamanlı bulanıklaşmasına mal olmuştu. Bu eylem uluslararası hukukun yapısını kuran ilkenin –müdahalesizlik ilkesinin, yadsınamaz şekilde muğlak olan değerler ilkesinin– çöküşünü saklamakla kalmayıp, her şey bir yana, bizzat hukuk idesini tahrip eden sınırsızlık ilkesine öncülük etti.

Vietnam savaşı sırasında, Batılı güçlerce ilan edilen azametli ilkelerle bu ilkeleri kendi hayati çıkarlarına tâbi kılmalarını sağlayan pratikler arasında –öyle veya böyle belirgin veya örtük– bir karşıtlık vardı. 1960'lar ve 70'ler boyunca anti-emperyalist güçler, kurucu ilkelerle fiilî pratik arasındaki tutarsızlığı kınamada seferber oldular. Fakat bugün, ilkelerle fiilî pratik arasındaki çelişkiyle ilişkili ihtilaf görünüşe göre kaybolmakta. Bu kayboluşun ilkesi mutlak kurbanın, hak edilen sonsuz cezaya mahkûm olan sonsuz kötünün kurbanının temsilidir. "İnsancıl" savaş kurulurken kalıba dökülmüş, kurbanın "mutlak" hakkı mefhumu daha sonra, kendini çeyrek yüzyıl boyunca sonsuz suç mefhumunu teorileştirmeye adamış geniş entelektüel hareketçe desteklendi.

Sovyet suçlarının ve Nazi soykırımının "ikinci" kınanması diye adlandırılabilecek olgunun özgüllüğünü baştan ayağa incelememiz gerek. İlk kınama, Batı demokrasilerinin hâlâ sıkıca yerleşik ve tehdit edici olan totaliteryanizme karşı mücadelelerinde bu demokrasilerin kararlılığını güçlendirme ve olguları tespit etme amacındaydı. Önce 1970'lerde, komünizmin bilançosu olarak ve 1980'lerde, Yahudi kıyımındaki süreçlerin izlerinin yeniden

sürülmesi aracılığıyla kalıba dökülen ikinci kınamaysa tümüyle farklı bir anlam üstlendi. Bu suçlar artık rejimlerin savaş babında bıraktığı canavarca etkiler olarak görülmüyor, akla hayale gelmez ve telafi edilemez şekilde sonsuz olan bir suçun tezahürü şeklinde, hukuki ve politik tüm ölçüleri aşan bir Kötü iktidarının eseri olarak görülüyordu. Etik böylece, tarihi devasızca ikiye yaran şu akla hayale gelmez ve telafi edilemez şekilde sonsuz olan kötüyü ele almanın bir yolu haline geldi.

Netice, sonsuz Kötünün kurbanı için mutlak, hukuku aşan bir hakkın inşası oldu. Kurbanın mutlak hakkını kim devralırsa bu mutlak hakkın savunucusu haline gelir. Kurbanın mağdur olduğu hatanın sınırsız bir yapıda oluşu, onun savunucusunun hakkının sınırsızlığını meşrulaştırır. Bu süreç, Amerikan canlarına karşı işlenen mutlak suç için kazanılan Amerikan intikam hakkıyla tamamlandı. Mutlak Kötünün kurbanlarına yardımcı olma yükümlülüğü böylece hudutsuz bir askerî kudretin açınımıyla özdeşliğe vardı; bu kudret, Kötünün sığınak aradığı her yerde düzeni tesis etme görevini üstlenmiş bir polis kuvveti olarak iş görür.

Biliyoruz ki sonsuz hak hak-olmayanla özdeştir. Kurbanlar ve suçlular benzer şekilde "sonsuz adalet" dairesinin içine yerleşir; bugün, savaş suçlularının durumunu ve onlara karşı getirilen olguların niteliğini pekiştiren, bütüncül bir hukuki karasızlıkta ifadesini bulan bu daireye yerleşir. Hem konsensusu dillendiren ulusal söylem hem de insani müdahaleyi dillendiren uluslararası söylem hakkın/hukukun kuralını takdis ediyorsa bu tutumun, söz konusu kuralı pratikte, etiğin ayrışmamışlığında, nihai tezahür tarzı kelimenin tam anlamıyla hudutsuz bir askerî süper gücün tezahürü olan bu etik belirsizlikte örtmekten başka bir amacı yoktur.

11 Eylül simgesel düzende herhangi bir kopuşa işaret etmedi. O, yeni dünya düzen(sizlik)i altında dayatılagelen, Aynının ve Ötekinin simgeselleştirilmesindeki yeni baskın formu aydınlattı. Bu simgeselleştirmenin en seçik özelliği politikanın gölgede kalmasıdır; bu, başkalaşmayı kapsayan bir kimliğin/özdeşliğin, müştereğe dair olanı ihtilaflı kılma aracılığıyla inşa edilmiş kimliğin/özdeşliğin gölgede kalmasıdır. Dinî ve etnik iktidarlar bu kimliği radikal bir olumsuzlamanın nesnesi kılarken, konsensus devleti onu içerden başlayıp dışa doğru oyar. Bu simgeselleştirme

yine, hukuki olanın giderek artan belirlenmemişliğine yol açar, bu sayede olguların kimliği ya konsensusun doğrudan güzergahı aracılığıyla ya da insancıl konsensusun ve terörizme karşı savaşın dolaylı yolu aracılığıyla saptanır. Hukuki-politik simgeselleştirme yerini yavaş yavaş, sözde demokratik toplulukların yaşamının etik-polis simgeselleştirilmesine, ayrıca bu toplulukların etnik ve köktenci iktidarların dışlayıcı hükümranlığıyla özdeşleştirilen ayrık bir dünyayla ilişkilerinin simgeselleştirilmesine bırakır. Bir yanda İyinin dünyası vardır; şu mesut hak-olgu ahengi ve varlık tarzları-değerler ahengi sayesinde politik ihtilafı bertaraf etmiş konsensus dünyası yani. Diğer yanda Kötünün dünyası vardır; bu dünyadaysa, tam aksine, "hata" sonsuzlaştırılır ve ancak ölüme giden bir savaşla sahneye konabilir. Eğer simgesel bir kopuş gerçekleşseydi, bu zaten başarılmış olurdu. Onun tarihini 11 Eylül olarak belirlemeyi istemek, Batı devletlerinin pratiklerine yönelik tüm politik düşünümü saf dışı bırakmanın ve medeniyetin terörizme karşı yürüttüğü sonsuz savaş, Kötüye karşı İyinin savaşı şeklindeki senaryoyu güçlendirmenin yollarından biridir nihayetinde.

8. Bölüm
İleri Plütokratik Konsensusun Yüce Formu Olarak Savaş Üzerine*

Anglo-Amerikan savaşının ileri toplumlarımızın yönetiminde bir yeniliğe tanıklık ettiğine dair genel bir mutabakat söz konusu. Öte yandan, tam da basit olması nedeniyle bu yeniliğin kimliğini saptamak daha zor. İlerlemeci tarihsel hareket kavramsallaştırmasının kalıba döktüğü "yeni" idemiz yeninin yeni olduğunu öne sürmez sadece, bunun yanında tüm yeniliklerin birbirleriyle el ele yürüdüğünü de iddia eder. Böylece şöyle bir iddia atılıyor ortaya; iktidarın icrasının daha modern formları teknolojik ilerlemelerle ve kapitalin küresel bir noktaya varışıyla uyumlu olarak ortaya çıkıyor; bu formlar her zamankinden daha fazla ve giderek daha çok seyreltilmiş ve algılanamaz yapıdadır; onlar iletişimin akışları gibi devingen ve görünmezdir; emtia gibi düzenlenmişlerdir ve acısız etkilerini, kendisine yönelik genel bir rızanın söz konusu olduğu yaşam tarzı aracılığıyla icra ederler. Kendi meşreplerine bağlı olarak insanlar, kapitalin bu görünmez küresel hükümetine kitle demokrasinin zaferi veya yumuşak totaliteryanizm derler. Tüm bu adlar, hak ve medeniyet adına yapılan askerî seferberliklerden, Tanrı'ya söylenen ilahilerden ve devlet propagandasının yalanlarından veya bayrağından çok uzak olan bir hükümet formuna işaret etme iddiasındadır. O halde, oldukça garip şekilde eskiye benzeyen bu yeniliği nasıl ele almak durumundayız? Muazzam

* "De la guerre comme forme suprême du consensus ploutocratique avancé", *Lignes*, Cilt 12 (Ekim 2003), s. 32-9. (ç.n.)

teknolojik incelmişliğin silahlarıyla kanaati çarpıtmanın kaba formları arasındaki uçurumu nasıl düşünmek durumundayız?

En bariz olguyla başlayalım; Batılı ulusları bir saatte vurabilecek kitle imha silahlarıyla donanmış bir Irak imgesi yaratmak üzere uydurulmuş yalanların habisliği yani. Bu yalan sadece büyük bir yalan değildi; en ufak sağ duyusu olan herkes için basbayağı inanılmazdı. Dolayısıyla onu güçlendirmek için başvurulacak merci eski bir propaganda ilkesiydi. Gerçekliğinin güçlendirilmesi için yalan tüm olasılık dairesinin ötesine itilmeliydi; "ne kadar büyükse o kadar inanılır." Bu durum, inançla desteklenen bir rejime mükemmelen oturur. Geçmişte, totaliteryan rejimlerin özelliğini tanımladığı iddia edilen şeyin ta kendisi görünüşe göre bugün, Hıristiyan dininden esinlenmiş bir demokrasi hükümetine tam tamına uygundur. Burada, söz konusu hükümet neden ona ihtiyaç duydu, neden bu yalanın olası olmayan gerçekliğini dayatmak zorunluydu, şeklinde bir soru kalıyor elde. Görünüşe göre gerekçe, savaşı sürdürmek için rıza sağlamaktı. İyi de tehlikenin gerçek olmadığı biliniyorsa savaş neden başlar ki? Öngörü yüzünden mi? Muhtemelen abartılmış olan emniyetsizlik duygusundan dolayı mı? Problemin terimlerini baş aşağı etmek zorunlu gibi görünüyor. Hayali emniyetsizlik duyguları savaşı zorunlu kılmadı; aksine savaş zorunlu olarak emniyetsizlik duyguları aşıladı. Emniyetsizliği yönetmek şu konsensus devletlerimizin/toplumlarımızın en uygun iş görme tarzıdır.

Tarihin sonu düşünürlerinin, yani şu yumuşak totaliteryanizmin düşünürlerinin, ayrıca genelleştirilmiş simulakr ve çoklukların karşı konulmaz taşması teorisyenlerinin bildirilerine rağmen, "arkaik olan" şu aşırı modernitemizin tam kalbine sımsıkı yerleştirilmiştir. Hazların gündelik pazarlığıyla iktidarın kolektif komisyonculuğunu ve onun yeniden dağıtımlarını uyumlu kılmak anlamına gelen otomatik konsensus ileri kapitalist devletin normu değildir. Bu devlet çatışma konusunda daha büyük bir sakınımı imlemediği gibi değerlerden yoksun bırakmayı da imlemez. O kendini, toplumsal bağı aşındıran, malumat iletişiminin sınırsız özgürlüğünde veya bireysellik formlarının "polimerizasyon"unda imha etmez. Ticari malların engellenmeden hüküm sürdüğü yerlerde, yani Reagan sonrası Amerika'sında ve Thatcher sonrası

İngiltere'sinde konsensusun en uygun formu, savaşçı devlet etrafında öbeklenmiş bir toplumun korkusu aracılığıyla berkitilmiş konsensustur.

Şu halde Birleşik Devletler'in "eski Avrupa"yla çatışması, iki konsensus hükümeti devleti arasındaki çatışmadır belki de. Toplumsal dayanışma ve koruma sistemlerinin tümüyle aşınmadığı ve variyetin ulusal yeniden dağıtımına hükümetlerin hâlâ müdahil olduğu yerlerde konsensus geleneksel işlevine, arabuluculukla halletme işlevine bağlıdır. O, çatışan çıkarlar arasındaki etraflı dayanışmayı temsil etmenin bir kipini imler. Söylendiğine göre bu dayanışma, bizleri toplumsalın "arkaizmler"inden giderek artacak şekilde ve iş birliği içinde vaz geçmemeye zorlayarak, ekonomik zorunluluğun sözde zırhlı yasasının art alanı aleyhine çalışıyordur. Bu adımın atılmış olduğu yerlerde, yani "alçak gönüllü" devletin kendini toplumsal müdahale işlevlerinden kurtardığı ve kapitalin yegâne yasasına özgürce hükmetme yetkisi verdiği yerlerde konsensus çıplak çehresine bürünür. Nihai formunda konsensus devleti bir yönetim devleti olmayıp kendi özünün saflığına indirgenmiş bir devlettir; yani polis devleti. Bu devletin payandası olarak altta duran ve iyi etki üretmek için bu devletçe kullanılan duygu topluluğu korku topluluğudur. Şayet bazı büyük düşünürler egemenliğin temeline korkuyu koyuyorsa, bunun nedeni tam da bu duygunun kolektif çıkarlarla bireysel çıkarlar arasındaki özdeşleştirmeyi azamileştirmekle kalmayıp ayrıca çıkarlarla değerlerin özdeşleştirilmesi işini de başarmasından dolayıdır. Kendi güvenliğine yönelik tehditler aracılığıyla kaynaştırılmış topluluk mefhumunun, tanrısallık tarafından kutsanan bir insani toplaşmaya ait temel değerlerce birleştirilmiş topluluk mefhumuyla bu özdeşleştirilmesi, bildiğimiz gibi, söz konusu durumda en uca taşınmıştı. Birleşik Devletler Irak silahlarınca tehdit ediliyordu; Birleşik Devletler, yani birkaç asır önce bir araya gelip anlaşmış ve ırklar, sınıflar, dinler arası karşılıklı saygı esasına dayanan muazzam bir topluluk kurmaya karar vermiş beyaz, siyah ve Kızılderili nüfusun şu inanılmaz federasyonu.

Demek ki iki tür konsensus devleti var, ayrıca sağlam düşünceli ilerlemeciliğin türettiği uluslara zıt olarak, belki de en ileri devlet toplumsal çıkarlar arasında denge yaratmak için arabuluculuk

yapan devlet değil emniyetsizliği yöneten devlet olabilir. Bunun dışında, hükümetlerimizin emniyetsizlik izleğiyle ve bu izleği istismar eden partilerle oynadıkları oyun bizler için yeterli bir uyarı olsa gerek. Avrupa'daki aşırı sağ partilerin yeni gücü, daimi bir yavaşlama içinde olup yetkileri ellerinden alınan bireylerden meydana gelen sınıfların endişeli tepkisine yüklenemez sonsuza kadar. 2002 Fransa başkanlık seçimindeki kıvrımlar ve dönüşümler, emniyetsizlik izleğinin ve onu istismar eden sözde aşırı partilerin konsensusun bütünsel mantığında oynadıkları merkezi rolü saptamamıza en azından yardım etti. Bir yandan, bu partiler emniyetsizlik duygusunu kışkırtır, devlet de böylece onu kendi yararına kullanır. Diğer yandan, konsensus devleti bu aşırı partileri emniyetsizliğin ilave bir formu olarak resmeder. Sonuç olarak, bu aşırı partiler, konsensus hükümetinin bugünkü kutsal, demokratik "birlikler"ini teşvike yardım ederek kendilerini kendi aleyhlerine çalışırken buluverirler; bu birlikler de böylece, kendi toplumsal konsensus politikalarını, yani toplumsal dayanışma ve himaye formlarının yumuşakça tasfiyesi politikalarını kabul ettirme araçlarını elde etmiştir ki bu politikalar yarın onlara korku konsensusunu yönetme araçlarını verecektir.

İnsanlar şöyle diyecektir; tabii ki bu korku öyle basitçe bir kurgu meselesi değil, İkiz Kuleler paldır küldür devrildi işte! Ayrıca şiddet biçimleri, zorbalık şamataları ve emniyetsizlik duygumuzu tahrik eden başka şeyler gerçekten de var. Diyelim ki hal böyle olsun, yine de hakiki tehlikeler ve şiddetten sakınmayla hayali emniyetsizlikten sakınmanın iki ayrı şey olduğunu göstermede Amerikan örneği en ileri örnektir. Dahası, bu örnek, ileri devletin bu ilk emniyetsizlikten ziyade ikinci emniyetsizlikle uğraşmaya son derece ayarlı olduğunu gösterir. Bir kez daha, şu anlayışı boşa çıkarmak daha iyi olacaktır; son dönemlerde ileri uluslarda ve toplumlarda gözlemlenen, arkaizmin geri dönüşü olgusu –bu ulus ve toplumların, dünyanın öyle veya böyle güçsüz bırakılmış nüfuslarının tepki gösteren tutumları biçiminde karşılaştıkları tehlikelerden dolayı– savunmacı tepkilerdir. Bu anlayışı, ekmeklerini kazanmak için kullanan sosyologların ve politika bilimcilerinin sayısı katlanarak artsa bile, modernitenin ardında bıraktığı aşağılanmışın ve geri kalmışın umutsuzluğu izleği ger-

çekliği maskelemek için ilelebet kullanılamaz. İlkin, plütokratik hükümetin hudutsuz küresel gelişiminin zenginle fakir arasındaki uçuruma –gelişmiş ülkelerin daimi tehdidi olduğu söylenen şeyin ta kendisi– indirgeneceğine işaret eden hiçbir şey yok ortada. İkinci olarak, 11 Eylül'ün hazırlıkları, uluslararası kapitalin ve modern teknolojinin dinî "arkaizm"le ve yıkıcı fanatizmle pekâlâ mükemmelen uyumlu olabileceğini gösteriyor. Üçüncü olarak, İslamcılıktan küresel ısınmaya kadar her türden tehlikenin, risk ve afetlerin medya tarafından her gün yönetilmesi –entelektüeller arasındaki, felaket söylemleri tsunamisini ve ehveni şer ahlakını hiç karıştırmıyorum bile– emniyetsizlik konusunun sınırsız kaynakları olduğunu göstermede yeterlidir. Emniyetsizlik bir olgular kümesi değildir. O, kolektif yaşamı yönetme kipidir; ayrıca, politikalarımız ve kurumlarımız müşterek yaşamın kabul edilebilir bir formunda mutabakatla sonuçlansalar dahi devamlılık gösterecek gibi duran bir kiptir. Irak'ın ardından İran da istila edilseydi, yine de geride, plütokratik ulusların güvenliğini tehdit eden 60 "haydut devlet" gibi bir şeyler kalırdı. Üstüne üstlük, bildiğimiz gibi silahlar güvenliğimizi tehdit eden tek şey değil. Aydınlanmış kanaat tarafından şiddetle desteklenen askerî-polis harekâtını, bir iklim, ekoloji veya sağlık felaketine uğrama tehlikesi taşıdığına inanılan, öndersiz herhangi bir hükümeti devirmek için başlatılmış bir şey olarak tahayyül etmek pek de zor değil. Güvenlik polisinin, karşısına çıkan tüm tehlikelere yaptığı müdahaleleri meşrulaştırmak için kullanılan şu meşhur uçurumun, gelişmiş ve geri kalmış arasındaki uçurumun bu aynı polis tarafından yeniden süresizce açılabilmesi için tüm fırsatlar mevcut.

Emniyetsizliğin muhtemel gelecek formları hakkında kehanette bulunmak kuşkusuz tehlikeli olurdu. Çağımız bu yeni ütopyanın, yani kendi kendini düzenleyen sermaye aracılığıyla dünya çapında hükmetme ütopyasının icraatlarının henüz şafağıdır sadece. Açıktır ki bu, sadece bir söylem tarzı. Aslına bakılırsa bizi, bu ütopyanın tanrısallaşmasına öncülük etmeye zorlayan hiçbir tarihsel zorunluluk yok. Şu halde, ilerlemeci tarih anlayışının yanlış olgularını geride bırakmak ve emniyetsizliğin "arkaik" öğeleriyle plütokratik hükümetin ilerlemeleri arasındaki bağlantıyı fark etmek bizler için haydi haydi acildir. Bu hükümet tarzının kendine özgü nitelikle-

rini saptamak da aynı şekilde hayatidir. Yukarıda anılan ve bazı iddiaları "totaliteryan" propaganda ilkelerinin timsali olan devlet yalanları bölümünde birkaç gösterge bulunabilir. Başkaları, George Bush'un Birleşik Devletleri'yle Goebbels Almanya'sı arasında ortak hiçbir şeyin bulunmadığını haykırmaya devam edecektir; bunlar, kanaatlerini özgürce ifade eden ve tepkilerini kamuya açık şekilde dillendiren savaş karşıtlarıdır. Fakat bu durum, totaliteryanizmle demokrasi arasındaki kabul edilmiş karşıtlık bakımından söz konusu durumun özgüllüğünü ima eder tam olarak. Gerçekte, karşı karşıya kaldığımız durum tümüyle yeniydi; modern anayasal devletlerin özgür ifade formlarının, totaliteryan oldukları iddia edilen devletlerle ilişkilendirilen propaganda formlarıyla yan yana konduğu bir durumdu bu. Birleşik Devletler'deki nüfuzlu televizyon istasyonları, resmî söylemin doğrularını tekrarlayıp durarak ve Amerikan ulusunun, Irak'ın kitle imla silahları kılığındaki korkunç bir tehdidin hedefi olduğunu söyleyerek aylar boyunca, gece gündüz bunu başımıza kakıp durdular. Televizyonlar bunu, başkanın ve devlet sekreterlerinin, çoğunluğun temsilcilerinin ve "muhalefet"in, gazetecilerin ve her şeyde uzman olanların ağızları aracılığıyla tekrar edip durarak başımıza kaktılar. Başımıza kaktılar ve bunu "özgürce" yaptılar, çünkü bildiğimiz gibi bu televizyon istasyonları hükümetten bağımsızdır; oysa fiilen, hükümetin sözleşmeli olarak bağlı olduğu aynı finans çevrelerine ağır şekilde bağımlıdırlar. Böylece, bir televizyon yayıncısının devlet propagandası hizmetini sunması için mutlaka devlet kanalı olması gerekmediği fazlasıyla açık hale geldi.

Emniyetsizlik yönetimini ve devlet yalanlarını yürüten partiler arasındaki çatışmanın sırf görüntü olduğu ve altında tözsel bir gerçekliği barındırdığı daha önce hiç olmadığı kadar açık hale geldi; söz konusu tözsel gerçeklik bu ikisinin dayanışmasıydı (Demokratların Cumhuriyetçi yönetime yönelttiği ve cumhuriyetçilerin emniyetsizlikle savaşmak için elle tutulur önlemlerden mahrum olduğunu dillendiren münferit ve ürkek eleştiriler). Sermaye, devlet yalanları propagandasının muhafızlığıyla görevli malumat makinelerini derleyebilme şeklindeki mükemmel yeteneğini kanıtladı. Bu durum hem kamuya hizmet kısıtlamalarından korunmuş hem de devlet iktidarıyla variyet iktidarının birlikteliği

babında tamamıyla türdeş olan bir malumat sisteminden umulan özgürlük formunu tatmamızı sağladı. Irak'taki savaşında, Birleşik Devletler'in devlet formları, onun askerî aygıtı, ayrıca ekonomik ve medya gücü, hepsi birden oldukça yüksek seviyeli bir bütünleşmeye vardılar ki bu da plütokratik sistemin kemale ermesine işaret ediyordu. Medya imparatorlukları sahiplerine doğrudan güç vermek, ki İtalya'da denenen bir şey, tam da bu sistemin öncü formlarından biri olarak sınıflandırılabilir.

Mevcut durumun özgünlüğü devlet propagandasının bu kapitalist aygıtıyla bir demokratik kamuoyunun birlikte varlığından kaynaklanır. Berlusconi İtalya'sında, Aznar İspanya'sında ve Blair İngiltere'sinde savaşa karşı devasa kitle gösterileri patlak verdi. Birleşik Devletler'de bile, konsensusun baskılarına ve sözde liberal basının ittifakına rağmen, savaş karşıtları sokaklarda kendilerini özgürce ifade edebildiler. *Fox News*'in öfkeden deliye dönmüş sunucusu bile şunu kabullenmek zorunda kaldı; Federal Anayasa'da yapılan ilk yasal değişiklik, tüm ciddi savaş karşıtları Irak'ın zaferini arzulamalı, deme suçunu işlemiş Columbia Üniversitesi profesörünü işten kovmaya engel oldu. Yüzüne tükürmek kâfi, diye sonuca bağlıyordu sunucu. Resmî malumat/kanaat sistemi, bunun yanı sıra, tümüyle aşağılık kabul edilen bir özgür ifade alanını da hoş görebilir. Mevzuu yalnızca bir bireyin kişisel ve tartışmaya açık kanaati olmayıp bir kitle hareketi olduğunda bile görünüşe göre durum budur. Müttefik Avrupa ulusları, kendi halklarının karşıtlık beyanları karşısında doğru yoldan şaşmadıkları için Başkan Bush'un hararetli teşekkürlerine mazhar oldular.

Buna karşın, bu kanaat sistemlerinin birlikte varoluşları üzerine bir anlığına düşünmeye değer kuşkusuz. Bazıları bunu, demokratik kanaatin değersiz olduğuna işaret eden bir şey olarak kötümserce yorumlayacaktır. Aksine, bu özel durum kendini şu olgunun yeniden hatırlanması için bir fırsat olarak sunar; asla hükümet partilerinin değil bilakis kamuoyu sistemlerinin ikiliği demokratik politikayı, variyetle hükmetmenin olağan formlarından ayıran şeydir. Devlet formlarıyla politika formlarının karıştırılması yüzünden "demokrasiler" diye adlandırılan şu oligarşik hükümetlerin olağan eğilimi eşitlikçi bir iletişim ve kitle tüketimi hükümranlığı değildir. Söz konusu eğilim, kapitalistin, devletin,

askerin ve medya gücünün bütünleşmesine yöneliktir. Ciddi bir demokratik hareket, kendi ilerlemelerinin türdeşliğine duyulan ilerlemeci imanı *bir adımda geride bırakıp*, tüm dikkatini, kendi formlarını devletin formlarından ve kendi özgürlük formunu ticari mallar özgürlüğünden neyin ayırdığına vermelidir.

II. Kısım
Estetiğin Politikası

9. Bölüm
Estetik Devrim ve Sonuçları*

Schiller *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*'ındaki** (*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*) 15. mektubun sonunda bir çelişkiyi ortaya koyar ve bir vaatte bulunur. İnsanın ancak oynarken tam anlamıyla insan olacağını bildiren Schiller bu çelişkinin hem güzelin sanatının hem de bir kat daha zorlu olan şu yaşama sanatının büyük binasını taşıyabileceğine dair teminat verir bizlere. Bu düşünceyi şu şekilde yeniden tarif edebilirdik; hem yeni bir Sanat dünyası hem de bireyler ve topluluk için yeni bir yaşam ümidi vadeden özgül bir duyusal deneyim vardır; yani *estetik*. Bu beyan ve vaatle anlaşmaya varmanın farklı yolları var. Onların "estetik yanılsama"yı gerçekte şöyle tanımladıkları söylenebilir; estetik yargıyı aslında sınıf tahakkümünün yapılandırmış olması gerçeğini örtmekten başka işe yaramayan bir araç. Bu, en doğurgan yaklaşım değil bence. Buna karşılık, söz konusu beyan ve vaadin gayet doğru olduğu; sözü edilen "yaşama sanatı"nın ve bu "oyun"un gerçekliğini, toplumu bir sanat eserine dönüştürme şeklindeki totaliteryan girişimlerde deneyimlediğimiz kadar liberal bir toplumun estetikleştirilmiş gündelik yaşamında ve onun ticari gösterisinde de deneyimlediğimiz söylenebilir. Karikatür

* "The Aesthetic Revolution and its Outcomes", *New Left Review*, Cilt 14 (Mart-Nisan 2002), s. 133-51. (ç.n.)

** Friedrich Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen", *Sämtliche Werke*, Band 5, Hanser, Münih, 1962. Türkçesi: Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar*, Çev. Melahat Özgü, Maarif Vekaleti, Ankara, 1943; *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, Çev. Gürsel Aytaç, Fol Kitap, 2020. (ç.n.)

gibi görünebilir, fakat ben bu yaklaşımın daha yerinde olduğuna inanıyorum. Söz konusu beyan da söz konusu vaat de etkisiz değildi. Bir düşünürün "tesiri"yle uğraşmıyoruz; bir anlatının etkisiyle, deneyim formlarımızın bölümlenişini yeni bir çerçeveye oturan bir hikâyenin etkisiyle uğraşıyoruz.

ÖZERKLİK VE YADERKLİĞİN HİKÂYE EDİLMESİ

Bu hikâye teorik söylemlerde ve pratik tutumlarda, bireysel algı kiplerinde ve toplumsal kurumlarda –müzeler, kütüphaneler, eğitim programları–, ayrıca ticari buluşlarda şekillenir. Amacım hikâyenin etkisinin ilkesini, ayrıca onun çeşitli ve birbiriyle çelişen dönüşümlerinin ilkesini anlamaya çalışmak. Özgül bir deneyim olarak "estetik" mefhumu saf sanat dünyası fikrine ve sanatın kendi kendini yaşamda bastırması fikrine, avangart radikalizm geleneğine ve müşterek varoluşun estetikleştirilmesine bir çırpıda nasıl el verdi? Bütün sorun, bir bakıma, gayet küçük bir önermede yatar. Schiller estetik deneyimin, güzelin sanatının büyük binasını *ve* yaşama sanatının büyük binasını taşıyacağını söylüyor. "Estetiğin politikası"nın –başka deyişle, sanatın estetik rejiminin– tüm meselesi bu kesişime bağlıdır. Estetik deneyim bu *ve*'nin deneyimi olduğu sürece etkilidir. Bu deneyim, sanatın özerkliğini "yaşamı değiştirme" umuduyla bağlantılı kıldığı ölçüde söz konusu özerkliği temellendirir. Sanatın güzelliklerinin her türlü politikleştirmeden soyutlanması gerektiğini basitçe –safça– söyleyebilseydik ya da sanatın sözde özerkliğinin onun tahakküme bağlılığını maskelediğini –bilmişçe– söyleyebilseydik işler kolay olabilirdi. Ama maalesef hal böyle değil; Schiller, "oyun dürtüsü"nün –*Spieltrieb*– hem sanat binasını hem de yaşam binasını yeniden inşa edeceğini söylüyor.

1840'ların militan işçileri tahakkümün zincirini popüler ve militan edebiyatı değil "yüksek" edebiyatı okuyup yazarak kırdılar. 1860'ların burjuva eleştirmenleri Flaubert'in "sanat için sanat" tavrını demokrasinin tecessümü olmakla itham ettiler. Mallarmé şiirin "özsel dili"ni düz konuşma dilinden ayırmak istedi, bir yandan da şiirin topluluğa yoksun olduğu "mührü" verdiğini iddia etti. Rodçenko, Sovyet işçilerinin ve jimnastikçilerinin tepeden fotoğraflarını çekti; bunu da, eşitlikçi bir sanat-yaşam denkliği

yüzeyi inşa etmek için onların bedenlerini ve hareketlerini iç içe doluşturarak yaptı. Adorno sanatın tümüyle kendi kendine yeter olması gerektiğini söyledi; en iyisi, bilinçdışının kirini ortaya çıkarmak ve özerkleşmiş sanat yalanını ifşa etmekti. Lyotard avangardın görevinin sanatı kültürel talepten yalıtmak olduğunu ileri sürdü, böylece sanat düşüncenin yaderkliğine tüm çıplaklığıyla tanıklık edebilecekti. Liste sonsuza kadar uzatılabilir. Tüm bu görüşler bir *ve*'nin aynı temel hikâye edilişini, özerklikle yaderkliği birbirine bağlayan aynı düğümü açığa vuruyor.

Sanatın estetik rejimine uygun olan "politika"yı anlamak Schiller'in tarifinde özerklikle yaderkliğin birbirine kökensel olarak nasıl bağlandığını kavramaktır. Bu bağlama tarzı üç noktada özetlenebilir. İlkin, sanatın estetik rejimince sahnelenen özerklik sanat eserinin özerkliği değil bir deneyim kipinin özerkliğidir. İkinci olarak, "estetik deneyim" bir "çok türlülük" deneyimidir, dolayısıyla bu deneyimin öznesi içindir, ayrıca belirli bir özerkliğin boşa çıkarılmasıdır. Üçüncü olarak, bu deneyimin nesnesi, sanat olmadığı sürece ya da en azından yalnızca sanat olmadığı sürece "estetik"tir. İşte Schiller'in estetiğin "kökensel sahnesi" olarak adlandırılabilecek noktada kurduğu üç katmanlı ilişki budur.

TANRIÇANIN DUYUSAL ALGI MERKEZİ

15. mektubun sonunda Schiller kendisini ve okuru bir "özgür görünüş" numunesinin, *Juno Ludovisi* adıyla bilinen Grek heykelinin karşısına yerleştirir. Heykel, tanrısallığın kişisel özelliklerine yaraşır olduğundan –onun şu "başıboşluğu", herhangi bir görev veya tasadan uzaklığı, herhangi bir amaç veya istemden azadeliği– "kendi kendine yeter"dir ve "kendinde ikamet eder" Tanrıça böyledir çünkü hiçbir irade veya amaç izi taşımaz. Açık ki tanrıçanın nitelikleri aynı şekilde heykelin de nitelikleridir. Dolayısıyla heykel çelişkili biçimde, yapılmayan şeyi, asla bir iradenin nesnesi olmayanı resmeder. Başka deyişle o, bir sanat eseri olmayanın niteliklerini cisimleştirir. (Bu arada, "bu bir sanat eseridir", "bu değildir", "bu bir pipodur", "bu değildir" türünden tariflerin izlerinin de bu kökensel sahneye kadar sürülmesi gerektiğine değinelim, tabii bunları basmakalıp şakalardan daha fazlası saymak istiyorsak.)

Buna uygun olarak, "özgür görünüş" karşısında estetiğin özgür oyununu deneyimleyen seyirci oldukça özel türden bir özerkliğin tadına varır. Bu, duyuyla algılamanın anarşisini hizaya getiren özgür Aklın özerkliği değildir; aksine, bu tarz bir özerkliğin bastırılmasıdır. İktidarın geri çekilmesiyle sıkı sıkıya bağlantılı olan bir özerkliktir. "Özgür görünüş" karşımızda bilgimizce, amaç ve arzularımızca ulaşılamaz, yaklaşılamaz olarak duruyordur. Özneye, hiçbir şekilde sahip olamayacağı bu sima aracılığıyla yeni bir dünyaya sahip olma vaat edilmiştir. Tanrıça ve seyirci, özgür oyun ve özgür görünüş beraberce özel bir duyu algısı merkezine; etkinlik-edilginlik, irade-direnç karşıtlıklarını iptal eden bu merkeze dalıp kaybolmuştur. "Sanatın özerkliği" ve "politikanın vaadi" karşı karşıya konmamıştır. Özerklik burada, deneyimin özerkliğidir, sanat eserinin değil. Başka deyişle, sanat eseri bir sanat eseri olmadığı sürece özerkliğin bu duyusal algı merkezinden pay alır.

Şimdi, bu "sanat eseri olmayış" derhal yeni bir anlam kazanır. Heykelin özgür görünüşü sanat olarak hedeflenmemiş şeyin görünüşüdür. Bu da onun, içinde sanatın sanat olmadığı bir yaşam formunun görünüşü olduğu anlamına gelir. Grek heykelinin "kendi kendini çevreleyip kapsaması" böylece, kendini birbirinden ayrı etkinlik evrenlerinde parça parça ayırmayan kolektif bir yaşamın "kendi kendine yeterlik"ine ve sanatla yaşamın, sanatla politikanın, yaşamla politikanın birbirlerinden ayrılmadığı bir topluluğun "kendi kendine yeterlik"ine varır. Greklerin böyle bir yaşam sürdüğü iddia edilir; özerkliği, tam da heykelin "kendi kendini çevreleyip kapsaması"nda ifade edilen bir yaşam. Burada, antik Grek dünyasına yönelik bu görüşün doğruluğu veya yanlışlığı mesele değil. Buradaki mesele, yaderklik idesine bağlı olduğu ölçüde özerklik idesindeki yön değişimidir. Özerklik ilk başta, estetik deneyim nesnesinin "erişilmezlik"ine bağlıydı, sonra bir yaşamın özerkliğine dönüştü; içinde, sanatın ayrı bir varoluşa sahip olmadığı ve sanat üretimlerinin de aslında yaşamın öz-ifadesi olduğu bir yaşamın özerkliğine. "Çok türlülük"le bir karşılaşma olarak "özgür görünüş" artık söz konusu değildir. Özgür görünüş form-madde, etkinlik-edilginlik karşıtlıklarının askıya alınışı olmaya son verip bir insan zihninin ürünü haline gelir ki bu zihin

duyuyla algılanabilir görünüşler yüzeyini, bizzat kendi etkinliğinin aynası olan yeni bir duyusal algı merkezine dönüştürme peşindedir. Schiller'in son mektuplarında serimlenen işte bu hikâyedir; burada, ilkel insan kendi kollarına, alet ve/veya bedenine estetik bir nazar atmayı, ayrıca görünüşün hazzını nesnelerin işlevselliğinden ayırmayı kademe kademe öğrenir. Estetik oyun böylece bir estetikleştirme eserine dönüşür. Etkin formun edilgin madde üzerindeki iktidarını askıya alan ve henüz eşi görülmemiş bir eşitlik durumu vadeden "özgür oyun" hikâyesi başka bir hikâye halini alır; bu hikâyede form maddeye boyun eğdirir, ayrıca insanlığın öz eğitimi de insanlığın maddilikten kurtuluşudur, zira insan dünyayı kendi duyusal algı merkezine dönüştürür.

Demek ki estetiğin kökensel sahnesi bir çelişkiyi; sanat-politika, yüksek sanat-popüler kültür veya sanat-yaşamın estetikleştirilmesi karşıtlıkları olmayan bir çelişkiyi açığa çıkarır. Tüm bu karşıtlıklar daha temel bir çelişkinin tikel özellikleri ve yorumlarıdır. Sanatın estetik rejiminde sanat, sanattan başka bir şey olduğu ölçüde sanattır. O daima "estetikleştirilmiş"tir, yani her zaman bir "yaşam formu" olarak konmuştur. Sanatın estetik rejiminin anahtar kaidesine göre sanat yaşamın özerk bir formudur. Öte yandan bu kaide iki farklı tarzda okunabilir; özerkliğe yaşamdan fazla veya yaşama özerklikten fazla paha biçilebilir yani, ayrıca bu yorumlama çizgileri karşıt olabilir ya da kesişebilir.

Böylesi karşıtlıkların ve kesişimlerin izleri üç ana senaryo arasındaki karşılıklı oyuna kadar sürülebilir. Sanat yaşam haline gelebilir; yaşam sanat haline gelebilir; sanat ve yaşam kendi özgülüklerini takas edebilir. Bu üç senaryo estetiğin üç kurulumuna; üç zamansallık türünde hikâye edilmiş üç kuruluma yol verir. Sözü edilen *ve* mantığına göre, bunlardan her biri ayrıca estetiğin politikasının ya da, daha ziyade, estetiğin meta-politikası dememiz gereken şeyin bir türevidir; yani estetiğin bizzat kendi politikalarını yaratma, politikaya kendi uzamını yeniden düzenleme teklifinde bulunma, sanatı politik bir mesele olarak yeniden şekillendirme veya kendinin doğru politika olduğunu iddia etme yoludur.

YENİ KOLEKTİF DÜNYANIN KURULUMU

İlk senaryo, "yaşam haline gelen sanat" senaryosudur. Bu tasarıda sanat yalnızca yaşamın ifadesi olarak değil, ama ayrıca öz-eğitiminin bir formu olarak alınır. Bunun anlamı şudur; sanatın estetik rejimi, temsil rejimini yıkışı bir yana, imgelerin etik rejimiyle iki yönlü bir ilişkide anlaşmaya varır. Sanatın estetik rejimi, imgelerin etik rejiminin zamanları ve uzamları, mahalleri ve işlevleri parçalara ayırışını reddeder, ama onun temel ilkesini kabul eder; sanatın mevzuları eğitimin mevzularıdır. Öz-eğitim olarak sanat yeni bir duyusal algı merkezinin, fiilen yeni bir *ethos*u imleyen bu merkezin şekillendirilmesidir. Aşırıya vardırıldığında bu, "insanlığın estetik öz-eğitimi"nin yeni bir kolektif *ethos*u şekillendireceği anlamına gelir. Ortaya çıkar ki estetiğin politikası, ortak dünyayı şu ihtilaflı düzenleyişiyle politikanın estetiğinin boşuna peşinden koştuğu şeye erişmenin doğru yoludur. Estetik, ortak dünyanın ihtilaflı olmayan, konsensusa dayalı bir şekillenişini vadeder. Nihayet politikaya karşı seçeneğin, yeni bir kolektif *ethos*un kurulumu olarak görülen estetikleştirme olduğu ortaya çıkar. Bu senaryo ilk olarak, Hegel, Hölderlin ve Schelling'le ilişkilendirilen ve *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (*Alman İdealizminin En Eski Sistem Tasarısı*) adıyla bilinen kısa taslakta sergilenmişti. Söz konusu senaryo politikayı, devletin ölü düzeneğiyle topluluğun canlı iktidarı; canlı düşüncenin iktidarıyla çerçevelenmiş bu iktidar arasındaki keskin karşıtlıkta yitik hale getirir. Şiirin işi –"estetik eğitim"in görevi– antik mitolojinin bir dengini yaratarak, seçkinlerin ve avamın paylaştığı bir ortak deneyim bünyesi olan böyle bir denk mitoloji yaratarak fikirleri, canlı imgelere dönüştürmek suretiyle algılanabilir kılmaktır. Onların ifadesiyle: "Mitoloji, halkı (*Volk*) akli kılmak adına felsefe olmalı ve felsefe, filozofları duyuyla algılanabilir kılmak adına mitoloji olmalıdır."

Bu taslak 1790'ların, artık unutulmuş, bir düşünden fazlası olsa gerek. O, yeni bir devrim fikrinin zemini döşer. Her ne kadar Marx bu taslağı hiç okumamış olsa da onun 1840'lardaki metinlerinde benzer bir hikâyeyi fark edebiliriz. Gelmekte olan devrim felsefenin hem ikmali hem iptali olacaktır; artık salt "formel" veya "politik" olmayacak aynı zamanda "insani" bir devrim olacaktır. İnsani

devrim estetik bakış açısının çocuğudur. 1920'lerde Marksist öncü kolla sanattaki avangardın bir noktada birleşmelerinin nedeni işte budur, zira iki taraf da aynı tasarıya bağlıydı; politikanın kendi kendini bastırışının sanatın kendi kendini bastırışıyla eşleştiği yeni yaşam formlarının inşası. "Estetik hal"in kökensel mantığı bu aşırı uca itilerek ters döndürülür. Özgür görünüş, altında veya ardında duran herhangi bir "hakikat"e gönderme yapmayan bir görünüştü. Ancak belirli bir yaşamın ifadesi haline geldiğinde özgür görünüş tanıklık ettiği bir hakikate gönderme yapar artık. Bu cisimleşmiş hakikat, bir sonraki adımda, görünüşlerin yalanıyla karşı karşıya getirilir. Estetik devrim, "formel" bir devrimi boşa çıkaran "insani" bir devrim şeklini üstlendiğinde kökensel mantık altüst edilmiştir. Başıboş tanrısallığın özerkliği, onun erişilmezliği bir zamanlar yeni bir eşitlik çağı vadetmişti. Şimdi de bu vaadin yerine getirilmesi böylesi tüm görünüşlerin defterini düren bir öznenin eylemiyle özdeşleştirilir; bu görünüşler, öznenin artık gerçeklik olarak mutlaka sahip olması gereken bir şeyin düşüydü önceden.

Fakat her şeye rağmen biz, yaşam haline gelen sanat şeklindeki senaryoyu "sanat eseri olarak kolektiflik" şeklindeki totaliteryan çehrede somutlaşmış şu "estetik mutlak"ın afetleriyle özdeşleştirmemeliyiz. Aynı senaryonun izleri sanatı yaşam formu yapmaya yönelik daha ölçülü girişimlerde de bulunabilir. Sanatlar ve Zanaatlar akımının (*Arts and Crafts Movement*) teori ve pratikte şu iki şeyi; a) bir ezeli güzellik duygusu, el sanatları ve esnaf loncaları şeklindeki bir orta çağ düşü, b) işçi sınıfının sömürüsü ve gündelik yaşamın gidişatıyla ilgilenme, ayrıca işlevsellik konuları, birbirine nasıl bağladığını düşünebiliriz mesela. William Morris; "bir koltuk, sahibinin görsel fantezilerini tatmin etmek yerine huzurlu bir oturak sunuyorsa güzeldir" iddiasını ilk ortaya atanlar arasındaydı. Ya da Mallarmé'yi alalım; sık sık, sanatsal saflık yaklaşımının ete kemiğe bürünmüş hali olarak görülen şairi. Onun "yazmak; şu çılgınca hareket" ifadesini metnin "geçişsizliği"nin kısa bir tarifi olarak bağrına basanlar genellikle cümlenin devamını unutuyorlar. Mallarmé orada şairin "fiilen, tam da olmak zorunda olduğumuz yerde olduğumuzu göstermek için, her şeyi anılar üzerinden ye-

niden yaratma"* görevine işaret eder. Sözde "saf" yazma pratiği, insan meskenini genel olarak yeniden şekillendirme işinden pay alan yeni formlar yaratma ihtiyacına bağlı kılınır, öyle ki şairin üretimleri aynı zamanda, hem kolektif yaşamın merasimleriyle, tıpkı Bastille Günü'nün havai fişekleri gibi, hem de eviçlerinin kişisel ziynetleriyle karşılaştırılır.

Kant'ın *Kritik der Urteilskraft*'ında (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) estetik kavrayışın önemli örneklerinin ev süslemelerinden alınması tesadüf değildir; bu süsler, hiçbir özneyi temsil etmeyip toplumsallaşma mekânının beğenisine katkı sunduklarına göre "özgür güzellik"lerdir.** Sanattaki ve onun görünürlüğündeki dönüşümlerin süslemeler hakkındaki tartışmalara ne denli bağlı olduğunu biliyoruz. Adolf Loos tarzında olduğu gibi tüm süslemeleri işleve indirgeme ya da Aloïs Riegl ve Wilhelm Worringer tarzında olduğu gibi süslemenin gücü imleyen özerkliğini övme şeklindeki ihtilaflı tasarılar aynı temel ilkeye başvurdular; sanat, her şeyden önce, bir müşterek dünyada ikamet tarzıdır. Süsleme hakkındaki benzer tartışmaların hem soyut resme hem endüstriyel tasarıma ait fikirleri destekleyebilmesinin nedeni işte budur. "Yaşam haline gelen sanat" mefhumu demiurgosun elinden çıkma "yeni bir yaşam"ı teşvik etmez yalnızca. Bu mefhum, yeni bir yaşamın yeni bir sanata ihtiyacı vardır, şeklindeki yalın kuralda özetlenebilecek, sanatın müşterek bir zamansallığını da dokur. "Saf" sanat ve bir yere "adanmış" sanat, "güzel" sanatlar ve "uygulamalı" sanatlar, hepsi de eşit şekilde bu zamansallığa katılırlar. Elbette onlar bu zamansallığı farklı yollarda anlayıp farklı tarzlarda icra ederler. Mallarmé 1897'de, *Un coup de dés*'i (*Bir Zar Atımı*) yazdığında, dizeleri ve harflerin boyutunu kendi fikrini –zarın düşüşü– karşılayacak şekilde düzenlemek istemişti. Kısa bir müddet sonra Peter Behrens AEG'nin (*Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft*) fenerlerini ve elektrikli çaydanlıklarını, katalog ve ticari markasını tasarlayacaktı. Bunların ortak noktaları neydi peki?

---

* S. Mallarmé, "Villiers de L'Isle-Adam", *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, s. 481. (ç.n.)

** Örneğin; I. Kant, "Kritik der Urteiskraft" *Werke in zwölf Bänden*, Band 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1977, s. 259 (§51). Türkçesi: I. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 2011, s. 194 (§51). (ç.n.)

İnanıyorum ki cevap, belirli bir tasarım anlayışı, şeklindedir. Şair, şiirin temsille ilişki olan genel konusunun yerine genel bir form tasarımını koymak ve şiiri bir koreografi veya bir yelpazenin açılışı gibi kılmak ister. Bu genel formlara "tipler" der. Mühendis-tasarımcı da nesneler yaratmak; formları kullanımlarıyla ve ticari abartıdan azade olup haklarında kesin malumat veren reklamlarıyla örtüşen nesneler yaratmak ister. Bu formlara o da "tipler" der. Şair, ticaret alışkanlıkları ve küçük burjuva adetlerinden ziyade endüstriyel üretim ve sanatsal tasarı sürecine uygun olan bir gündelik yaşam kültürü yaratmaya giriştiği ölçüde kendini bir sanatçı olarak düşünür. Onun tipleri ortak yaşamın simgeleridir. Tabii Mallarmé'ninkiler de öyle. Onlar, para ekonomisinin ötesinde, kolektif bir "adalet"i ya da "ihtişam"ı sergileyen bir simgesel ekonomi, tacın ve dinin metruk merasimlerinin yerini alan bir insani mesken kutlaması inşa etme tasarısının parçalarıdır. Şu simgesel şairle işlevselci mühendisin uzak oldukları kadar birbirlerinden uzak olan bu formlar, sanat formlarının kolektif eğitimin yordamları olması gerektiğini dillendiren fikri paylaşırlar. Hem endüstriyel üretim hem sanatsal yaratım yaptıkları şeyle beraber bir şey yapmaya adanmıştır; yalnızca nesneler değil bir duyusal algı merkezi, algılanabilirin yeni bir paylaşımını yaratmak.

SANATIN YAŞAMININ ÇERÇEVEYE OTURTULMASI

İlk senaryo işte böyle. İkinci senaryo "sanat haline gelen yaşam" veya "sanatın yaşam"ı taslağı. Bu senaryoya Fransız sanat tarihçisi Elie Faure'un bir kitabının, *L'Esprit des Formes* (*Formların Tini*), adı verilebilir; içinde, yaşamın sanat haline geleceği bir dizi formun gelişimi olarak sanatın yaşamı. Bu aslında, yalnızca bir bina ve kurum olarak düşünülmeyip "sanatın yaşamı"nı görülür ve akledilir kılma kipi olarak da düşünülen müzenin hikâyesidir. Bu tür müzelerin, 1800 dolaylarında doğduklarında, sert tartışmaları tahrik ettiklerini biliyoruz. Müze karşıtları, sanat eserlerinin kendi sahnelerinden, doğdukları fiziksel ve tinsel topraktan koparılmaması gerektiğini öne sürmüştü. Bugünlerde bu tartışma arada sırada tekrar dillendiriliyor ve müze, sanatın yaşamından kopmuş, ölü ikonların temaşasına adanmış bir anıt mezar ithamına maruz kalıyor. Diğerleriyse aksine, seyirci, sanatın devam

eden kültürelleştirme ve tarihselleştirme süreciyle kısıtlanmadan bizzat sanat eseriyle karşılaşabilsin diye müzelerin tam da böyle boş yüzeyler olması gerektiğini savunuyor.

Bana göre iki görüş de yanlış yola sapmıştır. Yaşamla anıt mezar, boş yüzeyle tarihsileştirilmiş sanat yapıtı arasında karşıtlık yoktur. Sanat müzesi senaryosu en başından beri bir estetik koşul senaryosu olagelmiştir; bu senaryoda, Juno Ludovisi hem "özgür görünüş"ün bağımsızlığını hem de bir topluluğun yaşamsal tinini ifade eden "canlı bir form" olarak artık usta bir heykeltıraşın eseri değildir pek de. Güzel sanatlar müzelerimizde güzel sanatın saf numuneleri değil tarihsileştirilmiş sanat sergilenir; Giotto'yla Masaccio arasında, şu Floransalı –prenslere yaraşır– ihtişam ve dinsel coşkunluk fikrini çerçeveleyen Fra Angelico eserleri; ayrıca diğerleri, Hals ile Vermeer arasında, Hollanda'nın ev içi ve medeni yaşamını, burjuvazinin doğuşunu vs öne çıkaran Rembrandt eserleri. Müzelerimiz sanatın zaman-uzamını düşüncenin tecessüm ettiği pek çok an olarak sergiler.

Bu hikâyeyi çerçeveleme işi "estetik" adı verilen söylemin ilk göreviydi, ayrıca Schelling'in ardından Hegel'in bu işi nasıl tamamladığını biliyoruz. Çerçeveleme ilkesi açıktır; estetik deneyimin kendine özgü nitelikleri, bu niteliklerin yeni bir yaşama uzanışları iptal edilerek ve estetik devrim boşa çıkarılarak, bizzat sanat eserine aktarılır. "Formların tini" estetik devrimin baş aşağı edilmiş imgesi halini alır. Bu yeniden işlemenin iki ana hamlesi vardır. İlkin, estetik deneyimin alametifarikası olan etkinlik-edilginlik ve form-madde denkliği bizzat sanat eserinin "hali"ne döner; bu denklik şimdi bilinç-bilinçdışı ve irade etme-irade etmeme özdeşliği olarak konmuştur. İkinci olarak, karşıtların bu özdeşliği de aynı şekilde sanat eserlerine, onların tarihsiliğini ödünç verir. Estetik deneyimin "politik" veçhesi heykelin tarihsiliğinde ters çevrilmiş ve kapsanmış gibidir. Heykel canlı bir formdur. Gelgelelim sanatla yaşam arasındaki bağlantının anlamı yön değişimine maruz kalmıştır. Heykel, Hegel'e göre, kolektif bir özgürlüğün ifadesi olmaktan çok bu kolektif yaşamla onun kendini ifade etme yolu arasındaki mesafeyi resmettiği için sanattır. Ona göre Grek heykeli, aynı anda hem farkında olduğu hem olmadığı bir ideyi ifade eden sanatçının eseridir. Sanatçı, taştan bir figür-

de tanrısallık idesini cisimleştirmek ister. Oysa sanatçının ifade edebildiği şey, onun hissedebildiği ve taşın da ifade edebildiği tanrısallık idesinden başka bir şey değildir. Heykelin özerk formu tanrısallığı, Grekler'in en iyi ihtimalle akıl erdirebileceği şekilde –yani, içreklikten yoksun olarak– cisimleştirir. Bu yargıya katılıp katılmamamız çok da önemli değil. Önemli olan, bu senaryoda sanatçının sınırlarının, onun fikrinin ve halkının sınırlarının da sanat eserinin başarısında bir koşul olmasıdır. Sanat, kendisine açık olmayan bir düşünceyi kendisine direnen bir tarzda ifade ettiği sürece canlıdır. O, sanattan başka bir şey, yani bir inanç veya yaşam tarzı olduğu sürece canlıdır.

Formların tini hikâyesi sanatın müphem bir tarihsiliğiyle sonuçlanır. Bu hikâye bir yandan, tarihin bir ifadesi olarak, gelişimin yeni türlerine açık bir şey olarak sanatın özerk yaşamını yaratır. Kandinsky, ilkel sanat formlarını ve dürtülerini canlandıran yeni bir soyut ifade için içsel bir zorunluluk iddiasında bulunurken formların tinine sıkıca tutunuyor ve onun mirasını akademizmin karşısına koyuyordu. Diğer yandan, sanatın yaşamı hikâyesi bir infaz hükmünü de içerir. Heykel, kendisini üreten irade yaderk olduğu sürece özerktir. Sanat, sanattan başka bir şey olmadığında kayıplara karışır. Düşüncenin içeriği kendine geçirgen olduğunda, ister kendisine direnşin ister direnmesin, işte bu başarı sanatın sonu demektir. Sanatçı istediğini yaptığında, diye iddia eder Hegel, kâğıda ya da beze marka basan eski haline döner.

"Sanatın sonu" hikâyesi sadece Hegel'e özgü bir teorik düşünüm değildir. Bu hikâye, "formların tini" olarak sanatın yaşamı hikâyesine sadıktır. Bu tin "türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir"dir, sanatın ve sanat olmayanın özdeşliğidir. Bu hikâyeye göre sanat, "sanat olmayan" olmaktan çıktıkça artık sanat da değildir. Şiir, der Hegel, düzyazı şiirle karıştığı sürece şiirdir. Düzyazı salt düzyazı olduğunda artık ortada "türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir" de yoktur. Kolektif yaşamın beyanları ve donanımları kolektif yaşamın beyanları ve donanımlarıdır yalnızca. Böylece, yaşam haline gelen sanat kaidesi geçersiz kılınır; yeni bir yaşamın yeni bir sanata ihtiyacı yoktur. Aksine, yeni yaşam tam da sanata ihtiyacı olmaması yönüyle kendine özgüdür. Sanat formlarının ve "estetiğin politikası"nın sanatın estetik rejimindeki

tüm tarihi şu iki kaidenin çatışması olarak sahnelenebilir; yeni bir sanata ihtiyaç duyan yeni bir yaşam ve sanata ihtiyaç duymayan yeni yaşam.

ANTİKA DÜKKÂNININ BAŞKALAŞIMI

"Türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir"in yeniden nasıl değerlendirileceği sorusu bu bakış açısında ana sorun haline gelir. Bu ise, yalnızca sanatçıları değil aynı zamanda yeni bir yaşam fikrini de ilgilendirir. "Meta fetişizmi" meselesi bütünüyle, bence, bu bakış açısı üzerinden yeniden düşünülmelidir: Marx, metanın bir sırrı olduğunu, türdeş olmama noktasını gündelik alım satımda şifreleyen bir sırrı olduğunu kanıtlamaya ihtiyaç duymuştu. Devrim mümkündür, çünkü tıpkı Juno Ludovisi gibi metanın da çifte doğası vardır; o, kendisini zapt edip tutmaya çalıştığımızda kaçan bir sanat eseridir; zira "sanatın sonu" hikâyesi "modernitenin bir kurulumu"nu, hiçbir türdeş olmama noktası söz konusu olmaksızın, algılanabilirin yeni bir bölüştürülmesi olarak belirler. Bu bölüştürmede, farklı etkinlik alanlarının aklileştirilmesi hem eski hiyerarşik düzenlere hem de "estetik devrim"e bir yanıt halini alır. Dolayısıyla estetik rejimin politikasının tüm düsturu da şöyle hecelenebilir; bırakın da "türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir"i kurtaralım.

Onu kurtarmanın iki yolu vardır; bunlardan her biri özerklik ve yaderklik arasındaki kendi bağlantısıyla özgül bir politikayı içerir. Söz konusu yollardan ilki "birbirlerinin özgülüklerini değiş tokuş eden sanat ve yaşam" senaryosudur. Bu senaryo, geniş anlamıyla Romantik şiir sanatı denebilecek şeye özgüdür. Romantik şiir sanatının, sanatı ve sanatçıyı kutsadığı düşünülür sık sık, fakat bu tek yanlı bir görüştür. "Romantizm"in ilkesi daha ziyade, sanat zamansallıklarının çoklulaştırılmasında bulunabilir ki bu çoklulaştırma sanatın sınırlarını geçirgen kılar. Sanatın zamansallık çizgilerinin çoklulaştırılması yaşam haline gelen sanat, sanat haline gelen yaşam ve sanatın "sonu" şeklindeki basit senaryoların karmaşıklaştırılması ve nihayetinde boşa çıkarılması demektir; ayrıca onların yerine "henüz gizil halde olma" ve yeniden edimselleştirme senaryolarını koymak demektir. Bu, Schlegel'in "ilerici evrensel şiir" fikrinin ağır yüküdür. Ancak bu, herhangi

bir türden dosdoğru ilerleme marşı anlamına gelmez. Aksine, geçmişin eserlerini "romantikleştirmek", onları, yeni zamansallık çizgileri üzerinden farklı yeniden edimselleştirmelere açık, uyuyan ve uyanan başkalaşım öğeleri olarak almaktır. Geçmişin eserleri yeni içerikler için form veya yeni biçimlendirmeler için ham-madde olarak düşünülebilir. Onlar yeniden gözden geçirilebilir, yeniden şekillendirilebilir, yeniden okunup yeniden yapılabilirler. Bu yolla müzeler, "sanatların sonu"na götüren şu katı "formların tini" anlatısını def etmiş ve sanatın yeni görülebilirliklerini, yeni pratiklere götüren bu görünebilirlikleri şekillendirmeye yardım etmiştir. Aynı zamanda sanatsal kopuşlar da mümkün hale gelmiştir, çünkü müze, sanatın zamansallıklarının çoklulaştırılmasını teklif etmiştir; bu da, mesela, Manet'nin Velázquez ve Titian'ı yeniden resmederek modern yaşamın ressamı olmasına imkân tanımıştır.

Şimdi, bu çoklu-zamansallık ayrıca sanatın sınırlarının geçirgenliği anlamına da gelir. Sanatın konusu olmak bir tür başkalaşım hali olmaktır artık. Geçmişin eserleri uyuyup kalabilir ve giderek sanat eseri olmaktan çıkabilir, fakat onlar uyandırılabilir ve çeşitli yollarda yeni bir yaşam kazanabilir. Onlar bu sayede, başkalaşım formlarının sürekliliğini sağlarlar. Aynı mantığa göre, sıradan nesneler sınırları aşıp sanatsal terkibin alanına girebilir. Sanatsal olanla tarihi olan şimdi birbirine bağlandığına göre söz konusu nesneler bunu kolayca yapabilir, öyle ki her bir nesne ortak kullanım koşulundan çekip alınabilir ve kendi tarihinin izlerini taşıyan şiirsel bir cisim olarak görülebilir. "Sanatın sonu" argümanı bu yolla devrilebilir. Balzac, Hegel'in öldüğü yıl *La Peau de chagrin*'i (*Tılsımlı Deri*) yayımlamıştı. Romanın başında roman kahramanlarından Raphael büyük bir antika dükkânının sergi salonuna girer, burada eski heykel ve resimler antika mobilyalarla, birtakım ıvır zıvır ve ev eşyalarıyla iç içe girmiştir. Mobilyalardan, icatlardan, sanat eserleri ve tarihi eserlerden yapılma bu umman, diye yazar Balzac, ona bitimsiz bir şiir sunuyordu. Dükkândaki öteberi aynı zamanda nesneler ve çağlar, sanat eserleri ve süs eşyaları harmanıdır. Üzerine bir çağın veya bir medeniyetin tarihini giyinmiş bu nesnelerden her biri bir fosil gibidir. Biraz ileride Balzac, yeni çağın büyük şairinin anladığımız anlamda bir şair olmadığına işaret eder; yeni çağın büyük şairi Byron veya Cuvier değildir;

o, taşlaşmış izlerden ormanları ve tarumar kemiklerden "dev" soylarını yeniden inşa edebilen natüralisttir.

Juno Ludovisi'nin kudreti Romantizmin teşhir salonunda herhangi bir gündelik yaşam malzemesine dönüştürülür; bu malzeme şiirsel bir nesne, bir tarihi şifreleyen bir hiyeroglif malzemesi olabilir. Antika dükkânı güzel sanatlar müzesiyle etnografya müzesini denk kılar. O, alelade kullanım veya metalaşma argümanını boşa çıkarır. Şayet sanatın sonu bir meta haline gelmekse bir metanın sonu da sanat haline gelmektir. Herhangi bir meta veya bilindik malzeme miadı dolmuş ve gündelik tüketim için elverişsiz bir şeye dönüşmek suretiyle, bir tarihi ve "çıkardan azade haz" nesnesini şifreleyen bir cisim olarak sanat için elverişli hale gelir. O, yeni bir yolda yeniden estetikleştirilmiştir. "Türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir" her yerdedir. Gündelik yaşamın yavanlığı/şiir olmayışı muazzam, şahane bir şiir halini alır. Herhangi bir nesne sınırı aşıp estetik deneyim alanını yeniden iskana açabilir.

Bu dükkândan neler çıktığını biliyoruz. Juno Ludovisi'nin kudreti 40 yıl sonra, *Le Ventre de Paris*'te (*Paris'in Karnı*) E. Zola ve kendi yarattığı izlenimci ressam Claude Lantier tarafından sebzelere, sosislere ve Les Halles tüccarlarına aktarılacaktı. Hemen sonra, başka şeylerin yanı sıra, Dada veya Sürrealizmin kolajları, Pop Sanatı ve geri dönüştürülmüş metaların, ayrıca video kliplerin günümüzdeki sergilenişleri gelecektir. Balzac'ın şu eşya deposunun en göze çarpan başkalaşımı, Le passage de l'Opéra'daki eski tarz şemsiye dükkânının penceresidir kuşkusuz; hani Aragon burada Alman denizkızları düşünü fark etmişti. *Le Paysan de Paris*'teki (*Paris Köylüsü*)* denizkızı aynı zamanda Juno Ludovisi'dir; erişilemezliği sayesinde yeni bir duyu dünyası vadeden "erişilemez" tanrıça. Benjamin de tanrıçayı kendi tarzınca fark edecektir; modası geçmiş eşyalar pasajı gelecek vaadini elinde tutar. Benjamin yalnızca şunu ekleyecektir; vaadin yerine getirilebilmesi için pasaj kapatılmalıdır, kullanılamaz hale getirilmelidir.

O halde, sanat ve yaşamın geçişliliğini dillendiren Romantik şiir sanatında bir diyalektik vardır. Bu şiir sanatı her şeyi, türdeş olmayan ve erişilmez "duyuyla algılanabilir" rolünü oynamak üzere

* Türkçesi: L. Aragon, *Paris Köylüsü*, Çev. Ayberk Erkay, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2017. (ç.n.)

erişilir kılar. O, sıradanı sıradışı yaparak aynı zamanda sıradışıyı da sıradan yapar. Romantik şiir sanatı bu çelişki üzerinden kendi politika –veya meta-politika– türünü imal eder. Bu meta-politika bir simgeler hermeneutiğidir. "Şiirsel olmayan" nesneler deşifre edilmesi gereken tarih simgelerine dönüşür. Böylece şair yalnızca, fosilleri kazıp onların şiirsel gizil güçlerini ortaya çıkaran bir natüralist veya bir arkeolog haline gelmekle kalmayıp aynı zamanda, tam da sıradan şeylerin cisimlerine kazınmış mesajları deşifre etmek adına bir toplumun bilinçdışını veya karanlık alt kıyısını eşeleyen bir tür semptombilimci haline de gelir. Yeni şiir sanatı, gündelik yaşamın mahrem gerçekliklerinde gizlenmiş muamma ve fantezileri ifşa etmek adına politik iddia ve öğretilerin gürültülü sahnesini terk edip toplumsal olanın derinlerini eşelemek suretiyle kendine "toplumu öz sırlarının bilincinde kılma" görevi biçen yeni bir hermeneutik kurar. Meta, tam da böyle bir şiir sanatının sonucunda bir fantazmagorya olarak nitelendirilebilir; ilk bakışta değersiz gibi görünen, oysa daha yakından bakınca bir hiyeroglifler kumaşı ve teolojik eveleyip gevelemelerle dolu bir yapboz olarak tezahür eden bir şey.

SONSUZ YENİDEN KOPYALAMA

Marx'ın meta çözümlemesi duyuyla algılanabilir dünyanın türdeşleştirilmesi olarak "sanatın sonu"nu yadsıyan Romantik hikâyenin parçasıydı. Marksçı metaın Balzac'ın dükkânından çıktığını söyleyebiliriz. Bu durum, meta fetişizminin Benjamin'e, Baudelaire'in imgelem dünyasını Paris pasajları topolojisi ve *flâneur* siması aracılığıyla izah etme imkânını nasıl verdiğini gösteriyor; zira Baudelaire, yeni duyusal algı merkezi olarak, gündelik yaşamla sanat alanının takas yeri olarak dükkân hikâyesinde eğleştiği kadar pasajların kendisinde eğleşmemiştir. *Explicans* ve *explicandum* aynı poetik hikâyenin parçasıdır, bu da onların neden tam anlamıyla uyuştuklarını, belki daha da iyi uyuşacaklarını gösterir. Çeşitli çehreleriyle *Kulturkritik* söylevindeki durum geniş ölçüde böyledir; sanat hakkında, estetiğin yanılsamaları ve bunların toplumsal dayanakları hakkında, sanatın ortak kültüre ve metalaştırmaya bağımlılığı hakkında hakikati söylemek iddiasındaki bir söylev. Ancak bu söylevin estetikle sanatın gerçekten

ne olduğunu göstermeyi denediği yordamlar ilk başta estetik sahnede şekillendirilmiştir. Onlar aynı şiirin çehreleridir. Kültür eleştirisi Romantik şiirin epistemolojik veçhesi olarak; onun, sanatın simgeleriyle yaşamın simgelerini değiş tokuş etme tarzının aklileştirilmesi olarak görülebilir. *Kulturkritik* Romantik şiirin üretimlerine büyüsü bozulmuş aklın nazarını savurmak ister. Oysa bu büyü bozumunun kendisi de Romantik yeniden büyülemenin parçasıdır; sanatın duyusal algı merkezini bir kültürü şifreleyen, fanteziler alanını da deşifre edilmek üzere sonsuza kadar uzatan ve bu deşifrenin yordamlarını şekillendiren metruk nesneler alanı olarak *ad infinitum* genişletmiş bir yeniden büyüleme.

Demek ki Romantik şiir sanatı "sanatın sonu"nun entropisine ve onun "estetiklikten çıkarma" tutumuna direnir. Ancak Romantik şiir sanatının kendi yeniden estetikleştirme yordamlarını da başka bir entropi türü tehdit eder. Söz konusu yordamlar bizzat kendi başarılarınca tehlikeye atılmıştır. Bu durumdaki tehlike her şeyin şiirsel olmayan haline gelmesi değildir. Buradaki tehlike her şeyin sanatsal hale gelmesidir; değiş tokuş sürecinin, sınırı aşma sürecinin sınırların tümüyle bulanıklaştığı, şiirsel olmasa bile hiçbir şeyin sanat alanından kaçamadığı bir noktaya ulaşmasıdır. Sanat sergileri bize tüketim nesnelerinin ve ticari videoların salt yeniden kopyalanmalarını sunduğunda, üstelik emtianın tam anlamıyla yeniden kopyalanmaları oldukları için bu yapıtların radikal bir metalaştırma eleştirisi sunduğu varsayımı üzerinden söz konusu nesne ve videoları bu şekilde yaftaladıklarında olan tam da budur. Bu ayırt edilemezliğin aslında eleştirel söylemin ayırt edilemezliği olduğu ortaya çıkar. Eleştirel söylem ya söz konusu yaftalamadan pay almaya ya da onu *ad infinitum* kınamaya mahkûmdur, bunu da şu iddiayla yapar; sanatın duyusal algı merkezi ve gündelik yaşamın duyusal algı merkezi, içinde tahakkümün hem yansıtıldığı hem yadsındığı "büyük gösteri"nin sonsuzca yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Bu kınama da kısa sürede oyunun parçası haline gelir. Bu ilginç çifte söylem vakası, önce Birleşik Devletlerde *Let's Entertain* adıyla sonra Fransa'da *Au-delà du spectacle* adıyla sunulan bir sergide görülebildi. Paris'teki sergi üç aşamada sergilendi; yüksek sanat karşıtı pop kışkırtması; Guy Debord'un, yabancılaşmış yaşamın zaferi anlama geliyor diye

gösteri olarak "seyirlikler" eleştirisi; "seyirlikler"in, "görünüş"ün tiryâkı olarak "oyun" şeklindeki Debordcu kavramla özdeşleştirilmesi. Özgür oyunun özgür görünüşle karşılaşması bir bilardo masasının, langırt masasının, atlıkarıncanın, ayrıca Jeff Koons ve karısının neo-klasik büstlerinin karşı karşıya gelmesine indirgenmişti.

AVANGARDIN ENTROPİLERİ

Bu çıktılar sanatın estetiklikten çıkarılmasındaki ikileme ikinci yanıtı harekete geçirir –"türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir"in kudretini yeniden değerlendirmenin bir başka seçeneği. Bu ikinci yanıt birincinin tam karşıtıdır ve sanatın perişan halinin sanatın sınırlarının romantikçe bulanıklaştırılmasından kaynaklandığını savunur. Sanatın, müşterek yaşamın estetikleştirilme formlarından ayrılması gerektiğini öne sürer. Bu iddia sırf sanat için sanat adına yapılmış olabilir, ancak sanatın özgürleştirici gücü adına yapılmış da olabilir. İki durumda da temel iddia aynıdır; duyusal algı merkezleri ayrılmalıdır. Kitsche karşı ilk manifesto, henüz bu kelimenin ortaya çıkmasından çok önce, Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde bulunabilir. Romanın tüm hikâyesi aslında sanatçıyla, başlıca suçu sanatı yaşamına taşımak istemekten ibaret olan kahramanının ayrıştırılması hikâyesidir. Yaşamını estetikleştirmek isteyen, sanatı bir yaşam meselesi yapan kahraman –kelimenin gerçek anlamıyla– ölümü hak eder. Romancının gaddarlığı filozofunkinden daha katı olacaktır; mesela Adorno'nun benzer suçlamayı Madame Bovary'nin dengine –Stravinsky– yönelttiğini düşünürsek: Stravinsky, her türlü ahengin ve ahenksizliğin uygun olduğunu düşünen ve burjuva dinleyiciyi heyecanlandırmak için klasik akortlarla modern disonansları, cazla ilkel ritimleri mezceden müzisyendir. *Philosophie der neuen Musik*'te (*Yeni Müziğin Felsefesi*) yer alan pasajın tınısında sıra dışı bir *pathos* vardır; Adorno burada, 19. yüzyıl salon müziklerinin kimi akortlarının artık dinlenebilir olmadığını iddia eder, tabii, diye ekler Adorno, "her şey kandırmaca" olursa başka. Eğer bu akortlar hâlâ uygunsa, hâlâ işitilebilir yapıdaysa estetik sahnenin politik vaadinin bir yalan olduğu ve özgürleşmeye giden yolun zayi olduğu kanıtlanmıştır.

Arayış ister sırf sanat arayışı olsun ister sanat aracılığıyla özgürleşme arayışı, sahne aynıdır. Bu sahnede sanat, estetikleştirilmiş yaşamın topraklarından kendini zorla ayırmalı ve geçilemeyecek bir sınır çizgisi çekmelidir. Bu, sanatın özerkliğine yönelik avangart ısrara öyle basitçe atfedemeyeceğimiz yaklaşımdır; zira, aslına bakılırsa bu özerkliğin çifte bir yaderklik olduğu ortaya çıkar. Madame Bovary ölmek zorundaysa Flaubert de gözden kaybolmak zorundadır. İlk olarak o, çakıl taşları, kabuklar veya toz tanecikleri gibi hisse sahip olmayan şeylerin duyusal algı merkezine yakın olan edebi duyusal algı merkezini oluşturmalıdır. Bunu yapmak için de kendi nesrini roman kahramanının nesrinden, gündelik yaşamın nesrinden yani, ayırt edilemez kılmalıdır. Aynı doğrultuda, Adorno'nun kavramsallaştırdığı şekliyle Schönberg'in müziğinin özerkliği de çifte bir yaderkliktir; kapitalist iş bölümünü ve metalaştırma güzellemesini kınamak için bu müzik, söz konusu iş bölümünü kapitalist toplu üretimin ürünlerinden daha teknik, daha "insanlık dışı" olacak şekilde ileriye taşımalıdır. Fakat bu insanlık dışılık da bastırılagelmiş olanın lekesini görünür kılar ve eserin mükemmel teknik düzenlemesini bozar. Avangart sanat eserinin "özerkliği" iki yaderklik arasındaki, Odysseus'u kendi gemi direğine bağlayan prangalarla sirenlerin şarkısı, Odysseus'un kulaklarını tıkadığı bu şarkı arasındaki gerilim halini alır.

Bu iki yaklaşıma Grek tanrılar çiftinden bir çiftin adını da verebiliriz; Apollon ve Dionysos. Bu tanrıların karşıtlığı Nietzsche'nin gençlik felsefesinin icat ettiği bir kurgu değildir basitçe. Söz konusu karşıtlık, genel olarak "formların tini"nin diyalektiğidir. Bilinçle bilinçdışının, *logos*la *pathos*un estetikçe belirlenmesi iki tarzda yorumlanabilir. Formların tini ya *logos*tur; heykeldeki gülümseme veya tuvalin ışığı haline gelebilmek için kendi saydam olmayışı ve malzemelerin direnci aracılığıyla kendi yolunu döşeyen *logos* –bu Apolloncu anlatıdır. Formların tini ya da bir *pathos*la özdeşleştirilir; *doxa*nın formlarını bozan ve sanatı bir kudretin, yani kaosun, radikal başkalığın tescili/yazıtı yapan bir *pathos*la özdeşleştirilir. Bu anlatıda sanat, eserin yüzeyine *pathos*un *logos*taki içkinliğini, düşünülemezin düşüncedeki içkinliğini kazır; bu da Dionysosçu anlatıdır. Her iki anlatı da yaderklik anlatısıdır. Grek heykelinin Hegel'in *Ästhetik*'inde mükemmelleştirilmesi bile bir yetersizlik

biçimidir. Aynı durum Shönberg'in mükemmel inşası için haydi haydi geçerlidir. Bu "avangart" sanat, estetik sahnenin vaadine hâlâ sadık kalmak için, özerkliğinin payandası olan yaderkliğinin kudretine giderek daha çok vurgu yapmak zorundadır.

İMGELEMİN BOZGUNU

Bu içsel zorunluluk, özerk avangart sanatın görevini keskin yaderkliğe tanıklık etme görevine yakın kılan başka bir tür entropiye yol açar. Lyotard'ın "yücenin estetiği" yaklaşımı bu entropiyi mükemmelen örnekler. İlk bakışta bu, kendi mantığının tersine yönelip iki büklüm olan avangart sanatın diyalektiğinin radikalleştirilmesidir. Avangart, sanatı meta kültüründen süresizce ayıran sınır hattını çekmeli ve sanatın "türdeş olmayan, duyuyla algılanabilir"le bağlantısını sürgit tescil etmelidir. Fakat avangart bu işleri, bizzat estetik vaadin "hilesi"ni süresizce geçersiz kılmak ve hem devrimci avangartçılığın vaatlerini hem de metaın estetikleştirilmesindeki entropiyi kınamak için yapmalıdır. Avangart, insani düşüncenin kadim bir bağımlılığına, tüm özgürleşme vaatlerini bir aldatmaca kılan bu bağımlılığa tanıklık etmek gibi çelişkili bir görevi kuşanmıştır.

Bu tanıtlama Kant'ın *Kritik der Urteiskraft*'ının (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) radikal bir yeniden okunması, estetik duyusal algı merkezinin yeniden şekillendirilmesi şeklini alır ki bu da, Schiller'in görüşüne örtük bir reddiye ve bir tür karşı-kökensel sahne gibi durur. Lyotard, modern sanatın tüm "vazifesi"ni Kant'ın "uyuşmazlığın radikal bir deneyimi olarak yüce" çözümlemesine indirger; bu çözümlemede imgelemin sentezleme gücü duyuyla algılanabilir olanla duyuyla algılanabilir üstü olan arasında yarık açan bir sonsuzun deneyimince bozguna uğratılmıştır. Lyotard'ın çözümlemesinde bu durum, modern sanatın uzamını, temsil edilemez olanın tezahürü şeklinde, "duyuyla algılanabilir olanla akledilebilir arasındaki istikrarlı ilişkinin yitimi"nin tezahürü şeklinde tanımlar. Bu sav çelişkilidir; ilk olarak, Kant'ın açıklamasında "yüce" sanatın uzamını tanımlamadığı, bilakis estetikten etik deneyime geçişe işaret ettiği için; ikinci olarak, Akılla İmgelem arasındaki ahenksizliğin deneyimi daha yüksek bir ahengin keşfine, yani öznenin kendini Akıl ve Özgürlüğün duyuyla algılanabilir üstü dünyasına ait bir şey olarak algılamasına doğru meylettiği için.

Lyotard, Kant'ta yer alan yücenin uçurumunu Hegelci estetikleştirmenin karşısına koymak ister, fakat bunu yaparken, düşünceyle düşüncenin duyuyla algılanabilir temsili arasındaki her türden uyumsuzluğun imkânsızlığı *olarak* yüce şeklindeki Hegel kavramını ödünç almak zorundadır. Lyotard, "formların yaşamı" anlatısının bir karşı okumasına yer verebilmek için "formların tini" anlatısından kökensel sahnenin bir karşı-inşası ilkesini ödünç almak zorundadır. Bu karıştırma üstünkörü bir yanlış okuma değildir elbette. O, estetikten politikaya giden asli yolu kapatmanın ve aynı yan yolda, estetikten etiğe giden tek yönlü bir sapağı dayatmanın yordamlarından biridir. Sanatın estetik rejiminin temsilin rejimine karşıtlığı, bu yolla, temsil edilemezin sanatıyla temsilin sanatı arasındaki keskin karşıtlığa atfedilir. "Modern" sanat eserleri bu yüzden, temsil edilemezin etik tanıkları haline gelmelidir. Beri yandan, doğruca söylemek gerekirse, sanatın temsil edilemez mevzuları, yani kendilerinde maddeyle formun hiçbir şekilde birbirlerine oturmayacağı mevzular tam da temsilin rejiminde bulunabilir. Duyuyla algılanabilir olanla akledilebilir arasındaki "istikrarlı ilişkinin yitimi" ilişkili olmaya ait gücün yitimi değildir, aksine onun formlarının çoklulaştırılmasıdır. Sanatın estetik rejiminde hiçbir şey "temsil edilemez" değildir.

Holokost'un temsil edilemez olduğu, onun sanata değil ancak tanıklığa izin verdiği mealinde çok şey yazıldı. Gelgelelim tanıklık eserleri bu iddiayı çürüttü. Primo Levi'nin veya Robert Antelme'nin düzyazı eserleri mesela, Nazilerin insanlıktan çıkarma deneyimine yaraşır, keskin bir tanıklık tarzı olarak alınagelmiştir. Oysa, küçük algıların ve duyumsamaların birbirine bağlanmasıyla oluşturulan bu düzyazı tarzı 19. yüzyıl edebi devriminin ana özelliklerinden biriydi. Antelme'nin *L'Espèce humaine* (*İnsan Türü*) kitabının başında yer alan ve Buchenwald toplama kampı sahnesini açıp toplu tuvaletleri betimleyen kısa kayıtlar Emma Bovary'nin çiftlik avlusunun betimlenmesinde kullanılan aynı kalıbı izler. Aynı şekilde, Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmi de temsil edilemez olana tanıklık eden bir şey olarak görülegelmiştir. Ancak Lanzmann'ın Amerikan televizyon dizisi *The Holocaust*'un temsilî hikâyesinin karşısına koyduğu şey başka bir sinematografik hikâyeydi; izleri Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'indeki Rosebud'a (*Gül Goncası*)

kadar sürülebilecek, kazınmış veya esrarengiz bir geçmişi yeniden inşa etmeyi hâlihazırda aramanın anlatısı. "Temsil edilemezlik" argümanı sanatsal pratiğin deneyimine uymaz. O daha ziyade, ortada temsil edilemez, erişilemez bir şey olsun ki sanat pratiği etik sapağın zorunluluğuna katılsın, şeklindeki arzuyu tatmin eder. Temsil edilemezin etiği estetik vaadin ters çevrilmiş bir formu olabilir yine de.

Estetiğin politikası hakkındaki entropik senaryolara dair eskizim oldukça kötümser bir bakış açısı sunuyor gibi görünebilir. Amacım hiçbir surette bu değil. Sanatın yazgısı ve onun politik taahhütleri hakkında belirli bir melankoli bugün birçok yolda, özellikle ülkem Fransa'da, birçok yolla ifade ediliyor. Bugün hava sanatın sonunu, imgenin sonunu, iletişim ve reklamcılık hükümranlığını, Auschwitz'den sonra şiirin imkânsızlığını ilan eden bildirilerle; cisimleşmiş mevcudiyetin kayıp cennetine duyulan özlemle; estetik ütopyaların totaliteryanizme veya metalaştırmaya götürme suçundan yargılanmalarıyla dolup taşıyor. Amacım bu matem korosuna katılmak değil. Tam tersine, "sanatın sonu"nun modernitenin muzır yazgısı olmadığını, aksine sanatın yaşamının karşı kıyısı olduğunu anlarsak bu mevcut havayla aramıza mesafe koyabileceğimizi düşünüyorum. Estetik kaide, sanatı sanat olmayana en başından bağladığı ölçüde, sanatın yaşamını iki kaybolan nokta arasında kurar; salt yaşam haline gelen sanat ve salt sanat haline gelen sanat. Yukarıda değindiğim gibi, bu senaryoların ikisi de, "aşırıya vardırıldığında", kendi entropilerine, kendi "sanatın sonları"na götürür. Oysa, sanatın estetik rejiminde sanatın yaşamı tam da bu iki senaryo arasında mekik dokumaktan; bir yaderkliğe karşı bir özerkliği ve bir özerkliğe karşı bir yaderkliği sahneye koyarak, sanatla sanat olmayanın bağlantısını böylesi başka bir bağlantıya karşı sahneye koyarak mekik dokumaktan meydana gelir.

Bu senaryoların her biri belirli bir meta-politikayı kapsar; algılanabilirin hiyerarşik bölümlenişini reddeden ve ortak bir duyusal algı merkezi kuran sanat; veya politikayı duyuyla algılanabilir dünyanın bir kurulumu olarak konumlandıran sanat; veya bir tür toplum hermeneutiği haline gelen sanat; ya da mutlak yalıtımında, şu özgürleştirme vaadinin muhafızı haline gelen sanat. Bu duruş-

ların her biri belki savunabilir ve savunulmuştur da. Bu durum, "estetiğin politikası"nda belirli bir "karara varılamazlık"ın bulunması demektir. Estetiğin bir meta-politikası; sanatın imkânlarını şekillendiren bir meta-politika vardır ortada. Estetik sanat asla yerine getiremeyeceği bir politik başarı vadeder ve bu müphemlikte ilerleme kaydeder. Sanatı politikadan yalıtmak isteyenlerin bir şekilde konunun dışında durmalarının nedeni budur. Sanatı, onun politik vaadini yerine getirmek için isteyenlerin belirli bir melankoliye mahkûm olmalarının nedeni de.

10. Bölüm
Politik Sanatın Çelişkileri*

Yeni yüzyılın başından itibaren, sanatın "politikaya dönmekte" olduğundan giderek daha sıkça söz ediliyor. Çeşitli sergiler ve konferanslar sanatın ekonomik, politik ve ideolojik tahakküm formlarına direnme şeklindeki kabiliyetini yeniden öne süren bu iddiayı ortaya koydu, koyuyor. Aynı zamanda, sanatın politik kabiliyetine yönelik bu yeni inanç, çelişmeseler bile birbirinden uzak olan birçok forma bürünmekte. Kimi sanatçılar medya ve reklam ikonlarının algımız üzerindeki kudretinin bilincine varmamız için onların büyük heykellerini yapıyorlar. Kimileri, geçen yüzyılın suçlarına adanmış, görünmez anıtları sessizce gömüyorlar. Yine başkaları da bizlere alt kimliklerin ana akım temsillerindeki önyargıları göstermek veya kimlikleri uçucu ve esrarengiz kişiliklerin fotoğraflarını kullanarak imge algımızı keskinleştirmek için çabalıyorlar. Kimi sanatçılar, büyük patronların ve politikacıların toplantılarına sahte kimlik kullanarak sızıyorlar, onları budalaca göstermek niyetiyle; diğerleri de muktedirlere karşı düzenlenen sokak gösterileri için afiş ve maske tasarlıyorlar. Bazıları, yeni ekolojik makinelerin işleyişini göstermek için müze mekânını kullanıyor, diğerleri, yaşam ortamını yeniden yaratmak ve yeni toplumsal ilişkiler doğurmak niyetiyle, geri bırakılmış varoşlara küçük taşlar ve işaret levhaları bırakıyor. Sanatçının biri, sömürünün şiddetine işaret etmek adına, göçmen işçilere kendi mezarlarını kazmaları

* Bu makalenin oldukça farklı bir türevinin Türkçe çevirisi şurada bulunabilir: Jacques Rancière, "Politik Sanatın Paradoksları", *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, Metis Yay., İstanbul, 2010, s. 48-77. (ç.n.)

için ücret ödüyor; bir diğeri toplumsal bağı onarmanın yollarından biri olarak süpermarket çalışanı rolünü oynuyor.

Farklılıklarına rağmen tüm bu strateji ve pratikler sanatın etkililiği şeklinde özgül bir mefhumu önvarsayarlar. Sanatın politik açıdan etkili olması gerektiği varsayılmıştır çünkü sanat tahakkümün emarelerini gözler önüne serer veya ana akım ikonların parodisini yapar ya da kendine ayrılmış yeri terk edip toplumsal bir pratik halini alır. Mimetik geleneğe yönelmiş bir eleştiri –veya sözde eleştiri– yüzyılına rağmen, görünüşe göre bu gelenek politik ve sanatsal olduğu varsayılan yıkma formlarında dahi hâlâ sıkıca yerleşiktir. Bu formların altında şu varsayım yatar; sanat bizlere, başkaldıran şeyleri gösterdiğinde bizleri de başkaldırmaya zorlar; bizzat sanat atölye veya müzeden dışarı çıkarıldığında harekete geçirir; sanat, tahakküm sisteminden kendi pay alışını ifşa ederek bizleri bu sisteme karşı koymaya teşvik eder. Bu varsayım nedenle etki arasındaki, niyetle netice arasındaki özel bir ilişki formunu ima eder.

Aslına bakılırsa, sanatın politikası tuhaf bir şizofreniden mustariptir. İlkin, sanatçı ve eleştirmenler sanat pratiklerinin sürekli yeni bağlamlara konularak sürgit yeniden konumlandırılması gerektiğini tekrarlamaktan asla usanmazlar. Onlar, bağlamımızın geç kapitalizm bağlamı veya ekonomik küreselleşme ya da bilgisayar iletişimi ve dijital kamera bağlamı olduğunu inatla ilan ederek sanatın politikasını tümüyle yeniden düşünmek zorunda olduğumuzu söylerler. İkinci olarak, aynı sanatçı ve eleştirmenler sanatın etkililiğini anlamada, bu teknolojik icatların ortaya çıkışından en az iki yüzyıl önce foyası meydana çıkarılmış bakış açılarına bağlıdırlar hâlâ. İşte bu nedenle, bilindik bakış açısını tersine çevirmek ve günümüzle araya azami mesafe koyarak şu soruları tartışmak önemlidir: Sanatın etkililiğindeki hangi kalıplar sanatsal pratiğin politik anlamı babında stratejilerimize, beklenti ve yargılarımıza hükmeder? Bu kalıplar hangi çağa aittir?

Bu soruları tartışmak için zamanda bir sıçrama yapıp 18. yüzyıl Avrupa'sına, daha kesin söylemek gerekirse mimetik bakış açısının iki karşıt açıdan sorgulama geçirdiği döneme geri döneceğim. Bu bakış açısında yer aldığı şekliyle sanatın etkililiği mefhumunu klasik tiyatro gayet güzel örnekler. Klasik çağlarda tiyatrodan

veya sahneden, izleyicileri emsalleri olan kadın ve erkeklerin davranışlarını, erdem ve ahlaki kusurlarını bir kurmaca formunda görmeye davet ederek bir büyüteç işlevi görmesi bekleniyordu. Örneğin Molière'in *Tartuffe*'ü izleyicilere riyakarlıkları teşhis etmeyi, Voltaire'in *Mohamet*'i ve Lessing'in *Nathan der Wise*'si (*Bilge Nathan*) fanatizme karşı hoşgörü mücadelesini öğreten oyunlar olarak görülmüştü. Günümüz düşünme ve duyuş tarzları görünürde, ahlakça yükselten sanatsal uğraş yaklaşımından oldukça uzaktır, oysa onlar bu yaklaşımı alttan destekleyen nedensel mantığa hâlâ baştan ayağa bağlıdır. Bu mantık, izleyenlerin –bir sahnede ve bundan aşağı kalmayacak şekilde, bir fotoğraf sergisinde veya düzenek eserinde (*installation*)– gördükleri şeyin sanatçının niyetine göre şekillendirilmiş bir dizi simge olduğunu farz eder. Seyircinin bu simgeleri tanıyarak, bizi çevreleyen dünyaya yönelik özel bir okumaya kışkırtıldığı varsayılır; bu okuma da belirli bir yakınlık veya uzaklık hissine götürecek ve nihayet seyircinin, eserin yaratıcısı tarafından sahneye konan duruma müdahalesine yol verecektir. Sahnede erdemleri ve ahlaki kusurları sergilemenin insan davranışını geliştirebileceğine artık inanmıyoruz, fakat hâlâ, ticari bir idolü yumuşak bir kalıp içinde yeniden üretmek "büyük gösteri"ye karşı direnç yaratacakmış gibi ve sömürgecilerin sömürgeleştirilmişi sunma tarzına dair bir dizi fotoğraf sanki kimliklerin ana akım temsillerindeki yanılgıların altını oyacakmış gibi davranmaya devam ediyoruz. Buna, sanatın etkililiğine ilişkin *pedagojik* kalıp diyelim.

Bu kalıbın uygun olup olmadığı meselesi henüz 1760'ler gibi erken bir tarihte sorguya çekilmişti. Rousseau *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*'inde (*Tiyatro Oyunları Hakkında d'Alambert'e Mektup*), bedenlerin sahnedeki oyunuyla bu oyunun, seyircilerin zihni üzerindeki etkileri ve seyircilerin tiyatro dışındaki davranışları bakımından sonuçları arasında doğrudan ilişki olduğunu savunan varsayıma karşı çıkar. Molière'in *Misanthrope*'u; Alceste'nin samimiyetine etrafındaki cemiyet hayatı simalarının ikiyüzlülüğünden daha çok değer vermeye mi teşvik ediyor, yoksa onun hoşgörüsüzlüğü karşısında bu simaların toplumsal yaşam duygusuna ayrıcalık tanımaya mı? Soru karara bağlanamaz. Dahası, tiyatronun özünün tam da ikiyüzlülerin yaptığı şeyle, yani

sahip olmadıkları duygu ve düşünce belirtilerinin insan bedenleri üzerinde gösterilmesiyle tanımlandığını düşünürsek tiyatronun kendisi ikiyüzlülükleri nasıl ifşa edebilir ki? Bu senaryoyu çağdaş duruma taşıyarak sorabiliriz; soykırım kurbanlarını tasvir eden bir fotoğraf sergisine ne anlam vermeliyiz? Böyle bir fotoğraf sergisi soykırımın faillerine karşı bir kalkışma biçimi sayılabilir mi? Yoksa o, kurbanlara yönelik hiçbir sonuca varmayan bir duygudaşlıktan başka bir şey değil mi? Böyle bir serginin, kurbanların acılarını estetik bir meseleye dönüştüren fotoğrafçıya karşı kızgınlık yaratması mı, yoksa kurbanları küçük düşürücü şekilde sadece kurban kimlikleriyle görenlere karşı öfke doğurması mı gerekir? Liste uzatılabilir. Tüm bu tepkiler çıkarılır çıkarılmaz elde kalan asli öğe bizzat fotoğrafın varsayılan "güzellik"i veya "kudret"idir. Mimesis mantığı, sanat eseri için, seyircilerin davranışlarında ortaya çıkacağı varsayılan etkilerin kudretine başvurmaktan ibarettir.

Burada asıl mesele mimetik *dispositif*in ilettiği mesajın değeri değil, *dispositif*in kendisidir. Sanatın etkililiği, onun üreteceği davranış kalıbında (veya karşı-kalıbında) bulunmaz; aksine her şeyden önce onun, birlikte veya ayrı olma yollarını, karşısında veya ortasında olma yollarını, içerde veya dışarda olma yollarını vs tanımlamak için ürettiği zaman ve uzamdan pay almalarda bulunur. Rousseau'nun polemiğindeki asıl mesele buradadır. Ona göre, temsildeki sorun temsilin başlı başına kötü olması değildir, temsilin yapmayla görme arasında bir ayrışma içermesidir. Rousseau bu ayrışmayı, Grek şehir-devlet şenliklerindeki kutlamalarda olduğu gibi, kendi birliğini danslar ve ilahilerle sergileyen bir şehir-devletin kolektif bedeniyle karşıtlığa sokar. Bu durum, sanatın etkililiğine yönelik ikinci büyük bakış açısını; bir mimesis fikriyle diğerini, bir temsil etiğiyle bir arkhi-etik bakış açısını karşıtlığa sokan bu büyük bakış açısını tanımlar. Bu bakış açısı arkhi-etiktir çünkü burada mesele davranışları temsil aracılığıyla geliştirmek değil tüm canlı bedenleri müşterek duyuşu doğrudan cisimleştirecek şekilde kapsamaktır. Bu bakış açısı tam da sanatın politik etkililiği sorununun özüne işaret eder, fakat bunu, topluluğu sanat eseri olarak şekillendirmek suretiyle sanatla politikayı birbirine katıp bu ikisini bir hamlede başından savarak yapar. Bu bakış açısı hiç değilse Platon'a kadar geri götürülebilecek

bakış açısıdır, fakat temsil karşıtlığı şeklindeki modern kılıkta benimsenecek olan da bu bakış açısıdır; sanat kendi hakikatine, yani duyusal müşterek yaşam dokusunu şekillendirmeye –bugün hâlâ bizlerle olan bir kalıp– dönüştüğünde söz konusu olan bu bakış açısıdır. Her ne kadar, 20. yüzyılın erken dönemine ait kolektif ritim anlayışı düşünü, yeni mekanik dünyanın Fütürist ve Konstrüktivist senfonileri düşünü artık paylaşmasak da sanatın "gerçek yaşam"da etkili olabilmesi için sanat dünyasını terk etmek zorunda olduğuna inanmayı sürdürüyoruz; seyirciyi etkin kılarak, sanat sergisini bir politik etkinlik alanına dönüştürerek veya sanatçıları yeni toplumsal ilişki kalıpları icat etsinler diye sahipsiz varoş sokaklarına göndererek tiyatro mantığını alt etmeye çalışıyoruz hâlâ. Dolayısıyla eleştirel sanat fikri, daha en başından beri, birine *temsilî dolayım*, diğerine *etik dolayımsızlık* diyebileceğimiz iki pedagoji tipi arasında sıkışmış gibidir.

Etik dolayımsızlık 18. yüzyılın sonunda temsilî dolayıma meydan okumak için kullanılan biricik kavram değildir. Onun karşıtı, *estetik mesafe* de bunun için kullanılmıştır; estetik mesafe, güzelin vecdle dolu temaşasından ve böylece sanatın toplumsal payandalarını gizlemek, "dış" dünyadaki somut eylemi ıskartaya çıkarmak için sinsice çalışan bir şeyden ibaret değildir. Bunun yerine o ilk olarak, sanatçının niyetiyle, sanata ayrılmış bazı yerlerdeki sanatsal icralarla seyircinin nazarı ve toplumun durumu arasındaki belirlenebilir bir ilişkinin askıya alınmasına gönderme yapmak için kullanıldı. Bu, her şeyden önce, "eleştiri"nin anlamıdır; *ayrılık*. Rousseau *Lettre sur les spectacles*'ini yazdığı sırada, bu ayrılık bir antik heykelin görünüşte zararsız betimlenişiyle, yani Johann Joachim Winckelmann tarafından *Torso* del Belvedere'nin (*Belvedere Heykel Gövdesi*) betimlenişiyle simgeselleştirilmişti. Onun bu betimlemesiyle açılan kırılma, heykelin, temsil mantığında bedensel ifadeleri tanımlamayı mümkün kılan ve bu ifadelerin seyrinden doğacak etkileri önceden sezdiren her şeyden yoksun bir şey olarak izah edilmesindedir. Bu heykelin, haberler vermesine imkân tanıyacak ağzı, duyguları ifade edeceği yüzü, eylemi telkin edecek veya gerçekleştirecek uzuvları yoktur. Buna rağmen Winckelmann onun, 12 işini tamamlayan kahramanın, yani Hercules'in eksiksiz bir heykeli olması gerektiğini düşünmüştür. Fakat Winckelmann'a

göre heykel, işlerini bitirdikten sonra tanrılar arasında oturan, atıl durumdaki Hercules'in heykelidir. Bu betimlemenin tam da özünde ifade ettiği şey karşıtların özdeşliğidir; yegâne ifadesini, söz konusu heykel gövdesinin –tıpkı denizin dalgaları gibi umursuzca dalgalanan– kaslarında bulabilecek bir denklik yaratan bu betimlemede etkinlik ve edilginlik iç içe geçmiştir. Taklit edilebilecek herhangi bir şeyi andırmaya müsait olmayan, bu atıl haldeki kahramanın parçaları eksik heykeli Winckelmann'a göre Grek güzel anlayışının ve dolayısıyla Grek özgürlük anlayışının somut örneğiydi. Onun betimlemesi böylece, sanatın çelişkili etkisini özetlemiş olur. Artık, ifadeye ve harekete bir özelliğin –imgenin esrarengiz gücü gibi– *ilavesi*ne dayandırılmayan bu etki aksine bir kayıtsızlığa ve radikal eksilme veya geri çekilmeye dayanır. Tam da aynı çelişkiyi Schiller estetik "özgür oyun" ve "özgür görünüş" üzerinden kavramsallaştırmıştır; Schiller bu fenomeni, başsız bir heykelin değil gövdesiz bir başın yani *Juno Ludovisi*'nin başının örneklediği bir durum olarak görüyordu. Schiller'e göre bu başın alametifarikası radikal bir kayıtsızlık ve ilginin, iradenin ya da tasarıların kökten yokluğudur.

Bu çelişki hem temsilî dolayımla hem etik dolayımsızlıkla karşıtlık içinde olan ve benim sanatın estetik rejimi dediğim bir yapılanmayı tanımlar. "Estetik", sanat formlarının üretimiyle ve özgül bir toplumsal işlevle ilişkili tüm belirli ilişkilerin askıya alınmasını imler. Winckelmann ve Schiller'in söz ettiği heykel artık dinî veya şehir-devlete ait bir ritüelin öğesi değildir, o artık inancı tasvir etme işini göğüslemez, toplumsal bir ayrıma gönderme yapmaz, ahlaki gelişimi ya da bireysel veya kolektif bedenlerin harekete geçirilmesini ima etmez. Onunla hiçbir özel seyirciye hitap edilmez, heykel artık isimsiz ve belirsiz müze seyircisinin; tıpkı Floransa'da yapılmış Bakire Meryem resimlerine, küçük bir İspanyol dilencisine, bir Flaman köy düğününe veya balığı, meyveyi resmeden Fransız yaşam tarzı resimlerine bakabildiği gibi kendisine bakan müze seyircisinin karşısında ikamet eder. Özel bir bina tipinden ibaret olmayıp ortak uzamı ve bir görünürlük kipini şekillendirme formu olan müzede tüm bu temsiller özel bir varış noktasından, maksattan kopuktur ve aynı "kayıtsız" nazara sunulmuştur. Günümüzde müzelerin yalnızca her türden

alelade nesneleri değil, ana akım malumat ve tartışma formlarına meydan okuyan şu malumat ve kamusal meselelere dair tartışma formlarını da biriktirebilmesinin nedeni budur.

Bu durum, estetik kopuşun çelişkili bir etkililik formu düzenlediği anlamına gelir; sanatsal maharetin üretimiyle toplumsal maksat arasındaki, duyuyla algılama formları arasındaki, bu formlar ve onların muhtemel etkileri üzerinden okunabilen imlemler arasındaki bağlantı kopukluğuyla ilişkili bir etkililik formudur bu. Buna *dissensus*un etkililiği diyelim; bu etkililik bizzat çatışmanın imlenmesi değil, çatışmanın özel bir tipidir, *anlam*la/*duyu*şla (*sense*) *duyum* (*sense*) arasındaki çatışmadır. Dissensus bir duyusal temsille onu anlamlandırma yolu arasındaki veya birden çok duyusal algı rejimleri ve/veya "bedenler" arasındaki çatışmadır. Politika esasında ortak nesnelerin belirlendiği çerçeveyi yeniden düzenleyen bir etkinlikten ibaret olduğuna göre dissensusun tam da onun kalbinde durduğunu söylememizi sağlayan yol budur. Politika "doğal" düzenin; belirli birey ve gruplara kişisel veya kamusal yaşamlar tahsis etmek, onları belirli bir uzam ve zamana, belirli "bedenler"e yani var olmanın, görme ve söylemenin özgül yollarına sıkıştırmak suretiyle bu birey ve grupların hükmetme ve hükmedilme mevkilerinden hangisini işgal edeceğini önceden belirleyen "doğal" düzenin duyusal kendinden açıklığıyla bağı koparır. Bu "doğal" mantık, yani görülebilir olanla olmayanın, konuşmayla gürültünün bu dağıtımı bedenleri "kendi" yerlerine çiviler ve kişisel olanla kamusal olanı birbirinden seçik "parçalar"a ayırır –bu, polisin düzenidir. Dolayısıyla politika da buna karşıtlık yoluyla, yeni özneler icat ederek polisin düzeniyle bağı koparan etkinlik şeklinde tanımlanabilir. Politika kolektif "sözlü ilan"ın yeni formlarını icat eder; duyuyla algılanabiliri anlamlandırmanın yeni yollarını, görülebilirle görülemez ve dinlenebilirle dinlenemez arasındaki yeni yapılandırmaları, uzamın ve zamanın yeni dağıtımlarını –kısacası, yeni bedensel yeterlikler– icat ederek veriliyi yeniden şekillendirir. Platon'un –*a contrario*– söylediği gibi, politika çalışmanın ve üremenin görünmez topraklarında, eviçlerinde kalmaya yazgılı olup "başka herhangi bir şey" yapmaktan men edilmişlerin, "sahip olmadıkları" zamanı müşterek bir dünyaya ait olduklarını onaylamak adına kazanmalarıyla başlar. Bu

kişiler görülemezi görülebilir yaptıklarında, acı çeken bedenlerin gürültülerinden başka bir şey olmamaya mahkûm olanı topluluğun "müşterek"iyle ilişkili söylem olarak işitilir kıldıklarında başlar politika. Politika yeni bir form yaratır, deyiş yerindeyse, *dissensusa ait* "ortak duyunun" yeni bir formunu.

Politikayla sanat arasında bir bağlantı varsa, bu bağlantı dissensus üzerinden kalıba dökülmelidir. Dissensus estetik rejimin çekirdeğidir; sanat eserleri tam da ders vermedikleri veya herhangi bir maksada sahip olmadıkları için dissensus etkileri üretebilirler. Hercules heykeli tümüyle ikincil olan nedenlerden dolayı sakatlanmış olabilir. Yine de o, duyuyla algılanabilirin önceki dağıtımının; bedenlerin, kendi işlev ve maksatlarını karşılamak üzere duyusal ve zihinsel açıdan belirli bir yere oturtulduğu bu dağıtımın yıkımını gerçekleştirebilir. Bu sakat heykelin mermeriyle birlikte biz de yönümüzü "tendeki" bir ayrışmanın gerçekliğine doğru değiştiririz; bir yanda kolların gerçekleştirdiği eser, diğer yanda bir nazar etkinliği. Devrimci bir gazete için yazan, 19. yüzyılda yaşamış bir döşemeci bu yön değişimini kardeşinin kurgusal günlüğünde şöyle betimlemişti:

Kendini evindeymiş gibi hissederek, zeminin döşemesini bitirinceye dek odanın düzenlenmesine kafa yormayı sever. Şayet pencere bir bahçeye açılıyorsa veya resmedilesi bir ufku tepeden görüyorsa kollarını serbest bırakır ve bu engin manzaradan yandaki konut sahiplerinden daha iyi zevk almak için, ona doğru hayale süzülür.

Bu pasaj, estetik kopuşun, ne kendi görevini ne de belirlenimini mesken bilmiş bir bedeni nitelemek için çalıştığını gösteriyor. Kısa nazarı emekçi kollardan ayırmak, bir bedenin neler yap*abileceği*yle neler yapamayacağı arasındaki şu "yaraşır" ilişkiyi tersyüz ederek bir işçi bedenini duyuyla algılanabilirin yeni yapılandırılmasına dahil eder. Görünürde apolitik olan bu betimlemenin 1848 Fransız Devrimi sırasında bir işçi gazetesinde yayımlanması tesadüf değildir; bir "işçi sesi"nin imkânı işçi bedeninin belirli bir gerçekliğinin tasfiyesi aracılığıyla ortaya çıkar. Söz konusu imkân, bir toplumsal bedenin *ethos*unu tanımlayan, yeterlikler ve yetersizlikler arasındaki tüm bir ilişkiler dizisinin yeniden dağıtımı aracılığıyla ortaya çıkar.

Şimdi, sanatla politika ilişkisinin tam kalbinde duran çelişkiyi irdeleyecek bir konumdayız. Sanat ve politikanın her biri bir dissensus formunu, duyuyla algılanabilirin müşterek deneyiminin dissensusla ilişkili bir yeniden yapılandırılmasını tanımlar. Eğer ortada "politikanın estetiği" gibi bir şey varsa o, müştereğin dağıtımının politik özneleştirme süreçleri aracılığıyla yeniden yapılandırılmasında bulunur. Yine buna bağlı olarak, ortada "estetiğin politikası" diye bir şey varsa o, sanatın –duyusal deneyim dokusunu yeniden şekillendiren– görünürlük kiplerinde ve pratiklerinde bulunur. Beri yandan, bir sanatsal icrada gerçekleştirilen niyetle bir politik özneleştirme yeteneği arasında belirlenebilir ve doğrudan bir neden-etki ilişkisi yoktur. "Sanatın politikası" adıyla tanınan şeyde birden çok mantık birbirine geçişmiştir. İlk başta, sanatsal niyet ve stratejileri önceleyen estetiğin politikası vardır; tiyatro, müze ve kitap kendilerinde ve kendilerinin "estetik" gerçeklikleridir. Başka deyişle onlar, uzamla zamanın, görülebilirle görülemezin özgül dağıtımlarıdır; bu dağıtımlar, bir sanatçının iletmek istediği şu veya bu özel mesajdan ya da hizmet etmek istediği nedenden bağımsız olarak "ortak duyunun" özgül formlarını yaratır. Bu, öyle basit bir "kurulum" meselesi değildir, bilakis uzamın dağıtımlarının çerçevesi ve algı kumaşlarının dokunması meselesidir. Herhangi bir verili çerçevede, sanatçılar öyle kimselerdir ki stratejileri, bizim görülebiliri algılamamızı sağlayan ve onu özgül bir görülemez öğeyle, ayrıca özgül bir anlamla terkibe sokmamızı sağlayan çerçeveleri, hız ve ölçekleri değiştirmeyi hedefler. Böylesi stratejilerin niyeti görülemezi görülebilir kılmak veya görülebilirin kendinden açıklığını sorgulamaktır, şeylerle anlamlar arasındaki verili ilişkileri kırmak ve tersine, şeylerle anlamlar arasında önceden ilintisiz olan yeni bağlantılar icat etmektir. Bu durum, kurmacanın işi diye adlandırılabilir ki bu ifade, bana göre, yeniden ele alınması gereken bir ifadedir. Sanatın estetik rejimince çerçevesi yeniden çizilen "kurmaca" hayali bir dünyanın kurulumundan ve "eylemlerin sırayla düzenlenmesi" şeklindeki Aristotelesçi anlamından da çok daha fazlası demektir. O, gerçeğe karşıt olarak hayaliyi imleyen bir terim değildir; daha ziyade, "gerçek"in yeniden şekillendirilmesini veya bir dissensusun şekillendirilmesini içerir. Kurmaca, mevcut duyusal sunum

kiplerini ve sözlü ilan formlarını değiştirmenin; çerçeveleri, ölçek ve ritimleri çeşitlendirmenin; gerçekle görünüş arasında, bireyselle kolektif arasında yeni ilişkiler inşa etmenin yoludur.

Bu birbirine geçme yeni bir müşterek deneyim dokusu, yeni bir görülebilir sahnesi ve yeni bir akledilebilir dramaturjisi şekillendirir. O, yeni bireysellik kipleri ve bu kipler arasında yeni bağlantılar, verilinin yeni algı formları ve yeni zamansallık hikâyeleri yaratır; politik eyleme benzer şekilde, duyuyla algılanabilirin dağıtımında bir değişiklik gerçekleştirir. Denilebilir ki aralarındaki fark, duyuyla algılanabilirin politika tarafından gerçekleştirilen yeniden yapılandırılması özneleştirme formlarının etkisidir. Başka deyişle, böylesi yeniden yapılandırmalar tezahür ve sözlü ilan kolektiflerince meydana getirilir. "Politikanın estetiği" her şeyden önce bir *biz*in şekillendirilmesinden, bir öznenin, bir kolektif tezahürün şekillendirilmesinden meydana gelir; bu kolektif tezahürün ortaya çıkışı, toplumsal payların dağıtımını bozan öğedir –benim "payı olmayanlar"ın, sefil olanların değil adsız olanların, "payı" dediğim öğe. "Politikanın estetiği"ne gelince, o yeni bireysellik formları ve yeni "neyse o'luklar" (*haecceities*) yaratır. O, adsız olana kolektif bir ses vermez. Bunun yerine, müşterek deneyim dünyasını kişisel olmayan ortak deneyim dünyası olarak yeniden şekillendirir. Bu yolla, bir müşterek deneyim dokusu yaratmaya yardım eder; bu dokuda, müşterek nesneler inşa etmenin yeni kipleri ve öznel sözlü ilanın yeni imkânları geliştirilebilir –söz konusu kip ve imkânlar da "politikanın estetiği"nin kendine özgü nitelikleridir. Öte yandan, estetiğin bu politikası kökensel bir ayrışma tarafından önceden belirlenmiş koşullar altında iş görür. O, etkiler üretir, fakat bunu, tüm doğrudan neden-etki ilişkilerinin askıya alınışını imleyen bir kökensel etki zemininde yapar.

"Eleştirel sanat" bakış açısının sözde kendinden açıklığı; aslına bakılırsa estetik ayrılık mantığını, ayrıca temsilî dolayımla etik dolayımsızlığın pedagojik mantıklarını birleştiren bu sözde açıklık uzun süre bu gerilimi gizledi. Eleştirel sanat, yeni bir dünya algısı doğurmayı ve dolayısıyla dünyanın dönüştürülmesi işine yeni bir adanmışlık yaratmayı hedefleyen sanattır. Görünürde gayet basit olan bu şema aslında üç sürecin kesişimidir; birincisi, "tuhaflık/yabancılık"ın duyusal bir formunun üretilmesi; ikincisi, bu tuhaf-

lığın/yabancılığın nedenine yönelik bir farkındalığın geliştirilmesi; üçüncüsü, söz konusu farkındalığın sonucu olarak bireylerin harekete geçirilmesi. Brecht klasik dizelerde, Nazi önderlerini karnabahar satıcıları olarak resmedip onların sebze alım satımına dair tartışmalarını sunduğunda, türdeş olmayan durumların ve türdeş olmayan dillerin peş peşe çarpıştırılmasındaki maksat hem ırk ve ulus ilahileri ardında gizlenmiş ticari ilişkilere dair hem de yüksek sanatın saygınlığı ardında gizlenmiş ekonomik ve politik tahakküm formlarına dair bir farkındalık yaratmaktır.* Godard, katılımcılarının aniden yeni bir araba ve yeni şık iç çamaşırları reklamlarını tekrarlamaya başlayacağı bir yüksek sosyete etkinliğini tek renkli bir art alana yerleştirip bu etkinliği tasvir ederken, ses ve imge sürekliliğinde meydana gelen kesintideki maksat kendine yabancılaşmanın ve yabancılaşmış toplumsal ilişkilerin formlarını, emtia dilince üretilen bu formları göstermektir.** Martha Rosler, Vietnam savaşı fotoğraflarını küçük burjuva mobilyaları ve ev eşyaları reklamlarıyla –Amerikan saadetinin somut örneği– yan yana koyduğunda maksat tek tipleştirilmiş bireysel mutluluk imgelerinin altında yatan emperyalist savaş gerçeklerini ve "özgür dünya"nın savunulması adına yürütülen savaşların altında yatan meta imparatorluğunu ifşa etmektir.*** Fakat görünürde açık olan bu araya mesafe koyma mantığı aslında bir çelişki sunar. O, duyusal bir çarpışma üretmeyi *ve* bir tuhaflığın/yabancılığın, türdeş olmayan öğeler arasındaki bir karşılaşmanın temsili aracılığıyla bedenleri harekete geçirmeyi hedefler. Yani o, söz konusu tuhaflığın/yabancılığın altında duran nedenlere yönelik bir farkındalık yaratmak için bir tuhaflık/yabancılık etkisi üretmeyi hedefler; oysa bu tutum, anılan tuhaflığı/yabancılığı bastırmakla eş anlamlıdır. O, bir ve aynı süreç içerisinde, duyusal temsilin türdeş olmayan formlarının estetik çarpışması ile davranışın temsil aracılığıyla düzeltilmesi arasında, estetik ayrılıkla etik devamlılık arasında bir

---

* Brecht'in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı*) oyununa gönderme. (İng. ed.n.)

** Yönetmenin 1965 tarihli *Pierrot le fou* (*Çılgın Pierrot*) filmine gönderme. (İng. ed.n.)

*** Martha Rosler'in *Bringing the War Home* (1967-72) adlı fotoğraf dizisine bakılabilir, yine sanatçının daha yakın döneme ait *Bringing the War Home: House Beautiful, new series* (2004) adlı dizisiyle karşılaştırılabilir. (İng. ed.n.)

kaynaşma üretmeye çabalar. Eleştirel eserin *dispositifi* bu çelişki tarafından feshedilmiş değildir, çünkü o, duyuyla algılanabilirin ve düşünülebilirin haritalarını değiştirmeye katkı sağlayabilir. Bu sayede üretilen etki sanatsal çarpıcılık, entelektüel farkındalık ve politik harekete geçirme arasında söz konusu olan, bir tür hesaplanabilir aktarım değildir. Duyuyla algılanabilirin türdeş olmayan iki formu tarafından üretilen bir çarpıcı darbe neden mutlaka dünyanın haline dair bir anlayışa götürsün ki; dünyanın haline dair anlayış da neden mutlaka dünyanın halini değiştirme kararına el versin ki; ortada bunun için hiçbir neden yok. Sanatsal bir gösterinin seyrinden, dünyanın haline dair bir anlayışa uzanan dümdüz bir yol yoktur; entelektüel farkındalıktan politik eyleme uzanan bir yol da. Bu türden bir yön değişimi daha ziyade, verili bir dünyadan yekdiğerine; yeterliklerin ve yetersizliklerin, hoşgörü ve hoşgörüsüzlük formlarının farklı şekilde tanımlandığı bir başka dünyaya geçişi ima eder. Burada olup biten bir çözülme sürecidir; anlamla/duyuşla duyum, görülenle düşünülen ve düşünülenle hissedilen ilişkisindeki bir kopuştur. Burada olup biten, verili bir "şeyler durumunda" *bize* tahsis edilen yerlerimizde kalmamıza imkân tanıyan şu özel yapılandırmadaki kopuştur. Böylesi kopuşlar her yerde ve her zaman meydana gelebilir, fakat onlar asla hesaplanamazlar.

Eleştirel sanatın amaçlarını onun gerçek etkililik formlarından ayıran bu uçurum akledilebilirlik kalıpları ve harekete geçirme formları sanatsal yordamların sürdürülmesi adına –ki bu yordamların da söz konusu kalıp ve formların varlığını sürdürdüğü varsayılır– mevcut olduğu sürece yeterince güçlü şekilde kalabilir. Kendisine politik farkındalık ve harekete geçirme görevi atfedilen eleştirel sanat gerçekte bir dissensus dünyasının kendinden açıklığı tarafından yüzdürülmüştür her zaman. O halde, burada ortaya çıkan soru şudur; konsensus söz konusu olduğunda eleştirel sanata ne olur? Konsensus sırf yeni bir yönetim tarzından; çatışmaları önlemek için uzmanlığa, arabuluculukla halletmeye ve nüfusun ayrı ayrı kesimlerinin mutabakatına başvuran, yeni bir yönetim tarzından çok daha fazlası demektir. Konsensus bunun yerine, anlamla/duyuşla duyum arasındaki, başka deyişle bir duyusal temsil kipiyle bir anlam rejimi arasındaki mutabakattır. Bir yönetim tarzı

olarak konsensus şunu söyler: İnsanların farklı ilgilere, değer ve emellere sahip olmasında hiçbir beis yok, gelgelelim her şeyin mutlaka ilişkili olması gereken yegâne, tek bir gerçeklik vardır; bir duyu verisi olarak deneyimlenebilir olup tek bir mümkün imleme sahip olan gerçeklik. "Konsensus"a ait fikir ve pratikleri zorla dayatmak için medet umulan bağlam, bildiğimiz gibi, "ekonomik küreselleşme"dir. Bu bağlam tam da kendini küresel bir gelişme olarak sunduğu için, herhangi birinin onun hakkındaki kanaati ister iyi ister kötü olsun, belirgin ve inkâr edilemezdir.

Demek ki bu eleştirel *dispositif* kendi etrafında dönmeye başlar. Burada "modernist" bakış açısından "postmodernist" bakış açısına yönelik yön değişimiyle uğraşmıyoruz. Postmodernizm belki belirli türden bir mizacı imleyebilir, fakat hiçbir surette özel bir sanatsal bakış açısına gönderme yapmaz. Gerçekten de son 30 yıldır "eleştirel" *dispositif*in yordamları ve retoriği hemen hemen hiç değişmedi. Aslına bakılırsa bugün fazlaca sanat kendi iradesini öne sürmeye devam etmekle kalmıyor, yanı sıra meta hükümranlığını, onun simgesel fikirlerini ve kokuşmuş dışkısını *ifşa edip hükümsüz kılma* kabiliyetini de öne sürmeyi sürdürüyor. Gösteri toplumuna karşı mücadele ve *détournement* pratikleri geliştirme ihtiyacına yönelik çağrılar tüm karargahlardan gelmeye devam ediyor. Onlar bu çağrıları, ifşa etme tekniklerinin artık ölçüt haline gelmiş repertuarından yardım isteyerek gerçekleştiriyorlar. Bu repertuarda şunlar yer alıyor: Tanıtım filmlerinin parodileri; yeniden işlenmiş disko tınıları; balmumu heykelinde kalıba dökülmüş reklam ikonları ve medya yıldızları; çok biçimli sapıklara çevrilmiş Disney hayvanları; bilindik küçük burjuva oturma odalarını, lebalep dolu süpermarket el arabalarını, bilindik eğlence davetlerini ve tüketim medeniyetinin dışkılarını tasvir eden gündelik yaşam fotoğraflarının montajları; toplumsal makinenin bağırsaklarını her şeyi yutmuş ve her şeyi pisliğe döndürmüş gibi tasvir eden, makine ve borulardan oluşan devasa düzenekler. Bu türden retorik *dispositif*lere meta iktidarını, gösteri hükümranlığını veya iktidar pornografisini teşhir etme iddiasındaki birçok müze ve galeride hâlâ çokça rastlanır. Fakat, bu şeylerin gerçekten farkında olmayan birini bulmak epey zor olduğundan, düzenek nihayet kendi etrafında dönme ve kendi

etkisinin tam da üzerinde karar kılınamaz yapısını sergileme sonucuna varır. Bu *dispositif* nihayetinde tam da eleştiri *olarak* parodiyle eleştiri*nin* parodisi arasındaki denkliği kendi yararına kullanır. Bu iki etki arasındaki karar kılınamazlıktan beslenir. Söz konusu karar kılınamazlık da giderek kendi büyüsünün parodi niteliğindeki mizanseniyle (*mise-en-scene*) aynı kapıya çıkar; beri yandan, maalesef, bu tezahür kipinin aynı zamanda bizzat meta kipi olduğu da giderek daha açık hale gelir.

Eleştirel *dispositif* konsensus bağlamında iki dönüşüm geçirmiştir, bu dönüşümler de beraberinde iki tür yanıt getirmiştir. İlkin, sanatın daha alçak gönüllü olması gerektiği iddia edilmiştir; yani sanat, dünyamızın gizli çelişkilerini teşhir edebilme iddiasında bulunmaktansa pazar hükümranlığınca tehdit edilen temel toplumsal işlevlerin tadilatına yardım etmeli, müşterek dünyamızın nesnelerine ve müşterek tarihimizin anısına dikkatli bir nazar atmalı ve müşterek dünyaya iştirak etme duygusuna vurgu yapmalıdır. İkinci olarak, politik alandaki büzülme görünüşe göre sanatsal pratiğe bir ikame değeri bahşetmiştir. Durum giderek şuna varmaktadır; sanat dissensus pratiği için bir sığınma mekânı, anlamla/duyuşla duyum arasındaki ilişkilerin sorgulanmayı ve yeniden işletilmeyi sürdürdüğü bir sığınma mekânı olmaya başlamaktadır. Bu durum, sanatın işinin aslında kendi dışına çıkmak, "gerçek" dünyaya müdahaleyi başarmak olduğunu savunan düşünceye yenilenmiş bir itici güç vermiştir. Dolayısıyla bu iki karşıt akım bir tür şizofrenik hareketle sonuçlanır; müzeyle onun "dışı" arasında ve sanatla toplumsal pratik arasında ileri geri mekik dokuma hareketi.

O halde henüz ilk adımda, eleştirel çarpışma stratejilerinin yerini tanıklık, arşiv ve belgeleme stratejileri, ayrıca bizlere tarihimizin izlerine ve topluluğumuzun simgelerine yönelik yeni bir algı verme peşindeki süreçler alır almaz bir yön değişimi gerçekleşir. "Eleştirel" sanattan "tanıklık sanatı"na doğru gerçekleşen bu yön değişimini bir örnekle açıklayalım. 1970'lere ait bir eserde Chris Burden Amerikan savaşının adı bilinmeyen Vietnamlı kurbanlarına ithaf ettiği ve adına *The Other Vietnam Movement* dediği bir tür karşı-anıt yapmıştı. Anıtta, Burden'in öteki adsızların adlarını, yani bir telefon rehberinden rastgele seçilen Vietnam şahıs adlarını

kazıdığı bakır plakalar bulunur. Buna karşın 2002'de Christian Boltanski de adsızlık ve telefon rehberleri konusunu işleyen bir eser sunmuştu; *Les abonnés du téléphone* adlı bir düzenek. Bu düzenek, dünyanın her yanından telefon rehberleriyle dolu iki raftan müteşekkildi, rafların arasına ziyaretçilerin oturabilmeleri ve seçilen telefon rehberine bakabilmeleri için iki masa konmuştu. Bu eserin meselesi artık işgalciler tarafından adsız bırakılmışlara adlar vermek değildir; herhangi türden bir çekişmede hikâye edilene gönderme yapan adsızlık da değildir. Adsızlık burada, bizzat Boltanski'nin de dediği gibi, "insanlığın numuneleri" haline gelir basitçe. Boltanski'nin numuneleri Paris'te, yeni yüzyıl kutlamaları için gerçekleştirilen büyük serginin parçası olarak sunulmuştu. Sergide, mesela, Hans Peter Feldmann'ın çektiği, 1 yaşından 100 yaşına kadar 100 bireye ait 100 fotoğraf; Peter Fischli ve David Weiss'e ait olup *Monde visible* (1987-2000) adını taşıyan ve görünüşe göre, turistlerin çektiği, dünyanın meşhur yerlerine ait fotoğrafların aynısı olan yüzlerce slayttan ibaret devasa bir düzenek gibi işler vardı. Sergide, bugün birçok müzenin gözdesi olan bir başka düzenek, yani Çinli sanatçı Bai Yiluo'nun *The People* adını taşıyan büyük mozaiği de vardı. Birbirine dikişli 1600 vesikalık fotoğraftan oluşan düzenek adsız çokluğu ve onların yaşam ortamlarını temsil ediyordu. Bu eser, sanatçının ifadesiyle, "aileleri ve toplumları bağlayan narin iplikler"e işaret etme girişimiydi. Eser daha sonra, çağrıştırdığı şeyin öngörülen gerçekliği olarak sunuldu. Sanatın insanları birbirine bağladığı, fotoğrafları birbirine dikme pratiğiyle kıyaslanabilir bir tarzda birbirine bağladığı varsayılmıştı; bu pratik Yiluo'nun ilk defa bir fotoğraf stüdyosunda çalışırken geliştirdiği yöntemdi. Fotoğraf burada eşzamanlı olarak, ne hakkındaysa onu zaten şimdi-burada kılan bir heykel haline gelme eğilimindedir. Günümüz sergi retoriğinde her yerde hâzır ve nâzır olan metafor kavramı böylece, temsilî mesafeyle etik dolayımsızlık arasındaki yeni kesişime dair, ayrıca sanat eserinin kendi imlemini temsil etmesiyle bu imlemin cisimleşmiş gerçekliğinin öngörülen özdeşliğine dair bir kavramsallaşma olarak iş görür.

Burada, sanat eseriyle eserin varsayılan etkisi; müzeyle müze dışı arasındaki veya sanatsal icrayla toplumsal etkinlik arasındaki ayrılığın üstesinden gelme iddiasında bulunan sanat formlarında

çok daha canlı şekilde görebileceğimiz bu varsayımsal etki arasında bir çifte oyun söz konusudur. Bu tür sanat artık nesnelerin, imge veya mesajların suretlerini değil yeni toplumsal ilişki ve ortam formları yaratan şu gerçek eylemlerin veya nesnelerin suretini çıkarma iddiasındadır. *İlişki* ve *sızdırma* şeklindeki iki kavram bu akımı özetler. Söz konusu kavramlar pazarın veya medyanın iktidarını gösterme peşindeki beylik eleştirileri dolaysız toplumsal eylem formuna dönüştürmeye yönelik iki girişimi temsil eder. Buradaki mesele, bir açıdan, tüketimciliğin bağ çözen etkilerine karşı koymak adına belirli bir toplum duygusunu onarmaktır. İlişkisel sanatın vaadi böyledir mesela; müze ve galerilerde yeni ilişki formları yaratma, ayrıca kentsel yaşam ortamlarının algılanma tarzında bir değişiklik meydana getirmek için bu ortamlarda bazı değişiklikler yapma arzusu. Bu doğrultuda, son zamanlarda gerçekleştirilen bir girişimi, sanatsal yapıtların üretilmesiyle yeni toplumsal ilişki formlarının tezahürünün özdeşleştirilmesi girişimini –Lucy Orta'nın "dönüştürülebilir nesneler"ini yani– hatırlayabiliriz. Kolektif mesken tasarısının parçası olarak üretilen bu nesneler "gruplarla bireyler arasında kalıcı bağlantılar" tesis etmeye çalışan birer "ev" olarak ve bir tür kolektif bağlantı formu olarak kullanılabilir. "Toplum mimarisi"nin bu türü görünüşe göre sanattaki özel evrimin üçüncü sahnesini meydana getirir. İlk olarak, Werkbund ve Bauhaus dönemi vardı, bu dönemde sanatçılar gündelik yaşam ortamını yeniden şekillendirme iddiasıyla mühendis ve tasarımcıya dönüşmüştü. Ardından "eleştirel mühendisler" çağı geldi; bu dönemdeyse, mesela Krysztof Wodiczko kamusal alanın iki yüzlülüğünü sorgulayacak diyalektik araçlar olarak evsiz taşıtını veya şu değişik asasını icat etti.* Beri yandan Orta'nın şu "çadır-kıyafetler"inin birbirine dikilmesiyle birlikte bu ihtilaflı ufuk görünmez olmaya ve yerini, yeni toplum bağlarının yaratıcısı olarak sanatçı anlayışına bırakmaya başladı. Kübalı sanatçı René Francisco Rodríguez'in Sao Paulo bienalinde sunduğu bir eser bu yön değişimini gayet açıkça örnekler. Bir sanat vakfından aldığı bağışı kullanan sanatçı Havana'nın fakir varoşlarında bir araştırma yaptı. Araştırmasını, sanatçı arkadaşlarıyla

* Sanatçının *Homeless Vehicle* ve *Alien Staff* adıyla bilinen düzeneklerinden söz ediliyor. (ç.n.)

beraber fakir ve yaşlı bir kadının evini tadilattan geçirip bu sefalet durumuna müdahaleyle tamamlandıktan sonra sonuca bağladı. Ortaya çıkan eser tülden yapılma bir ekrandı; bu ekrana, yaşlı çiftin sanatçıları duvar ustası, tesisatçı ve boyacı olarak gösteren bir video kaydına, yani "gerçek" ekrana baktıkları görüntüleri basılmıştı. Bu gösterim, toplumsal bağı onarma aracı olarak sanat, şeklindeki günümüz anlayışlarıyla mükemmelen bağdaşır. Fakat bu gösterim son "komünist" ülkelerden birinde ortaya çıktığı için, sanatçılara Maleviç zamanında ilham veren muazzam tutkunun; resim yapmanın yerine yeni yaşam formları şekillendirme girişimlerini koyma tutkusunun bir tür parodisi olarak kabul edildi alttan alta.

Eleştirel gösterimin sınırları ötesine, bu gösterimi pazarın, medyanın vs işleyişini yıkma stratejisi olarak kullanarak geçme girişimleri gerçekleştirilmiştir. Fransa'da, sanatçı Matthieu Laurette'in eserleri bu stratejinin örnekleridir. Laurette gıda firmalarından gelen "memnuniyet garanti, yoksa paranız iade!" vaadini olduğu haliyle almaya karar verdi. "Memnuniyetsizlik"ini ifade edebilmek için düzenli olarak bu ürünlerden satın almak suretiyle bir kampanyaya devam edip sonunda parasının iadesini talep etti ve tahrip tasarısını desteklemek adına televizyonun cazibesini kullandı. Bu sürecin sonucu Paris'te Çağdaş Sanat Mekânında sunuldu. Burada seyircilere şu üç öğeden oluşan bir düzenek takdim edildi; bizzat sanatçı tarafından yapılmış, kendisini tıka basa dolu bir süpermarket el arabasını iterken gösteren balmumu heykeli; sanatçıyı, stratejisini televizyonda açıklarken gösteren televizyon ekranlarıyla kaplı bir duvar ve onun çabasını aktaran uluslararası gazetelerin devasa fotoğrafları. Laurette'in iddiası, yorumculardan birinin ortaya koyduğu gibi, hem artı değer ilkesini hem de televizyon yarışma programlarının ilkesini tersyüz edecek bir strateji icat etmekti. Ancak bana öyle geliyor ki hem pazarın hem medyanın bu "tersyüz oluşu"ndaki açıklık, sanatçının kendisini ve eylemlerini simge olarak anıtsallaştıran süreç tarafından zaten sezdirilmeseydi bu kadar belirgin olmazdı –sanatçının "pazarlık" stratejilerini gösteren tek bir televizyon ve bilindik boyuttaki gazete fotoğrafları olsaydı "tersyüz oluş" bu denli kendinden açık olmayabilirdi. Etkinin gerçekliği sanatçının eylemlerini ve sanatçıyı simge olarak

anıtsallaştıran süreç tarafından sezdirilmişti zaten. Bugünlerde "aktivist" sanatta açık bir eğilim, toplumsal düzenin tahribinin gerçek etkilerini kanıtlamanın yollarından biri olarak bir sergi alanını işgal etmenin gerçekliği üzerine oynayan bir eğilim ortaya çıkmakta. Bu eğilim, "gerçeklik"e bir tür aşırı sadakat formu sergiler; gerçekliğe bu aşırı sadakat ise heykele özgü hazır bulunuşun kendinden açıklığının, ayrıca "gerçek dünya"da eylemeyle retorik gösterimin bileşik etkilerine dayanarak sanatsal pratiklerin güçleri üzerine düşünümü atlayıp geçer. Sanat, konsensusu hazır bulunuş ve anlamla tamamlamak suretiyle onu aşmaya girişir. Ancak aşırı doygunluk bizzat konsensusun yasası olabilir pekâlâ. Sanat, sergi odalarını gündelik yaşama ve meta kültürüne ait simgelerinin ve nesnelerinin anıtsallaştırılmış yeniden üretimleriyle ne kadar çok doldurursa sokaklara o kadar çok girer ve toplumsal müdahalenin bir formuyla meşgul olduğunu o kadar çok iddia eder, ayrıca kendi etkilerini o kadar çok ön görür ve taklit eder. Sanat böylece kendi sözde etkisinin bir parodisi olma tehlikesini taşır.

Şu halde görünüşe göre sanat "kendisinin ötesine geçip" veya "kendisinden ayrılıp", "gerçek dünya"ya müdahale etmekle eleştirel ya da politik olmaz. Sanatın dışı olarak iş gören bir "gerçek dünya" yoktur. Bunun yerine, müştereğin duyuyla algılanabilir dokusunda katmanlar çokluğu söz konusudur. Bu katmanlarda, dışarı ve içeri bir değişken formlar çokluğunu kuşanır; "içeride" ve "dışarıda" olanın topografisi durmadan çaprazlama çizilir ve politikanın estetiğiyle estetiğin politikası tarafından yerinden edilir. "Gerçek dünya" yoktur. Bunun yerine, bizim gerçeğimiz olarak, algılarımızın nesnesi ve müdahalelerimizin alanı olarak verili olanın belirli yapılanmaları vardır. Gerçek her zaman bir inşa meselesidir, yukarıda tanımlamayı denediğim anlamda bir "kurmaca" meselesidir. Polis düzeninin ana akım kurmacasının kendine özgü niteliği onun kendine gerçek süsü vermesidir; gerçeğin kendinden açıklığına ait olanla görünüşler, temsiller, kanaatler ve ütopyalar alanına ait olan arasına belirgin bir çizgi çekiyormuş numarası yapmasıdır. Konsensus tam anlamıyla, duyuyla algılanabilirin tek anlamlı olarak verili olması demektir. Politik ve sanatsal kurmacalar bu "gerçek"i oyarak ve onu ihtilaflı bir yolda çoklulaştırarak dissensuslar sunarlar. Kurmaca

pratiği, gerçekliğin belirli bir anlamını, belirli bir "ortak duyu"yu şekillendirerek simgelerle imgeler, imgelerle zamanlar, simgelerle uzamlar arasındaki bağlantıları önce çözer sonra yeniden izah eder. Bu pratik, görülebilir olan, söylenebilir olan ve yapılabilir olan arasında yeni yörüngeler icat eden pratiktir.

Bu pratik, yerler ve yetkiler dağıtımını sarsan ve böylece, kendi etkinliğini tanımlayan sınırları bulanıklaştırmaya çalışan bir pratiktir. Sanat yapmak sanatın sınırlarını yerinden etmek demektir, tıpkı politika yapmanın "politik" olarak görülenin sınırlarını yerinden etme anlamına gelmesi gibi. Sanatın sınırlarını yerinden etmek sanatı terk etmek, yani "kurmaca"dan (veya "temsil"den) gerçekliğe sıçramak anlamına gelmez. Sanat pratikleri politika *için* farkındalık formları veya kalkışmacı dürtüler tedarik etmez. Yine bu pratikler, kolektif politik eylem formları haline gelmek için kendilerini terk edip gitmez. Onlar, "ihtilaflı" olan bir ortak duyu formunun inşasına, ayrıca görülebilirin, denilebilirin ve yapılabilirin yeni bir manzarasına katkı sağlarlar.

O halde sanat pratikleri, "eleştirel" sanatın bugün ne anlama gelebileceğine yönelik yeni bir fikrin inşasına katkı sağlayabilirler; zira eleştirel sanat tahakkümün çelişkilerini ve formlarını ifşa eden bir sanat tipi olmaktan ziyade, bizzat kendi sınırlarını ve güçlerini sorgulayan, kendi etkilerini önceden sezdirmeyi reddeden bir sanattır. Yeni bir duyuyla algılanabilir manzarasının şekillenmesinde belki de en ilginç katkılardan birinin kendi yetersizliğini kabul eden, heykelsi icra kalıbını reddeden sanat formlarından gelmesinin; ya da pazar dünyasını ve toplumsal ilişkileri sızdıran, böylece cibachrome, ekran ve monitör üzerinde salt imgeler olmakla yetinen sanatsal pratiklerden gelmesinin nedeni budur. Onlar bu kırılgan yüzeyleri, görmemiz için bize neyin verili olduğuna dair bir önerme kurmak, ayrıca temsilin gücüne dair bir soruşturma gerçekleştirmek için kullanırlar. Şaşırtıcıdır ki bu sanatsal önermelerin çoğu mekân, bölgeler, sınırlar, bakir araziler ve diğer geçiş yerleri meselelerine, günümüzün iktidar ve topluluk sorunları için hayati olan bu meselelere odaklanır. Diğerlerinin içinden üç eseri, bana bu bağlamda özellikle önemli görünen üç eseri anmama müsaade edin.

İlki, Chantal Akerman'ın *De l'autre côté* adını taşıyan ve ABD-Meksika sınırındaki tel örgü konusuyla uğraşan film. Film "göçmenlik" veya sınır geçme hakkında olmayıp hem maddi bir nesne hem de bir söylem nesnesi olarak bizzat tel örgü hakkındadır. Birçok yönetmen sınırı geçmedeki dramaya odaklanıp ABD ekonomisinin gerçekleriyle ABD ulusalcılığının adaletsizlikleri ve önyargıları arasındaki çelişkilere işaret ederken Akerman onların çözülme öğeleriyle oynar. Zaman zaman, tel örgünün özellikle gece ışığı altındaki insanlık dışı tuhaflığını hissettirerek kamerayı tel örgü boyunca gezdirir. Geri kalan zamanda Akerman kamerayı ya Meksika tarafındaki umutları, girişimleri ve başarısızlıkları ya da Amerika tarafındaki kaygı ve korkuları sunmak için kullanır. Filmin politik darbesi tam olarak, ekonomik ve jeopolitik sorunları bir estetik meselesine dönüştürme tarzından doğar. Film söz konusu tarz üzerinden iki taraf arasında bir karşılaştırma ve tel örgünün ham maddeliği etrafında, çelişen bir anlatılar dizisi üretir. Fotoğrafçı Sophie Ristelhueber'in İsrail'in Filistin yollarına koyduğu ablukaya dair temsilleri Akerman'ın sınırı ele alma tarzına benzerdir. Ristelhueber Batı Şeria Duvarının fotoğrafını tercih etmek yerine şehirler arası küçük yollara kurulan küçük ablukaların görüntülerini kuşbakışı, dolayısıyla küçük taşların manzarada neredeyse kaybolacağı bir bakış açısından çekmeyi tercih etti. Buradaki girişim, öfkenin –daha gösterişli ama basmakalıp– etkisindense merakın –daha az gösterişli– etkisi sayesinde basit bir *yerinden etme* izlenimi bırakmaktır.

İkinci eser, videoyu sanatın "politik" gücünü yansıtma aracı olarak kullanan video sanatçısı Anri Sala'nın *Dammi i Colori* (*Give me the Colours; Renkleri Ver Bana*; 2003) adlı eseri. Sanatçının video düzeneği, Tiran belediye başkanı tarafından başlatılan ve Schiller'in "insanın estetik eğitimi" tasarısını hatırlatan bir tasarıyı sunar; bu tasarıda belediye başkanı, yurttaşları arasında yeni bir estetik topluluk duygusu yaratmak için şehirdeki tüm evlerin dış cephelerini parlak renklere boyamaya karar vermişti. Sala'nın kamera hareketleri de "politik sanatçı"nın söylemiyle hem çamurlu sokağın köhne yapısı ve sokak sakinlerinin görürde şen şakrak dolaşmaları arasında hem de duvarlardaki renk yamalarının soyutluğu arasında bir karşılaştırma yaratacak şekilde çalışır. Öyle

görünüyor ki buradaki mesele, hâkim bir "sanatın politikası" tutumunu sorgulamak için "mesafe" sanatına özgü araçları kullanmaktır. Başka deyişle mesele, sanatla yaşamı tek bir süreçte kaynaştırmaya yönelik doğrudan girişim gibi görünür.

Üçüncü eser, Portekizli yönetmen Pedro Costa'nın *No Quarto da Vanda* adlı filmi. Film, uyuşturucu hayatı ve küçük işler arasında sıkışıp kalmış ve Lizbon'un, buldozerlerle yavaş yavaş imar edilen yoksul bir kenar mahallesinde yaşayan bir grup ezilmiş genç hakkındadır. Sözüm ona şu "ilişkisel" sanatçılar, yoksul kenar mahallelerde yeni toplumsal ilişkiler yaratmak için gerçek ve alengirli anıtlar icat etmekle, beklenmedik durumlar yaratmakla uğraşadursun, Pedro Costa belirli bir sefalet durumunda sanata ve yaşama uygun imkânlara çelişkili bir göz atmaya çabalar; bizzat yıkımdan kaynaklanan şu tuhaf renkli mimariden tutun da burada yaşayanların, uyuşturucu ve hayal kırıklığının tam ortasında, kendi hikâyelerini anlatacak ses ve kabiliyeti yeniden kazanma çabalarına kadar. Sanatın "politikası" burada da çelişkili biçimde, varoluşa ilişkin tüm toplumsal ve ekonomik "açıklamaları" bir kenara koymaktan ve gecekondu semtinin yıkımından meydana gelir. Bu tutumun nedeni daha özel biçimde politik olan öğeyi saptamaktır; bir bedenin kudretiyle güçsüzlüğü arasındaki, yaşamla onun imkânları arasındaki karşılaştırma. Öte yandan, "hakiki politik" olana hitap etmenin bu yolu politik dissensusla estetik kayıtsızlık arasındaki hesaplanamaz gerilimden kaçmayı başaramaz. O, bir filmin film olarak ve seyircinin seyirci olarak kaldığı gerçeğinden kaçamaz. Film, video sanatı, fotoğraf ve düzenek sanatı algılarımızın çerçevesini ve etkilenimlerimizin devingenliğini yeniden işlerler. Böylece onlar politik özneleştirme için yeni geçitler açabilirler belki, fakat neticeleri niyetlerden ayıran ve onların tam da kelime ve imgelerin "öteki kıyısına" doğrudan geçit olmalarını engelleyen estetik yarıktan kurtulamazlar.

11. Bölüm
Edebiyatın Politikası*

Başlığımın ne anlama geldiğini, ama her şeyden önce ne anlama gelmediğini açıklayarak başlayacağım. Edebiyatın politikası edebiyat yazarlarının politikası değildir; yazarların dönemlerindeki toplumsal, politik meselelere ve mücadelelere kişisel adanmışlığıyla ilgili değildir. O, politik olayların, toplumsal yapının ve toplumsal mücadelelerin edebiyat kitaplarında nasıl sunulduğu meselesiyle de ilgili değildir. "Edebiyatın politikası" ibaresi edebiyatın edebiyat olarak politika "yaptığı" anlamına gelir; yani belirli bir eyleme yolu olarak politikayla belirli bir yazma pratiği olarak edebiyat arasında özel bir bağ vardır.

Bu beyanı anlamlandırmak adına öncelikle onda yer alan politika düşüncesini anlaşılır şekilde kısaca açıklayacağım. Politika çoğunlukla, iktidarın icrası olarak veya kolektif iradelerle çıkarların cisimleştirilmesi, ayrıca kolektif fikirlerin hayata geçirilmesi olarak görülür. Şimdi, bu cisimleştirmeler veya hayata geçirmeler sizin müşterek bir dünyayı paylaşan, sırf gürültü yapan değil beyanlarda bulunan ve sırf kendi hayal dünyanızda değil müşterek bir dünyada yerleşik şeyleri tartışan özneler olarak hesaba katılmanızı ima eder. Politika adını gerçekten hak eden şey bu müşterek dünyayı şekillendiren algı ve pratikler kümesidir. Politika her şeyden önce, duyusal veriler içinde özel bir varoluş evrenini şekillendirme tarzıdır. O, duyuyla algılanabilirin, görülebilir ve söylenebilirin bir bölüşümüdür, bu bölüştürme bazı özel verilere görünme imkânı

* "The Politics of Literature", *Substance* 33/1, 2004, s. 10-24. (ç.n.)

verir (veya vermez); belirli bazı öznelere de onları imleme ve onlar hakkında konuşma izni verir veya vermez. Politika varolma yollarının, eyleme ve konuşma yollarının özel bir iç içe geçişidir.

Şu halde edebiyatın politikası edebiyat olarak edebiyatın görülebilirle söylenebilirin bu bölüştürülmesinde; varolma, eyleme ve söylemenin, ihtilaflı bir müşterek dünyayı şekillendiren bu iç içe geçişinde içerilmesi demektir.

Şimdi mesele şudur; "edebiyat olarak edebiyat"la ne kastediliyor? Şaşırtıcıdır ki edebiyatı toplumsal veya politik açıdan yorumlayanlardan çok azı edebiyatın kendi tarihsiliğine dikkat etmiştir. Öte yandan, yazma sanatını "edebiyat" mefhumu altında sınıflandırmanın öyle çok da eski olmadığını biliyoruz. Bu sınıflandırmanın tarihini, yaklaşık olarak, 19. yüzyılın başlarına götürebiliriz. Ancak eleştirmenler genellikle bu durumdan herhangi bir sonuca varmazlar. Kimi eleştirmenler, genel olarak yazma sanatının tarihsel olmayan adı olarak alınan edebiyatı güçlerin, olay ve meselelerin tarihsel bir dizisi olarak görülen politikayla umutsuzca bağlantılı kılmayı denemiştir. Diğerleriyse edebiyat mefhumuna kendine özgü bir içerik vermeye çalışmıştır. Maalesef bu çaba, edebi moderniteyi geçişsiz bir dil arayışına havale etmekle oldukça zayıf bir zemin üzerinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu bağlantı bu zeminde daha başından sakatlanmıştır. Politik adanmışlığa karşıt olan "sanat için sanat" anlayışı eldeyken ya edebi geçişsizlikle politik eylemi birbirine bağlamanın hiçbir yolu yoktu ya da gösterenin materyalist önceliği olarak anlaşılan edebi geçişsizlikle devrimci politikanın materyalist akılcılığı arasında oldukça belirsiz bir ilişkinin kurulması zorunluydu.

Sartre, şiirin geçişsizliğiyle düzyazının geçirgenliğini karşı karşıya koyarak bir tür ateşkes teklif etti. Şairler, diye iddia etti Sartre, kelimeleri şeyler olarak kullandılar ve iletişimsel söylemin politik açıdan kullanılmasına herhangi bir bağlılıkları yoktu. Düzyazı yazarlarıysa aksine, kelimeleri iletişim araçları olarak kullandılar ve müşterek bir dünyanın şekillendirilmesine kendiliğinden bağlandılar. Gelgelelim bu ayrımın tutarsız olduğu ortaya çıktı. Sartre, söz konusu karşıtlığı dilin iki durumu arasındaki ayrıma bağladıktan sonra Flaubert gibi düzyazı yazarlarının kelimeleri tıpkı şairlerin kullandığı gibi "geçişsiz" tarzda nasıl kullandığını

açıklamak zorundaydı. Ayrıca bu durumun nedeninin izlerini hem 1850'lerdeki sınıf mücadelesinin acı gerçeklerinde hem de genç Gustave Flaubert'in nevrozunda sürgit izlemek zorundaydı. Başka deyişle Sartre edebiyatın, edebiyat dışındaki bir politik bağlılığını takip etmek zorundaydı, yani önce edebiyatın kendi dilbilimsel özgüllüğüne dayandığını göstermek durumundaydı. Bu, kişisel veya alelade bir başarısızlık değildir. Aslına bakılırsa, edebiyatı dilin belirli bir durumuyla veya kullanımıyla özdeşleştirmenin dilbilimsel açıdan hiçbir geçerliliği yoktur ve bu özdeşleştirme edebiyatın herhangi bir özgüllüğünü veya politik müdahilliğini temellendiremez. Üstelik bu yaklaşımın, pratik kullanımında oldukça müphem olduğu ortaya çıkar. Edebiyatı, yazma sanatının yeni bir sistemi olarak anlamada, ayrıca duyuyla algılanabilirin politik bölüşümüyle edebiyat ilişkisini anlamada mesafe kat etmek istiyorsak bu müphemlikle uğraşmak zorundayız.

Aynı romancıya yönelik iki politik okumayı, "sanat için sanat"ın somut örneği ve edebiyatın özerkliği okumalarını karşılaştırarak bu noktayı aydınlatmak istiyorum. Sartre'ın Flaubert çözümlemesine az önce gönderme yapmıştım. Sartre'ın bakış açısına göre Flaubert düzyazı dilinin demokratik doğasına yöneltilen aristokratik saldırının üstadıydı. O, kelimelerin düzyazıdaki geçirgenliğini yeni bir bulanıklık formu yaratmak için kullanmıştı. Sartre'ın ortaya koyduğu üzere, "Flaubert nesneyi kuşatır, ele geçirir, kötürüm ederek hareketsiz kılar, onu taşa dönüştürüp taşlaştırır." Sartre bu taşlaştırmayı burjuva yazarlarının kendi sınıf stratejilerine katkısı olarak açıklar. Flaubert, Mallarmé ve meslektaşları burjuva düşünme tarzına meydan okur gibi görünmüşler ve değerli taşlarla çiçeklerden yapılma gizli bir bahçe gibi kabul edilen şu saf kelimeler dünyasında varlığını sürdüren yeni bir aristokrasi düşlemişlerdi. Oysa onların bu özel cenneti özel mülkiyetin özünün göksel bir izdüşümünden başka bir şey değildi. Bu cenneti inşa etmek için, kelimeleri toplumsal dava ve mücadelenin araçları olarak kullananların elinden bu kelimeleri çekip almalıydılar.

Demek ki kelimelerin ve nesnelerin bu edebi taşlaştırılması demokrasi karşıtı burjuva stratejisiyle kol kola gider. Fakat "dilin taşlaştırılması" argümanının uzun bir tarihi vardı.

Flaubert'in çağdaş yorumcuları aynı argümanı Sartre'dan çok önce ortaya koymuşlardı. Onların işaret ettiğine göre Flaubert düzyazısındaki ayrıntı merakı, ayrıca eylem ve karakterlerdeki insani anlama yönelik kayıtsızlık Flaubert'i maddi şeylere ve insanlara aynı önemi vermeye itmişti. Barbey d'Aurevilly, Flaubert'in, cümlelerini tıpkı önündeki taşları el arabasıyla taşıyan bir işçi gibi taşıdığını söyleyerek eleştirilerini özetlemişti. Bu eleştirmenlerin hepsi Flaubert düzyazısının insan eylemi ve insan dilinin taşlaştırılması olduğu konusunda hemfikirdi. Tıpkı bir yüzyıl sonra Sartre gibi, bu eleştirmenlerin hepsi de söz konusu taşlaştırmanın sırf edebi bir araç olmadığını, aksine derin bir politik mana taşıdığını düşünmüşlerdi. Buradaki mesele, 19. yüzyıl eleştirmenlerinin bu durumu farklı şekilde anlamalarıdır. Flaubert'in yüksek ve aşağı konular arasındaki her türlü farka, ön planla arka plan arasındaki ve son tahlilde insanlarla şeyler arasındaki hiyerarşiye aldırışsızlığı demokrasinin alametifarikasıydı. Aslına bakılırsa Flaubert'in bir politik bağlılığı söz konusu değildi. Hem demokratları hem muhafazakârları aynı şekilde hor görüyor ve yazarın herhangi bir mevzuda herhangi bir şeyi kanıtlamaya gönül indirmemesi gerektiğini iddia ediyordu. Fakat bu yorumculara göre, söz konusu "bağlanmamışlık" tutumunun kendisi bile demokrasinin alametiydi. Şayet demokrasi, demokrat olmayı ve demokrasi karşıtı olmayı ya da hem demokrasiye hem demokrasi karşıtlığına kayıtsız kalmayı ifade eden denk bir kabiliyet değilse başka nedir ki? Flaubert sıradan insan ve cumhuriyetçi yönetim şekli hakkında ne düşünürse düşünsün, onun düzyazısı tam da demokrasinin somut örneğiydi.

Sartre'ın gerici bir argümanla devrimci argümanı karıştırdığını kanıtlamanın pek bir mantığı yok. Bunun yerine, bir yazma tarzının "kayıtsızlığı"yla bu tarzın fırsat verdiği karşıt beyanlar arasındaki bağlantıya yakından bakmak daha yerinde olacaktır. Burada üç şey birbirine bağlı gibi görünüyor; hiçbir şey "kastetmeden" yazma tarzı, bu tarzı mutlaka yorumlanması gereken bir semptom olarak okuma tarzı ve bu politik okumayı gerçekleştirmenin iki karşıt yolu.

Bir yazma tarzı, bir okuma tarzı ve iki yorumlama tarzı arasındaki bağlantının bizzat kendisinin bizi sorunun merkezine

götürebileceğini göstermek istiyorum. Yazmanın "kayıtsızlık"ı, semptom odaklı okuma pratiği ve bu okumanın politik müphemliği aynı kumaştan dokunmuştur. Bu kumaş da bizatihi edebiyat olabilir; genel olarak yazma sanatı veya dilin özel bir durumu olarak anlaşılmayan, aksine yazmanın görülebilirliğinin tarihsel bir kipi olarak, kelimelerin anlam sistemlerinden biriyle şeylerin görülebilirlik sistemlerinden biri arasındaki özgül bir bağlantı olarak anlaşılan edebiyat.

Bu görülebilirlik kipi kelimelerin etkililiğinin özgül bir sistemini, diğer sistemleri boşa çıkaran bir sistemi içerir. Bu anlamıyla "edebiyat"ın, yani yazma sanatının modern rejimi olarak edebiyatın temsilin ve *belles letres*in eski dünyasıyla tezat teşkil etmesi dilin iki durumu arasında söz konusu olan bir karşıtlık değildir. Sözü edilen tezat, *mimemis* hizmetkarlığıyla kendi kendine gönderme yapan yazma tarzının özerkliği arasındaki karşıtlık da değildir. Bu tezat, anlamla eylemi bağlamanın, söylenebilirle görülebilir ilişkisini şekillendirmenin, kelimelere müşterek bir dünyayı şekillendirme kudreti vermenin iki yolu arasındaki karşıtlıktır. O, şeyleri kelimelerle ilişkilendirmenin iki yolu arasındaki karşıtlıktır.

Yalnızca Flaubert'e değil tüm yeni yazarlara, insan eylemine ve insani anlama yönelik duyuşu yitirme eleştirisini yönelten, şu eski eski rejimin Fransız savaşçılarının eleştirisinde işte bu nokta bulunur. Bize göre bu durum, onların belirli bir "eylem" türüne ve eylemle anlam arasındaki bağlantıyı anlamanın belirli bir türüne yönelik duyuşu yitirdikleri anlamına gelir. Peki nedir bu duyuş? Onu anlamak için, temsil binasını ayakta tutan Aristotelesçi kadim ilkeyi hatırlamamız lazım. Şiir, diye iddia etmişti Aristoteles, dilin özel bir kullanımı değildir. Şiir bir kurgudur ve kurgu, eyleyen insanın taklididir. Bu poetik ilkenin aynı zamanda politik bir ilke olduğunu biliyoruz. Bu ilke, eylemlerin nedensel akliliğini yaşamın –kendi sergilediği şekliyle– empirizminin karşısına koyan bir hiyerarşi kurar.

Şiir, der Aristoteles, tarihten daha "felesefi"dir çünkü şiir, olayları bir bütün olarak birbirine bağlayan nedensel anlatılar inşa ederken tarih, geliştikleri şekliyle olaylardan söz eder yalnızca. Eylemin yaşam üzerindeki ayrıcalığı, eyleyenleri "yaşamak"tan başka bir şey yapmayanlardan ayırdığı ölçüde, üretici yaşam

dünyasıyla anlamsız yaşam dünyasında kuşatılmış olanları birbirlerinden ayırdığı ölçüde soylu şiiri çıplak tarihten ayırmıştı. Sonuç olarak kurgu, taklidin iki türüne bölünmüştü. Soylu eylem ve kişiliklerin taklidine adanmış yüksek yazın türleri olduğu gibi sıradan insanlara ve temel konulara adanmış aşağı yazın türleri de vardı. Yazın türleri hiyerarşisi ayrıca üslûbu bir hiyerarşik uygunluk ilkesine tâbi kılmıştır; krallar krallar gibi, sıradan insanlar sıradan insanlar gibi eylemeli ve konuşmalıydı. Bu adetsel uzlaşım basit bir teorik meseleden ibaret değildi. Şiirsel kurgunun akliliğiyle insan eyleminin akledilebilirliği arasında –varolma, eyleme ve konuşma yollarının birbirlerine uygunluğu olarak anlaşılan– bir türdeşlik söz konusuydu.

Bu bakış açısından baktığımızda, *belles letres* savunucularını yeni yazarların eserlerinde ilk başta neyin allak bullak ettiğini çözebiliriz. Onların bu bağlamda keyfini kaçıran nokta karakterler ve konular arasındaki her türden hiyerarşi ilkesinin, herhangi bir üslûpla bir konunun birbirlerine uygunluğuna yönelik her türden ilkenin göz ardı edilmesiydi. Flaubert bu yeni ilkeyi tüm hamlığıyla ortaya koymuştu; yüksek veya aşağı konular diye bir şey yoktur. Hatta ve hatta konu diye bir şey yoktur, çünkü üslûp şeyleri görmenin mutlak yoludur. Üslûbun bu şekilde mutlaklaştırılması belki daha sonraları apolitik veya aristokratik bir duruşla özdeşleştirilebilirdi. Fakat Flaubert'in çağında bu yaklaşım tüm temsil sistemini, yazma sanatının eski rejimini altüst eden, radikal bir eşitlikçi ilke olarak yorumlanabildi ancak. Bu yaklaşım varolma, eyleme ve konuşma yollarının birbirlerine uygunluğu olarak ortaya konan belirli bir normalliği baş aşağı etti. Yeni ilke işte bu uygunluğu bozdu. Üslûbun bu "aristokratik" mutlaklaştırılması kayıtsızlık şeklindeki "demokratik" ilkeyle el ele yürüdü. O, soylu eylemle çıplak yaşam arasındaki kadim hiyerarşinin tersine çevrilmesiyle kol kola yürüdü.

Kayıtsızlık şeklindeki eşitlikçi ilkeyi eski rejimin hiyerarşik yasasının karşısına koyarak, edebiyatın politikasını bu zemin üzerinden kolayca inşa edebiliriz. Edebiyatın böylesi bir politikası, "koşulların eşitliği" olarak anlaşılan Tocquevilleci demokrasi fikriyle bağdaşabilir. Fakat meseleyi böyle kolayca kapatamayız. Demokrasi toplumsal bir durumdan daha fazlasıdır. O, duyuyla

algılanabilirin özel bir bölüşümüdür, özel bir konuşma rejimidir; bu rejimin konuşma tarzları, eyleme ve varolma tarzları arasındaki tüm istikrarlı ilişkilerin devrilmesi gibi bir etkisi vardır. Edebiyat tam da bu anlamda kendi "demokrasi"sini temsilî hiyerarşinin karşısına koyar. Corneille trajedilerinin gücünü açıklarken Voltaire oldukça mühim bir argüman sunmuştu. Corneille'in trajedileri, demişti Voltaire, hatipler, yargıçlar, vaiz ve komutanlardan oluşan bir dinleyici kitlesi önünde oynanıyordu. Voltaire'in kastı, bu dinleyici kitlesinin, kendileri için konuşmayla eylemenin aynı olduğu insanlardan meydana gelmesiydi. Ne yazık ki, diye iddia etmişti Voltaire, bu çağın dinleyicisi artık eyleyen kelamın uzmanlarından oluşmuyor. Onun dediğine göre kendi çağının dinleyicisi "bir dizi genç beyefendi ve hanımefendiden" meydana geliyordu ki bu da herhangi biri, hiç kimse ve hiçbir muhatap demekti. Yazmanın temsilî rejimi belirli bir konuşma-eylem fikrine dayanıyordu. Yazmak konuşmaktı. Üstelik konuşmak, halk meclisini ikna etmeye çalışan hatibin eylemi olarak görülüyordu (velev ki ortada herhangi bir halk meclisi olmasın). Konuşmak, ruhları cûşa getiren vaizin ya da birliklerine nutuk çeken komutanın eylemi olarak görülüyordu. Kelimelerle sanat yapma şeklindeki temsilî kudret, uygun dinleyici türlerine uygun konuşma-eyleme türleriyle hitap etme kabiliyetine dayanan bir toplumsal hiyerarşinin kudretiyle bağlantılıydı.

Buna karşın Flaubert ve akranları Voltaire'in damgaladığı bir dinleyici kitlesine hitap ediyordu; birtakım genç hanımefendi ve beyefendi. Edebiyat, yazarın ve okurun artık hiç kimse olduğu bu yeni yazma rejimidir. Bu da, onun ibarelerinin neden dilsiz çakıl taşları olduğunu gösterir. İbareler, uzun zaman önce Platon'un başıboş gezen yetim yazını (*letter*) canlı kelamın (*logos*); bir üstat tarafından bir müridin ruhuna, yani yeşerip yaşayabileceği yere âdeta bir tohum gibi ekilen canlı kelamın karşısına koyarken ifade ettiği anlamda dilsizdir. "Dilsiz yazın" kendisine kılavuzluk edecek bir baba olmadan kendi yoluna giden yazındır. O, kime konuşmak zorunda olup kime konuşmamak zorunda olduğunu bilmeden hiç kimseye konuşan yazındır. "Dilsiz" yazın çok fazla konuşan ve nihayetinde hiç kimseye konuşma kudreti bahşetme-

yen yazındır. *Les noms de l'histoire* (*Tarihin Adları*)* kitabımda, duyuyla algılanabilirin bir bölüşümünü; konuşanla sadece ses çıkaranı ve eyleyenle sadece yaşayanı artık karşı karşıya koymayan bir bölüşümü belirleyen sözüm ona "dilsiz yazın"ın bu elverişliliğine "edebilik" adını vermeyi teklif etmiştim. Gerici eleştirmenlerin tam da üstüne bastığı demokratik devrim böyle bir şeydi. Üslûbun Flaubertçi aristokrasisi aslen, hiç kimsenin kavuşup kendi yolunda kullanamayacağı yazın anlamındaki bu dilsiz yazının demokrasisiyle bağlantılıydı.

Edebiyat kendi merkezinde işte bu bağlantıyı, edebiliğin demokratik düzensizliğiyle bağlantıyı keşfeder. Edebiyat, özellikle, oku*maması gereken*lere hitap eden yazma sanatıdır. Bu çelişkili ilişki 19. yüzyıla ait birçok eserin ana konusudur. Çarpıcı bir örnek olarak Balzac'ın, yekten söylemek gerekirse, bir "edebilik olarak demokrasi" öyküsü olan *Le Curé de village* (*Köy Papazı*)** romanını alacağım. Roman, tek bir olayın yol açtığı felaketi nakleder; bir kitabın, asla okumaması gereken biri tarafından okunması. Roman, bir demircinin kızı olan Veronique adlı genç kızın hikâyesidir. Veronique, Limoges adlı küçük kasabanın alt kesimlerinde; iş güç, din, iffetle dolu bir iklimde yaşamaktadır. Günlerden bir gün Veronique, ailesiyle dolaşırken, bir kitapçı vitrininde hoş bir oymayla süslenmiş bir kitap görür. Kitap, çocuksu masumiyetiyle ünlü bir romandır; *Paul et Virginie* (*Paul ve Virginie*). Veronique kitabı satın alıp okur ve işler kötüye gider; bu saf ve nezih kitap saf ve iffetli kızın ellerinde, zihninde oldukça tehlikeli bir zehre dönüşür. Veronique o günden sonra yeni bir yaşama, Balzac'ın ifadesiyle "ideale tapınmanın, bu ölümcül dinin" sürüklediği bir yaşama başlar. Veronique artık kendi Paul'uyla karşılaşmanın, onunla birlikte saf ve iffetli bir aşk yaşamı sürmenin hayalini kurar. Felaket de bundan sonra gelir. Veronique zengin olmuş, kasabanın bankeriyle aşktan yoksun bir evlilik yapmıştır. Varsıl bir iş veren olarak, dürüst, soylu ve din duygusu olan bir gençle karşılaşır. Birbirlerine aşık olurlar. Genç, aralarındaki bu umut-

* Türkçesi: J. Rancière, *Tarihin Adları: Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme*, Çev. Cemal Yardımcı, İstanbul, 2011, özellikle s. 80-3. (ç.n.)

** Türkçesi: H. de Balzac, *Köy Papazı*, Çev. Kazım Nami Duru, MEB Yay., İstanbul, 1952. (ç.n.)

suz aşkın divanesi olur ve Veronique'le kaçabilmek için yaşlı bir adamı soyup öldürür. Ardından tutuklanır, idama mahkûm edilir ve Veronique'i ele vermeden ölüp gider.

"Ölü yazın"ın demokratik elverişliliği böylece bir ölüm kudreti halini alır. Bu kötülüğün kefareti ödenmesi gerekir. Bu yüzden kitabın son kısmında, artık zengin bir dul olan Veronique küçük bir köye çekilecek ve bir taşra papazının kılavuzluğunda kurtuluşunu yeniden kazanmayı deneyecektir. Ancak kurtuluşunun araçları oldukça tuhaftır; papaz onun ruhunu dindarca söylemle ve Kutsal Kitap'la yükseltmeyecektir. Bunun nedeni açıktır; topyekûn felakete neden olan kötülük bir kitabın, yazı dünyasına asla girmemesi gereken birinin yaşamına izinsiz girmesiydi. "Dilsiz yazın"ın yaptığı kötülüğün kefareti herhangi bir sözle, hatta Tanrı'nın kelamıyla bile ödenemez. Kefaret, gerçek şeylerin tenine hakkedilmiş başka bir yazma türünde yazılmalıdır. Bu yüzden papaz Veronique'i bir rahibe değil bir girişimci, bir iş kadını yapar. Papaz ona, ormanın sularını savaklarda ve sulama hendeklerinde toplayarak köyün refahını nasıl artıracağını ve birikim yapacağını öğretir. Böylece çorak topraklar değerli sığırlar yetiştiren zengin çayırlara dönüşür. Böylece Veronique ölmeden kısa süre önce, tövbesinin araziye yazılı olduğunu gösterebilecektir. Şöyle der; "tövbemi bu araziye ölümsüz harflerle, ebedi bir kayıt olarak kazıdım. O her yerde, yeşillenen tarlalarda (...) kendi yollarından ovaya, bir zamanların yabani ve çorak ama şimdinin bereketli ve doğurgan ovasına akan şu dağ sularında yazılı."

Bu durum, tutarlı bir çıkarıma doğru yol alır. Kötülüğün nedeni algılanabilirin demokratik edebilik zemininde bölüştürülmesinin ta kendisiydi. Kötülüğün kefareti de algılanabilirin bir başka bölüşümüdür; üstadın, rahibin veya komutanın sözle ifade ettiği şu eyleme dünyasının eski ayrıcalığı, eski rütbeler hiyerarşisi artık yoktur, artık tam da "gerçek şeyler" kumaşına yazılmış bir anlamın yeni kudreti vardır. Demokratik "dilsiz" yazının yaptığı kötülüğü başka bir dilsiz yazma türü sağaltabilir; şeylerin cismine kazınmış ve halk tabakasının açgözlü oğullarının, kızlarının girişimlerinden alınmış bir yazma. "Dilsiz çakıl taşları" böylece başka bir anlam kazanır. Temsil paradigmasının çöküşü hiyerarşik hitap sisteminin çöküşü anlamına gelmez sadece; o, topyekûn bir

anlam rejiminin çöküşü demektir. Temsilin kural ve hiyerarşileri söylemeyle yapma arasındaki belirli bir bağlantıya yapışmıştı. Eğer şiir kurguyla, kurgu da eyleyen insanın taklidiyle özdeştiyse bu durumun nedeni, insan eyleminin en yüksek kazanımının bizzat konuşma tarafından gerçekleştirilen eylem olduğu varsayımıydı. Devrim'in halka hitap eden hatiplerinin retorik kültürün hiyerarşik düzeninden çekip kopardıkları ve tahmin edilmedik amaçlara tahsis ettikleri şey eylem dünyasının bu kudretiydi işte. Fakat bu konuşma-eyleme fikrinin kendisi de anlamın ne anlama geldiğini dillendiren belirli bir fikre dayanmıştı; anlam bir iradenin bir diğerine hitabındaki ilişkiydi. Bu sistemin merkeziyse kelimeleri uygun amaçlar –ruhlardaki özel dalgalar ve bedenlerin devinimleri– üretmek için kullanan bir şey olarak konuşma fikriydi.

Edebiyatın yeni rejimi anlamla isteme arasındaki bağlantıyı boşa çıkarır. Papaz artık kelimeleri halk tabakasının kızına ahlak öğretmek için kullanamaz. Gerici eleştirmenler de kelimeleri yazar Flaubert'e ahlak öğretmek ve hangi mevzuları, hangi karakterleri seçmesi gerektiğini göstermek için kullanamaz. Aksine halk tabakasının kızı, işçi-şairler ve asker işçiler yeni anlam rejiminin sonuçlarına eşit şekilde tâbidir. Onların babaları 1790'larda antik retoriğin ibarelerini ve kelimelerini kendilerine mal etmişlerdi. Gelgelelim retorik çağının miadı dolmuştu. Anlam artık bir iradeyle diğeri arasındaki ilişki değildi; simgelerle öteki simgeler arasındaki bir ilişkiye dönüşmüştü.

Edebiyatın demokrasisinin karşı kıyısı da böyleydi işte. Halk çocuklarının açgözlülüğüne adanan dilsiz yazınlar başka bir tür dilsizlik tarafından onlardan alınmıştı. Bizzat gerici eleştirmenler edebi dilsizliğin bu çözümsüz çelişkisini keşfetmişti. Bu da onların neden Flaubert'e ne yapması gerektiğini öğretmediklerini gösterir. Sözü edilen eleştirmenler okurlarına Flaubert'in başka türü yapamayacağını çünkü onun "demokratik çağlar"ın yazarı olduğunu açıkladılar. Onlar, kuralların savunucuları gibi veya beğeninin öğretmenleri gibi davranmadılar, bunun yerine semptomların yorumcuları gibi davrandılar. Böyle yaparken de, dilsizlik günahıyla suçladıkları kitapların bir başka yolda "konuşmuş" olduğunu dillendiren fikri desteklediler; kitaplar, tam da kendi dilsizliklerinden dolayı konuşmuşlardı. Edebiyatın "dilsizlik"i

konuşmanın bir başka yoludur, şeylerle kelimeler arasındaki bir başka bağlantıdır. Flaubert'in veya Hugo'nun cümleleri "dilsiz çakıl taşları"ndan yapılmıştı. Şimdi, arkeoloji, paleontoloji ve filoloji çağında, aynı zamanda Alman Romantizminin çağı olan bu çağda herkes çakıl taşlarının –da– kendince konuştuğunu biliyordu. Çakıl taşlarının belki sesleri yoktu fakat cisimlerine kendi tarihlerinin tanıklığını geçirmişlerdi. Üstelik bu tanıklık herhangi bir söylevden çok daha içtendi. O, hatiplerin yalanlarına ve lafazanlıklarına karşıt olarak, şeylerin tahrif edilmemiş hakikatiydi. Edebiyatın dili, onun anlam sistemi işte böyle bir şeydi. Anlam, artık bir iradeyle diğeri arasındaki ilişki değildi, bilakis simgeler arasındaki bir ilişkiye dönüşmüştü. Edebiyatın kelimeleri, şeylerin cisimlerindeki ve dilin dokusundaki bir "dilsiz yazı"da yazılmış simge ve semptomları teşhir ve deşifre etmek zorundaydı.

Bu bakış açısından bakıldığında edebiyatın dilsizliği başka bir anlam kazanır, bu anlam da farklı bir "politika"yı içerir. Vico "gerçek Homeros" karakterini ifşa ederek Aristoteles poetikasının temellerini devirmeye giriştiğinde bu yeni dilsiz yazım fikrinin öncülüğünü yapmıştı. "Gerçek Homeros" temsilî anlamda, yani kurgular, karakterler, iğretilemeler ve vezinler mucidi anlamında şair değildi. Homeros'un sözde kurguları onun için birer kurgu değildi, çünkü o, tarihle kurgunun katıp karıştığı bir çağda yaşamıştı. Onun karakterleri, şu yiğit Akhilleus ya da bilge Nestor, bizim anladığımız anlamda karakterler değildi, bilakis onlar kişileşmiş soyutlamalardı, çünkü Homeros çağı insanlarında ne bireysellik duygusu ne de soyutlama yeteneği vardı. Homeros'un iğretilemeleri düşünceyle imgenin, idelerle şeylerin ayrılamaz olduğu bir çağa tanıklık ediyordu. Onun ritim ve vezinleri bile konuşmayla şarkı söylemenin birbirinin yerine geçebilir olduğu bir dönemi yansıtıyordu. Kısacası, Homeros şiiri ve bu şiirin özü bir çocukluk diliydi. Bu dil, der Vico, dilsizlerin diline benzer. Edebiyatın dilsizliğine yönelik bir başka fikir de dilsizlikle anlamlılığı, şiirsellikle tarihsiliği birbirine bağlayan bu yeni anlam rejimiyle bağlantılıydı. Üstelik bu fikir başka bir politika fikrini, yazında kuşatılmış tarihsiliği onun demokratik elverişliliğiyle karşı karşıya koyan bir politika fikrini kapsıyordu.

Bu durum, yeni anlamıyla bizzat edebiyat adının şu eski *belles letres* adının yerini nasıl aldığını izah edebilir belki. 1800 civarında olan bitenlerin ve Germaine de Staël'in 1800'de yayımlanan *De la littérature* (*Edebiyat Üzerine*) kitabının genellikle bir dönüm noktası olarak alındığı söylenir. Öte yandan bu dönüm noktasının iki çarpıcı özelliği vardır. İlk olarak o, yazma pratiğinde herhangi bir yeniliğe işaret etmez. Burada değişen şey yazmanın görülebilirliğiydi. Germaine de Staël *belles letres* kurallarında herhangi bir değişiklik yapmayacağını söylemişti. Onun tek derdi toplum tipleriyle edebiyat tipleri arasındaki ilişkiye ışık tutmaktı. Fakat bu küçük katkı yazmanın görülebilirliğinde yeni bir sistemin kurulması için yeterliydi. Bu yeni sistem belirli bir politik meseleye bir yanıt olarak göründü. Germaine de Staël, Fransız Devrimi'nin sonlarında yazmıştı ve hem devrime hem karşı devrime karşıt üçüncü bir yolun savunucusuydu. O, Aydınlanma filozoflarınca beyan edilen ilerleme ve mükemmelleştirilebilirlik fikirlerinin, suçlamaların aksine, devrimci teröre ve kan dökmeye neden olmadığını kanıtlamak istemişti. Onlar böyle bir duruma neden olmamıştı çünkü yazarların ortaya koyduğu "fikirler" iradeler gibi eylemde bulunmamıştı. Dahası, söz konusu fikirler toplum ve medeniyetteki hareketlerin, hiç kimsenin iradesine bağlı olmayan hareketlerin ifadesiydi.

Edebiyat fikir ve iradeleri ifade ederek iş görmesinden daha çok bir dönemin veya toplumun kişilik yapısını teşhir ederek iş görmüştü. Bu bağlamda edebiyat, "yazmak hatip, vaiz veya komutanın yaptığı tarzda bir iradeyi diğerine dayatmak değildir" ilkesine dayandığından aynı zamanda yeni bir yazma rejimi ve politikayla ilişkide olmanın bir başka yolu olarak göründü. Yazmak, şeylerin bir durumunun semptomlarını teşhir ve deşifre etmektir. Yazmak, hatipler ve politikacılar sahnesinin altındaki katman ve tabakaları, bu sahnenin temelinde duran katman ve tabakaları tıpkı jeolog gibi didikleyerek tarihin simgelerini meydana çıkarmaktır. *De la littérature*'den 40 yıl sonra Jules Michelet Fransız Devrim'inin tarihini yazmaya koyulacaktı. Michelet hiç kuşkusuz büyük bir cumhuriyetçiydi, fakat "edebi çağlar"ın cumhuriyetçisiydi. Küçük köylerdeki devrim şenliklerini naklederken yerel hatiplerin yazdığı tanıklıklara coşkuyla gönderme yapmıştı.

Gelgelelim Michelet bu yazıları alıntılamamış ama onların konuşmaları *aracılığıyla* söylenen şeyi aktarmıştı; harman zamanlarında toprağın sesi veya sanayi şehrinin sokaklarındaki velvele ve çamur. Edebiyat çağlarında dilsiz şeyler herhangi bir hatipten daha iyi konuşur. Bu, politik bir meşguliyet meselesi değildir, bizzat edebiyatın gerçekleştirdiği bir politikadır. Cumhuriyetçi tarihçi onu işletmeye başlar, tıpkı gerici romancının yaptığı gibi. Edebiyatın bu yeni rejimi ve yeni "politika"sı gerçekçi roman denilen şeyin merkezindedir. Bu romanın ilkesi, eleştirmenlerin iddialarının aksine, oldukları haliyle olguları yeniden üretmek değildi. Onun ilkesi, sözüm ona şiirsel olmayan etkinlikler dünyasını muazzam bir şiir olarak –simge ve izlerden, yani teşhir edilmesi, açılması ve deşifre edilmesi gereken kapalı simgelerden yapılma muazzam bir kumaş olarak– gözler önüne sermekti. Bunun en iyi örneği ve yorumu Balzac'ın *La Peau de chagrin* (*Tılsımlı Deri*) eserinde bulunabilir. Romanın başında, roman kahramanı Raphael bir antika dükkânının sergi salonuna girer. Burada, diye yazar Balzac, "mobilyalardan, icatlardan, kılık kıyafetlerden, sanat eserleri ve tarihi eserlerden yapılma bu umman ona bitimsiz bir şiir sunmuştu". Aslında dükkân dünyalar ve çağlar harmanıydı: Rahibin kutsanmış ekmek kabının yanında askerin tütün kesesi; Magripli'nin yatağanıyla saraylının altın pabucu; boyalı camekânlarda sırıtan, içi doldurulmuş bir boa yılanı; bir Kızılderili tütün çubuğunu seyreder gibi duran Madame Du Barry'nin portresi; İmparator Augustinus'un önünü kapatan bir hava basınçlı makine ve saire. Bu antikacı dükkânındaki harman tüm nesne ve imgeleri eşit kılar. Üstelik o, her bir nesneyi şiirsel bir öğe, aynı zamanda bir simgeler kumaşı da olan bir duyu formu kılar. Tüm bu nesneler cisimlerinde bir tarihi kuşanmışlardır. Onlar bir çağı ve bir medeniyet formunu özetleyen simgelerden dokunmuştur. Ayrıca onların rastgele toplaşması muazzam bir şiir kurmuştur; her bir dizesi, bu simgeleri yeni bağlamlarda serimleyerek yeni hikâyelerin sonsuz virtüelliğini nakleden bir şiir. Bu, tüm çağların ve tüm dünyaların ansiklopedisiydi; onların fosillerinin harmanlandığı doğal gübreydi. Aynı kitabın devamında Balzac, ruhani dağdağanın kimi boyutlarını kelimelerle ifade etmiş bir şair olan Byron'ı çağın gerçek şairiyle, yani yeni türden bir şair olup "gerçek şiir" yapan

natüralist Cuvier'yle karşı karşıya koyar; Cuvier birtakım dişlerden yeniden şehirler inşa etmiş, birtakım taşlaşmış izlerden yeniden ormanlar imar etmiş ve mamut ayağında bir dev cinsini yeniden keşfetmişti. Gerçekçi romancı denen yazar da aynı tarzda hareket eder. O da, tarihin ve medeniyetin fosillerini ve hiyerogliflerini teşhir eder; sıradan şeylerin cisimlerine yazılı şiirselliği, tarihsiliği serimler. Eski temsil rejiminde insan eylemlerinin akledilebilirlik çerçevesi, birbirine bağlanmış ve belirli hedefleri amaçlamış iradî eylemlerin nedensel akliliğince kalıba dökülmüştü. Oysa şimdi anlam, simgelerin simgelerle "dilsiz" ilişkisi halini alırken insan eylemleriyse irade taşıyan karakterlerin bazı hedeflerin peşinden başarılı veya başarısız gidişi olarak akledilebilir değildir artık. Üstelik karakterler de artık erekleri aracılığıyla akledilebilir değildir. Onlar, giydikleri kıyafetler aracılığıyla, evlerinin taşları ve odalarındaki duvar kâğıdı aracılığıyla akledilebilirdir.

Bu durum, edebiyat, bilim ve politika arasında oldukça ilginç bir bağlantıyla sonuçlanır. Edebiyat bir tür yan-politika veya metapolitika yapar. Bu "politika"nın ilkesi, toplumun yeraltını soruşturmak ve tarihin semptomlarını okumak için, çatışan iradelerin müşterek sahnesini terk etmektir. Söz konusu politika toplumsal durum ve kişilikleri onların gündelik, yere basan gerçekliklerinden alır ve gerçekten ne olduklarını gözler önüne serer; aynı zamanda tarihsel semptomlar da olan poetik simgelerin fantazmagorik bir dokusudur bu; zira onların poetik simgeler olarak doğaları tarihsel sonuçlar ve politik semptomlar olarak doğaları gibidir. Edebiyatın bu "politika"sı, politikayı irade ve çıkarların mücadelesi olarak gören hatiplerin ve savaşçıların politikasının azledilmesi olarak ortaya çıkar.

Edebiyatın "edebiyat olarak" politikasıyla ilgili soruya yönelik ilk cevaba doğru ilerliyoruz. Bu anlamıyla edebiyat çift katmanlı bir politikayı, duyu verilerinin çift katmanlı bir tarzda yeniden yapılandırılmasını gözler önüne serer. Edebiyat bir yandan edebiliğin kudretini, yalnızca temsil sisteminin hiyerarşilerini yıkmakla kalmayıp bir var olma yoluyla bir konuşma yolu arasındaki uygunluğun her türden ilkesini de yıkan "dilsiz" yazının kudretini sergiler. Edebiyat diğer yandan, hareket halindeyken, dilsiz yazının bir başka politikasını kurar; şeylerin cismine yazılmış dilsiz anla-

mı deşifre etme işini "yazın"ın demokratik lafazanlığının yerine ikame eden yan-politika veya meta-politika.

"Dilsiz yazın"ın bu iki yüzlülüğünün iki sonucu vardır. İlk sonuç, edebiyata getirilen sözüm ona "politik" veya "bilimsel" açıklamayla ilgilidir. Sartre'ın Flaubert hakkındaki kusurlu argümanı kişisel veya üstünkörü bir yanılgı değildir. Anılan argüman daha derinden, edebiyata dair eleştirel söylemin tuhaf durumuna tanıklık eder. En az 150 yıldır şu gözü pek eleştirmenler edebiyatın politik manasını ortaya serme; onun bilinç dışı söylemini bir bir anlatıp dökme; ona gizlediği şeyi itiraf ettirme; onun kurgularının ve yazma kalıplarının toplumsal yapının yasalarını, simgesel mallar pazarını ve edebi alanın yapısını farkında olmadan nasıl şifrelediğini ifşa etme pozunu kesip durmuşlardır. Fakat edebiyat hakkındaki gerçeği Marksçı veya Freudcu perdede ya da Benjaminci veya Bourdieucu perdede söylemeye yönelik tüm girişimler evvelce karşılaştığımız aynı sorunu besler. Bu girişimlerin, "edebiyatın söylediği şey"e yönelik eleştirel açıklama kalıpları bizzat edebiyat pratiğinin payandası olan aynı anlam sistemine dayanıyordu. Tıpkı Sartre gibi onların da sık sık aynı sorunla karşı karşıya gelmeleri şaşırtıcı değil. Aynı yolla onlar, 19. yüzyıl muhafazakârlarının "toplumsal" ve "politik" yorumlarını edebiyata yönelik yeni, eleştirel kavrayışlar olarak desteklediler. Üstelik onların edebiyat hakkındaki gerçeği açığa çıkarmak için kullanmak durumunda kaldıkları kalıplar bizzat edebiyatın şekillendirdiği kalıplardır. El altındaki gerçekleri bir toplumun gizli hakikatine tanıklık eden fantazmagoriler olarak açıklayan bu akledilebilirlik kalıbı bizzat edebiyatın icadıydı. Yeraltında gezinerek yüzeydeki hakikati söylemek, altta yatan bilinçdışı toplumsal metni bir bir sayıp dökmek; yine bu da bizzat edebiyatın icat ettiği bir hikâyeydi.

Benjamin, Baudelaire'in imgelem dünyasının yapısını metalaştırma süreci ve aylaklığın, pasajların topografik çehreleri üzerinden açıklamıştı. Ancak bu açıklama belirli bir akledilebilirlik kalıbı üzerinden; 19. yüzyıl edebiyatının şekillendirdiği, Proust'un yeniden incelikle işlediği ve Benjamin'in ondan ödünç aldığı, bilinçdışı hiyeroglifi deşifre etme kalıbı üzerinden anlam kazanır. Benjamin, bir fetiş olarak meta şeklindeki Marksist çözümlemeye gönderme yapar. Fakat bir şiir olarak dükkân şeklindeki Balzacçı bakış açısı

daha önceden mevcut olsa gerekti; bu bakış açısı metanın bir fantazmagori olarak, ilk bakışta apaçık gibi görünen oysa gerçekte bir hiyeroglifler kumaşı ve teolojik eveleyip gevelemelerle dolu bir yapboz olduğu ortaya çıkan bir şey olarak çözümlenmesine imkân tanımış olsa gerekti. Marx'ın metası Balzac'ın dükkânından çıkar. Ayrıca fetişizm çözümlemesi Baudelaire şiirini izah edebilir, çünkü Baudelaire'in aylaklığı Paris caddelerindeki pasajlardan çok aynı Balzac dükkânında veya atölyesinde gerçekleşir. Tarihsel veya sosyolojik yorum pratiğinin payandası olan semptomatik okuma her şeyden evvel poetik bir devrimdi. Ayrıca bu bilimler "naif" edebiyattan bu naifliğini vurgulama ve kendi yanılsaması hakkında gerçeği söyleme kalıplarını ödünç almak zorundaydı. Şimdi, yukarıda sözü edilen sonuçlardan ikincisi bizzat edebiyatla ilgilidir. Edebiyatın politikasının "dilsiz yazın"ın iki politikası arasındaki çatışma olduğu ortaya çıkar; edebiliğin politikası ve semptomatik okumanın politikası. Balzac'ın *Curé de village* (*Köy Papazı*) romanı burada da iyi bir örnektir. Demokratik edebiliğin yaptığı kötülüğün kefareti şeylerin tenine kazınmış bir yazının kudretiyle ödenmelidir. Fakat bu kurgusal çözüm edebiyatın kendisi için bir açmazdır. Eğer o birebir alınsaydı, yazarın yazmayı bırakıp sessiz kalmak ve yerini mühendislere, yani insanları birbirlerine bağlamanın ve şeylerin tenine kelimeler olmadan yazı yazmanın doğru yolunu bilen mühendislere bırakmak zorunda olduğu anlamına gelirdi. Bu, kurgusal bir icattan ibaret olmayıp 1830'larda, Balzac romanını yazdıktan birkaç yıl sonra, Saint-Simoncu mühendis ve "rahipler"in açıkça ortaya koyacağı ütopyanın çekirdeğiydi; artık kelimeler yok, artık sayfalar ve edebiyat yok! İnsanları birbirine bağlamada ihtiyaç duyulan şey artık demir yolları ve su kanalları.

Balzac yazmayı bırakmadı elbette, fakat kitabını tamamlamak için beş yılını verdi. Kitabı yeniden yazdı Balzac ve hermeneutik hikâyenin anlatısal hikâyeye uyması için kitabın bölümlerini yeniden düzenledi. Ancak çelişkiyi çözmeyi başaramadı. Bu çelişki gerçekçi yazarı Hıristiyan ahlakçının karşısına koymuyordu. O, edebiyatın politikasının öz-çelişkisiydi. Romancı, roman okumaması gereken insanlar için yazar. Onun tahrik ettiği kötülüğün devası bir başka yazma türüdür. Ancak aşırıya vardırılan bu diğer yazma türü edebiyatın bastırılması demektir. Edebiyatın politikası,

ancak öz-bastırmayla çözülebilecek bir çelişki taşır. Üstelik bu çelişki, toplumsal sorunları tatlıya bağlamak ve politik bir mesaj iletmek isteyen yazarda iş başında olduğu gibi apolitik yazarda da iş başındadır.

Flaubert *Madame Bovary*'yi yazdığında herhangi bir ahlaki veya toplumsal aksaklığı kınama niyetinde değildi; edebiyat "yapmak" istemişti sadece. Fakat edebiyat yapmak yüksek ve aşağı konular arasındaki şu eski farkları silip atmak demekti; her türden özel dilin boşa çıkarılması demekti. Yazarın amacı sanatı görülemez kılmaktı. Buna karşın Emma Bovary'nin hatası da sanatı görülebilir kılmak, sanatı kendi yaşamına yerleştirmek –evindeki süsler, oturma odasındaki piyano ve kaderindeki şiir– istemesiydi. Flaubert sanatı sadece kitabına koyup onu görülemez kılmak suretiyle kendi sanatını kahramanının sanatından ayırabilirdi. Flaubert'in düzyazısı, onun sanatını kahramanının sanatından ayıran sınır çizgisini takip etmek için müşterek yaşamın dilsizliği denizine dalmak zorundaydı. Dilsiz yazının bu yeni türü maddi şeylerin tenine kazınmış sessiz dil olamazdı artık. O, ne iradeyi ne anlamı olan şeylerin radikal dilsizliğine uymalıydı; tüm ihtişamıyla, genel olarak yaşamın anlamsızlığını ifade etmeliydi. Sanatçının düzyazısı (*prose*) hâlâ daha sessiz, hâlâ "şiir"den daha yoksun olduğu ölçüde kendini gündelik yaşamın yavanlığından (*prose*) ayırdı.

Dilsiz yazının işte bu öteki türü kendi kendini bastırmanın başka bir türüyle sonuçlandı. Flaubert'in son romanı olan *Bouvard et Pécuchet*'de (*Bouvard ve Pécuchet*)* iki katip yaşamlarını tıp, tarımbilimi, arkeoloji, jeoloji, felsefe, pedagoji vs kitaplarında yazan ilkelere göre yönetme girişimlerinin hepsinde başarısız olur. Sonunda eski işlerine, katipliğe geri dönmeye karar verirler. Kitaplardaki kelimeleri gerçek yaşama uygulamayı denemek yerine onları istinsah edeceklerdir yalnızca. Bu tutum, edebilik hastalığı ve onun politik düzensizliği için iyi bir ilaçtır. Fakat bu iyi ilaç edebiyatın kendi kendini bastırmasıdır. Bizzat romancı da kahramanlarının istinsah etmekle yükümlü olduğu kitapları istinsah etmekten başka bir şey yapmamalıdır. Sonunda romancı kendi hikâyesini feshetmek ve "sanat için sanat"ın düzyazısını/

* Türkçesi: G. Flaubert, *Bilirbilmezler*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yay., İstanbul, 1990. (ç.n.)

yavanlığını basmakalıp sözün düzyazısından/yavanlığından ayıran sınırı bulanıklaştırmak durumundadır. "Sanat için sanat" demokrasinin düzyazısına/yavanlığına bağlılığını feshetmek istediğinde kendini feshetmek zorundadır. Yine burada da, söz konusu durum kişisel başarısızlık meselesi değildir. Balzac'ın Hıristiyan ve muhafazakâr bağlılığı Flaubert'in nihilizminin karşılaştığı aynı çelişkiyle karşı karşıya kalır. Aynı şey, edebiyatın hermeneutik kudretinden bir dil yaratma; yeni bir dünyanın, yeni bir kolektif yaşamın şekillenmesine katılarak yaşamın öz-yorumunu yeni bir tür şiire dönüştürecek ve yaşamı bizzat kendisine daha açık kılacak bir dil yaratma şeklindeki devrimci girişimler için de geçerlidir. Devrimin Paris komünü dönemlerinde Rimbaud, kendi tarifiyle, artık ritmini eyleme sunmayacak aksine eylemin önünde koşacak yeni bir şiir aramıştı. O, ölçü ve harmoniyle dolu şiirler, beş duyuya açık bir dil aramıştı; kokular, sesler ve renkler de dahil her şeyi içeren, ruh için ruhun dili. "Geleceğin şiiri" şeklindeki bu fikir kolektif bir bedenin müziği olarak antik Grek şiiri şeklindeki Romantik fikirle aynı çizgideydi. Böyle bir şiir fikrinin serbest nazım ve mensur şiir çağında, şiirin giderek daha az vezin ve ritim meselesi olup daha çok imge meselesi olduğu dönemde öne çıkması tuhaf gelebilir. Fakat bu tutarsızlık, Balzac'ın dükkânını trajedinin korosu yerine koyan edebiyatın politikasıyla tutarlıdır. Edebiyatın mantığına göre geleceğin ritmi antika dükkânındaki fosil ve mallardan icat edilmek zorundaydı. Rimbaud'nun antika dükkânı fukaranın dükkânıydı, onun *Alchimie du verbe* (*Sözün Simyası*)* metninin başında saydığı şu ıvır zıvırın dükkânıydı; gülünç resimlerin, popüler oymaların, basit aşk kitaplarının, kapı aynalıklarının, aptalca nakaratların dükkânı...

Rimbaud şiire dair iki fikri bağlamak istemişti; canlı bir bedenin ritmi olarak şiir ve sıradan şeylerin cisminde uyuyan dilsiz simgelerin arkeolojisi olarak şiir. Gelgelelim dilsiz simgeler dükkânından ve miadı dolmuş nakaratların şiirselliğinden geleceğin şiirine ve kolektif bedeninin ilahisine giden hiçbir yol yoktur.

* Türkçesi: A. Rimbaud, "Sayıklamalar II: Sözün Simyası", *Illuminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim*, Çev. Erdoğan Alkan, Cumhuriyet, İstanbul, 2001, s. 130. (ç.n.)

Edebiyat, gündelik yaşamın her türden ıvır zıvırını tarihin bir simgesine ve tarihin her türden simgesini de poetik bir öğeye dönüştürerek yaşamın kendi kendini yorumlamasının ve kendi kendini şiirselleştirmesinin kudretli bir makinesine dönüşmüştür. Edebiyatın bu politikası, herhangi bir kapı aynalığında ya da aptalca nakaratta yazılı olan tarihsiliğin ve müşterek şiirin kudretinin bu yeniden temellükünü dillendirebilecek yeni bir beden düşünü iyiden iyiye beslemişti. Fakat dilsiz yazının bu kudreti sözü edilen canlı bedenin "eski haline gelmesi" sonucunu doğuramazdı. Kolektif ilahiyi dillendiren bu "canlı beden" yazma ütopyasını sürdürmek zorundaydı. Fütürist şiirin ve Sovyet Devrimi'nin çağında Rimbaudcu tasarı sanatla yaşamın öyle veya böyle özdeş olacağı yeni bir yaşam fikrine uyum sağlayacaktı. Bu günlerin ardından söz konusu tasarı antika dükkânının şiirine, Aragon'un *Paysan de Paris*'te (*Paris Köylüsü*) methiyeler düzdüğü şu miadı dolmuş Paris pasajlarının şiirine geri dönecekti. Benjamin ise şiiri yeniden yazmayı, miadı dolmuş malların Ölüm krallığından Mesih çıkarmayı deneyecekti. Ancak geleceğin şiiri burjuva yaşamı romanının deneyimlediği aynı çelişkiyi, halkın ilahisi de saf edebiyat eserinin deneyimlediği aynı çelişkiyi deneyimlemişti. Edebiyatın yaşamı bu çelişkinin yaşamıdır. Edebiyatın "eleştirel", "politik" veya "sosyolojik" yorumcuları, çözümlememin kendilerine meydan okuduğunu hisseden bu yorumcular şöyle yanıt verebilir; edebiyatın sözü edilen çelişkisi, yaşamın yorumlanmasını onun dönüşümüyle karıştıran kadim yanılsamaya kadar uzanır.

Benim sunumumsa söz konusu karşıtlığı şu iki yoldan sorgulama girişimiydi. İlkin, yorumlama denen şeylerin, müşterek bir dünyanın görülebilirliğinin yeniden yapılandırılmaları oldukları ölçüde politik olduklarını dillendiren fikri doğrulamayı denedim. İkinci olarak, yorumsal değişimle "gerçek" değişimi karşı karşıya koyan söylemin bizzat kendisinin de meydan okuduğu yorum olarak aynı hermeneutik hikâyenin bir parçası olduğunu ileri sürmek istedim. Hem edebiyatın hem toplum biliminin payandası olan yeni anlam rejimi "dünyayı değiştirme"yle "dünyayı yorumlama"yı karşı karşıya koyan ifadenin ta kendisini bir muammaya dönüştürmüştü. Bir yazarlar meselesinden daha fazlası olan "edebiyatın" bu "politikası"nın soruşturulması söz konusu müphemliği ve onun

bazı sonuçlarını anlamamıza yardım edebilir. Edebiyatın politik boyutu genellikle toplum bilimi ve politik yorumlama aracılığıyla açıklanagelmiştir. Ben de meseleleri baş aşağı çevirerek, politikayı ve toplum bilimlerini sırf poetik kategorilerin dönüşümleriyle izaha gönül indirmemiş oluyordum. Arzum, onların iç içe geçişlerine daha yakından bakmayı teklif etmek olmuştur sadece.

12. Bölüm
Anıt ve Ona Duyulan İtimat ya da Deleuze ve Sanatın Direniş Kabiliyeti*

Sanata bir direniş meziyeti yüklenir kolaylıkla. Kanaat dünyasında bu sav sorunsuz gibi görülür. Bu dünya sanatın çeşitli yollarda, hepsi de eşsiz bir kudrette kesişen farklı yollarda direndiğini kolayca kabul eder. Bir açıdan, eserin tutarlılığı zamanın yıpratıcı etkisine direnir; başka bir açıdan, eseri üreten eylem kavramın belirlenimine direnir. Hem zamana hem kavrama direnen şeyin de iktidar formlarına direnme kabiliyeti olduğu varsayılır gayet doğal olarak. Bizzat özgür ve asi sanatçı klişesi de sanı mantığını örneklemeye pekâlâ yardım eder. Buna göre, "direniş" kelimesinin serveti iki mal-mülke/özgülüğe (*property*) bağlıdır; ilk olarak, bu kelimenin eşseslilik rezervlerine bağlıdır ki bu özellik, taşın edilgen direnişiyle insanın etkin muhalefeti arasında bir analoji yaratmayı mümkün kılar; ikinci olarak, topluluk, kalkışma, devrim, proletarya, sınıflar, özgürleşme vs gibi tedavülden kalkmış veya kuşkulu hale gelmiş diğer birçok kelimenin aksine bu kelimenin koruduğu olumlu çağrışımlara bağlıdır. O artık dünyayı değiştirme ve daha adil yapma isteminde iyi bir yatırım olarak görülmez. Fakat mesele tam olarak budur, çünkü "direniş" kelimesinin sözlük anlamındaki sesteşlik aynı zamanda pratik düzeyde müphemliktir; direnmek, şeylerin düzenine karşı duran ama aynı zamanda bu düzeni devirme çabasındaki tehlikeden kaçı-

* Bu metnin aslı Brezilya, Fortalaza'da 2004 Kasım'ında Ceara Üniversitesi'nin düzenlediği, "Art et résistance" (*Sanat ve Direniş*) adlı kolokyumda sunulan metindir.

nan birinin duruşunu benimsemektir. Ayrıca bildiğimiz gibi, bu çağda reklamcılık seline, iletişimsel ve demokratik retorik seline karşı sergilenen kahramanca "direniş" pozu kurulu tahakküm ve sömürü formlarına gönüllü bir riayetle kol kola gider.

Eğer kanaatin bu düzmece kendinden açıklığını boşa çıkarırsak, adına sanat denen bir etkinlik fikriyle veya etkinlik alanıyla direnişin özgül bir meziyeti fikri arasında bağlantılar kurmak her şeye rağmen mümkün olur mu? "Direniş" kelimesinin eşseslilliğinden, tek bir kelimede birden çok fikri içeren bu durumdan ne çıkarılabilir? Aslında sanatın, görünüşe göre birbiriyle çelişen, iki anlamda direndiği söylenir; ilk anlamda sanat, kendi varlığında ayak direyen bir şey olarak ve ikinci anlamda, kendi mevkilerinde kalmayı reddeden insanlar olarak direnir. "Direniş"in görünürde birbiriyle çelişen bu iki anlamı arasında bir denkleştirme hangi koşullar altında düşünülebilir? Kendinde ayak direyen bir şeyin direnişi, aynı zamanda kendini terk eden bir şeyin, tam da kendi "tutarlılık"ını tanımlayan düzeni değiştirmeye müdahil olan bir şeyin kudreti nasıl olabilecektir? Nietzsche'yi okuyan birinin elinden "bunu *nasıl* kavrayabiliriz?" sorusunun ardında başka bir soruyu, yani "bunu *neden* kavramalıyız?" sorusunu işitmekten başka bir şey gelebilir mi? Sanatı hem bir özerklik, kendi kendini sürdürme kudreti olarak hem de bir kalkış ve kendi kendini dönüştürme kudreti olarak düşünmeye gerek var mı?

Bu sorunlu düğümü Gilles Deleuze'den ödünç alınan bir pasaj temelinde incelemek istiyorum. *Qu'est-ce que la philosophie?* (*Felsefe Nedir?*)* metninin sanata ayrılmış bölümünde şunları okuyoruz:

> Yazar –bir umut henüz ortalarda olmayan halk uğruna– algıyı algılamalardan, duyguyu duygulanımlardan ve duyumu kanaatlerden zorla çekip almak için dili büker, titreştirir, kucaklar ve yarar(...) Bütün sanatların görevi tam da budur; resimle müzik benzer şekilde renklerden ve seslerden yeni armoniler, yeni plastik veya melodik manzaralar, yeni ritmik tabiatlar çekip alırlar, bunları yeryüzünün şarkısına ve kadınların, erkeklerin çığlığına yükseltirler ki bu da tınıyı, sıhhati, oluşu, görsel ve tınlayan bir kütleyi kurar. Bir anıt, olup bitmiş bir şeyin anılması, kutsanması değildir, bilakis geleceğin kulağına

* Türkçesi: G. Deleuze ve F. Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1993. (ç.n.)

> bir olayı ete kemiğe büründüren kalıcı duyumları bir sır gibi fısıldar; erkek ve kadınların daima yenilenen ıstırabını, yeniden yaratılmış karşı çıkışlarını, sürekli kaldığı yerden devam eden mücadelelerini yani. Istırap ebedi diye, devrimler zaferlerini görmez diye tüm bunlar boşuna mıdır? Fakat bir devrimin başarısı yalnızca kendinde; tam olarak, devrimin gerçekleşme anında insanlara sunduğu titreşimlerde, kucaklaşmalarda ve açmalarda ikamet eder ve bu, kendinde, her yeni seyyahın bir taş eklediği şu höyükler gibi, daima oluş sürecindeki bir anıt yaratır.

Bu pasajda direniş kelimesi geçmiyor. Fakat pasaj büyük bir gayretle bu kelimenin barındırdığı sorunu çözmeye uğraşıyor: "Direniş" formları arasındaki analoji devingen bir şeye nasıl dönüştürülecektir? Metin, her şeyden önce, iki süreç arasında bir analoji sunar bizlere: İnsanlar kendi kendini yeniden ortaya koyan şu kasvetli ıstırap karşısında bir anlığına acı çeker, karşı çıkar, kavga eder ve kucaklaşır; sanatçı da dili büker ve onu kucaklar ya da plastik veya müziksel algıları görsel ve tınlayan algılamalardan çekip ayırır ki onları insanların çığlıkları mesabesine yükseltebilsin. Bu durum, söz konusu iki süreç arasında bir analoji sunar, fakat görünüşe göre ortada doldurulması gereken bir gedik vardır. Sanatçı, bu eserin kendi başına ulaşamayacağı bir erek "uğruna" çalışır; "henüz ortalarda olmayan" bir halk "uğruna" çalışır. Ancak ikinci olarak bizzat bu eser sanatsal kucaklaşmayı devrimci kucaklaşmadan ayıran yarığa köprü kuran bir şey olarak sunulur. Titreşimler ve kucaklamalar anıtın bir başınalığında daimi bir sima rolü üstlenirler. Anıtın bir başınalığı da aynı anda bir dildir, bir taşıma hareketidir; anıt "geleceğin kulaklarına" ıstırabı ve mücadeleyi ete kemiğe büründüren kalıcı duyumları "bir sır gibi fısıldar". Söz konusu duyumlar, taşlarını anıt-oluşa katkı olarak sunan titreşimlere ve devrimci kucaklaşmaya dönüştürülür.

Geleceğe konuşan bir anıt ve işiten bir gelecek; bu, metaforun yadsınmasının Deleuze düşüncesinin her şeyi olduğunu işitmeye alışık kulaklara hakikaten biraz fazla gelecektir. Görünüşe bakılırsa metafor bu pasajda iyiden iyiye hüküm sürüyor ve bunu tüm işleviyle gerçekleştiriyor; metafor burada basit bir dil süslemesi değildir, daha ziyade –etimolojisinin de ima ettiği üzere– bir geçit veya taşıttır. Sanatçının çekip aldığı titreşimden devrimci titreşime

geçmek için, titreşim kütlelerinden, geleceğe yönlendirilmiş bir dil kuran anıta sahip olmak zorunludur. Geçidin kendisi de birden çok geçidi, birden çok kavramsal sıçramayı yoğunlaştırmalıdır; duyumların sanatsal bükülmelerinden insan mücadelesine sıçramak için titreşimin devingenliğiyle anıtın durağanlığı arasında bir denklik kurmak zorundadır. Anıtın hareketsizliğinde, titreşimin başkasına hitap etmesi, başkasıyla konuşması zorunludur. Fakat bu konuşma da çift katmanlıdır; o bir yandan, halkın çabasının ya da "direniş"inin taşınmasıdır; diğer yandan, insanlığa direnen şeyin taşınmasıdır, kaosa koşumlu ve onun tarafından biteviye ele geçirilen kaos güçlerinin taşınmasıdır. Kaos bir direniş formu haline gelmek durumundadır; yine bu form da direnen bir kaos haline gelmelidir. Anıt devrime dönüşmeli ve devrim tekrar bir anıta dönüşmelidir.

Eserin şimdisiyle halkın geleceği arasındaki uçurum metaforun oyunu sayesinde kurucu bir bağa dönüşür. Sanat eseri bir halkın "uğruna" değildir yalnızca. Bu halk tam da sanatın "direniş" koşulunun parçasıdır; bu da, söz konusu direnişi aynı anda, hem anıtta yerleşik savaşçıların kucaklaşması olarak hem de oluş ve mücadele sürecindeki bir anıt olarak tanımlayan, karşıtların birliği demektir. Eserin direnişi sanatın politikayı kurtarma yolu değildir, sanatın politikayı taklit etme veya öngörme yolu değildir; doğruyu söylemek gerekirse eserin direnişi politikayla sanatın özdeşliğidir. Sanat politika*dır*. Deleuze'ün yukarıdaki pasajda ileri sürdüğü ana tez işte budur. Gelgelelim durumun böyle olması için anıtın iki dili arasında özdeşlik olması gerekir; yani Schiller'in, geleceğin insanlarını uzun süredir gözden kaybolmuş özgür şehir-devletlerinin el değmemiş ihtişamına taşıma kabiliyetine sahip şeyler olarak söz ettiği anıtların insani diliyle sessiz konuşmaları insanların gevezeliğini ve çalkantılarını yalancı çıkaran şu romantik taşların gayriinsani dili arasında.

Sanat, sanat olacaksa politika olmak zorundadır, eğer sanat politika olacaksa anıt en az iki kere konuşmalıdır; insani çabanın özeti olarak ve insanı kendinden ayıran gayriinsaniliğin iktidarının özeti olarak. Bu argümanın imkân koşullarını incelemek istiyorum. Bana öyle görünüyor ki böylesi bir soruşturmada iki nokta vardır. Bir yandan, Deleuze'ün tezinin bir veya iki yazarın

tekil buluşundan ibaret olmadığını, aksine bir sanat fikri, duyuyla algılanabilir fikri ve insan geleceği fikri arasındaki çok daha kökensel düğümün tikel formu olduğunu göstermek istiyorum. Diğer yandan bu tezin, sözü edilen kökensel düğüm tarafından tanımlanan gerilimler alanında işgal ettiği özel yeri çözümlemek istiyorum.

Titreşimin ve kucaklaşmanın formuna bürünmüş haliyle, duyuyla algılanabilirden çekip alınmış duyusal öğe ve sanat eseri; sanatın kalıcı anıtı olarak kucaklaşmanın veya titreşimin anlık oluşları; metinde göründükleri kadar müstesna olan bu denklemler Deleuze'ün kendi buluşları değildir. Onlar uzun zaman önce zaten vaz edilmiştir. Üstelik, onların geldiği bu soy da ikiye ayrılır. İlk olarak, en yakın nesep söz konusudur; titreşim ve kucaklaşma doğrudan, Proust'un Vinteuil müziğine ayırdığı pasajdan gelir, ayrıca duyuyla algılanabilir formlardan çekip alınmış duyuyla algılanabilir izleği *Temps retrouvé*'nin (*Yakalanan Zaman*) ana tezini oluşturur. Fakat bu Proustçu tez ve betimlemenin kendileri de estetik deneyimin çok daha genel bir görülebilirlik ve akledilebilirlik formu zemininde, sanatın kimliğini saptamanın bütüncül bir rejimini tanımlayan bir form zemininde mümkündür ancak.

Duyuyla algılanabilirden koparılmış duyuyla algılanabilir öğe fikri, *dissensus*a ait duyuyla algılanabilir öğe fikri, benim "sanatın estetik rejimi" demeyi önerdiğim, sanatın modern rejiminde içerilen düşünme tarzının kendine özgü niteliklerinden biridir. Aslında bu rejimin kendine özgü niteliğini belirleyen şey duyusal deneyimin olağan formlarından koparılmış, özel bir duyusal deneyim formu fikridir. Deleuze algıyı algılamadan ve duyguyu duygulanımdan zorla çekip alan eserden söz ederken aslında, kendine özgü tarzıyla, estetik söylemin kökensel tarifini açıklamaktadır. Kant'ın güzele ilişkin çözümlemesinde kısa .ve öz biçimde açıklanan tariftir bu; estetik deneyim, iki yönden kopuk olan duyusal bir dokunun deneyimidir. O, duyusal algılamayı kendi kategorilerine tâbi kılan anlama yetisinin yasasına nazaran kopuktur; yine, duygulanımlarımızı iyi arayışına tâbi kılan arzunun yasasına nazaran kopuktur. Estetik yargı yetisinin kavradığı form ne bir bilgi nesnesinin ne de arzu nesnesinin formudur. İşte, güzelin deneyimini bir tür direniş deneyimi olarak tanımlayan

tam da bu *ne... ne de...*dir. Güzel hem kavramsal belirlenime hem tüketim mallarının ayartısına direnen şeydir.

Bu tarif, Kant'ın döneminde sanatın estetik rejimini sanatın temsilî rejiminden ayıran estetik *dissensus*un veya *direnişin* kökensel tarifidir. Bu dissensus sanatın klasik rejimi, yani sanatın temsilî rejimi tam anlamıyla bir zihinsel belirlenim formuyla duyusal temellük formu arasındaki uyum tarafından yönetildiği için ortaya çıkmıştı. Bir açıdan bakıldığında, sanat formun eseri olarak, yasasını maddeye dayatan şey olarak tanımlanmıştı. Başka bir açıdan bakıldığında, sanatın kurallarının, maddenin forma tâbi kılınmasıyla tanımlanan bu kuralların duyusal doğanın yasalarına karşılık düştüğü varsayıldı. Deneyimlenen haz söz konusu kuralın söz konusu mütekabiliyetinin doğrulanması olarak alındı. Aristotelesçi mimesis harfiyen şuydu; üretici bir doğayla –bir *poiesis*– alıcı/kabil bir doğa –bir *aisthesis*– arasındaki mutabakat. Bu üç yollu mutabakatın teminatına insan doğası dendi.

İlk tarifini Kant'ın sunduğu "direniş" veya "dissensus" bu üç yollu mutabakatla bağı koparma ve dolayısıyla bu doğayla bağı koparmadır. Estetik deneyim o andan itibaren bir doğayla bir insanlık *arasında* –ki bu da aynı zamanda iki doğa arasında veya iki insanlık arasında demektir– duran bir şeydi. Bunun üzerine, bütün mesele bu ilişkisiz ilişkinin nasıl –hangi doğa ve hangi insanlık adına– belirlediğini bilme meselesi olacaktır. Deleuze'ün sanat hakkındaki metinlerini boydan boya kat eden belirgin sorun budur; bir insanlıktan diğerine giden yolu ancak insanlık dışı döşeyebilir. Fakat bu noktaya gelmeden önce sanatın estetik rejiminin kurucu öğesi olan dissensusun diğer birkaç sonucunu incelememiz gerek. İlk sonuç basitçe şöyle ortaya konabilir; şayet güzel kavram-sız ise ve bütünüyle sanat bir konuyu dönüştüren fikirlerin hayata geçirilmesiyse bundan çıkan sonuca göre güzel ve sanat birbirleriyle ayrıştırıcı bir ilişki içindedir. Bizzat sanatın koyduğu erekler de güzelin deneyiminin kendine özgü niteliğini belirleyen ereksiz ereksellikle karşıtlık içinde durur. Uçurumu aşmak için özel bir güç gereklidir. Kant'a göre bu güç dehanın gücüdür; doğanın kurallarını gözlemleyen birinin değil üretici kudretiyle bizzat doğanın gücü. Fakat buna göre deha doğanın bilinçdışından pay almalıdır. Deha, altında işlediği yasayı bilemez.

Eğer güzelin estetik deneyimi sanatın deneyimiyle özdeş olmak durumundaysa o halde sanata bir çifte fark damgasını vurmuş olmalıdır; sanat, kendinin bilincinde olmayan bir düşüncenin, duyusal deneyimin sıradan koşullarından koparılmış duyuyla algılanabilir bir öğedeki tezahürü olmalıdır.

Kuşkusuz bu ayrışmanın en açık deneyimi Hegel estetiğindedir. Deleuze düşüncesinin alametifarikası olan Hegel fobisi gayet iyi bilinir. Beri yandan Deleuze'ün titreşim, kompozisyon ve kaçış çizgileri kavramları da şu muazzam Hegelci üçlemenin; simgesel sanat, klasik sanat ve romantik sanat üçlüsünün varisleridir kendilerince. Hegel sanat eserinin çelişkili tarifini sanatın estetik rejimi altında sabitleyen biridir; sanat eseri, düşüncenin kendinden farklılığının maddi tescilidir. Bu da kendi geçici meskenini piramidin taşlarında boşuna arayan düşüncenin yüce titreşimiyle başlar; maddenin, kendini ancak kendi zayıflığı pahasına gerçekleştirmeyi beceren bir düşünce tarafından kucaklanmasıyla devam eder –aslına bakılırsa Grek dini batınilikten yoksun olduğu için Tanrı heykelinin mükemmelliğinde en iyi şekilde ifade edilebilir; ve nihayet o, erişilmez bir semanın peşinde koşan ve dolayısıyla sanatın, gerçi sonunda kendi evine ulaşsa da, giderek düşüncenin kıyısı olmaktan çıktığı yerde sonu ilan eden Gotik kulenin kaçış çizgisidir. Demek ki sanatın direndiğini söylemek şu anlama gelir; sanat, eserlerin duyusal tezahür kudretiyle onların imleme kudreti arasındaki saklambaç oyunudur. Şimdi, düşünceyle sanat arasındaki bu saklambaç oyununun çelişkili bir sonucu vardır; sanat, sanat yapmaya yönelmiş bir iradenin ürünü olmadığı sürece, sanattan başka bir şey olduğu sürece sanattır; yani sanat olarak doğası bakımından direnir.

Hegel'de bu "başka şey"e bir halkın tini denir; Grek heykeli kendisini yapan heykeltıraştan başka bir şey –şehir-devletin tanrılarının temsili, şehir-devletin kurum ve şenliklerinin dekoru– olduğu sürece bizim için sanattır. Deleuze'ün eserinde bu başka şeye "tıp" denir; Deleuze bu bağlamda Le Clézio'dan alıntı yapar: "Belki bir gün onun sanat değil yalnızca tıp olduğunu bilecek duruma geleceğiz".

Bu iki tarif, ilkeleri bakımından karşıt değildir; Grek heykeli bir halkın sağlığıdır ve Deleuze'ün tıbbı, tıpkı Nietzsche'ninki gibi, bir

medeniyetin tıbbıdır. Aralarındaki fark şudur; Grek halkının sağlığının temsilcisine Apollon denirken Deleuzecü doktor Dionysos kisvesine bürünür. Apollon ve Dionysos iki Nietzsche karakteri değildir basitçe. Nietzsche onların iki kutupluluğunu tragedyayı kuramsallaştırmada kullanabildiyse bunun nedeni söz konusu iki kutupluluğun zaten sanatın estetik rejimini yapılandırmış olmasıdır. O, sanatla kendisi arasındaki uçurumun açıklandığı çift şeritli yola, düşünceyle onu tanımlayan düşünülmemiş arasındaki gerilime işaret eder. Apollon, düşünceyle düşünülmemiş arasındaki birliğin ahenkli bir simada sabitlendiği uğrağı simgeler. Bu sima, kültürün doğadan ayrılmadığı bir insanlık simasıdır, tanrıları şehir-devletin yaşamından ayrılmamış bir halk simasıdır. Dionysos düşünceye direnen karanlık arka planın simasıdır, kültürün yarılmasıyla boğuşan birincil doğanın ıstırabının simasıdır. Sanatın "direniş"i aslında çelişkilerin gerilimidir, Apollon'la Dionysos arasındaki bitmez tükenmez gerilimdir; feshedilmiş bir dissensusun, taştan yapılma güzel Tanrı şeklindeki insanmerkezci simada çarpıtılmış mutlu simasıyla yeniden açılmış dissensus arasındaki, yani Dionysosçu çılgınlık veya feryatla azdırılmış bu dissensus arasındaki: Ahab'ın hiçlik istemi veya Bartleby'nin istem hiçliğindeki, birincil doğanın, "insanlık dışı" doğanın bu iki tanıklığındaki gerilim.

Sanata ait dissensus durumunun gelmekte olan halk izleğiyle bağlantı kurduğu nokta burasıdır. Bu düğümü anlamak için sanatın modern estetik rejimini kuran şeye geri dönmeliyiz; duyarlık yasalarıyla sanatın kuralları arasındaki mutabakatın, klasik temsil düzenini diğerlerinden ayıran bu mutabakatın bozulması. Bu düzende etkin form edilgin maddeye sanatın kuralları aracılığıyla zorla yükleniyordu. Ayrıca, deneyimlenmiş haz da duyarlık yasalarına karşılık düşen bu sanatsal *poiesis* kuralının doğrulanması olarak görülüyordu. Deneyimlenmiş haz, duyumları doğru tanıklıklar olarak alınabilecek kişilerin; yani zevk adamlarının, kültürsüz mizaçlılarınkinden farklı ince bir mizaca sahip olanların gerçekleştirdiği doğrulama olarak görüldü. Bu da temsil düzeninin çift katmanlı bir hiyerarşi barındırması demektir; formun madde üzerindeki buyurganlığı ve kaba duyumsal mizaçla inceltilmiş duyumsal mizaç arasındaki ayrım: "Zevk adamının", demişti

Voltaire, "sıradan insanınkinden farklı gözleri, farklı kulakları ve bir zarafet duyuşu vardır".

Estetik devrim bu çift katmanlı hiyerarşiyi ilga eder. Estetik deneyim formun madde üzerindeki, etkin anlama yetisinin edilgin duyarlık üzerindeki buyurganlığını askıya alır. Şu halde estetiğe ait dissensus durumu şu eski insani "mizaç"ın yarılması değildir sadece. O aynı zamanda, söz konusu mizacın ima ettiği bir "insanlık" tipinin; kaba duyuşun insanlarıyla ince duyuşun insanları arasındaki, etkin aklın insanlarıyla edilgin duyarlık insanları arasındaki ayrımın yapılandırdığı bu insanlık tipinin de feshedilmesidir. Bu durumun *Kritik der Urteilskraft* (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) §60'ta kısa ve öz biçimde açıklandığını görüyoruz.* Estetik evrensellik burada yeni bir insanlık duyarlılığının aracısı olarak, kültürlü sınıfların inceliğiyle kültürsüz sınıfların basit mizacı arasındaki karşıtlığı aşan bir "iletişim" formunun ilkesi olarak belirlenir. Deleuze'ün şu "geleceğe konuşan anıtı"nın arkasında bu Kantçı "iletişim"in öncü müziğini duymamız gerek. Dahası, *Kritik der Urteilskraft*'ın Fransız Devrim'iyle çağdaş olduğunu hatırlamamız gerek. Bir yazar bu çağdaşlığın tüm sonuçlarını çıkarmıştı; *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*'ında (*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*) Schiller estetik "direniş" veya "dissensus"un politik imlemini kenara ayırır. Estetik özgür oyunda formla madde, etkinlikle edilginlik karşıtlığının iptali söz konusudur. Bu aynı zamanda tam insanlıkla alt-insanlık arasındaki karşılığın da iptalidir. Estetik özgür oyun ve zevk yargısının evrenselliği yeni bir özgürlük ve eşitlik türünü tanımlar. Devrim hükümetinin yasanın formu altında dayatmak zorunda kaldığı eşitlik ve özgürlükten farklı olan bu yeni türden eşitlik ve özgürlük artık soyut değil duyuyla algılanabilirdir. Estetik deneyim eşi benzeri görülmemiş bir duyusal algı merkezinin deneyimidir; bu merkezde, duyusal deneyimi yapılandıran hiyerarşiler ortadan kaldırılmıştır. Onun, beraberinde, bireyler ve topluluk için "yeni bir yaşama sanatı" vaadi, yeni bir insanlık vaadi getirmesinin nedeni budur.

Dolayısıyla sanatın direnişi özel bir "politika"yı; artık yasanın soyut formları tarafından değil yaşanmış deneyimin bağları tara-

* I. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 2011, s. 232-34 (§60). (ç.n.)

fından birleştirilmiş yeni bir insan topluluğu yaratmaya kendisinin politikadan daha uygun olduğunu iddia eden özel bir politikayı tanımlamıştı. Böylece o, beraberinde, gelmekte olan halk vaadini getirir. Bu halkın özgürlüğü ve eşitliği etkili ve yaşanmış olup yalnızca temsil edilmiş değildir. Fakat bu vaat "sanatsal" direnişin çelişkisiyle damgalanmıştır. Sanat bir halkı iki çelişkili yolda vadeder; sanat, sanat olduğu ölçüde ve sanat olmadığı ölçüde bu halkı vadeder.

Bir açıdan sanat, duyuyla algılanabilir deneyimin diğer formlarına kıyasla kendi mesafesi sayesinde, onu kuran *direniş* aracılığıyla vadeder. Schiller *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*'ının 15. mektubunda, bizlere estetik özgür oyunun yeni bir yaşam sanatı kurduğu teminatını verdikten hemen sonra *Juno Ludovisi* adıyla bilinen Grek heykelini hayalimizde canlandırmamızı ister. Bu tanrıça, der Schiller, kendi kendiyle kuşatılmıştır, atıldır, tüm umur ve ereklerden azadedir. O ne bir şey buyurur ne bir şeye direnir. Tanrıçadaki "direniş yokluğu"nun heykelin direnişini, duyu deneyiminin diğer –sıradan– formlarına kıyasla heykelin sıra dışılığını tanımladığını anlarız. Tanrıça hiçbir şey istemediği için, düşünce dünyasına ve buyuran iradenin dünyasına dışsal olduğu için, kısacası "gayriinsani" olduğu için heykelin de özgür olduğu ve aynı şekilde baskıcı iradeden kurtarılmış bir insanlığı önden imlediği söylenebilir. Tanrıça sessiz olduğundan, bize hiçbir şey söylemediğinden ve bizim insanlığımızla ilgili olmadığından heykel de "geleceğin kulaklarına" yeni bir insanlık vaadini "sır gibi fısıldayabilir". Direnişsiz direniş çelişkisi böylece tüm saflığıyla tezahür eder. Sanat eserinin –direnmeyen tanrıçayı temsil eden– direnişi gelmekte olan bir halkı çağırır; fakat bu halkı, tam da kendi mesafesinde, tüm insani iradeden uzaklığında ısrar ettiği derecede çağırır. Heykelin direnişi, tıpkı tanrıça gibi, direnmeyi kesen, ıstırap ve feryatlarını mücadeleye dönüştürmeyi kesen halka bir gelecek vadeder.

Öte yandan Schiller, bakış açısının anında tersine çevrilmesiyle, ters bir formda bir çelişki de sunar; sanat, kendisini yapan insanlar için "sanat olmayan" başka bir şeyin sonucu olduğu ölçüde bir vaat taşır. Taş heykelin direngen özgürlüğünü yaratan şey belirli bir özgürlüğün –veya Deleuzecü ifadeyle, belirli bir sağlığın– ifade-

sidir. Heykelin kendi kendine yeten özgürlüğü onda ifade edilen halkın özgürlüğüdür. Şimdi, bu dünya görüşüne göre "özgür" bir halk, sanatı ayrı bir gerçeklik olarak deneyimlemeyen bir halktır; kolektif deneyimin sanat, politika veya din denen seçik formlarda ayrıştığı bir zamanda yaşamamış halktır. Şu halde heykelin vaadi, yine sanatın formlarının artık ne politikanın formlarından ne de müşterek deneyim ve inancın formlarından ayrılacağı bir gelecektir. Sanatın "direniş"i kendi iptalini, kendi mesafesinin veya insanlık dışılığının iptalini vadettiği ölçüde bir halk vadeder. Sanat böylece kendi bastırılışını, kendi formunun müşterek bir duyu dünyasına dönüştürülmesini kendi amacı olarak alır. Fransız Devrimi döneminden Sovyet Devrimi dönemine dek, estetik devrim sanatın yeni bir yaşamın inşasında kendini bu şekilde gerçekleştirmesini ve kendini bu şekilde bastırmasını imler; sözü edilen yeni yaşamda sanat, politika, ekonomi veya kültür bir ve aynı kolektif yaşam formunda çözünecektir.

Sanatın topluluğun inşası sürecinde kendi kendini bastırma formundan geçtiğini biliyoruz. Ancak sanat bu forma önceden beri anlaşılagelenden tümüyle farklı bir tarzda maruz kalmıştı. Sanat evvela Sovyet rejimince; sanatçıları varsa yoksa yaşam formlarının kurucuları yapmakla ilgilenen ve yalnızca kendi yeni yaşam inşa etme tarzını örneklendiren sanatçıları isteyen Sovyet rejimince yutuldu. İkinci olarak, gündelik yaşam formlarını şekillendiren bir sanat tasarısı, ironiktir ki, kapitalist gündelik yaşamda ve meta estetikleştirilmesinde gerçekleştirilmişti. Sanatı yaşam yapma şeklindeki bu çift katmanlı –trajik ve komik– tasarı, tepki yoluyla, estetik meta-politikanın bir diğer büyük biçimini doğurdu; politik militancılığın görevleriyle veya gündelik yaşamın estetikleştirilme biçimleriyle herhangi bir konsensusun çekiciliğine mutlak direnişini onayladığı ölçüde, gelmekte olan bir eşitlik ve özgürlük vadeden, ayrıca tahakküme uğramışın direnişine eşlik eden bir sanat fikri. Adorno'nun ifadesi bunu özetler; "sanatın toplumsal işlevi bir işleve sahip olmamaktır". Bu görüşe göre sanat sırf mesafesini sağlama alma aracılığıyla direnmez. Sanat direnir ve fakat onun kendini kuşatışı onu savunulamaz olarak gösterir, çünkü o, geçit vermez bir çelişki kıyısını işgal eder. Adorno'ya göre, sanatın bir başınalığı onun özerk görünümüyle iş bölümünün gerçekliği

arasındaki çelişkiyi sunmayı bırakmaz; *Odysseia*'daki meşhur bir pasaj, gemi direğine bağlanmış Odysseus'un efendiliğinin gemicilerin işinden, onların tıkanmış kulaklarından ve sirenlerin şarkısından ayrıldığı pasaj bu çelişkiyi simgeler. Schönberg müziği, kapitalizmin iş bölümünü ve meta süslemesini daha etkili biçimde ifşa edip kınamak için Fordist seri üretim hattından çok daha mekanik, çok daha "insanlık dışı" olmak zorundaydı. Fakat onun insanlık dışılığı da bastırılmışın lekesini, emekle keyif çatma arasındaki kapitalist ayrılığı görünür kılar. Sanat eserinin direnişi, tam da insani olanın insanlık dışılığının ve insanlık dışı olanın insaniliğinin biteviye yeniden sahnelenmesi sayesinde, uzlaştırılmış bir yaşam şeklindeki estetik vaadi sürdürür. Ancak onun bunu yaparken ödediği bedel söz konusu vaadin süresiz ertelenmesidir, tüm uzlaştırmaların bir simulakr olarak reddedilmesidir.

Sanatın direnişi böylece iki uçlu bir çelişki olarak görünür. O, yeni bir halk vaadini sürdürmek için ya kendini bastırmak ya da bu halkın gelişini süresiz ertelemek zorundadır. Son iki yüzyıldır sanatın devingenliği, sanatın kendini bastırması ve çağırdığı halkın süresiz ertelenmesinden ibaret iki kutup arasındaki bu gerilimin yarattığı devingenliktir belki de. Sanatın politikasındaki bu çelişki tam da sanatın estetik rejimindeki sanat tanımının çelişkisine gönderme yapar; bu rejimde, sanat adı verilen "şeyler" daha öncekinin aksine artık bir pratiğin kurallarınca tanımlanmaz. Burada onlar, özgül bir duyu deneyimine, yani duyu deneyiminin sıradan formlarından çıkarılmış bir duyuyla algılanabilir dokunun deneyimine aidiyetleri üzerinden tanımlanırlar. Ancak deneyim formlarındaki bu farklılık bizzat sanat ürünlerinin doğasındaki farklılık olamaz. Sanat ürünlerini sanat ürünleri olarak görünür kılan estetik duyusal algı merkezi o halde, bu ürünlere sırf kendilerine ait olacak maddi veya duyusal bir nitelik bahşetmez. Sanatın farklılığı yalnızca, sanatçıların kendine özgü stratejilerinde adım adım, her duruma göre tek tek inşa edildiği ölçüde vardır. Sanatçı, bile isteye, bir esere kendini kişisellik dışının ve insanlık dışının kudreti olarak özgürleştirme kabiliyeti vermelidir. Sanatçı bunu, söz konusu kişisellik dışının bir başkasıyla, dünyanın klişeleri veya yavanlığıyla –ki söz konusu kişisellik dışını bunlardan ayıracak herhangi bir gerçek engel yoktur– karıştırılması gibi bir tehlikeyi

göze alarak yapmak zorundadır. Estetik farklılık ayrıca bir *-mış gibi* formu altında varlığa getirilmiştir. Kitap, der Proust, bizzat duyuyla algılama dilinden yapılma bir şeymiş gibi yazılmalıdır. Eser, kendisini hem sanatın şimdisi hem de bir halkın geleceği kılan tutarsız farklılığın genişletilmiş metaforudur.

Deleuze'ün reddettiği şey sanatın ve onun politikasının bu melankolik yazgısıdır tam olarak. Deleuze ilk başta, sanatı, direnişin kendi kendini bastırmasıyla direnişin sürdürülmesi –ki bu sürdürme, gelmekte olan halkı süresiz erteler– arasına sıkıştıran ikilemi zorlamaya çabalamıştı. O, bir *la* notasının titreşimini ya da iki plastik formun kucaklaşmasını bir anıtın direnişiyle kıyaslamaya uğraşmıştı. Yine o, bir Berg notasının, bir Bacon tuvalindeki boks ringinin, bir Kafka romanında anlatılan metamorfoz öyküsünün yalnızca bir halkı değil yanı sıra bu halkın gerçekliğini de, yeryüzünü "iskan etmenin" yeni bir yolunu da vadetmesine, ayrıca bir anıtın geleceğe konuşmasına çabalamıştı. Estetiğin politik ikilemindeki bu zorlama bir başka zorlamayı, bu kez tam da sanat sürecinin tanımındaki zorlamayı önvarsayar. Deleuze'e göre sanat "-mış gibi"nin ve metaforun rejimine mahkûm edilemez; onun *duyusal* durumu bizzat gerçekteki bir farklılığı ileri sürmek zorundadır. Sanatı kendinden ayıran insanlık dışı *gerçekten* insanlık dışı olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında şey Deleuze'ün Proust'la ilişkisinden daha önemli bir şey yoktur. İki düzen arasındaki, yani duyuyla algılanabilirin anlama yetisince kurulan düzeniyle duyuyla algılanabilirin kendi hakikatindeki düzeni arasındaki karşılaştırmayı onaylayan titreşim ve kucaklaşmayı Deleuze Proust'tan ödünç alır. Fakat Proust'un eserinde bu farklılık, son tahlilde, metaforun işidir. Hakikatin iradî olmayan istilasına tanıklık eden, yani ona edebi gerçekliğini veren şey tam da yazarın bu kasıtlı metaforudur. Deleuze ise metaforun kendi hakikatinin hakikati olabileceğini onaylamayı son tahlilde reddeder. Deleuze metaforun gerçek bir metamorfoz olmasını ister; edebiyat bir metafor değil metamorfoz üretmelidir. Edebiyatın ürettiği duyuyla algılanabilir, tıpkı Gregor Samsa'nın odasındaki hamamböceğinin iyi bir evlat ve dürüst bir çalışan olan Gregor Samsa'dan farklı olması gibi, gündelik deneyimimizi düzenleyen şeyden farklı olmalıdır. Schumann melodisi yeryüzünün şarkısıyla

özdeş olmalıdır. Ahab "birincil doğa"nın tanığı olmalı ve Bartleby bir Mesih, kökten ayrı iki düzen arasındaki aracı olmalıdır. Bunun için, sanatçının kendisi de "öteki kıyı"ya geçmiş ve çok güçlü, nefes aldırmayan bir şey yaşamış olmalıdır; "kıpkırmızı gözler"le döneceği bir insanlık dışı deneyimi, birincil doğa deneyimi, sanatçının derisine damgasını vuran bir deneyim geçirmiş olmalıdır. Kantçı *-mış gibi*nin, Proustçu metaforun veya Adornocu çelişkinin ötesine geçmek ancak bundan sonra mümkün olur. Beri yandan, bu aşırılık için ödenecek bedelin ne olduğu gözümüzün önündedir. Ödenecek bedel içkinlik düşüncesine bir tür aşkınlığın gerçek anlamda yeniden sokulmasıdır.

Şu kıpkırmızı gözler, ayrıca çok güçlü ve nefes aldırmayan bir şeyle yaşanan bu ilişki aslında iki düzenin karşılaşmasına yönelik başka bir felsefi deneyimi hatırlatır bize; duyuyla algılanabilir düzeni duyuyla algılanabilir üstüyle karşı karşıya bırakan şu yücenin deneyiminin Kantçı dramaturjisini. Deleuze'e göre sanatsal dissensusun kudreti *poiesis*le *aisthesis* arasındaki sıradan boşlukta ifade edilemez. Bu kudret bir *aisthesis*in aşırı kudreti tarafından, ki bu da özünde iki gerçeklik düzeni arasındaki ontolojik farkın kudreti demektir, iletilen kudret olsa gerektir. Sanatçı, kendini saf "duyuyla algılanabilir"in, insanlık dışı doğanın aşırı kudretine maruz kalmış biri olarak bulan kişidir. Algıyı algılamadan çekip alan eser de bu aşırı kudrete maruz kalışın etkisidir. Şeyleri bu yolda kavramsallaştırmada Kantçı yüce teorisinden, iki düzeni karşılaştırma fikrinden alınma bir nakarat bulunur. Aradaki fark şudur; Kant'ta imgelemin aşırı olan duyu deneyimiyle karşılaşması zihni aklın yüce kudretinin ve onun duyuyla algılanabilir üstü uğraşının bilincinde olmaya kışkırtırken Deleuze'de yücenin deneyiminde karşılaşılan duyuyla algılanabilir üstü öğe akledilebilir olmayıp salt duyuyla algılanabilirdir, yaşamın insanlık dışı kudretidir. İçkinlik böylece bir aşkınlık formuna dönüşmek durumundadır. Ayrıca, Kant'ta yücenin deneyimi bizleri sanatın ve estetiğin alanını terk etmeye yöneltir; bu deneyim estetikten ahlaki evrene geçişe işaret eder. Öte yandan Deleuze'de, estetik özerklikle ahlaki özerklik arasındaki bu farklılığa bizzat sanat pratiğinde ve estetik deneyimde yeniden yetki verilir. Sanat duyuyla algılanabilir üstü duyuyla algılanabilirin (*suprasensible sensible*)

deneyiminin suretidir; Yaşamın aşkınlığının tezahürüdür ki bu da Varlığın Deleuze'deki adıdır. Sanat, Yaşamın –insanla ilişkisi bakımından– yaderkliğinin bir deneyiminin suretidir.

O halde Yaşamın bu yaderk kudreti ne ölçüde, mücadele halindeki bir insani kolektifin kudreti halini alabilir? Bana öyle geliyor ki bu soruyu ortaya koyabilmek adına Deleuze'ün tarifini onun çağdaşı olup aynı öncüllerden tamamıyla zıt vargılar çıkaran bir filozofun, Jean-François Lyotard'ın tarifiyle karşılaştırmak yararlı olacaktır. Aslına bakılırsa Lyotard Kant'ın yücesini modern sanatın ilkesi haline getirmişti. Ona göre modern sanat bütünüyle, zihni karışıklığa iten bir duyuyla algılanabilir aşırı kudretle bizzat zihin arasındaki yüce uyumsuzluğun tesciliydi. Ayrıca Lyotard duyuyla algılanabilir üstü duyuyla algılanabilirin bu kudretine insanlık dışının kudreti der. O böylece, Deleuze'e benzer şekilde, Kantçı çözümlemeyi tersine çevirerek ilerler. Tıpkı Deleuze gibi o da iki alan arasındaki uçurumu duyuyla algılanabilirin bizzat kendisine aşkınlığının deneyimine dönüştürür. Yine Deleuze'ün yaptığı gibi Lyotard da bu aşkınlığın deneyimini tam da sanatsal pratiğin ilkesi haline getirir. Fakat Lyotard bunu yaparken tümüyle zıt bir sonuç çıkarır. Deleuze ve Guattari duyusal istisnanın bu aşırı kudretini yasanın ve babanın paranoyak, Ödipal hükümranlığıyla karşı karşıya koymak için, ayrıca bir kardeşlik topluluğunun ilkesini vaz etmek için *Kafka*'yı yazdılar. Lyotard ise aksi bir sonuca vardı. Ona göre, duyuyla algılanabilir üstü duyuyla algılanabilirin darbesi, anıtı geleceğin kardeşçe kucaklanması çağrısı kılan şu yersiz yurtsuzlaştırma kuvvetinden meydana gelmez. Bu kuvvet, zihni bizzat kendinden ayıran, Ötekinin kudretinde zihnin birincil ve onulmaz yabancılaşmasına tanıklık eden kuvvettir. Söz konusu Öteki böylece, Yasa adını almazdan evvel Freudcu "Şey" adını alır. Sanat da böylece Tinin Ötekine şu kadim bağlılığına tanıklık halini alır. Kardeşlik ütopyası Aydınlanma çağında doğmuş özgürleşme düşünün, Ötekinin kudretinden azade olup kendisinin ve dünyasının efendisi olan bir zihin düşünün avatarı haline gelir. Lyotard'a göre, kendisinin efendisi olan bir insanlık şeklindeki bu düş yalnızca naif olmayıp ayrıca suçludur da. Bu düşün gerçekleştirilmesi, diye iddia eder Lyotard, Nazi soykırımıyla sonuçlanmıştır. Lyotard, Avrupa Yahudilerinin kıyımını zihnin Ötekinin yasasına

bağlılığına tanıklık etme işini göğüsleyen halkın kıyımına dönüştürür. Sanatın direnişi böylece, onun çift katmanlı bir tanıklık sunmasından meydana gelir; insanın aşılamaz yabancılaşmasının tanıklığı ve bu yabancılaşmanın yanlış teşhis edilmesinden doğan felaketin tanıklığı. Lyotard'ın sözü edilen yüce uçurumu yeniden yorumlayışından çıkardığı sonuçlar böylece Deleuze'ün şu gelmekte olan halkından çıkan sonuçlara tümden karşıttır. Lyotard'ın sonuçları kesinlikle daha az caziptir. Fakat korkarım ki bu sonuçlar daha mantıksaldır, şöyle; İçkinliğin tam kalbinde tesis edilmiş aşkınlık, aslına bakılırsa, sanatın bir yaderklik yasasına, yani rengin titreşiminin ve formların kucaklaşmasının kardeşçe bir insanlığın titreşim ve kucaklaşmalarına taşınmasındaki tüm formların altını oyan bir yaderklik yasasına boyun eğişini imler.

Seçim yapmak zorunludur belki de. İlkin, sanatı kuran duyuyla algılanabilir farklılık ontolojik tutarlılığın söz konusu olmadığı bir farklılık olarak; her seferinde, belirli bir sanatsal yordama özgü tekil bir kişiliksizleştirme eserinde yeniden üretilen bir farklılık olarak alınabilir. Öyleyse bu durumda, insanlık dışının sanat tarafından temellükü metaforun eseri olarak kalır. İşte bu temellük edimi, tam da bir istikrarsızlık formu olarak, politika kendi öznelerini ve sahnelerini toplumsal grupların olağan durumundan ve onların çıkar çatışmalarından ayırmaya çabaladığında, politik buluşun istikrarsız ve daima tehdit altındaki eseriyle bağlantılı hale gelir. İkinci olarak, poetik farklılık ontolojik bir farklılığa dönüştürülebilir. Fakat bunun gerçekleştirilmesi politik veya sanatsal buluşun özgüllüklerini bir ve aynı duyuyla algılanabilir üstü duyuyla algılanabilir deneyime bağlamakla aynı kapıya çıkar. Sanatın politik "oluş"u böylece, sanatla politikanın –birlik olmaları namına– beraberce yok oldukları etik bir karışma halini alır. Ayrıca bu karışmadan mantıksal olarak ortaya çıkan sonuç insanlık dışının deneyimi aracılığıyla kardeşlik haline getirilmiş bir insanlık değildir. Bu sonuç, her türden kardeşlik düşünün beyhudeliğine gönderme yapan bir insanlıktır.

Demek ki sanatın "direniş"i izleği bir dil belirsizliğinden başka bir şey değildir. Sanatın tutarlılığı ve politik karşı çıkışın her biri kendi kıyısına sürüldüğünde bu belirsizlikten kurtulmak mümkündür. Sanatın direnişi bir sanat fikriyle bir politika fikri

arasındaki yakın ama çelişkili bağlantıya işaret eder. İki yüzyıldan beridir sanat bir gerilimden, sanatın aynı anda hem kendisi hem de kendisinin ötesi olmasını sağlayan ve gerçekleşmemiş olarak kalmaya yazgılı bir geleceği vadetmesini sağlayan gerilimin ta kendisinden beslenerek yaşayagelmiştir. Şu halde sorun bunlardan her birini kendine yaraşır yerlerine ötelemek değil, sanatın politikasıyla politikanın poetikasının birbirlerine yönelmesini fakat kendilerini bastırmaksızın kavuşamamalarını sağlayan gerilimi sürdürmektir. Bugün bu gerilimi sürdürmek direniş adına dayatılmaya, direniş adı altında dayatılmaya eğilimli etik karış(tır)maya karşı çıkmak demektir. Anıttan kucaklaşmaya, kucaklaşmadan anıta hareket etmek bu gerilimi ortadan kaldırma pahasına gerçekleştirilebilir ancak. Sanatın direnişinin, tam karşıtında solup gitmesine engel olmak için, bu iki direniş arasındaki çözülmemiş gerilim olarak devam ettirilmesi zorunludur.

13. Bölüm
Estetik ve Politikanın Etik Dönemeci*

Bugün estetik ve politikaya etki eden etik dönemeçteki meselenin ne olduğunu harfiyen anlamak için "etik" kelimesiyle kastın ne olduğunu açıkça belirlemeliyiz. Etik, modası geçmeyen bir kelime kuşkusuz. Fakat sık sık şu eski "ahlak" kelimesinin kulağa daha hoş gelen, basit bir çevirisi olarak alınıyor. Etik, farklı yargı ve eylem evrenlerinde iş başında olan söylem ve pratiklerin geçerliliğini yargılamaya imkân tanıyan genel bir normatiflik örneği olarak görülüyor. Bu yolda anlaşılan etik dönemeç şu anlama gelecektir; günümüzde politika ve sanatı, tam da ilkelerinin geçerliliği ve pratiklerinin sonuçları hakkındaki ahlaki yargılara tâbi kılma şeklinde giderek artan bir eğilim vardır. Etik değerlere böylesi bir dönüşün keyfini yüksek sesle çıkaran insanların sayısı hiç de az değil.

Keyif çatmak için ortada pek de neden olduğuna inanmıyorum, zira gerçekte olan bitenin bu olduğuna inanmıyorum. Etiğin hükümranlığı sanatın ya da politik eylemin işlemleri hakkındaki ahlaki yargıların hükümranlığı değildir. Aksine o, ayrışmamış bir alanın inşasını imler. Bu alanda yalnızca, politik ve sanatsal pratiklerin özgüllüğü çözünmekle kalmaz, aynı zamanda şu "eski ahlakilik"in çekirdeğini oluşturan şey de, yani yasayla olgu, olanla

* "The Ethical Turn in Aesthetics and Politics", *Critical Horizons* 7 (2006), s. 1-20. Fakat yazının buradaki hali benim şu çevirimden alınmıştır: Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, Polity, Londra, 2009, s. 109-32. (İng. çn.) [Metnin önceki Türkçe çevirisi şurada bulunabilir; Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 109-30. (ç.n.)].

olması gereken arasındaki ayrım da çözünür. Etik, normun olguda çözünmesi, başka deyişle, tüm söylem ve pratik formlarının aynı ayrışmamış bakış açısı altında sınıflandırılması demeye gelir. *Ethos* kelimesi bir normu veya ahlakiliği imlemezden evvel iki şeyi imler; mesken ve bu meskenin karşılık düştüğü varolma yolu ya da yaşam tarzı. O halde etik, bir yaşam ortamı, bir varolma tarzı ve bir eylem ilkesi arasında özdeşliğin kurulduğu bir düşünme türüdür. Çağdaş etik dönemeç bu iki fenomenin özel kesişimidir. Bir yandan, değerlendiren ve karar veren yargılama aşaması kendini, yasanın zorlayıcı kudreti tarafından mütevazı olmaya itilmiş bulur. Öte yandan, geride başka bir seçenek bırakmayan yasanın bu radikalliği bir "şeyler düzeni"nin basit sınırlamasına denktir. Olguyla yasa arasındaki -giderek büyüyen- ayrışmamışlık eşi benzeri görülmemiş bir sonsuz kötülük, adalet ve tazminat dramaturjisine dönüşür.

İkisi de 2002'de gösterime giren ve adaletin yerel bir topluluktaki tezahürlerini betimleyen iki film bu çelişkiyi anlamamıza yardım edebilir. İlk film Lars von Trier'in *Dogville*'i. Film, bu küçük kasabanın sakinlerinden kabul görmek için kendini onların hizmetine adamış, ilk başta sömürüye boyun eğen ardından kaçmaya çalıştığında zulüm gören Grace'in hikâyesini anlatıyor. Bu hikâye Brecht'in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Mezbahaların Aziz Jeanne'i*) adlı oyununu, Jeanne d'Arc'ı vahşi kapitalist yaşamda Hıristiyanlığı aşılamaya çalışan biri olarak resmeden bu oyunu tersyüz eder. Beri yandan bu uyarlama iki çağ arasındaki uçurumun gayet iyi bir örneğidir. Brecht kıssasının sahnesi tüm mefhumların ikiye ayrıldığı yerdi. Hıristiyan ahlakçılığının ekonomik düzenin şiddetine karşı mücadelede etkisiz olduğu ortaya çıkmıştı. Demek ki Hıristiyan ahlakçılığının, baskıya karşı mücadelenin gereklerini ölçütü olarak alan savaşkan bir ahlakçılığa dönüştürülmesi zorunluydu. Ezilenlerin hakları o halde, grev bastıran polis memurunca savunulan ve bu baskının tarafı olan hukuka karşı destekleniyordu. Şu halde şiddetin iki tipi arasındaki karşıtlık aynı zamanda iki ahlak ve hukuk türü arasındaki karşıtlıktı.

Şiddetin, ahlakçılığın ve hukukun bu bölünüşünün bir adı vardır; politika. Politika, sıkça söylenenin aksine ahlakın karşıtı

değildir, onun bölünmesidir. Brecht hukukun bu iki türü ve şiddetin bu iki tipi arasında arabuluculuğun imkânsızlığını kanıtlamak için Jeanne d'Arc hakkındaki oyununu politika hakkında bir kıssa olarak kaleme almıştı. *Dogville*'de Grace'in karşılaştığı kötülükse aksine, başka bir nedene değil kendine gönderme yapar. Grace kötülüğün nedenleri hakkındaki cahilliği tarafından aklı karıştırılmış iyi ruhu temsil etmez artık. O sadece yabancıdır, topluluğa kabul edilmek isteyen "dışlanmış"tır ki bu durum onu kovulmadan önce boyun eğişe götürür. Bu ıstırap ve gözün açılması masalı, anlaşılabilmesi ve feshedilebilmesi imkân dahilinde olan hiçbir tahakküm sisteminden kaynaklanmaz. O, bizzat kendi reprodüksiyonun nedeni ve sonucu olan bir kötülük formuna dayanır. Bu durum, bu topluluktan alınacak tek uygun intikamın neden onun kökten imhası, haydutların kralından başka bir şey olmayan Efendi ve Baba tarafından gerçekleştirilecek bu imha olabileceğini gösteriyor. Brecht'in verdiği ders şuydu: "şiddetin hüküm sürdüğü yerde yalnızca şiddet yardım edebilir". Bizim şu konsensusa ve insancıllığa ait çağımıza uygun olan, dönüştürülmüş tarif şudur; "kötülüğün karşılığını ancak kötülük verir". Bu söyleneni George W. Bush'un diline çevirelim; sonsuz adalet kötülük/şeytan mihverine karşı savaş için uygun olan tek adalettir.

"Sonsuz adalet" ifadesi kimilerinin tüylerini diken diken etti ve bu ifadenin derhal tedavülden kaldırılmasının daha iyi olacağı düşünüldü. Bu ifadenin kötü bir seçim olduğu söylendi. Fakat bu seçim belki de gayet uygundu. *Dogville*'de resmedilen ahlakçılığın böylesi bir skandal doğurmasının nedeni de buydu büyük ihtimalle. Cannes film festivali jürisi filmi insancıllıktan yoksunlukla suçladı; kuşkusuz, adaletsizliğin olduğu yerde adaletin dayatılabileceğini dillendiren fikirden kaynaklanan bir yoksunluk. Bu anlamda insancıl bir kurgu adil olanla olmayan arasındaki karşıtlığı silmek suretiyle bizzat adaleti silen bir kurgu olmalıydı. Tam da bu öneriyi ikinci film, Clint Eastwood'un *Mystic River*'ı (*Gizemli Nehir*) sundu. Filmde Jimmy bir suç işler; kızının öldürülmesinden sorumlu olduğunu düşündüğü eski dostu Dave'i yargısız infaz eder. Bu eylem cezasız kalır ve suçluyla suç ortağı, polis memuru Sean'ın ortak sırrı olarak kalır. Peki neden? Jimmy ile Sean'ın ortak oldukları suç bir mahkemede yargılanabilecek

her şeyi aşar da ondan; çünkü üçü de çocukken, Dave'i pervasız sokak oyunlarına sürükleyen bu ikisiydi. Onlar yüzünden Dave, polis rolü yapan adamlar tarafından kaçırılmış, alıkonmuş ve tecavüze uğramıştı. Dave'in travması sonraları onun sorunlu bir yetişkin olmasına neden olmuştu; sapkınca davranışları genç kız cinayetinde ideal zanlı olarak öne çıkmasına neden olacaktı.

Dogville teatral ve politik bir masalın tersyüz edilişidir. *Mystic River* ise senaryosu özellikle Alfred Hitchcock ve Fritz Lang filmlerinde resmedilen şeyin, yani şu yanlışlıkla suçlanmışın senaryosu olan sinematografik ve ahlaki bir masalın tersyüz edilişidir. Bu senaryoda hakikat mahkeme salonlarının ve kamuoyunun yanılabilir adaletinin aleyhine çalışır ve sonunda, zaman zaman yazgının başka bir biçimiyle karşılaşmak pahasına olsa da, mutlaka kazanır. Fakat bugün, masum ve suçlu taraflarıyla birlikte kötülük ne masumiyeti ne suçluluğu bilen; suçla masumiyet arasındaki, ruhsal bozukluk ve toplumsal karmaşa arasındaki ayrışmamışlık alanına uzanmış bir travmaya dönüşmüştür. İşte Jimmy Dave'i; failleri muhtemelen başka bir travmanın kurbanları olan bir tecavüzün doğurduğu travmanın kurbanı olan Dave'i tam da böyle bir travmatik şiddetin içinde öldürür. Öte yandan burada, bozukluk ve hastalık senaryosunun adalet senaryosunun yerini alması söz konusu değildir yalnızca, burada ayrıca bizzat hastalık da anlamını değiştirmiştir. Yeni psikanalitik kurgu Hitchcock ve Lang'ın 1940'larda çektikleri kurguyla tam bir tezat teşkil eder; onların kurgularında, gömülmüş bir çocukluk anısının yeniden sahnelenmesi şiddet veya hastalıktan kurtarmaya hizmet ediyordu. Çocukluk travması doğmuş olma travmasına dönüşmüş, yani her insanın başına gelen şu vaktinden erken doğmuş bir canlı olma şeklindeki basit talihsizlik halini almıştır. Kimsenin kaçamayacağı bu talihsizlik, adaletin zorla dayatılması sayesinde adaletsizlikle uğraşılabileceğini dillendiren anlayışın ta kendisini boşa çıkarır. Fakat bu talihsizlik cezayı ortadan kaldırmaz. Bilakis cezanın adaletini yok eder. O, cezayı toplumsal bünyenin korunmasındaki gerekliliklere indirger; bunda bilindik yanılmaların sayısı hiç de az değildir. Böylece sonsuz adalet, topluluğun düzenini korumak adına travmanın kovulup çıkarılması için gerekli olan zorunlu şiddet şeklindeki "insancıl" biçimine bürünür.

Çokları Hollywood filmlerindeki psikanalitik senaryoların basit yapısını kınamaya can atıyor. Gelgelelim bu senaryoların, âlimâne psikanaliz derslerine oldukça sadık yapı ve tınıları benimsediği ortaya çıkmıştır. Lang ve Hitchcock'un başarılı tedavi betimlemelerinden Clint Eastwood'un gömülmüş sır ve barışılamaz travma sunumuna giden yolda, Ödipal bilgi dalaveresinden bilgiyle yasanın indirgenemez bölünmesine doğru; bir başka büyük edebiyat simasının, yani trajik kahraman olan Antigone'nin simgelediği bu bölünmeye doğru gerçekleşen yön değişimini fark etmek kolaydır. Oedipus söz konusu olduğunda travma, yeniden sahneye konduğunda iyileştirilebilecek, unutulmuş bir olaya denk düşüyordu. Fakat Lacan'ın teorik yaklaşımında Antigone Oedipus'un yerini aldığında, kurtuluşla ilgili hiçbir bilgiye indirgenemez olan yeni bir sır biçimi kurulur. *Antigone*'nin özetlediği travmanın ne başı ne sonu vardır. Bu tragedya toplumsal düzenin yasalarının tam da onları destekleyen şeyler tarafından, yani soy sop, toprak ve gecenin güçleri tarafından baltalandığı bir medeniyetin huzursuzluğunu anlatır.

Antigone, demişti Lacan, modern demokratik din duygusunun yarattığı insan hakları kahramanı değildir. Aksine o teröristtir, toplumsal düzenin payandası olan gizli terörün tanığıdır. Terör tastamam, travmanın politik meselelerde aldığı addır; çağımız sloganlarından biridir. Terör kelimesi kimsenin göz ardı etmeye güç yetiremeyeceği bir suç ve dehşet gerçekliğini imler tartışmasız. Fakat o aynı zamanda, şeyleri bir ayrışmamışlık durumuna iten terimdir. Terör 11 Eylül 2001 New York veya 11 Mart 2004 Madrid saldırılarını imlemez sadece, o ayrıca bu saldırıların tescil edildiği stratejiyi de imler. Öte yandan terör kelimesi yavaş yavaş, yalnızca bu olayların kafalarda doğurduğu dehşet duygusunu değil bunun yanında belki de başka inanılmaz şiddet eylemlerine yol açacak benzer olayların yinelenebileceği korkusunu, bu korkuların devlet aygıtlarınca yönetilmesiyle nitelendirilen durumu da imler hale gelmekte. Teröre karşı savaştan söz etmek bu saldırıların formuyla her birimizde bulunabilecek mahrem kaygıyı aynı zincirin halkaları kılmak demektir. O halde teröre karşı savaş ve sonsuz adalet, terörü kesinlikle –veya hiç değilse ihtimal dahilinde– tetikleyebilecek her şeye, toplumu bir arada

tutan toplumsal bağı tehdit eden her şeye saldıran bir önleyici adaletin doğurduğu ayrışmamışlık durumuna düşerler. Bu adalet formunun mantığında ancak terörün kendisi de durduğunda durmak vardır; oysa bu terör, tanımı gereği, doğum travmasından mustarip varlıklar için asla durmayacak bir terördür. Demek ki aynı zamanda bu adalet de başka hiçbir adalet türünün kendisine bir norm olarak hizmet edemeyeceği ve kendini hukuk kuralının üzerine koymuş bir adalet türüdür.

Grace'in talihsizlikleri ve Dave'in infazı deneyimimizi yorumlama şemalarındaki bu dönüşümü, etik dönemeç adını verdiğim bu dönüşümü gayet güzel örneklendiriyor. Bu sürecin ana özelliği ahlakçılığın normlarına erdemli bir geri dönüş değil kesinlikle. Söz konusu özellik aksine, tam da "ahlak" kelimesinin bir zamanlar ima ettiği bölünmenin bastırılmasıdır. Ahlakçılık yasayla olgunun ayrılmasını imliyordu. Yine bu doğrultuda, hakların ve ahlakçılığın farklı formlarındaki bölünmeyi, hakkı olgunun karşısına koyma yolları arasındaki bölünmeyi imliyordu. Bu bölünmenin bastırılmasına ayrıcalıklı bir ad verilegelmiştir; ona konsensus denir. Yine konsensus da zamanımızın sloganlarından biri. Fakat diğer yandan, onun anlamını asgariye indirme eğilimi var. Kimileri onu, hükümetin ve muhalefet partilerinin ana ulusal çıkarlar üzerindeki genel mutabakatına indirgiyor. Bazılarıysa onu, daha geniş anlamda, çatışmanın çözülmesinde tartışma ve müzakereye öncelik veren yeni bir hükümet tarzı olarak görüyor. Gelgelelim konsensus bundan çok daha fazlası demektir; hakkıyla anlaşıldığında, topluluğun simgesel bir yapılanma kipini tanımlar ki bu kip politikanın özünü kuran şeyi, yani dissensusu tasfiye eder. Aslına bakılırsa *politik* bir topluluk, yalnızca birbirlerinden ayrılmış çıkar ve kanaat grupları arasında değil kendisiyle ilişkisinde de bölünmüş bir topluluktur. Politik bir "halk" asla bir nüfusun toplamıyla aynı şey değildir. O, nüfusun ve nüfus kesimlerinin her türden hesaplanmaları bakımından fazlalık niteliği taşıyan bir simgeselleştirme formudur. Bu simgeselleştirme formu daima dava güden bir formdur. Politik çatışmanın klasik biçimi tek bir halkın içinde birçok "halk"ı karşı karşıya koyar: Hukukun ve anayasanın mevcut formlarında tescil edilmiş halk; devlette ete kemiğe bürünmüş halk; bu hukuk tarafından görmezden gelinen veya hakkı devletçe

tanınmayan halk; henüz olgularda tescil edilmemiş başka bir hak adına iddiada bulunan halk. Konsensus tüm bu çeşitli "halklar"ı tek bir halka; yani nüfusun ve nüfus kesimlerinin hesaplanmasına, ayrıca genel bir topluluk ve onun kesimlerine ait çıkarların hesaplanmasına özdeş olan tek bir halka indirger.

Konsensus, halkı nüfusa indirgemeye çalıştığı ölçüde hakkı da olguya indirgemeye çalışır aslında. O hiç durmadan, hakla olgu arasındaki –hukukun ve halkın bölünmesini sağlayan– tüm bu yarıkları doldurmaya çalışır. Politik topluluk böylece *etik* bir topluluğa, herkesin hesaplandığı varsayılan tek bir halkı bir araya getiren bir topluluğa dönüştürülme eğilimindedir. Fakat bu hesaplama süreci "dışlanmış" adını verdiği sorunlu bir artıkla karşılaşır. Öte yandan, bu terimin de tek anlamlı olmadığına dikkat etmek önemlidir. Dışlanmış terimi oldukça farklı iki anlama gelebilir. Dışlanmış, politik toplulukta çatışmacı bir faildir; henüz tanınmamış bir hakkın taşıyıcısı veya mevcut hukuk durumundaki adaletsizliğin tanığı olmakla, kendini ilave niteliğindeki bir politik özne olarak politik topluluğa dahil eden bir fail. Etik topluluktaysa, herkes dahil edildiği için bu ilavenin artık ortaya çıkmayacağı varsayılır. Sonuç olarak, topluluğun yapılanmasında dışlanmışın hiçbir mevkii yoktur. Dışlanmış bir yandan, herkesin şu muazzam eşitliğinin dışına kazara düşmüş biridir yalnızca; "toplumsal bağı" yeniden kurmak için toplumun mutlaka elini uzatması gereken hasta, engelli ya da terk edilmiş. Dışlanmış diğer yandan, radikal öteki haline gelir; sırf topluluğa yabancı olduğu, herkesi herkese bağlayan kimlikte ortak olmadığı, her birimizde topluluğu tehdit ettiği için topluluktan ayrılmış bir öteki. Şu halde politiklikle bağı koparılmış ulusal topluluk *Dogville*'deki küçük topluluk gibi kurulmuştur; yani, aynı anda hem topluluktaki toplumsal hizmetleri teşvik eden hem de ötekinin mutlak reddini içeren iki yüzlülük aracılığıyla.

Bu yeni ulusal topluluk simasına yeni bir uluslararası manzara karşılık düşer. Bu manzarada etik kendi hükümranlığını önce insancıllık formunda ve sonra kötülük/şeytan mihverine karşı sonsuz adalet formunda kurar. Bunu da, olguyla hakkın giderek daha çok ayrışmamış hale geldiği benzer bir süreç üzerinden gerçekleştirir. Bu süreç ulusal katmanda, hakla olgu arasındaki

yarıkların; dissensus ve politik öznelerin kurulduğu bu yarıkların kaybolmasını imler. O uluslararası katmandaysa bizzat hukukun kaybolmasına dönüşür; bu durumun en görünür ifadeleri hedefli suikast ve müdahale hakkıdır. Fakat bu gözden kayboluş, diğer tüm hakların üstündeki bir hakkın yani kurbanın mutlak hakkının kurulumunu içeren bir sapak aracılığıyla gerçekleşti. Bu kurulumun kendisi de hukuk ötesi bir temelin veya –deyiş yerindeyse– hakkın hakkının, yani insan haklarının ters çevrilmesini gayet önemli ölçüde kapsar. İnsan hakları 20. yüzyılın sonlarından beri tuhaf bir dönüşüm geçirmekte. "Formel haklar"a yönelik Marksist kuşkunun uzun süreli kurbanı olan insan hakları Doğu Avrupa muhalif hareketleri sayesinde 1980'lerde yeniden canlandırıldı. 1990'ların başında Sovyet sistemi çökünce bu durum, yeni ulusal konsensusların görünürdeki temeli olarak söz konusu hakların yeni uluslararası düzenin de temeli olarak iş görebileceği bir dünyanın yolunu açıyormuş gibi göründü. Tabii yeni etnik çatışmaların ve din savaşlarının patlak vermesi bu iyimser görüşü anında yalancı çıkardı. İnsan hakları, bir halkı hükümetlerinin ete kemiğe büründürme iddiasında oldukları halkın karşısına koymak için kendilerini kullanan muhaliflerin silahları olduktan sonra, yeni etnik savaşların kurbanı olmuş nüfusların, yıkık evlerinden sürülen bireylerin, tecavüze uğramış kadınların ve katledilmiş erkeklerin hakları oldu. Böylece bu haklar kendilerini kullanmaktan âciz insanlara özgü haklara dönüştü. Sonuç olarak şu seçenekler doğdu; insan haklarının artık hiçbir anlamı olmayacaktı ya da onlar hakları olmayanların mutlak hakları olacak, başka deyişle tüm formel, hukuki normların ötesinde kendisi de eşit şekilde mutlak olan bir karşılık isteyen haklara dönüşecekti.

Hakları olmayanların mutlak hakları ancak bir başka kesim tarafından kullanılabilir elbette. Hakların bu nakli ilk olarak insancıl hak/müdahale hakkı olarak bilinir oldu. Öte yandan, sonraları, insan haklarını bastıranlara karşı gerçekleştirilen insancıl savaş da kurbanların mutlak hakkını kendi topraklarında savunanlara korku salan şu her yerde hâzır ve nâzır, görünmez düşmana karşı kullanılacak sonsuz adalet halini aldı. Böylece bu mutlak hak, olgusal bir topluluğun güvenliğini sağlama şeklindeki doğrudan taleple özdeşleşmiş hale geldi. Cevaz verilmiş bu insancıl savaş

teröre karşı bitimsiz bir savaşa dönüştü; aslında savaş olmayıp daha ziyade sonsuz bir koruma düzeneği olan, ayrıca medeniyet fenomeni konumuna yükseltilmiş bir travmayla uğraşma yollarından biri olan savaş.

O halde artık, araçlarla amaçlara dair tartışmanın yürütüldüğü geleneksel çerçevede değiliz. Bu ayrıştırma da olguyla hak veya nedenle etki arasında söz konusu olan, benzer bir ayrışmamışlıkta çözündü. Demek ki artık terörün kötülüğünün karşısına konan şey ya daha az kötülüktür, yani var olanın basitçe muhafazasıdır ya da bizzat felaketin radikalleştirmesinden doğacak kurtuluş beklentisidir.

Politik düşüncedeki bu tersine dönüşün, kendilerini felsefi düşüncenin merkezine yerleştiren iki ana formu vardır: Bir yandan, barışı koruyan kuvvetlerin haklarının felsefi açıdan meşrulaştırılmasını sağlayan, Ötekinin haklarının olumlanması formu; öte yandan, politikayı ve hakları işlemez kılıp bir yandan da umutsuzluğun derinlerinden bir tür Mesihvari kurtuluşun doğabileceği umuduna açık kapı bırakan bir istisna halinin olumlanması formu. Lyotard "Ötekinin Hakları" adlı denemesinde bu ilk konumu gayet iyi tutmuştu. 1993'te yayımlanan bu deneme Uluslararası Af Örgütünün yönelttiği bir soruya yanıt olarak hazırlanmıştı; insancıl müdahale bağlamında insan haklarına ne olacak? Lyotard "ötekinin hakları"nı etiğin ve etik dönemecin ne anlama geldiğini açıklığa kavuşturan bir tarzda tanımlamıştı. Onun ileri sürdüğü üzere, insan hakları insan olarak insanların, çıplak insanların hakları olamaz. Lyotard argümanının özü yeni bir şey değildir. Bu argüman Burke, Marx ve Arendt'ten peş peşe gelen eleştirileri körüklemişti. Tüm bu eleştiriler çıplak, apolitik insanın hiçbir hakka sahip olmadığını iddia ettiler, zira birinin haklara sahip olabilmesi için salt "insan"dan "başka bir şey" olması gerekir. "Yurttaş" bu "insandan başka bir şey"in tarihsel adıdır. Tarihsel olarak, insan-yurttaş çifti iki şeyden haber vermiştir; ilkin, daima kendi yerlerinden başka bir yerde olan bu hakların iki yüzlülüğüne yönelik eleştiriden; ikinci olarak, insanla yurttaş arasındaki uçuruma farklı dissensus formlarını diken politik eylemden.

Fakat konsensus ve insancıl eylem çağlarında bu "insandan başka bir şey" kökten bir dönüşüme maruz kalır. Artık insanı

tamamlayan şey yurttaş değildir; insanı kendinden ayıran bir şey olarak insanlık dışıdır. Lyotard'a göre, insanlık dışı ilan edilen bu insan hakları ihlalleri aslında başka bir insanlık dışının, "olumlu" bir insanlık dışı denilebilecek insanlık dışının yanlış tanınmasının sonuçlarıdır. "İnsanlık dışı" burada bizlerin bir parçasıdır; üzerinde denetimimiz olmayan ve birçok çehresi, birçok adı olan parça. Ona çocuğun başkasına bağımlılığı, bilinçdışının yasası veya mutlak Ötekiye itaat ilişkisi denebilir. "İnsanlık dışı" insanın hükmedilemez bir mutlak ötekiye kökten bağımlılığıdır. O halde "ötekinin hakkı" da Ötekinin yasasına tâbi oluşumuza tanıklık etme hakkıdır. "Hükmedilemez"e hükmetme iradesi, Lyotard'a göre, bu hakkın ihlal edilmeye başladığı yerdir. Varsayıldığı üzere bu irade Aydınlanma düşünürlerince beslenmiştir ve Devrim'de apaçıktır. Bu irade Nazi soykırımının, Ötekinin yasasına zorunlu bağımlılığa tanıklık etme işini üstlenen halkı imha etmek suretiyle gerçekleştirdiği varsayılan iradedir. Fakat, yine varsayıldığına göre, bu irade genelleştirilmiş tüketim ve şeffaflık toplumlarında daha yumuşak formlar altında bugün de iş başındadır.

Demek ki estetik dönemecin kendine özgü iki niteliği vardır. İlki, zamanın akışının tersine dönmesidir; gerçekleştirilmesi gereken bir ereğe –ilerleme, özgürleşme veya Öteki– yönelmiş zamanın yerini ardımızdaki felakete yönelmiş zaman alır. Fakat bu tutum, söz konusu felaketin formlarının ta kendilerinin düzlenip tek seviye kılınmasıdır. Böylece, Avrupa Yahudilerinin kıyımı küresel bir durumun apaçık formu olarak, demokratik ve liberal yaşamlarımızın gündelik varoluşunun kendine özgü niteliği olarak görünür. Agamben'in Toplama kampı modernitenin *nomos*udur, onun yeri ve kuralıdır, yani kendisi de radikal istisnaya özdeş olan bir kuraldır, derken tarif ettiği şey tam da budur. Agamben'in bakış açısı Lyotard'ınkinden farklıdır kuşkusuz. Agamben Ötekinin herhangi bir hakkını vaz etmez. Aksine o, istisna halinin genelleştirilmesini eleştirir ve felaketin derinlerinden gelecek kurtuluşa dair mesihvari bir beklenti hissine başvurur. Öte yandan onun çözümlemesi "etik dönemeç" dediğim şeyi gayet güzel özetler. İstisna hali, Nazi devletinin aşırı uçta duran suçlarıyla demokrasilerimizin olağan gündelik yaşamı arasındaki fark da dahil olmak üzere, suç ortaklarıyla kurbanlar arasındaki farkı silip atan bir

haldir. Toplama kamplarının asıl dehşeti, diye yazar Agamben, gaz odalarından bile daha korkunç olanı, hiçbir şeyin yapılmadığı ve SS'lerle *Sonderkommando* Yahudilerin birlikte futbol oynadığı zamanlarda olup bitendir. Bir futbol maçı izlemek üzere ne zaman televizyonumuzu açsak bu oyun tekrarlanır. Tüm farklılıklar genel bir durumun yasasında öylece kaybolup gider. Sonuç olarak bu durum, politik dissensus imkânını ve –uzak ihtimal bir ontolojik devrim dışında– gelecekteki kurtuluş umudunu tasfiye eden bir ontolojik yazgının gerçekleşmesi olarak görünmeye başlar.

Politika ve hukuktaki farklılıkların etik ayrışmamışlıkta bu şekilde kaybolma eğilimi sanatın ve estetik düşünümün mevcut durumunu da tanımlıyor. Konsensus ve sonsuz adalet bileşiminin politikayı gizlediği yola benzer bir yolda, sanat ve estetik düşünüm de kendilerini, sanatın amacının toplumsal bağla ilgilenmek olduğunu söyleyen bir sanat görüşüyle sanatı felakete sürgit tanıklık eden bir şey olarak gören sanat görüşü arasında yeniden paylaştırma eğilimindedir.

Sanatın, kırk elli yıldır, baskının damgasını taşıyan bir dünyanın çelişkisine tanıklık etmeye yönelmesini sağlayan yaratıcı düzenlemeler bugün müşterek bir etik aidiyete işaret ediyor. Örnek olarak, aynı fikri kullanan ve otuz yıl arayla üretilmiş iki eseri alalım. 1970'lerde, Vietnam savaşı henüz bitmemişken Chris Burden karşı tarafın ölülerine, yani ne adları ne anıtları olan binlerce Vietnamlıya adanmış, *Öteki Anıt* adını taşıyan bir eser yaratmıştı. Burden, bu adsız insanlara bir ad vermek için, telefon defterinden rastgele seçtiği ve kimliği bilinmeyen diğer insanlara ait, Vietnam dilini çağrıştıran adları anıtının bronz plakalarına kazımıştı. 2002'de de Christian Boltanski *Les abonnés du téléphone* (*Telefon Aboneleri*) adlı düzeneği sundu. Daha önce anıldığı gibi düzenek, dünyanın her yanından telefon rehberleriyle dolu iki büyük raf dizisinden ve iki uzun masadan ibaretti; ziyaretçiler böylece, vakitleri olursa oturabilecek ve telefon rehberlerine bakabilecekti. Bugünün düzeneği dünün karşı anıtıyla aynı formel fikre dayanır hâlâ. Günümüz düzeneği de adsızlıkla ilgilidir, fakat onun tümden farklı bir maddi gerçekleşme tarzı ve politik anlamı vardır. Bir anıtı bir diğerinin karşısına dikmektense, artık ortak mekânın bir *mimesis*i sayılabilecek bir uzam sunulur bize. Ayrıca, dünün

amacı devlet iktidarının ad ve yaşamdan mahrum bıraktıklarına eşzamanlı olarak bunları vermekken bugünün adsız kitleleri, sanatçıların dediği gibi, büyük bir topluluk içinde birbirimize bağlı olduğumuz şu "insanlık numuneleri"dir basitçe.

Şu halde Boltanski'nin düzeneği, müşterek tarihin bir yüzyılının ansiklopedisi olmayı; dünün düzeneklerindeki bölücülükle karşıtlık içinde duran, birleştirici bir bellek manzarası olmayı hedefleyen bir sergi ruhunu özetlemenin iyi bir yoluydu. Birçok çağdaş düzenek gibi, Boltanski de, otuz yıl önce eleştirel sanatın sahası olmuş bir yordamdan yararlanmıştı; Dünya'ya ait nesne ve imgelerin sanatın tapınağına sistematik şekilde dahil edilmesi. Gelgelelim bu katıp karıştırmanın anlamı kökten değişmiştir. Önceden, türdeş olmayan öğeler arasında bir karşılaşma yaratmak sömürünün damgasını taşıyan bir dünyanın çelişkilerini vurgulama ve bu çatışma dünyasında sanatın yerini, kurumlarını sorgulama amacındaydı. Bugünse, aynı toplaşmanın, arşivleme ve müşterek dünyaya tanıklık etme işlevlerinden sorumlu bir sanatın olumlu işlemi olduğu ilan ediliyor. Demek ki bu toplaşma konsensus kategorilerinin damgasını taşıyan bir sanat yaklaşımının parçasıdır; bir müşterek dünyanın kayıp anlamını onarmak veya toplumsal bağdaki çatlakları tamir etmek. Bu amaç doğrudan ifade edilebilir; toplumsal bağın yeni formlarını geliştirmeyi teşvik edecek topluluk durumları yaratmayı hedefleyen ilişkisel sanat tasarısında olduğu gibi. Söz konusu amaç, tam olarak aynı sanatsal yordamların aynı sanatçılar tarafından kullanıldığında bile nasıl anlam değiştirdiği meselesinde daha da açıktır; Jean-Luc Godard'ın, türdeş olmayan öğeleri birleştiren kolaj tekniğini, film yönetmenliği kariyeri boyunca tekrar tekrar ortaya çıkan bu tekniği kullanımında olduğu gibi. Godard 1960'larda bu tekniği karşıtların çarpışması biçiminde, özellikle de "yüksek kültür" dünyasıyla meta dünyası arasındaki karşıtlığın çarpışması biçiminde kullanmıştı; *Le Mépris* (*Nefret*) filminde Fritz Lang'ın *Odysseia*'nın çekimine verdiği önem ve yapımcının vahşi kinizmi; *Pierrot le Fou* (*Çılgın Pierrot*) filminde, Élie Faure'ün *Histoire de l'art* (*Sanat Tarihi*) kitabı ve *Scandale* korseleri reklamı; *Vivre sa vie* (*Hayatını Yaşamak*) filminde fahişe Nana'nın küçük hesapları ve Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ının gözyaşları. Görünüşe göre Godard 1980'lerdeki

filmlerinde de türdeş olmayan öğeleri birbirine bağlamanın ilkesi olarak kolaja sadık kalmıştır. Fakat burada kolajın formu değişir; bir zamanlar imgelerin çarpışması olan kolaj artık bir kaynaşma halini alır. Ayrıca bu imgeler kaynaşmasının tanıklık ettiği şey de imgelerden yapılma özerk bir dünyanın gerçekliği ve onun topluluk kurma kudretidir. *Passion*'dan (*Çile*) *Eloge de l'amour*'a (*Aşka Övgü*) ya da *Allemagne année 90 neuf zéro*'dan (*Almanya Yıl 90 Sıfır Dokuz*) *Histoire(s) du cinéma*'ya (*Sinema Tarih[ler]i/Öykü[sü]leri*), sinemaya özgü çekim sahnelerinin hayali müzenin resimleriyle öngörülemez karşılaşması, ayrıca ölüm kamplarına ait imgelerin ve apaçık anlamlarına aykırı olarak alınan edebi metinlerin karşılaşması tek bir amaca, insanlığa "dünyadaki yerini" geri verme amacına adanmış tek bir imgeler krallığı kurar.

Dolayısıyla, bir yanda, müşterek dünyanın veya toplumsal bağın yeniden kurulumu olarak yorumlanıp tarif edilemez bir topluluğa katılımın tanıklıkları veya simgeleri haline gelerek toplumsal aracılık işlevi görmeye yönelmiş, ihtilaflı sanatsal *dispositif*ler vardır. Öte yandan, dünün ihtilaflı şiddeti yeni bir çehreye bürünmeye meyletmiştir; o, temsil edilemezin, bitimsiz kötülük ve felaketin tanıklığı olarak giderek radikalleşir.

Estetik düşünümdeki etik dönemecin merkezi kategorisi olan temsil edilemez kategorisi, terörün politik düzlemde kapladığı yeri estetik düşünümde kaplayarak hakla olgu arasında ayrışmamışlık doğuran bir kategoridir aynı zamanda. Temsil edilemez fikri aslında iki seçik mefhumu bir araya getirir; imkânsızlık ve men etme. Belirli bir konunun sanatsal araçlarla temsil edilemeyeceğini ilan etmek aslında, bir defada birden çok şey söylemektir. Bu ifade, sanatın veya falan sanatın kendine özgü araçlarının tikel bir konunun tekilliğini temsil etmeye uygun olmadığı anlamına gelebilir. Bir zamanlar Burke tam da bu anlamda, Milton'ın *Paradise Lost*'unda (*Kayıp Cennet*) yaptığı Lucifer betimlemesinin resimde temsil edilemez olduğunu ilan etmişti. Bunun nedeni de, söz konusu betimlemenin yücelik boyutunun kelimelerin iki yüzlü oyununa, yani kelimelerin bize gösteriyormuş gibi yaptıkları şeyi aslında göstermemelerine bağlı oluşuydu. Beri yandan, kelimelerin resimdeki dengi, Bosch'tan Dali'ye çok sayıda sanatçının çizdiği *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* resimlerinde olduğu gibi, gö-

rülmeye maruz kaldığında pitoresk veya grotesk bir simaya dönüşür. Lessing'in *Laokoon*'u da benzer bir argüman sunar. Lessing, Vergilius'un *Aeneis*'indeki Laocoön'un ıstırabının heykelde temsil edilemez olduğunu iddia eder; çünkü heykelin görsel gerçekçiliği, karakteri saygınlığından mahrum bıraktığı ölçüde sanatı da idealliğinden mahrum bırakır. Uç noktadaki ıstırap, görülebilirin sanatından ilkesel olarak dışlanmış bir gerçekliğe aitti.

Açık ki, soykırımı iki ailenin hikâyesi üzerinden sunarak çokça tartışmaya yol açan şu Amerikan dizisi *Holocaust*'ta (1978) temsil edilemez namına körüklenen saldırılarla kast edilen bu değildi. Asıl sorunun, "duş odası" görüntüsünün kahkahalara yol açması olduğunu kimse söylemedi, aksine sorun, Yahudilerin kıyımına dair bir filmi kamplardaki suç ortaklarını ve kurbanları taklit eden kurgusal bedenlerin sunumu aracılığıyla çekmenin imkânsızlığıydı. İmkânsızlığın bu ilanı aslında bir men etmeyi örter ve bu men etme de iki şeyi bir araya getirir; olayla ilişkili bir men etme ve sanatla ilişkili bir men etme. Bir yandan, imha kamplarındaki eylem ve ıstırapların doğasının bunlara dair, estetik haz için yapılacak, herhangi bir betimlemeyi yasakladığı iddia edilir. Diğer yandan, eşi benzeri görülmemiş bu imha olayının yeni bir sanatı, temsil edilemezin sanatını gerektirdiği söylenir. Bu sanatın görevi böylece, bu anlamıyla modern sanatın normu oluveren temsil karşıtı bir gereklilik fikriyle bağlantılı hale gelir.* Demek ki Maleviç'in, resimsel figürasyonun ölümünü imleyen ve 1915 tarihini taşıyan *Black Square*'inden (*Siyah Kare*) Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmine, 1985'te tamamlanıp kıyımda temsil edilemezlik izleğini işleyen bu filme giden düz bir çizgi çekiliyor.

Beri yandan, bu filmin temsil edilemezin sanatına hangi anlamda ait olduğu sorulmalıdır. Başka herhangi bir film gibi o da aslında karakterleri ve durumları tasvir ediyor. Yine başka birçok film gibi o da bizleri doğrudan doğruya şiirsel bir manzaraya yerleştiriyor; bu örnekte, çayırlar boyunca kıvrılan bir dere, derenin üzerinde de nostaljik bir şarkının ritmine göre sallanan bir kayık var. Bizzat yönetmen, filmin kurgusal doğasını bildirerek bu pastoral perdeyi kışkırtıcı bir beyanla sunuyor; "Bu hikâye

* Gérard Wajcman. *L'Objet du siècle*, Verdier, Paris, 1998.

zamanımızda Polanya'nın Ner nehri kıyılarında başlıyor". Demek ki imhanın sözüm ona temsil edilemezliği kurgunun söz konusu imhanın gaddarca gerçekliğiyle yüzleşmede kullanılamayacağı anlamına gelmez. Bu argüman Lessing'in *Laokoon*'unda sunulan ve gerçek sunumla sanatsal temsil arasındaki mesafeye dayanan argümandan oldukça farklıdır. Aksine, soykırımın temsil edilmesi sorunu, her şey temsil edilebilir olduğu için ve kurgusal temsili (*representation*) gerçekliğin sunumundan (*presentation*) hiçbir şey ayırmadığı için ortaya çıkar. Bu sorun, temsilin mümkün olup olmadığını veya zorunlu olup olmadığını bilme sorunu değildir, bunun yerine neyin temsil edilmek istendiğini ve hangi temsil tarzının bu amaca uygun olduğunu bilme sorunudur. Şimdi, Lanzmann'a göre soykırımın asli özelliği, onun örgütlenmesindeki yetkin rasyonellikle bu programlama için sunulacak herhangi bir açıklayıcı gerekçenin yetersizliği arasındaki uçurumdur. Soykırım, uygulanışı bakımından mükemmelen rasyoneldir ve hatta kendi izlerini silecek şekilde tasarlanmıştır. Fakat bu rasyonelliğin kendisi nedenle etki arasındaki herhangi bir yeterli, rasyonel bağlantıya bağlı değildir. O halde, Holokost'a dair kurgusal izahı yetersiz yapan nokta iki rasyonellik türü arasındaki uçurumdur. Bu türden kurgular, sıradan kişilerin canavara ve saygın yurttaşların insan enkazına dönüşümünü gösterir bizlere. Dolayısıyla böylesi kurgular, karakterlerin peşinden koştukları amaçlar ve kişilikleri üzerinden birbirleriyle çatışmaya girmelerini, ayrıca duruma uygun olarak dönüşüm geçirme yollarını yönlendiren klasik temsil mantığına itaat eder. Gelgelelim bu mantık hem söz konusu rasyonelliğin tekilliğini hem de ondaki neden yoksunluğunun tekilliğini ıskalamakla suçlanır. Buna karşın, Lanzmann'ın anlatmak istediği "hikâye"ye mükemmelen uyduğu ortaya çıkmış bir başka kurgu tipi vardır; yani, *Citizen Kane*'in (*Yurttaş Kane*) prototipi olduğu kurgusal soruşturma. Bu anlatı formu akıl sır ermez bir olay veya karakter etrafında döner, ayrıca onun sırrını kavramaya çalışır, fakat bunu söz konusu sırrın anlamsızlığıyla veya nedenin beyhudeliğiyle karşılaşma pahasına yapar. Kane örneğinde bu, küçücük bir cam küreye yağan kar ve bir çocuğun kızağındaki addır. *Shoah* örneğindeyse, rasyonel olarak yeniden kurulabilecek her türden nedenin ötesindeki bir olaydır.

Şu halde *Shoah* filmi televizyonda yayınlanmış *Holocaust*'a, temsil edilemezin sanatının bir temsil sanatına karşıt olduğu yolda karşıt değildir. Temsilin klasik düzeninden kopuş temsil edilemezin sanatının ortaya çıkışına çevrilemez. Aksine bu kopuş, Laocoön'ün ıstırabının ve Milton'ın Lucifer'indeki yüce boyutun temsilini yasaklayan normlardan azade olmaktır. Bu temsil normları temsil edilemezi tanımlamıştı. Onlar, her bir tikel konu tipine tikel bir tip ve formun verilmesini şart koşarak; ayrıca karakterlerin eylemlerinin, tam da onların psikolojik saiklarının makûllüğüyle ve nedenlerle etkilerin varlığıyla uyumlu olacak şekilde onların psikolojilerinden ve durumun koşullarından türetilmesini talep ederek belirli gösterimleri yasaklamıştı. Bu buyruklardan hiçbiri *Shoah*'ın ait olduğu sanat türüne uygulanamaz. Eski temsil mantığıyla tezat teşkil eden şey "temsil edilemez" değildir. Bu mantıkla karşıtlık içinde duran şey, temsil edilebilir konuların uygun şekilde seçiminin ve onları temsil etme yollarının sınırlarını belirleyen bir sınırın ortadan kaldırılmasıdır. Temsil karşıtı bir sanat artık temsil etmeyecek bir sanat değildir. O, temsil edilebilir konulara yönelik seçimi ve temsil araçları artık kısıtlı olmayan bir sanattır. İşte Yahudi kıyımının, bir karaktere atfedilebilir saiktan veya bir durumun mantığından türetilmeksizin, ayrıca gaz odalarını, infaz sahnelerini, suç ortaklarını veya kurbanları göstermeksizin temsil edilebilmesinin nedeni budur. Yine bu durum, soykırımın istisnai yapısını imha sahneleri olmaksızın temsil eden bir sanatın sırf çizgilerden ve renkli karelerden çizilen bir resim türüyle çağdaş olmasının yanı sıra meta dünyasından ve gündelik yaşamdan alınma imgeleri veya nesneleri yeniden sergileyen bir düzenek sanatı türüyle de çağdaş olmasının nedenidir.

Demek ki temsil edilemeyenin sanatını başlatmak için, bu temsil edilemezi sanatın kendisinden başka bir alandan çekip almak zorunludur. Yasaklanmış olanı ve imkânsızı uzlaştırmak zorunludur; fakat bu da iki sert teorik hareketi varsayar. İlkin, Yahudi Tanrı'sını temsil etme yasağı Yahudi halkının imhasını temsil emenin imkânsızlığına dönüştürülerek dindeki men etme sanata sokulmalıdır. İkinci olarak, temsil düzeninin yıkımında içkin olan temsil fazlası bizzat karşıtına; temsilin imkânsızlığına veya noksanlığına dönüştürülmelidir. Bu ise, bir bütün olarak modern

sanatı yapısı bakımından, temsil edilemezin tanıklığına adanmış bir sanata dönüştürmek suretiyle yasağı imkânsızlığa yerleştiren bir şey olarak yorumlanan sanatsal modernite kavramını varsayar.

Özellikle bir kavram bu işlem için geniş ölçüde kullanılmıştır; "yüce" kavramı. Lyotard'ın, anılan kavramı böylesi amaçlar için nasıl yeniden yapılandırdığını görmüştük; bu yeniden yapılandırmada gerekli koşulları da. Lyotard yalnızca temsil karşıtı kopuşun anlamını değil Kant'ın yücesinin anlamını da tersine çevirmek durumundaydı. Modern sanatı yüce kavramının altına yerleştirmek hem temsil edilebilirin hem de temsil araçlarının sınırsızlığını tam karşıtına, yani duyuyla algılanabilir maddilikle düşünce arasındaki kökensel uyumsuzluğun deneyimine döndürmeyi gerektirir. Bu ise öncelikle, sanatın işlemlerinin oyununu imkânsız bir talebin dramaturjisiyle özdeşleştirmeyi varsayar. Fakat bu dramaturjinin anlamı da ters çevrilmiştir. Kant'ın eserinde imgelem, duyuyla algılamanın bu yetisi, kendisiyle düşünme arasındaki uyuşumun sınırlarını deneyimliyordu. Onun yetersizliği de kendi doğasının sınırlarını belirliyor ve aklın "sınırsızlık"ına yer açıyordu. Yine bu durum, estetikten ahlakın alanına geçişe işaret ediyordu. Lyotard sanatın alanından bu çıkışı bizzat sanatın yasası kılar. Gelgelelim Lyotard bunu, rollerin tersine çevrilmesi pahasına yapar. Aklın taleplerini karşılamada başarısız olan artık duyuyla algılama yetisi değildir. Aksine şimdi kusurlu olan tindir; maddeye yaklaşma ve duyuyla algılanabiliri tekilliği içinde kavrama şeklindeki imkânsız bir görevi yürütmeye çağrılan tin. Ancak, duyuyla algılanabilirin tekilliği aslında bir ve aynı borcun durmadan yinelenen deneyimine indirgenir. Sonuç olarak, sanatsal avangardın görevi, ilk başta duyuyla algılanabilir niteliğin başkalığı olarak görünen oysa nihayetinde Freud'un "Şey"inin veya Musa'nın yasasının ele avuca sığmaz kudretiyle özdeş olduğunu gösteren bir başkalığın sarsıcılığını tescil eden jestin yinelenmesinden ibarettir. Yücenin "etik" dönüşümü tam olarak şu anlama gelir; estetik özerkliğin ve Kantçı ahlaki özerkliğin aynı türdeş olmama yasasına, kaçınılmaz buyruğun radikal olgusallığa uydurulmasını sağlayan aynı yasaya beraberce dönüştürülmesi. O halde sanatın jesti, tinin, Musa'nın Tanrı'sının düzeni olduğu kadar bilinçdışının olgusal yasası da olan bir yasaya duyduğu sonsuz borca sonsuzca tanıklık etmekten

ibarettir. Maddenin direnişi olgusu Ötekinin yasasına tâbi olma durumuna dönüşür. Fakat Ötekinin bu yasası da vaktinden önce doğmuş olma durumuna tâbi oluşumuzdur yalnızca.

Açık ki estetiğin etiğe bu şekilde yıkılışı sanatın "postmodern" hale gelişi üzerinden kavranamaz. Modernle postmodern arasındaki basite indirgeyici karşıtlık mevcut durumun dönüşümlerini ve onların meselelerini anlamımızı engeller. Bu karşıtlık, postmodernizmin kendisinin iki estetik politika arasındaki; sanatın özerkliğini gelmekte olan bir topluluk beklentisine bağlayan ve dolayısıyla bu özerkliği de bizzat kendisinin bastırılmasına bağlayan ortak bir çekirdek zemininden başka bir yerde karşıt olmayan iki politika arasındaki uzun ömürlü çelişki olduğunu unutur gerçekte. Tam da avangart kelimesi sanatın özerkliğiyle onun içerdiği özgürleşme vaadini birbirine bağlayan aynı düğümün iki karşıt formu, bazen az çok karmaşık bir tarzda bazen de aralarındaki zıtlığı daha açık şekilde gösterecek tarzda, imledi. Avangart hareket bir yandan, sanatın formlarını dönüştürmeyi, bu formları sanatın artık ayrık bir gerçeklik olarak var olmadığı bir dünyanın inşasının formlarıyla özdeş kılmayı hedefledi. Diğer yandan avangart, sanat evreninin özerkliğini iktidar pratikleriyle ve politik mücadeleyle ya da kapitalist dünyada yaşamın estetikleştirilmesi formlarıyla uzlaşma biçimlerinden korudu. Avangart hareket, sanatın yeni bir duyusal dünyanın şekillenmesinde kendini bastırmasına karşı çalışma şeklindeki Fütürist veya konstrüktivist bir düştü, ama aynı zamanda sanatın özerkliğini iktidarın ve meta estetikleştirilmesinin tüm formlarından korumaya yönelik bir mücadeleyi de kapsıyordu. Bu ise sanatı, sanat için sanatın saf zevki uğruna korumaya yönelik değildi, aksine estetik vaatle dünyadaki baskının gerçekleri arasındaki çözülmemiş çelişkinin tescili olarak korumaya yönelikti.

Bu politikalardan biri Sovyet rüyasında solup gitti; gerçi yeni şehirler tasarlayan mimarların, bir topluluğu yeni kent tasarımları zemininde yeniden icat eden tasarımcıların, "çetin" varoşların peyzajlarına bir nesne, bir imge veya alışılmadık bir yazıt yerleştiren ilişkisel sanatçıların daha mütevazı olan çağdaş ütopyalarında yaşamaya devam ediyor. Buna, estetiğin etik dönemecinin "yumuşak" sürümü denebilir. Herhangi türden bir postmodern

devrim estetiği ortadan kaldırmamıştır. Postmodern karnaval temelde, ikinci modernizmin bir "etik"e; artık özgürleşme şeklindeki estetik vaadin yumuşatılmış ve toplumsallaştırılmış bir türevi olmayıp bu vaadin saf ve yalın tersine çevrilişi olan bir "etik"e dönüştürülmesini gizleyen bir sis perdesinden başka bir şey değildi. Bu tersine çevrilme de sanatın özgüllüğünü artık bir gelecek özgürleşmesine değil kadim ve ebedi bir felakete bağlar.

Buna tanıklık etmek, sanatı temsil edilemezin hizmetine, ayrıca dünün soykırımına, şimdinin sonrasız felaketine veya medeniyetin kadim travmasına tanıklık etme hizmetine atayan söylem türünün her yere nüfuz etmesidir. Lyotard'ın yücenin estetiği yaklaşımı bu yıkılışın en özlü tarifidir. Adorno geleneğinin izinden giden Lyotard, avangardı has sanat eserini kültürle iletişimin saf olmayan karışımlarından ayıran çizgiyi biteviye takip etmeye davet eder. Beri yandan buradaki amaç artık özgürleşme vaadinin sürdürülmesi değildir. Aksine amaç, her özgürleşme vaadini ancak sonsuz suç formunda erişilebilecek bir yalana dönüştüren kadim yabancılaşmaya sürgit tanıklık etmektir; sanatın buna cevabıysa, bitimsiz bir yas çalışmasından başka bir şey olmayan bir "direniş"in sunulmasıdır.

Avangardın iki çehresi arasındaki tarihsel gerilim böylece, toplumsal bağı onarmaya adanmış bir topluluk sanatıyla tam da bu bağın kökenindeki devasız felakete tanıklık eden bir sanattan meydana gelen etik çiftte kaybolup gitmeye meyleder. Bu dönüşüm başka bir dönüşümü; hak-olgu şeklindeki politik gerilimi "konsensus-sonsuz kötülüğe uygulanan sonsuz adalet" çiftinde kaybeden bir başka dönüşümü harfiyen kopyalar. Çağdaş etik söylemin yeni tahakküm formlarının şahikası olduğunu söylemek çekici gelebilir. Fakat bu yaklaşım asli bir noktayı es geçmek olacaktır; konsensusun yumuşak (*soft*) etiği ve yakınlık sanatı eğer, dünün estetiğinin ve politik radikalliğin çağdaş koşullara uyarlanma yollarıysa, o halde devasız felaketin sonu gelmez yasına adanmış bir sanatın ve şu sonsuz kötülüğün çetin (*hard*) etiği de söz konusu radikalliğin kesinkes yıkılışı olarak ortaya çıkar. Bu yıkılışa imkân tanıyansa etik radikalliğin modernist radikallikten miras aldığı zaman kavrayışıdır, yani belirleyici bir olayın ikiye ayırdığı zaman, fikridir. Uzun süre boyunca, bu belirleyici olay

gelmekte olan devrimdi. Etik dönemeçle birlikte bu yönelim tam terse döndürüldü; tarih, artık zamanın önümüzde değil ardımızda duran radikal bir olay tarafından kesilişine göre düzenlenir hale geliyor. Nazi soykırımı şayet, kampların keşfinden kırk elli yıl sonra felsefi, estetik ve politik düşüncenin merkezine yerleştiyse bunun nedeni hayatta kalanların ilk kuşağının sessiz kalmaları değildir sadece. 1989 civarında, yani bu devrimin ayakta kalan son kalıntıları da çökerken, o zamana kadarki olaylar politik ve estetik radikalliği tarihsel zamandaki bir kesiğe bağlamıştı. Gelgelelim bu kesik, kendisini, zaten yaşanmış ve yalnızca bir Tanrı'nın bizi kurtarabileceği felakete dönüştüren radikalliği gerektirdi; bu radikalliğin yerini de ancak, anlamını tersine çevirme pahasına, soykırım alabilirdi.

Günümüzde politikayla sanatın tümüyle bu görüşe tâbi olduklarını söylemek değil kastım. Bu başat akımdan bağımsız veya ona düşman olan politik eylem ve sanatsal müdahale formlarını örnek göstermek kolay olacaktır. Ayrıca bu durum, onu tam da nasıl anladığımı gösteriyor; etik dönemeç tarihsel bir zorunluluk değildir, ortada tarihsel zorunluluk diye bir şeyin olmaması gibi basit bir nedenden dolayı. Öte yandan bu dönemecin gücü onun bir yeteneğinden gelir; dün radikal bir politik ve/veya estetik değişim meydana getirme hedefindeki düşünce formlarını ve yaklaşımları başka şekilde kodlayıp tersine çevirme yeteneğinden. Estetik dönemeç politikayla sanat arasındaki dissensusun çeşitli formlarının bir konsensus düzeninde basitçe yatıştırılması değildir. O daha ziyade, bu dissensusu mutlaklaştırma isteminin nihai formu gibi görünüyor. Sanatın özgürleştirme potansiyelini kültür ticaretiyle ve estetikleştirilmiş yaşamla uyuşum formlarının her türlüsünden temizlemek isteyen Adornocu modernist katılık, sanatın temsil edilemez felaketin etik tanıklığına indirgenmesine dönüşüyor. Arendt'in, politik özgürlüğü toplumsal zorunluluktan ayırmaya cesaret eden politik safçılığı (*purism*) konsensus düzeninin zorunluluklarının meşrulaştırılması haline geliyor. Ahlak yasasının Kantçı özerkliği Ötekinin yasasına etik tâbi oluşa dönüşüyor. İnsan hakları da intikam alanın ayrıcalığına dönüşüyor. İkiye ayrılmış dünya efsanesi teröre karşı savaş haline geliyor. Fakat bu yıkılışın merkezi öğesi belirli bir "zaman teolojisi"dir;

bir zamanlar ihtişamlı, şimdiyse felaket getiren içsel zorunluluğu gerçekleştirmeye yazgılı bir zaman olarak modernite fikridir. İşte bu, kurucu bir olay veya gelmekte olan bir olay tarafından ikiye kesilen zaman, kavrayışıdır. Bugünün etik yapılanmasıyla bağı koparmak ve sanatla politikanın buluşlarını farklılıklarına geri döndürmek onların saf olduğunu dillendiren kuruntuyu red-detmeyi, ayrıca bu buluşlara daima müphem, istikrarsız ve dava güden kesikler şeklindeki konumlarını geri vermeyi gerektirir. Bu zorunluluk da onları tüm zaman teolojilerinden, tüm asli travma veya gelmekte olan kurtuluş düşüncesinden ayırmayı gerektirir.

III. Kısım
Eleştirmenlere Yanıt

14. Bölüm
Ayrımların Kullanımı*

Burada yapmakta olduğum iş karmaşık. Söylemimin yaratıcısı ve onun manasını taşıyan biri olarak, başkalarının ona dair yorumlarına veya ona yöneltilen eleştirilere karşılık verme mecburiyetindeyim. Ama beri yandan, ötekine karşı sorumluluk almak, kendimi eserime yönelik bir perspektifi belirlemenin mümkün olacağı bir mesafeye yerleştirmeyi denemek ve onun olası tutarlılığının nerede bulunduğunu ileri sürmek zorundayım.

Bu çift katmanlı zorlamaya karşılık vermek adına, eserimin konularındaki ve onlara uyguladığım yordamlardaki bazı sabiteleri göstermeye girişeceğim ki bunlar da ortaya atılmış eleştirel sorulardaki sabitelere yanıt verecek. Bir düğüm noktasıyla, yani *politika-polis* ve sanatın *estetik rejimi-temsilî rejimi* gibi kavramsal ayrımları nasıl kullandığım meselesiyle başlayacağım. Bu ayrımları kullanışımın kendine özgü iki niteliği var; ilk olarak, bu ayrımları başka ayrımların ikamesi olarak ve onlara karşı kullanıyorum. Bu ayrımlar bir sınıflandırma tipinden daha çok bir "sınıflandırmanın bozulması" tipi meydana getiriyorlar. Bu da şu anlama geliyor; söz konusu ayrımlar ayrışmışla ayrışmamış, safla karışık, olağanla istisnai, aynıyla öteki arasındaki ilişkilerin kabul görmüş dağıtımını sorguya çekmeyi hedefliyor –bu da onları kullanışımın birinci özelliğiyle bağlantılı ikinci özelliği.

* Rancière'in *Le partage du sensible* (*Duyuyla Algılanabilirin Paylaştırılması*) metnine gelen eleştirilere yanıt olarak hazırladığı metin ilk olarak, 5 Haziran'da Collège International de Philosophie'de Jean-Clet Martin'in düzenlediği kolokyumda sunulmuş ve *Failles* dergisinde yayımlanmıştır (n° 2, 2006). (ç.n.)

Hakkında en çok kalem oynatılmış ayrımla, yani polisle politikayı karşı karşıya koyan ayrımla başlayalım. Bu ayrım kendiliğindenlik ve örgütlenme, kurma edimi ve kurulmuş düzen gibi iyi bilinen karşıtlıkların yeni bir sürümüymüş gibi görülmüştür sık sık. Bu durumda da şöyle bir yanıt veriliyor; böylesi saf edimler ya görkemli yalıtılmışlıklarında kalmaya ya da kurulmuş düzen içinde kaybolup derhal kurma edimi nostaljisini tescil etmeye mahkûmdur.

Bu yorumun itibar kazanmasında kuşkusuz katkım oldu. Fakat bu kavramsal ayrım gayet iyi tanımlanmış bir bağlamda, ona tümüyle başka bir anlam veren bir bağlamda sunulmuştu. Söz konusu bağlam 1980'lerin başat izleği olan politika felsefesinin "dönüş"ü izleğinin eleştirisidir. Bu dönüşe yönelik eleştirimde bu türden politika felsefesi fikrini, yani "kendinde" politika şeklindeki özgül fikri ve bu *özgüllüğün başkasıyla* karşıtlık üzerinden nasıl kurulduğunu dillendiren özgül yolu hedefe koymuştum. Politika-polis ayrımının dediğine göre politika, her ne kadar ilkesi –eşitlik– mantıksal olarak öncel olsa da, her zaman sonradan gelir, yani politika asla kökensel bir edim olmayıp çelişiklerin çelişkili özdeşliğidir. Aslına bakılırsa, politik topluluğun kendisinden çıkarsanacağı her ortak özgülük bölünmüş şekilde verilidir. Politik canlıyı mantıksal canlıdan çıkarsayan Aristotelesçi tümdengelim bağlamında, ayrıca mantıksal canlının da *hexis*e ya da yalnızca dilin *aisthesis*ine sahip olması ölçütü üzerinden bölünmesi bağlamında daha önce gösterdiğim şey budur.

O halde, şayet bu karşıtlık politikayı yalıtıyorsa, politikayı, tam da onu topluluğun tek bir ilkesinin doğrudan gerçekleşmesi olarak görmeye yönelik tüm girişimlerden ayırmak içindir. Şimdi, bu *tek bir* figürünü boşa çıkarmak *iki*nin iki figürünü, politikanın saflığını belirli bir katışmışlıkla karşı karşıya koymanın iki yolunu boşa çıkarmayı da ima eder. Karşı çıkılan ilk figür Marksist geleneğin aktardığı figürdür. Bu gelenekte, gösterenlerin asılsız saflığı ve politika kurumlarıyla ekonomik süreçlerin gerçekliği ve sınıf çatışmaları arasında bir karşıtlık kurulmuştu. Bu yaklaşım, genç Marx'ın ayak izlerini takip ederek formel demokrasiyi gerçek demokrasinin ve politik devrimi "insani devrim"in mahkemesine çağırmıştı.

Politika-polis ikilisi, bu ayrıma karşıtlığı içinde düşünülürse, ayrıca bir diğer asli iki figürünü reddeder; bu da özünde Marksist taslağın ters çevrilmesidir. Bu ikinci figür politik ayrımla –ve dolayısıyla özgürlükle– toplumsal ayrışmamışlık –ya da zorunluluk– arasındaki karşıtlık olarak, hatta "birlikte yaşama", "iyi yaşama" veya "ortak iyi" ile çıplak yaşam arasındaki karşıtlık olarak sunulur. "Politika Üzerine On Tez" adlı makalemde Arendt'in "politik yaşam" mefhumunu, yani onun *politika*yla *toplumsal* arasında kurduğu karşıtlığı açık hedefim olarak belirlemiştim. İtirazım, bunun tam da anti-politik bir mantık olduğu, bu yolda politik eylemelere tahsis edilmiş –ki son tahlilde, işleri ve yazgıları politikayla uğraşmak olan varlıklara tahsis edilmiş demektir– özel bir alanın sınırlarını çizen *polis* mantığı olduğu yönündeydi. Benim anladığım şekliyle politikaysa, aksine, çizginin izini sürüp kaynağına inen, evrensellik örneklerini ve müştereğin şekillendirilmesi kabiliyetlerini kişisel, ailevi veya toplumsal olarak görülen bir evrene yerleştiren etkinliktir.

Dolayısıyla polis-politika karşıtlığı kati alanların ve varlık tarzlarının sınırını çizen her ilkeyi sorgular. Toplumsal veya ailevi gizlilik sahasına karşıt olacak hiçbir politik saha yoktur. Aynı şekilde, görünüşü gerçeklikten ayıracak hiçbir ayrım da yoktur. Görünüş verili bir gerçekliğin maskesi değildir. O, verilinin, görülebilir olanın ve dolayısıyla onun hakkında söylenebilecek, onunla ilişkili olarak yapılabilecek olanın etkin bir yeniden yapılandırılmasıdır. Yine bu durumdan çıkan sonuca göre şu iki karşı yaka arasında asla karşıtlık yoktur; polis kurumları alanı ve sahih, eşitlikçi öznelliğin saf tezahür formları. Özgül bir grupta veya kolektif dünyada cisimleşmiş, türdeş olmayan toplulukçu iktidarla karşıtlığa sokulacak hiçbir parlamenter veya "demokratik" komedi yoktur. *Eşitlik* kelimesinin yasa metinlerine kaydedildiği ve binaların alınlıklarına kazındığı andan itibaren, bir devletin ortak bir yasa veya oyların eşit sayılması uygulaması altında eşitlik yordamlarını kurduğu andan itibaren politikanın etkililiği söz konusudur, isterse bu etkililik kimliklerin, yer ve işlevlerin dağıtımı şeklindeki polis ilkesine tâbi olsun. Politika-polis ayrımı, her zaman bir ayrışmamışlık parçasını elinde tutan bir gerçeklikte etki eder. O, karışma aracılığıyla düşünme tarzıdır. Karışım dünyasından ayrı olarak

var olacak saf politika dünyası diye bir şey yoktur. Ortada tek bir dağıtım ve yeniden dağıtım vardır.

Sanatın estetik rejimiyle temsilî rejimi arasındaki karşıtlık da özdeşlikleri ve başkalıkları aynı tarzda sorguya çekme yoludur; *sanat*ın özdeşliği ve onda işlemek üzere kurulmuş karşıtlıklar. Buradaki mesele "sanat", "edebiyat" gibi mefhumların tarihsel olmayan tekanlamlılığını ve bununla bağıntılı olarak, onların zamansal kırılmaları nasıl gerçekleştirdiklerini sorgulamaktır. Aslına bakılırsa sanata ilişkin baskın söylem –modernist söylem– zamanla sonsuzluk arasındaki ilişkiyi oldukça tuhaf bir kullanım biçimine maruz bırakır. Söz konusu söylem, sanatın özgüllüğünü sanata ilişkin söylemden ayırarak sanat kavramının tarihsel olmayışını varsayar. Beri yandan bu tarihsel olmayan sanat bilakis tarihsel bir teleolojinin son noktası olarak görünür; Mallarmé, Mondrian ya da Schönberg'le birlikte sanat sonunda –kendi kavramında– her zaman olageldiği etkinliğe –kendi gerçekliğinde– dönüşmek durumundadır. Böylece, tarihselciliğin sözde yadsınması tarihsel bir teleolojinin yoğun şekilde kullanımına el verir.

Özdeşleştirmenin tarihsel rejimlerinin varlığını öne sürerken tam da tarihsel olmayanla teleolojik olanın bu düğümünün çözülmesi için çabalıyorum. En başta, tekil olarak sanat her zaman tek anlamlı bir gerçeklik olarak var olmamıştır. Beceri formları anlamında her zaman sanatlar var olmuştur. Bazen, yüksek sanatları (*liberal arts/artes liberales*) gündelik zanaatların (*mechanical arts/artes mechanicae*) karşısına koyan ayrım gibi ayrımlar söz konusu olmuştur. Fakat bugün bildiğimiz şekliyle sanat ve edebiyat yaklaşık iki yüzyıldır mevcuttur. Onlar, eylemenin kökten yeni yolları olarak değil özdeşleştirmenin yeni rejimleri olarak varlığa gelmiştir. Madame de Staël *littérature* kelimesini yeni anlamıyla tedavüle sokarken, *belles letres* teorisyenlerinin sistemleştirdiği poetikada bir değişiklik önermediğini taahhüt etme konusunda oldukça dikkatliydi. Söylediğine bakılırsa değiştirdiği nokta, *letres* (*yazın*) ile toplum arasındaki ilişki kavrayışıydı, o kadar. Gerçekten de eski tarzda yazmayı veya resim yapmayı imkânsız kılıp yeni bir tarzda yazmayı veya resim yapmayı zorunlu kılan hiçbir tarihsel kopuş noktası yoktur; temsil sanatından hazır bulunuş/sunuş (*presence*) sanatına veya temsil edilemezin sanatına doğru

bir yön değişimi gerçekleştirmiş hiçbir dönemeç yoktur. Bunun yerine, aheste işleyen bir yeniden yapılandırma vardır; yeni yapma/eyleme yollarını doğuracak yeni akledilebilirlik formu ve yeni bir görülebilirlikle birlikte yapmanın/eylemenin benzer yollarını –bir metafor, bir *frottis*, bir ışık ve gölge kullanımı– sağlayan bir yeniden yapılandırma. Başka deyişle, sanatın rejimleri kavramı, sanatın kurucu öğelerinden tarihsel bir kopuşu dillendiren fikrin altını oyar. Şu halde söz konusu kavram, insanların sanattaki "modernite" fikrini kendisi üzerinden kavramaya çalıştıkları karşıtlık oyunlarının altını oyar; geçirgen-geçişsiz, temsil-hazır bulunuş/sunuş, temsil-temsil edilemez karşıtlıkları. Bu kavramlar, sanatın iki uğrağı ve iki formu arasındaki, iki kurucu mevcudiyeti veya birbirinden ayrı iki kurucu ilkeyi imleme iddiasında bulunur. Fakat böylesi bir ayrım sırf hayalidir ve gerçek olan hiçbir şeye ait değildir. "Güneş henüz doğmadı"; Virginia Woolf'un *The Waves*'inin (*Dalgalar*) açılış cümlesi olan bu ifade Homeros'un "gül parmaklı şafak" ifadesinden hiç de daha fazla geçişsiz değildir. Robert Antelme'nin *L'Espèce humaine* metninin başındaki "işemeye gittim, hâlâ geceydi" ifadesinin temsil edilemezle ilişkisi –kalıbını soğukça tekrarladığı– şu *Iphigénie*'nın* açılış dizelerinden; "Evet, bu Agamemnon, sizi uyandıran kralınız" dizelerinden daha fazla değildir.**

Geçirgen ve *geçişsiz* mefhumları hiçbir gerçek farklılığı imlemez, onların tek yaptığı şu varsayımı tekrarlamaktır; sanat, belirli bir andan itibaren artık daha önce olduğu şey değildir, daha önce olduğu şey*de* değildir ve nihayet "kendinde" neyse ona dönüşür, olmadığı şeyle belirgin bir karşıtlıktadır: Bir dolaşımla karşıtlık içindeki bir hareketsizlik, bir başka şeye araç olmaktan ibaret olana karşıt olarak özerk bir gerçeklik.

Sanatın özdeşliğini ve yeni sanatın farklılığını dillendiren bu varsayımı neyin bu denli ısrarcı kıldığı sorusuysa öylece kalır. Benim cevabım şöyle; bu ısrar, sanata ait olanın sınıflandırılma-

* Jean Racine'in aynı adlı oyunu kastediliyor. (ç.n.)

** İlk alıntının Fransızca aslı "Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit" şeklinde, ikinci alıntınınki "Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille" şeklindedir. 6+6 olmak üzere 12 heceden oluşan her iki ibare birbirini yansılar. Alexandrine denilen bu ölçü Antelme'nin döneminde tüm Fransız öğrencilerin öğrendiği bir ölçüydü. (İng. ç.n.)

sını ve değerlendirilmesini sağlayan sisteme vurulan darbeden kaynaklanmıştır; çünkü temsil herhangi bir sanat yordamı tipine, özel bir kurucu öğeye veya sanata ait şeylerin özel bir ontolojik dokusuna gönderme yapmaz kesinlikle. O daha ziyade, sanatların yaptığı/eylediği şeyin ne olduğunu ve onları diğer yapma/eyleme yollarından neyin ayırdığını saptama rejimindeki öğelerin kompozisyonu için gerekli olan yasalar dizisine gönderme yapar. Sanatın özerkliğindeki çelişki de buradadır; o, içeriyle dışarı arasındaki tüm şekilsel sınırların kaybolmasını imler. Eğer temsil etmeme veya "temsil edilemez olan" sanatın özü olarak konabiliyorsa, bunun nedeni sanatın, tam aksine, her şeyin temsil edilebilir olduğu ve herhangi bir yolda temsil edilebilir olduğu başat bir rejime tâbi olmasıdır sadece. Hoş ve kerih konular, soylu ve bayağı türler, uygun olan ve olmayan ifadeler arasındaki kural koyucu tüm farklılıkların gözden kaybolduğu nokta tam da burasıdır; sanatın "farklılık"ı temsilin imkânsızlığı veya men edilmesi şeklinde ifade edilebilir ve insanlar edebiyata özgü bir dil tarzının icadıyla uğraşmaya başlayabilir. Burada Kantçı anlamıyla transendental bir yanılsamadan, bizzat düzenleyici kategorilerimizin işleyişiyle varılmış ve bir dereceye kadar zorunlu olan bir yanılsamadan söz edilebilir.

Ancak, bir yanılsamanın zorunlu olması onun iddiasının daha çok geçerli olan bilgiyi sunmasına yol açmaz. Bir kere, sanatın "özgüllüğü"nün ve sanatsal modernitenin "özgüllüğü"nün ölçütleri hiçbir bilişsel değere sahip değildir. Onlar, bu özgüllük varsayımını yeniden ortaya atmaktan başka bir şey yapmazlar. Üstelik sanatın özgüllüğü hiçbir şekilde ona özgü değildir. Temsil-hazır bulunuş/sunuş ikilisi ve geçirgen-geçişsiz ikilisi, olumluyla olumsuz değerleri ters çevirerek, aynıyla başka arasındaki basit farklılığı işletmenin farklı iki yoludur sadece. Fakat bu biçimsel oyunun ardında Batının dinî geleneğinin usta simalarını fark etmek kolaydır; "hazır bulunuş" yazınla yasa arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran tene dönüşen tindir; temsil edilemez de bulutun içinden konuşan şu resmedilemez Tanrı'nın telaffuz edilemez adıdır. Sanatın tarihsel olmayışı mefhumunu nasıl ki teleoloji tamamlıyorsa, aynı şekilde sanatın özgüllüğüne dair iddialar da bu temel özgüllüğün dini başkalık çehresiyle özdeşleştirilmesiyle sonuçlanır.

Demek ki rejimler arasında ayrım yapmak şu veya bu andan itibaren sanat eserini aynı şekilde yaratmanın imkânsızlaştığını dile getirmek değildir, yani, sanat 1788'de temsil rejiminin parçasıyken 1815'te estetik rejimin parçasıdır, gibi bir şey söylemek değildir. Bu ayrım iki devri değil iki iş görme tipini tanımlar; iki kurucu ilke arasındaki bir karşıtlık değil iki mantık arasındaki, iki kompozisyon yasası arasındaki, algılama ve akledilebilirliğin iki kipi arasındaki bir karşıtlıktır; dışta bırakmanın iki ilkesi arasındaki değil birlikte varoluşun iki ilkesi arasındaki karşıtlıktır. Sanatın estetik rejiminin ortaya çıkışını, tarihsel açıdan, evrensel bir işleyiş yasası olarak tanımlamak mümkündür, ancak onun öğelerinin farklı zamansallıkları vardır ve evrensel işleyiş "anakronizmler"i dışlamaz; resimsel soyutlama her şeyden önce Rembrant'ın *Gece Devriyesi*'ni ve Rubens'in *Çarmıhtan İndiriliş*'ini görmenin farklı yoludur ve diğer yandan, büyük Hollywood yapımcılarının yönetmenlerine verdikleri talimat Voltaire ve Diderot'nun Corneille veya Greuze'ü düzeltebilecekleri ilkelerle uyumludur. Sanatın estetik rejiminin kendine özgü niteliği onun çoklu-zamansallığıdır, temsil edilebilirin sınırsızlığı ve öğelerinin başkalaşım geçirmiş yapısıdır. Renkli sahillerin çıplak kadınları ve savaş atlarını kovaladığı hiçbir an gelip çatmaz (Maurice Denis). Bunun yerine bir fırça darbesi, bir mavi leke, bir korsaj, bir ışık efekti, bir kadın bedeninin temsili, Hollanda'daki burjuva yaşantısının veya Paris halkının geçmiş zamanlarının bir tasviri ve bir ressamın yekdiğerine gösterdiği saygı arasındaki sınırsız ikame edilebilirlik ilkesi söz konusudur; bir aşk, bir metafor, bir morötesi dozajı (Eptstein), bir yavaşlama, bir hızlanma, bir *chuté de phrase* veya iki sahnenin kesilip birleştirilmesi...

Fakat bu, söz konusu durumun "her şey uyar" hükümranlığına girişe işaret ettiği anlamına gelmez. Başka şekilde söylersek "her şey uyar"ın kendisi de bir *quod*la, önemli bir şeyle bir olumsuzlama arasındaki belirli bir ilişkidir. Çelişikler arasındaki bu belirli ilişki benim "istisnai duyuyla algılanabilir" dediğim şeyi, kendini farklı kılan bir düşüncede ikamet eden bir kendini farklı kılan duyuyla algılanabilir dokuyu tanımlar. Sanatçıların açıklamalarından filozofların beyanlarına kadar, estetik rejimin sabitesi olguyla olgu olmayanın, bilinenle bilinmeyenin, irade edilenle edilmeyenin bu çakışmasıdır tam olarak.

Sanatsal istisnayı bu şekilde düşünme tarzını onu başka şekilde düşünme tarzlarından ayıran nedir? Karşılaştırma noktası olarak Alain Badiou'nun bir ifadesini alalım: "Sanatın süreç olması hakikati duyuyla algılanabilir *olarak* duyuyla algılanabilirin hakikatidir her zaman". Bana göre aradaki fark, duyuyla algılanabilir *olarak* duyuyla algılanabilir diye bir şeyin olmamasıdır. Kant bize *duyuyla algılanabilirin* birden fazla *türü* olduğunu öğretmişti. Duyuyla algılanabilir, duyumla duyuş arasındaki belirli bir yapılanmadır, duyuyla algılanabilirin belirli bir duyumudur. Özellikle, sanata ait olan duyuyla algılanabilir ve güzele ait olan duyuyla algılanabilir ancak bir "dissensus" kipinde birleşirler, çünkü sanat bilmekten ve irade etmekten başka bir şey yapamazken güzel ise bilgi veya iradenin sonucu olmayan bir şey olarak düşünülebilir yalnızca. Demek ki bu aralığı düşünmenin iki yolu vardır. Sanatın tek anlamlı özünü "duyuyla algılanabilir *olarak* duyuyla algılanabilirin hakikati" olarak koymak için anılan aralığı yaklaştırmaya çabalayabiliriz. Duyuyla algılanabilirin başkalığını bizzat kendine bu şekilde indirgeme *öteki* şeklini alan bir *aynı*yı onaylamakla gerçekleştirilebilir ancak. Bu bakımdan, duyuyla algılanabilirin hakikati onun "ide hadisesi" oluşudur. Kantçı anlamıyla, her estetik bir yüce estetiğidir, kendi kendini yok eden bir estetiktir, yani özünde bir etiktir.

İkinci yol sözü edilen aralıkta ikamet etmekten ibarettir. Bu yaklaşım, Kant'ın "estetik ide" dediği, benimse "imge-cümle" dediğim şeye uygundur. Estetik ideler irade edilmişle edilmemişi, bilinenle bilinmeyeni, olgu olanla olmayanı dönüştüren icatlardır. Onlar, sanata duyuyla algılanabilir niteliğini veren icatlardır; buna sanatın ontolojisi diyebiliriz. Başka deyişle, sanatın estetik rejim altındaki ontolojisi sanatın tam da kendi dissensuslarının kurulumu aracılığıyla gerçekleşen icatları aracılığıyla, bir duyuyla algılanabilir dünyasını diğerine –imgelemin kavrama itaat ettiği duyuyla algılanabilir dünyasını anlama yetisi ve imgelemin birbirleriyle kavram olmaksızın ilişkide oldukları duyuyla algılanabilir dünyasına– yerleştirme aracılığıyla dokunmuştur. Dolayısıyla bu ontolojinin dikkate değer bir yapısı vardır; sanatın icatları, varsaydıkları ontolojik farkın etkililiğini kurarlar. Ön-varsayan bir şeyin

etkililiğini kurmak bir doğrulama olarak gönderme yapılabilir bir şeydir. Sanatlar, pratikte, kendilerini mümkün kılan ontolojiyi doğrularlar. Ancak bu ontolojinin, tam da bu doğrulamaların inşa ettiği tutarlılığın dışında başka bir tutarlılıkları yoktur.

Sanatın rejimleri arasındaki ayrışmaya yaklaşımım politikayla polis arasındaki ayrışmaya yaklaşımım gibidir; bu da Kantçı anlamıyla eleştirel bir düşüncedir, şu veya bu duyuyla algılanabilir alanının kurduğu farklılıkları neyin mümkün kıldığına yönelik bir düşünce tarzıdır. Bu da aynı zamanda, sanat veya politika gibi şu veya bu akledilebilirlik alanının kurduğu farklılıklar demektir. Eleştirel bir düşünce, böylesi alanların kurulumunun eleştirel işlemlerin veya dissensusun alanı olarak kavranmasını sağlayan düşünme tarzıdır aynı zamanda. Bu ise, sözü edilen alanların dava güttükleri sürece var oldukları anlamına gelir. Onlar, ne şeylerin doğasında temellenen bir farklılığa ne de bir Varlık mizacına dayanırlar. Onların, doğrulama biçimlerinin nesnesi olan, yani başkalaşma süreçlerinin, belirli bir *Aynı*nın yitimi süreçlerinin nesnesi olan ayrımlı bir varoluşları vardır: Özdeşleştirmenin bozulması, temellükün bozulması veya farklılaşmanın bozulması süreçleri...

Benim girişimim benzer tarihsel deneyimleri, yakın sorunları ve tarifleri olan diğer yaklaşımlardan türdeş olmayanı ele almadaki farklılıkla, yani onu kendisine başka bir ontolojik kudret atfetmeden ele alma tarzıyla ayrılıyor. Türdeş olmamayı, dünyalar arasında büyük sarsıntılar yaratan fakat aynı dünyadaki dünyalar arasında sarsıntılar yaratan bir düşünme ve eyleme aracılığıyla ele almayı denedim; öğelerin yeniden dağıtımları, yeniden düzenlenmeleri ve yeniden yapılandırılmaları.

Aslına bakılırsa, benim *dissensusa* yönelik teorik ilgimin başka birçoklarıyla paylaştığım bir nokta olduğu açık. Ancak benim onu ele alış tarzım diğerlerininkinden oldukça farklı. İster ölmüş ister hayatta olsunlar, çağımızda dissensusu düşünmekle ilgilenen diğer yazarların neredeyse hepsi aslında tek bir *konsensus* fikrini paylaşıyor ve onun politik çehresine aynı adı veriyorlar; *demokrasi*. Arendt ve Lyotard gibi, Badiou, Agamben ve Milner gibi çok farklı düşünürlerin hepsi konsensus olarak demokrasi şeklindeki belirli

bir fikri varsayıyorlar, yani onu "ayrışmamış veya farklılaşmamış karışımın rejimi olarak aritmetik eşitlik" şeklindeki Platoncu anlayış üzerinden düşünüyorlar. Onlara göre demokrasi, emtianın dolaşımına veya Mallarmé'ye göre gazetenin alametifarikası olan "mürekkebin düz yüzeydeki akışı"na benzeyen, kayıtsız hesaplama rejimidir. Demokrasi kötü çoklunun kudretidir; kendisini, biri kaybederken diğerinin kazandığı bir oyunda değiş tokuş ederek ve aynı şekilde yeniden üreterek dolaşan bir kudret. Bu düşünürlerin hepsi onu farklılığın kudretiyle karşıtlığa sokarlar; başkalık ilkesini, fazlalık niteliğindeki bir kudreti içeren iyi çoklu. Bu kudret üstün bir kudret olabilir; Arendt'in başlama kudreti veya çoklukların canlılığı (Negri), hatta değiş tokuş edilemeyen fazlalık olma durumu (Badiou'nun "hakikat-hadise"si ve Milner'ın "fazladan-bir"i). Bu durumda onlar, ya demokrasiyi bu üstün kudrette veya bu fazlalıkta temellendiriyorlar ya da onu tümden farklı bir topluluk ilkesiyle karşıtlığa sokuyorlar (Milner'ın pastoral yönetimi). Onlar demokrasiyi bir türdeş olmama ilkesinin karşısına koyuyorlar. Türdeş olmama varlıkların varlığının bir çehresi olabilir –doğru politikayı temellendiren veya komünizmde politikanın üstesinden gelen şu sonsuz veya çokluklar. Türdeş olmama, tam aksine, toplulukçu iktidarı engelleyerek varlığın ötekisiyle özdeş olabilir.

Bana gelince, bu mantığı başka açıdan ele alıyorum. Türdeş olmayanın veya bir-fazlanın iktidarına *demos* adını verme, sonuç olarak demokrasiyi konsensusa karşıt olarak kurma şeklindeki münferit bir tutumu benimsiyorum. Bu da, "türdeş olmayan bir gerçek" diye bir şeyin olmadığını, politik farklılığın veya politikayla ilişkili farklılığın ontolojik ilkesi diye, *arkhè* veya anti-arkhè diye bir şeyin olmadığını söylemenin bir yoludur. Onun yerine, politikanın "uygun"u olmayan, kendi dünyasına sahip olmayan ve sırf kendi doğrulama eylemlerince takip edilen bir eşitlik ilkesi vardır. Politik özneler farklı bir kudretin veya üstün kudretin icrasıyla tanımlanmaz, özneleştirme süreçlerinin müştereğin topografisini yeniden şekillendirme tarzıyla tanımlanır. Bu da politik türdeş olmamanın kurulum değil düzenleme meselesi olduğu anlamına gelir. Türdeş olmayana yönelik bu anlayış farklı bir türdeş olmayan fikrine, farklı bir konsensus fikrine dayanır.

Benim bakış açıma göre konsensus, eşit olanların farklılaşmamış karışımıyla tanımlanmaz. O, "uygun olan" fikriyle ve bu fikrin ima ettiği, uygun olanla olmayanın yerlerinin dağıtımı fikriyle tanımlanır. Konsensus, uygun olanla olmayan arasındaki farklılık fikrinin; politik olanı toplumsal olandan, sanatı kültürden, kültürü ticaretten vs ayırma işini gören bu fikrin ta kendisidir. Fazladan-birin kudretini icra etmede konsensusla bağı koparan şey ikame edilebilirliktir. O, sanatta, bir metaforun veya ışık-gölge oyununun bir metafordan veya ışık-gölge oyunundan başka bir şey olmaması veya özel bir zamanla özel bir dünyaya tanıklığın ya da bir aşkın kudretinin var olabilmesi imkânıdır. O, bir şeyin bir eser *ve* bir meta olabilmesi imkânıdır. Politikada bu, *arkhè*nin bütün formlarının, hükmetme yerleriyle bu yerleri işgal etme "mizaç"ı arasında bir karşılıklılık sağlamanın tüm formlarının feshedilmesi olarak *demos*tur. Fazladan-bir, aynı ve ötekinin ikamet ettiği yerlerin altını oymak suretiyle bölümlemeleri bozan, ayrışmamışın kudretidir.

Demek ki kopuş veya bağları çözme kudretine sahip hiçbir özne, istisnanın ontolojik kudretini icra edecek hiçbir özne yoktur. İstisna her zaman olağandır. "Uygun olan"ın istisnasına ulaşma girişimi, uygun olanın etiğin farklılaşmamış kılma ediminde kaybolmasıyla sonuçlanan bir süreci gerektirir. Burada, uygun olanın bu diyalektiğine yönelik iki örneği kısaca anımsatacağım. İlk örnek, Agamben'in çalışmasında ortaya çıktığı şekliyle politik farklılığın Arendtçi tarzda kendi kendini feshetmesi; ikinci örnek, sanata uygun olan hakkındaki modernist düşüncenin Lyotard'ta kendi kendini feshetmesi. Bildiğimiz gibi Agamben Erkek/İnsan Haklarına ve Yurttaş Haklarına yönelik Arendtçi eleştiriyi, yani politik özneyi erkek/insan ve yurttaş şeklinde bölmenin ta kendisinde içsel bir aldatmaca bulunduğunu dillendiren fikri tekrar eder. Agamben, Arendt'in bu Haklara atfettiği ikilem yapısını tekrarlar. Şu iki durumdan biri söz konusudur: Ya bu yurttaş hakları erkek/insan haklarıdır, fakat buradaki erkek/insan, mülteciler örneğinin gayet güzel gösterdiği gibi, hiçbir hakka sahip olmayan çıplak erkek/insandır, yalınca erkek/insandır –dolayısıyla bu haklar salt yanılsamadır; ya da, tam tersine, erkek/insan hakları aslında yurt-

taş haklarıdır, bir devlete mensup olması nedeniyle erkek/insana ait olan haklardır. Dolayısıyla, aradaki fark düz bir totolojidir. Arendt'e göre ikilemin nedeni politik olan ve olmayan yaşamlar arasındaki, iki farklı yaşam arasındaki (*bios* ve *zoe*) karışıklıktan doğar. Benim bakış açıma gelince, politika bu bölünmenin sorgulamaya açıldığı noktada var olur tam da. Erkek/insanla yurttaş arasındaki aralık bu yeniden bölmeyi uygulayan faildir. Eğer hedef gerçekten bu iki yaşam formunu birbirinden ayırmak, politikayla toplumsal arasında fili bir ayrım yapmaksa bunun sonucu "saf politika"nın devlet eylemi alanıyla sindirilmesinden başka bir şey olamaz. Bu da politik olanın "dönüş"ünü teşvik ederek ve *birlikte yaşama*ya dair, müşterek iyiye dair tiratlar atarak nazik bir yolla yapılabilir; ki son tahlilde amaç Alain Juppé planını coşkuyla alkışlamaktır. Yine bu, istisna hali teorisinin daha kötümser tınısıyla da yapılabilir; bu teoriye göre *habeas corpus* ve İnsan/Erkek Hakları, son tahlilde demokratik normal halle türdeş olan Nazi soykırımında kendi hakikatlerini tezahür ettirirler. İstisna hali ve çıplak yaşam kavramları o halde, tüm aralıkların kaldırıldığı ve politik pratik için geriye hiçbir aralığın bırakılmadığı bir modernitenin adlarıdır.

Lyotard'ın, yücenin simgesi altında konumlandırdığı sanat üretimleriyle kültür ve emtianın dolaşım formları arasında kurduğu karşıtlıkta da yine aynı diyalektik iş başındadır. Onun trans-avangartçılıkla yürüttüğü polemiğe gönderme yapayım: Aynı tuvalde realist, soyut ve hiper-realist motiflerin birbirine karıştırılması, der Lyotard, müşteri ve eleştirmen zevkinin galip geldiğini ima eder. Oysa bu zevk, zevk bile değildir. Dolayısıyla farklılık sanatın duyusal algı merkeziyle kültür ve pazar "ticareti"nin duyusal algı merkezi arasında koyutlanmalıdır. Fakat gerçek bir farklılığa duyuyla algılanabilir bir doku vermenin tek bir yolu vardır; onu türdeş olmayan bir kudretin, başka deyişle duyuyla algılanabilir üstü bir kudretin tezahürünün kıyısı yapmak. Lyotard'ın eserinde tam anlamıyla olan budur. Türdeş olmayan kudretin kudreti önce *aisthetonun* sarsıcılığı olarak verilidir. Ancak, en başta indirgenemez bir duyusal verilinin *vasfı* olarak sunulan bu *aisthetonun* aslında safça belirlenmemiş bir öğe olduğu ortaya çıkar; "bir tutku/edilgi hadisesi" der Lyotard, başka bir şeyin ikamesi veya karşılığı

kılınamazın saf kudreti, dolaşımda olmayan kudret. Dolayısıyla, *aistheton*un sarsıcılığının Lacancı Şey aracılığıyla Musa'nın yasasına devretmesi pek de uzun sürmemiştir. Sanatın, korunmuş olması gereken "özgüllüğü" saf yabancılaşmadır, Ötekinin kudretine ve bu öteki kudrete yönelik devasız borca saf tanıklıktır. "Demokratik" karışıma –iletişimsel karışım veya pazar karışımı– karşı sanatın saf farklılığına ulaşmayı istemek bu farklılığın mutlak Ötekiyle kurulan etik-dinî ilişkide berbat olup gitmesine yol açar.

Bana göre günümüzün ayırt edici özelliği bu noktadır; sanatın ve politikanın getirdiği farklılıkların, ayrıca hak ve ahlakçılığın farklılıklarının etiğin ayrıştırmama tutumunda gözden kaybolma eğilimi. Öte yandan, bu ayrışmamış-oluş bana göre ayrıştırmanın mutlaklaştırılması olarak görülebilir, tabii dikkatli bir şekilde. O, mutlak ötekinin köktenciliğine yıkılan, uygun olanın köktenciliğidir. Ayrıştırmayı gerçekleştirme istemi dissensusun veya kopuşun üstün kudretine ayırt etme kudreti vermeyi zorunlu kılar. Felsefi-politik-estetik sahne bu sayede üstün kudretlerin çekişme sahnesine dönüşür: İmparatorluğun çekirdeğini ve onu kırmaya adanmış gücü kaplayan çoklukların üstün kudreti (Negri); politik ortaklaşmaları ve sanat eserlerini kat eden sonsuz hakikatin üstün kudreti (Badiou); çıplak yaşamı belirleyen istisna halinin üstün kudreti (Agamben); Şeyin ve Yasanın üstün kudreti (Lyotard); Şey dehşetiyle karşılaşmada deneyimlenen dipsiz özgürlüğün üstün kudreti (Žižek). Çekişme halindeki bu üstün kudret formlarının hepsi de tek bir üstün kudretten; bir zamanlar "üretim güçleri"nin üstün kudreti mefhumuyla bahse sürülmüş –ki bu mefhum da Lenin'in meşhur "Marx'ın teorisi her şeye kadirdir, çünkü doğrudur" ifadesiyle bahse sürülmüştür– hakikatin üstün kudretinden çıkar sağlamanın farklı yollarıdır. Her şeye kadirliğin eşitliklerden yapılma hoş bir zinciri tarif ettiği mutlu mesut bir dönem vardı. Teorinin kudreti doğrunun kudretiydi ki o da yapının, yani kitlelerle tarihin kudretiydi. Bu kudretler birbirlerinden ayrılalı beri üstün kudret de türlü çehrelere bürünegeldi. İlkin, diğer tüm çehreler için referans ya da durak noktası olarak iş gören baskın çehre söz konusudur; yapının kudreti bu çehrede Şeyin kudretine, yani bilgi zincirinde delikler açan şu indirgenmez başkalık olarak

hakikatin kudretine dönüşür. Lacan'ın *kerameti kendinden menkûl kehaneti* genel anlamda gerçekleşti; esas niteliği taşıyan bir hakikati arayan devrimciler onu bu mutlak başkalık çehresinde buldular. Bu karşılaşma çeşitli stratejiler doğurdu: Farklı bir psikanaliz formundan ve başka bir bilinçdışı tipinden üretim güçlerinin içkin üstün kudretini yeniden olumlamayı sağlayacak araçlar isteyen stratejiler gibi, sakınma stratejileri (Negri); hakikatin sonsuz hakikatler süreçlerinde polimer haline getirilmesi gibi (Badiou) veya dehşetin, dipsiz özgürlük olumlamasında ters çevrilişi gibi (Žižek) zorlama ve saptırma stratejileri.

Doğrunun her şeye kadirliğinin tüm bu yenilenmiş sürümlerinde ortak bir şey vardır. Onlar, dissensusun kudretini gerçek farklılık şeklindeki bir ontolojik ilkeye oturturlar tekrar; Varlığın kapsayıcılığı, Sonsuzun geçişi, İdenin atağı, Dehşetle ve/veya Yasayla karşılaşma. Onlar, Ötekinin ontolojik –veya icabında, karşı-ontolojik– kudretinin varlığını ilan ederler, bu kudret de konsensusa dayalı deneyimin sıradan dizisinin dışında bir atılıma imkân tanır. O halde burada kurulan şey, bir olumsuzlama teolojisi dogmatizmi şeklindeki tuhaf çağdaş resimdir; tüm adları dağıtıp yayan Gerçek adına muteber adları ve ifadeleri işaret eden bir dogmatizm.

Tüm bu karşılaşmalar ve bir üstün kudreti yolundan saptırmalar olup biterken ben başka bir yerde duruyor ve başka şeylerle uğraşıyordum. O dönemde ben *proleter* ve *özgürleşme* gibi birkaç kelimeye ait kudreti anlamaya çalışıyordum. Bireyleri, hasredildikleri duyusal deneyim alanından ayırma gibi etkileri olan geçitler, sınırlar ve karşılaşmalarla uğraşıyordum. Ötekinin adıyla ve Ötekiyle karşılaşmanın atomik formuyla uğraşmaktan ziyade yabancılaşma süreçleriyle, kıyıların yeniden dağıtımı ve deneyim formlarının yeniden düzenlenmesi süreçleriyle uğraşıyordum. Bilgi dokusunu yırtan doğrunun üstün kudretinden ziyade zekâların eşitliğine ilişkin önvarsayımlar ve doğrulamalarla ilgiliydim. Bu durum, herhangi bir ilke farklılığının sonucu değildi; işler böyle gitmişti sadece. O sıralar uğraşmakta olduğum şey üzerine derinlemesine düşünmede, haberim olmadan başka bir yere sızmış olanın üstün kudretinin bana faydası yoktu. Ben de kendimi, böylesi yabancılaşma süreçlerini ve

doğrulama yordamlarını açıklamama imkân tanıyacak mefhum ve ayrımları ayrıntılarıyla işlemeye adadım.

Zamanla, bu kısıtlamanın veya bu eksikliğin kendi meziyetleri varmış gibi göründü gözüme. Bir açıdan, bu durum, üstün kudret dramaturjilerinde mat kalan belirli sayıdaki şey hakkında bir kavrayışa imkân tanıdı; ayrıca tam da bu dramaturjilerin, kopuş aksiyomlarının işlemesine izin veren örnek mahiyetindeki durumlara tutunup tutunmadıklarını bilmezden gelmek zorunda olduklarını anlamamı sağladı. Başka bir açıdan, muazzam teleolojiler tersyüz edilmişken, Marx'ın ekonomik zorunluluğu kapitalist dünya pazarının zorunluluğuna dönüşmüşken, "politikanın dönüşü" politikayı silmeye kalkışan konsensus girişimini gizlemenin sancağı olmuşken, sanatsal moderniteye atfedilegelen özgürleştirme vaatleri şu kadim yabancılaşmanın tanıklıklarına dönüştürülmüşken, "son" söylemi hemen her yerde çınlıyorken ben üstün kudretin etki etme protokollerinin yerine bir imkânlar topolojisini ve imkânların yerinden edilmelerini, yeniden düzenlenmelerini ikame ederek politika ve sanatın buluşları mekânını bu nazik noktada açık tuttum. Bu koşullar altında, zekâların eşitliğinin kudretini ve onun doğrulanmasında gerekli olan ivediliği, şu döngüsel *arkhê* mantığının demokratik dağıtımını ve sanatın estetik rejimindeki karşıtların gerilimini onaylamak türdeş olmayanın sözde radikal deneyimine bel bağlamaktan daha yararlı göründü bana. Aslında, hepimizin yaptığı gibi ben de sanatsal ve politik farklılığı olumlamanın görünürde en radikal formlarının tam zıddına, yani radikal etik ayrışmamışlığa nasıl dönüştüğünü gözlemlemiştim: Modernist radikalliğin nostaljik imge ve tanıklık kültünde tersyüz edilmesi; politik olanın ilan edilmiş saflığının ekonomik zorunluluğu yönetmeye yönelik saf rızaya ve aslında, savaşan emperyalizmin en vahşi formlarının meşrulaştırılmasına dönüştürülüp tersyüz edilmesi.

Dolayısıyla bu durum, türdeş olmama ilkesini ontolojikleştirmeyi reddedişimi, ayrıca tüm üstün kudret ontolojilerini reddedişimi felsefenin yükümlülükleri karşısında utanç duyulası bir şartlı teslim olarak veya geçimini efendinin söyleminin yapısökümünden kazanan histeriğin asalakça icraatı olarak görmemeye, aksine başka bir felsefe fikrinin esaslı tatbiki olarak görmeye itti

beni. Bu felsefe fikri, geliştirilmesi için mücadele ettiğim tüm sanat ve politika fikirleriyle türdeştir. Söz konusu fikir, çeşit çeşit pratiklerin hepsinin kendi alan ve ilkelerine tahsis edilmesi için inşa edilmiş bir yapı olarak veya kendi kapanışı hakkında tefekküre dalan tarihsel bir gelenek olarak değil ilineksel bir etkinlik olarak felsefe fikridir. Şeylerin düzeninde tescil edilmiş ve varlık soruşturmasınca talep edilmiş, öteki bilim ve etkinliklerin ihtiyaçları tarafından yardıma çağrılmış veya tarihsel bir yazgı tarafından yanı başında sürüklenmiş zorunlu bir etkinlik olarak değil, tıpkı politika ve sanat gibi pekâlâ var olmayabilecek de olan bir tesadüf olarak, ilave bir etkinlik olarak felsefe fikri. Felsefe, meşrulaştırılması olmayan ve özgül yeri olmayan bir etkinliktir, çünkü onun kendine uygun adının ta kendisi de farklı söylemlerin ve farklı akıl tiplerinin kavşağında ikamet eden sorunlu bir eşseslidir. Bu kavşak, aynı adı taşıyan kitabımda açıkladığım anlamıyla, dissensus damgasını taşır; yani, eşsesliler üzerindeki çekişme, ak diyenle kara diyen arasındaki çekişme olarak dissensus.

Anladığım şekliyle felsefe, kendi sorunlu eşsesliliği yüzünden erkek/insan, politika, sanat, adalet, bilim, dil, özgürlük, aşk, iş/eser ve benzeri eşseslilerle uğraşmaya mahkûm olan bu etkinlik ve bu yerdir. Eşseslilerle uğraşmanın yalnızca iki yolu vardır. İlki, onları arındırarak, muteber adları ve muteber anlamları saptayıp bunları kötüsünden ayırarak ilerler. Felsefeye boş ya da kesinlikle eşsesli adlardan başka bir şey bırakmamakla övünen sözüm ona beşerî ve toplumsal bilimlerin pratikleri genellikle böyledir. Filozofların kendilerine biçtikleri görev de çoğunca budur. Sözü edilen ikinci yol, her türlü eşsesliliğin bir düşünce ve eylem uzamı kurduğunu, dolayısıyla sorunun ne eşsesliliğin itibarını boşa çıkarmak ne de adları radikal bir belirlenmemişliğe geri götürmek olduğunu, aksine meselenin eşsesliliği işlemeye itecek aralıklar açmak olduğunu düşünür.

Bu sayede, dissensusa ait belirli bir felsefe pratiğini şöyle tanımlamak mümkündür; alan ve tarifleri polise ait kılan tüm tutumların altını oyan bir "sınıflamanın bozulması" etkinliği. Felsefe bu etkinliği sırf, efendinin söylemini yapısöküme tâbi tutmaktan gelen haz için yapmaz, aksine sınırların ve geçitlerin kendisine

göre oluşturulduğu ve onların, kendisi üzerinden düşünülebilir, dönüştürülebilir olduğu hatları düşünmek için yapar. Bu eleştirel felsefe etkinliği ayrılmaz şekilde eşitlikçi veya anarşist bir pratiktir, çünkü tüm argümanları, anlatıları, tanıklıkları, soruşturma ve metaforları müşterek bir dildeki müşterek bir yeteneğin eşit buluşları olarak düşünür. Şu halde, tesis edilmiş bölümlemelerin eleştirisiyle meşgul olma, neyi düşünebilip neyi yapabileceğimize yönelik soruşturmalarımızı tazelemenin yolunu açar.

Dizin

A
Ackerman, Chantal 150
Adams, John 23
Adorno, Theodor 111, 125, 126, 182, 207
Agamben, Giorgio 41, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 63, 64, 86, 198, 199, 221, 223, 225
Alliez, Eric 75
Alman Romantizmi 162
Althusser, Louis 20
Antelme, Robert 128, 217
Antigone 193
Aragon, Louis 122, 170
Arendt, Hannah 4, 10, 12, 23, 41, 42, 43, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 84, 197, 208, 215, 221, 222, 223
Aristoteles 9, 10, 13, 21, 83, 156, 162
Atina demokrasisi 17

B
Badiou, Alain 220, 221, 222, 225, 226
Balibar, Etienne 88
Balzac, Honore de 121, 122, 123, 159, 164, 167, 169
Baudelaire, Charles 123, 166, 167
Behrens, Peter 116
Benjamin, Walter 122, 123, 166, 170
biyopolitika 53, 85, 86, 87, 89
Black Square 202
Boltanski, Christian 145, 199, 200
Bouvard et Pécuchet 168
Brecht, Bertolt 141, 190, 191
Burden, Chris 144, 199
Burke, Edmund 41, 42, 43, 50, 51, 197, 201
Bush, George 93, 94, 104, 105, 191

C-Ç
Carl, Schmitt 52, 53
Castel, Robert 88
Chomsky, Noam
Costa, Pedro 151
Çarmıhtan İndiriliş 219
çelişki olarak demokrasi
Çokluk/çokluklar 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 222

D
Dalgalar 217
Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus 72, 114
d'Aurevilly, Barbey 155
Debord, Guy 124
De la littérature 163
De l'autre côté 150
Deleuze'e göre sanat 184
Deleuze, Gilles 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 184, 185, 186, 187
Demokrasi 14, 15, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 59, 157, 222
demokrasinin çelişkisi 30
Demos 15, 39
Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui 141
Derrida, Jacques 29, 30, 36, 38, 45, 47, 48
de Staël, Germaine 163
de Tocqueville, Alexis 26
Devlet 24, 34, 35, 54, 88, 105
Devlet Adamı 24, 34
Die heilige Johanna der Schlachthöfe 190
Dissensus 20, 22, 70, 137, 138
Dogville 190, 191, 192, 195
Duyuyla algılanabilirin dağıtımı 140

E
Eastwood, Clint 191, 193
edebiyatın politikası 153
eleştirel sanat 135, 142, 149
erkek/insan hakları 42, 49, 223
Eşitlik 215
estetiğin politikası 114, 119, 130, 139, 148
Estetik 71, 109, 110, 113, 114, 115, 118, 129, 130, 136, 176, 177, 180, 184, 189, 201, 208, 220
Estetik devrim 71, 115, 180
estetik özgürlük 71
Etik 64, 97, 135, 189, 190, 195, 208
etik dönemeç 189, 190, 194, 198, 208

F
Faure, Elie 117, 200
Feldmann, Hans Peter 145
Fischli, Peter 145
Flaubert, Gustave 110, 125, 126, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 166, 168, 169
Foucault, Michel 52, 53, 85, 86, 87, 88
Fox News 105
Fra Angelico 118
Fransız Devrimi 43, 50, 57, 70, 138, 163, 182
Fukuyama, Francis 45

G
Gece Devriyesi 219
Giotto 118
Godard, Jean-Luc 141, 200
Goebbels 104
Gorgias 13, 24
Grundrisse 86

H
Halk 16, 23, 75, 76, 81, 161
Hals, Frans 118
Hata 83
Hegel, G. W. F 72, 114, 118, 119, 121, 126, 128, 178
Hitchcock, Alfred 192, 193
Holocaust 128, 202, 204
Homeros 12, 13, 15, 162, 217
Homo Sacer 41, 52, 58
Hugo, Victor 162
Huntington, Samuel 31, 40
Hüseyin, Saddam 30

I-İ
Il faut défendre la société 52
İmparatorluk 78, 79, 82
İnsancıl müdahale 96
insancıl müdahale hakkı 63
İnsan Hakları 41
İran 103

J
Juno Ludovisi 111, 118, 120, 122, 136, 181

K
Kandinsky, Wassily 119
Kant, Immanuel 116, 127, 128, 176, 177, 180, 185, 186, 205, 220
Kapitalizm 73
Kleistenes 16
Komünist Manifesto 67, 70
Komünizm 65, 67, 70, 74
Konsensus 27, 60, 61, 71, 93, 94, 142, 143, 148, 195, 199, 223
konsensus topluluğu 71
Koons, Jeff 125
kopuş olarak demokrasi 14
Kritik der Urteilskraft 116, 180
Kulturkritik 123, 124

L
Lacan, Jacques 193, 225
La Mésentente 69, 75, 83, 87
Lang, Fritz 192, 193, 200
Lanzmann, Claude 128, 202, 203
Laokoon 202, 203
La Peau de chagrin 121, 164
Laurette, Matthieu 147
La volonté de savoir 52, 85, 88
Le Clézio, G. M. J 178
Le Curé de village 159
Lefort, Claude 16, 17
Le Meurtre du pasteur 34
Lenin, Vladimir 225
Le Paysan de Paris 122
Les abonnés du téléphone 145, 199
Les noms de l'histoire 159
L'Espèce humaine 128, 217
L'Esprit des Formes 117
Lessing, Gotthold Ephraim 133, 202, 203
Let's Entertain (sanat sergisi) 124
Lettre à d'Alembert sur les spectacles 133
Levi, Primo 128
Levy, Benny 34
Loos, Adolf 116
Lyotard'a göre sanat 231
Lyotard, Jean Francois 46, 47,

62, 63, 111, 127, 128, 186, 187, 197, 198, 205, 207, 221, 223, 224, 225

M
Madame Bovary 125, 126, 168
Maleviç, Kazimir 147, 202
Mallarmé, Stéphane 80, 110, 115, 116, 117, 154, 216, 222
Manet, Edouard 121
Marx, Karl 41, 42, 45, 49, 66, 72, 74, 89, 114, 120, 123, 167, 197, 214, 225, 227
Masaccio 118
Meta-politika 25
Michelet, Jules 163, 164
Milner, Jean-Claude 32, 33, 221, 222
Molière 133
Morris, William 115
Multitudes (dergi) 75, 79, 83, 87, 88
Mystic River (2002) 191, 192

N
Nathan der Wise 133
Negri, Antonio 79, 222, 225, 226
Nietzsche, Friedrich 126, 173, 178, 179

O
Oidipus Kolonos'ta 17
Olympe de Gouges 43, 57
Omnes et Singulatim 87
On Revolution 23
Orta, Lucy 146

P
Philosophie der neuen Musik 125
Platon 4, 13, 14, 17, 25, 26, 29, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 59, 69, 134, 137, 158
Platon'a göre demokrasi 34
Plütokratik konsensus 99
Polis 19, 20, 21, 39, 59, 84, 148
Politika 9, 10, 11, 13, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 38, 39, 57, 59, 69, 70, 75, 77, 83, 84, 85, 95, 137, 138, 152, 153, 190, 199, 214, 215
politika felsefesi 24, 25, 26, 28, 77, 214
politikanın estetiği 139, 140
Politiques de l'amitié 29
Proust, Marcel 166, 176, 184

Q
Qu'est-ce que la philosophie? 173

R
Rancière, Jacques 9, 10, 25, 30, 47, 49, 69, 75, 76, 79, 83, 84, 87, 88, 131, 159, 189, 213
Rembrandt 118
Riegl, Aloïs 116
Rimbaud, Arthur 169
Rodríguez, René Francisco 146
Romantik şiir 120, 122, 123, 124
Rosler, Martha 141
Rousseau, Jean-Jacques 133, 134, 135
Rubens, Peter Paul 219
Rumsfeld, Donald 30, 31

S-Ş
sanat 68, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 158, 164, 168, 169, 173, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 199, 200, 204, 206, 207, 208, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 227, 228
sanatın direnişi 180
sanatın etkililiği 132
sanatın üç rejimi 231
Sans-papiers hareketi 82
Sartre, Jean-Paul 153, 154, 155, 166
Schelling, F. W. J 72, 114, 118
Schiller, Friedrich von 109, 110, 111, 113, 127, 136, 150, 175, 180, 181
Schlegel, August Wilhelm 120
Schmitt, Carl 52, 53
Shoah (film) 128, 202, 203, 204
Spectres de Marx 45
Strauss, Leo 10, 84
Şiir 119, 156

T
The Economist 30
The Holocaust 128
The Human Condition 12
The Origins of Totalitarianism 50
Titian, Vecelli 121

Ü
Üçlü Komisyon 31

V-W
Velázquez, Diego 121
Vermeer, Johannes 118
Vico, Giambattista 162
Voltaire 133, 158, 180, 219
Weiss, David 145
Welles, Orson 129
Winckelmann, Johann Joachim 135, 136
Wodiczko, Krysztof 146
Woolf, Virginia 217
Worringer, Wilhelm 116

Y
Yasalar 13, 24, 36, 59
Yurttaş Hakları 41
Yurttaş Kane 129, 203

Z
Žižek, Slovaj 225, 226
Zola, Émile 122

Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine, Jacques Rancière'in sanat ve politika üzerine en son yazılarından bazılarını, en önemli iki kavramının eleştirel potansiyelini göstermek için bir araya getiriyor: Politikanın estetiği ve estetiğin politikası.

Bu büyüleyici derlemede Rancière, sanat ve politika meseleleri üzerine çağdaşlarından bazılarının radikal bir eleştirisini yapıyor: Gilles Deleuze, Antonio Negri, Giorgio Agamben, Alain Badiou ve Jacques Derrida. Denemeler, Rancière'in fikirlerinin, 11 Eylül'ü çevreleyen olaylar, çağdaş konsensus çağındaki savaş ve de estetiğin ve politikanın etik dönüşümü dahil olmak üzere hem sanat hem de politikadaki çağdaş eğilimleri analiz etmek için nasıl kullanılabileceğini gösteriyor. Rancière, bir "sanat politikası"nın ne olabileceğine ilişkin kavrayışın yanı sıra, politika ve komünizm kavramları için yeni yönelimleri de ayrıntılı olarak inceliyor.

Bu önemli derleme, daha önce İngilizcede hiç yayımlanmamış birkaç makaleyle birlikte, eleştirmenlere yanıt olarak yazılmış yepyeni bir "Sonsöz"ü de içeriyor. Bu makaleler, dünyanın en etkili çağdaş düşünürlerinden birinin çalışmalarına mükemmel bir giriş işlevi görüyor.

Estetik
"Rimbaud şiire dair iki fikri bağlamak istemişti: Canlı bir bedenin ritmi olarak şiir ve sıradan şeylerin cisminde uyuyan dilsiz simgelerin arkeolojisi olarak şiir. Gelgelelim dilsiz simgeler dükkânından ve miadı dolmuş nakaratların şiirselliğinden geleceğin şiirine ve kolektif bedeninin ilahisine giden hiçbir yol yoktur."

Politika
"Gayet mahir bir sözcü olan, oysa konuşmaya ilişkin özel bir yetkisi bulunmayan şu 'boşboğaz' Thersites'e karşı Odysseus bize Grek ordusunun tek bir kumandanı olduğunu hatırlatır: Agamemnon. O böylece bizlere *arkhêin*in anlamını hatırlatmış olur: En başta yürümek."



AYRINTI • FELSEFE
ISBN-13: 978-605-314-375-8
9 786053 143758

KDV'den muaftır. 30 ₺