BYUNG-CHUL HAN

Çeviren: Kadir Filiz

GÜZELİ KURTARMAK



İnsan Ana

GÜZELİ KURTARMAK
BYUNG-CHUL HAN

ORİJİNAL İSMİ
DIE ERRETTUNG DES SCHÖNEN
S. Fischer Verlag, 2015

İNSANSANAT 02

Birinci Baskı, 2018
Üçüncü Baskı, Haziran 2020

EDİTÖR
MURAT BOZKURT

KAPAK TASARIMI
AHMET ALTIYAPRAK

ÇEVİREN
KADİR FİLİZ

İÇDÜZEN
MÜRETTİBHANE

ISBN
978-975-574-886-3

YAYINCI SERTIFIKA NO
12381



insansanat bir İNSAN YAYINLARI markasıdır.

BASKI-CİLT
erkam yayın ve san. tic. a.ş.
ikitelli organize san. bölg. mah.
atatürk bulvarı haseyad 1. kısım no: 63/3
başakşehir/istanbul
matbaa sertifika no: 19891

İNSAN YAYINLARI
istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.insanyayinlari.com.tr
insan@insanyayinlari.com.tr



Bu eserin çevirisi
Goethe Enstitüsü'nün
katkılarıyla yapılmıştır.

© Eserin her hakkı mahfuzdur. Bu eserin aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü, telif hakkı sahibinin yazılı izni olmaksızın kullanılamaz.

GÜZELİ KURTARMAK

BYUNG-CHUL HAN

çeviren
KADİR FİLİZ

İnsan Sanatı

BYUNG-CHUL HAN

1959'da Güney Kore, Seul'de doğan Han metalürji mühendisliğinden sonra 80'li yıllarda Almanya'da Felsefe ve Teoloji eğitimi görmüştür. *Heidegger'in Kalbi* ismiyle basılan doktora tezinden sonra çeşitli üniversitelerde çalışmıştır. Şu an Berlin Sanat Üniversitesi'nde (UdK) ders vermektedir.

Felsefe, kültür teorisi, estetik, Budizm, medya teorileri gibi konular üzerinde yoğunlaşan Han, eserlerinde felsefi bir bakış açısıyla günümüz toplumuna derinlikli eleştiriler sunarak yaklaşmaktadır. Akademinin dışında da felsefi düşüncenin mümkün olduğunu ispatlayan ondan fazla dile çevrilen yirmiyi aşkın kitabı, tüm dünyada geniş okur kitleleri tarafından okunmaktadır. Türkçeye de çeşitli yayınevlerince eserleri tercüme edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

PÜRÜZSÜZ	3
PÜRÜZSÜZ BEDEN	13
PÜRÜZSÜZÜN ESTETİĞİ	17
DİJİTAL GÜZEL	25
ÖRTMENİN ESTETİĞİ	29
YARALANMANIN ESTETİĞİ	35
FELAKETİN ESTETİĞİ	43
GÜZEL İDEALİ	49
HAKİKAT OLARAK GÜZEL	55
GÜZELİN POLİTİKASI	61
PORNOGRAFİK TİYATRO	67
GÜZELDE DURUP KALMAK	71
HATIRA OLARAK GÜZELLİK	77
GÜZELDE DOĞMAK	83

Bir kere,
onu duydum,
yıkıyordu dünyayı,
görülmeyen, gece boyunca,
gerçekten.
Bir ve sonsuz,
yok etti,
benlemeyi.
Işıktı. Kurtardı.

Paul Celan

PÜRÜZSÜZ

Pürüzsüzlük çağımızın alametidir.[1] Jeff Koons'un heykellerini, iPhone'u ve Brezilya ağdasını birbirine bağlar. Bugün pürüzsüzü neden güzel buluyoruz? Estetik etkisinin ötesinde bu durum toplumsal bir buyruğu yansıtmaktadır. Pürüzsüzü güzel bulmamız günümüzün *pozitif toplumu*nu [*Positivgesellschaft*] vücuda getirmektedir. Pürüzsüz olan *yaralamaz*. Ne de direnç gösterir. Beklediği *Like*dır (*Beğen*). Pürüzsüz nesne *zıddı*nı iptal eder. Her negatiflik def edilir.

Pürüzsüzün estetiği akıllı telefonlarda bile görülür. LG'nin *G Flex* isimli akıllı telefonu kendi kendini onaran bir ciltle kaplanmış

1. Kitapta yazar Almancanın imkanlarını kullanarak sık sık etimoloji üzerinden kavram ve kelimeler arasında bağ kurmaktadır. Okuyacağınız eserde yazarın kurduğu etimolojik ilişkileri belirtmek için bazen dipnot kullandım, bazense cümle içinde köşeli parantezler ile kavram ve kelimelerin Almancalarını belirttim. Çevirinin tashihinde yardımlarını esirgemeyen Selman Bayer, Muhammed Vural ve İlhan Turan'a teşekkürlerimi arz ederim. (ç.n.)

ve böylece her çizik, dolayısıyla her türlü yara izi kısa bir süre sonra kaybolmaktadır. Neredeyse yaralanmaz. Yapay cildi akıllı telefonu her zaman pürüzsüz kılmaktadır. Aynı zamanda esnek ve bükülebilirdir. Hafifçe içe doğru eğilebilir. Böylece yüzün ve kalçanın biçimine kusursuzca girer. Bu uysallığı ve dirençsizliği, pürüzsüzün estetiğinin temel niteliğidir.

Pürüzsüzlük dijital aygıtların yüzeyleriyle sınırlı değildir. Dijital bir aygıtın gerçekleştirdiği iletişim de pürüzsüzce işlemektedir çünkü bu iletişimde özellikle hoşnutluklar ve hatta pozitiflikler iletilir ve alınır. Sharing (Paylaş) ve Like (Beğen) iletişimsel pürüzsüzlük araçlarını temsil eder. Negatiflikler saf dışı edilir çünkü hızlı iletişim için engel ortaya koyarlar.

Muhtemelen en bilinen çağdaş sanatçılardan birisi olan Jeff Koons pürüzsüz yüzeylerin ustasıdır. Andy Warhol da aslında güzel, pürüzsüz yüzeylerle meşhurdur fakat sanatı hâlâ ölümün ve felaketin negatifliğini içine işlemiş bir şekilde taşımaktadır. Yüzeyleri tamamıyla pürüzsüz değildir. Örneğin Warhol'un "Death and Disaster" (Ölüm ve Felaket) serisi hâlâ negatiflikten beslenmektedir. Aksine Jeff Koons'ta felaketten, yaradan, kırıktan, çatlaktan ve hatta kırışıklıktan eser yoktur. Her şey yumuşakça, pürüzsüz geçişlerle akıyordur. Her şey yuvarlatılmış, parlatılmış ve pürüzsüzleştirilmiştir. Jeff Koons'un sanatı pürüzsüz yüzeylere ve onun dolayımsız etkilerine yöneliktir. İma edecek, deşifre edilecek veya düşünülecek hiçbir şey yoktur. *Like*'ın sanatıdır.

Jeff Koons, eserlerini inceleyenlerin sadece basit bir "Wow" dile getireceklerini söyler.[2] Onun sanatının karşısında açıkça yargıya, yoruma, hermenötiğe, refleksiyona, düşünceye gerek yoktur. Bilinçli olarak sanatı çocuğumsu, banal, yanlışa mahal vermeden

2. Yazar burada özellikle Amerikanvari bir şaşırma ifadesi olan "Wow" nidasını kullanmıştır. Tıpkı Almancaya olduğu gibi Türkçeye de sonradan girdiğinden dolayı bu ifadeyi olduğu gibi kullandım. (ç.n.)

rahat, yatıştırıcı ve hafifleticidir. Her türlü derinlikten, sığlıktan ve ince fikirlilikten boşaltılmıştır. Mottosu "İzleyiciye Sarıl"dır. İzleyiciyi hiçbir şey şaşırtmamalı, yaralamamalı veya korkutmamalıdır. Jeff Koons; sanat "güzellik", "haz" ve "iletişim"den başka bir şey değildir demektedir.

Pürüzsüz heykellerinin önünde onlara dokunmak ve hatta yalamayı arzulamak için "dokunsal bir mecburiyet" vardır. Sanatı, uzaklığı gerektiren negatiflikten noksandır. Sadece pürüzsüzlüğün pozitifliği dokunsal mecburiyeti tetiklemektedir. İzleyiciyi mesafenin eksikliğine, *dokunmaya* davet etmektedir. Fakat *estetik* bir yargı *düşünsel bir uzaklığı* gerektirir. Pürüzsüzün sanatı bunu iptal eder.

Dokunsal mecburiyet veya yalama arzusu sadece anlamdan boşaltılmış pürüzsüzün sanatında mümkündür.[3] Sanatın anlamlılığının üzerine basa basa duran Hegel sanatın hissîliğini [*Sinnlich*] "görmenin ve duymanın teorik anlamıyla" sınırlamıştır.[4] Anlama sadece bunların erişimi vardır. Öte yandan koku ve tat sanat zevkinden hariç tutulmuştur. Bunlar sadece "zevk vermeye" yatkındır, "sanatın güzelliği" değildir. "Çünkü koku, tat ve dokunma maddenin kendisiyle ve onun dolayımsız duyusal nitelikleriyle yetinmek zorundadır; koku havadaki maddesel uçuculuk, tat nesnelerin maddesel çözülümü ve dokunma sıcak, soğuk, pürüzsüzlük iledir".[5] Pürüzsüz anlamın, fikir inceliğinin bağlanamadığı şey sadece memnun edici duygu verir. Bir "Wow" ile biter.

Çağdaş Söylenler (*Mythologies*) kitabında Roland Barthes yeni DS Citroën'lerin tetiklediği dokunsal mecburiyete işaret etmektedir: "Bilindiği gibi pürüzsüzlük her zaman mükemmelliğin

3. Almanca "Sinn" tıpkı İngilizce "sense" kelimesi gibi hem anlam hem de his demektir. (ç.n.)
4. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, içinde: *Werke in zwanzig Bänden*, ed. E. Moldenhauer u.a., Frankfurt am Main 1970, c. 13, s. 61.
5. *a.g.e.*

bir sıfatıdır, çünkü tersi tümüyle insani ve teknik bir birleştirme işlemini ortaya koyar: İsa'nın gömleği dikişsizdir, tıpkı bilim kurgunun uzay gemilerinin de tek parça boşluğu olmayan bir madenden yapıldığı gibi. Genel biçimi çok yuvarlak olmakla birlikte, D.S. 19 tümden pürüzsüz olmak iddiasında değil; bununla birlikte, kitlenin ilgisini en çok parçalarının birbirine geçmeleri çekiyor: camların birleşim yerlerini tutkuyla yokluyor, arka pencereyi nikel çevreye bağlayan geniş, kauçuk girintilere ellerini sürüp duruyorlar. D.S.'de yeni bir birleştirme fenomenolojisi başlıyor, sanki lehimli öğeler dünyasından yalnızca eşsiz biçimlerinin etkisiyle ayakta duran bir yan yana dizilmiş nesneler dünyasına geçiliyormuş gibi. Bunun işlevi de, dile getirmeye gerek bile yok, daha basit bir doğa düşüncesi getirmek. Maddesinin kendisine gelince, büyüsel anlamda bir hafiflik eğilimini desteklediği kesin... Camlar birer pencere, karanlık gövdede oyulmuş birer açıklık değil, büyük hava ve boşluk yüzeyleri bunlar, sabun kabarcıklarının yayılı şişkinliğini ve parıltısını, madeni olmaktan çok ... taşıyorlar."[6]

Jeff Koons'un lehimsiz heykelleri de havadan ve boşluktan oluşan ağırlıksız, parlak baloncuklar gibi görünmektedir. Lehimsiz DS'ler gibi bir mükemmellik hissi, büyü anlamında bir hafiflik hissi aktarmaktadır. Derin ve sığ olmayan mükemmel, optimize edilmiş bir yüzeyi tecessüm ettirir.

Roland Barthes için dokunma hissi "en büyülü olan görme hissinin aksine hislerin en gizem bozucu olanıdır."[7] Görme hissi mesafeyi muhafaza ederken dokunma hissi bunu iptal eder. Mesafe olmadan gizem olmaz. Gizemin bozulması her şeyi

6. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 2010, s. 196. Vurgular B. Han'a ait.
Türkçesi için Tahsin Yücel'in çevirisinden faydalanıldı. Bakınız: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul 2014 (4. Basım), s. 138-139.
7. *a.g.e.,* s. 198.

eğlenilebilir ve tüketilebilir kılar. Dokunma hissi ötekinin negatifliğine zarar verir. Dokunduğu şeyi sekülerleştirir. Görme hissinin aksine, dokunma şaşırtmaya muktedir değildir. İşte bu yüzden pürüzsüz *dokunmatik ekran* gizemin bozulmasının ve tüm tüketimin mekânıdır. Neyi *beğendiysen* onu ortaya çıkarır.

Jeff Koons'un heykelleri *ayna gibi pürüzsüzdür*, dolayısıyla izleyiciye kendisini yansıtabilir. Fondation Beyeler'deki sergisinde, "Ballon Dog" (Balon Köpek) eseri için şöyle demektedir: "Ballon Dog gerçekten mükemmel bir obje. İzleyiciyi kendi varoluşlarında doğrulamak ister. Çoğunlukla maddeleri yansıtmayla, aynada göstermekle uğraşıyorum çünkü izleyicinin öz güvenini kendiliğinden yükseltiyor. Elbette karanlık bir odada bu olmuyor. Fakat objenin önünde durursan onda yansırsın ve sana güvence verir."[8] Ballon Dog Truva Atı değildir. Hiçbir şeyi *gizlemez*. Pürüzsüz yüzeyinin arkasında saklayacağı *içselliği* yoktur.

Akıllı telefondaki gibi, çok parlak olacak şekilde cilalanmış heykellerin önünde kişi ötekiyle karşılaşamaz, sadece kendisiyle karşılaşabilir. Sanatının mottosu şöyledir: "Öz her zaman aynıdır: kendine ve kendi hikâyene güvenmeyi öğren. Eserlerimin izleyicisine aktarmak istediğim şey budur. İzleyici kendi yaşam sevgisini hissetmeli."[9] Sanat, içinde kendi kendime varoluşumu güvene aldığım bir yankı mekânı açmaktadır. *Ötekinin* ve *yabancının başkalığı* veya negatifliği tamamıyla saf dışı bırakılmaktadır.

Jeff Koons'un sanatı *kurtuluşa dair* [*soteriologische*] bir boyuta sahiptir. Bir kurtuluş vadeder. Pürüzsüzün dünyası; içinde acının, yaranın, kabahatin olmadığı kuliner [lezzetle ilgili] bir dünyadır, saf pozitifliğin dünyasıdır. Doğum hâlindeki "Ballon Venus" heykeli Jeff Koons'un Meryem'idir. Fakat bu heykel bir kurtarıcıyı, başında dikenli tacıyla yaralı bir *homo doloris*'i (acılı

8. Christian Gampert, Deutschlandfunk, Kultur heute, 14.5.2012.
9. Jeff Koons über Vertrauen, *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010.

insan) doğurmamıştır. Doğurduğu şey, midesinde bulunan bir şampanyadır, bir şişe Dom Pérignon Rosé Vintage 2003'tür. Jeff Koons kendisini kurtuluş vadeden bir vaftizci olarak sahnelemektedir. 1987 tarihli resim serisinin isminin "Baptism" (Vaftiz) olması tesadüf değildir. Jeff Koons'un sanatı *pürüzsüzün kutsallaştırılmasını* sergiler. *Pürüzsüzün, banalın dinini* ve hatta *tüketim dinini* sergiler. Bu yüzden bütün negatiflik aradan kaldırılmıştır.

Gadamer'e göre negatiflik sanat için elzemdir. Negatiflik sanatın *yara*sıdır. Pürüzsüzün pozitifliğine karşı koyar. Orada beni sarsan, altüst eden, meydan okuyan bir şeyler vardır; bana *hayatını değiştirmelisin* çağrısını yapar: "Bu hususi şeyin olgusu, bu 'fazlalığı' sağlayandır: orada bir şeyler vardır, Rilke'nin ifadesiyle: 'Böyle bir şey insanların arasında durmaktadır.' Bunun var olması olgusu, bu olgusallık aynı zamanda bütün inanılmış anlam beklentilerine karşı aşılmaz bir direniştir. Sanat eseri bizi bu olguyu kabul etmeye zorlar. 'Senin göremeyeceğin bir yer yoktur. Hayatını değiştirmelisin.' Bu bir şoktur, altüst olmadır; her sanatsal tecrübenin bizi karşılaştırdığı özelliğiyle bu meydana gelir."[10] Sanat eseri şok edicidir. İzleyiciyi toslatır. Pürüzsüz bambaşka bir yönelimselliğe sahiptir. İzleyiciye tutunur, ona bir *Like* (Beğen) yaptırır. Sadece beğendirir, altüst etmez.

Günümüzde güzelin içinden her negatifliğin, her tür sarsılmanın ve yaranın alınmasıyla güzel pürüzsüzleştirilmiştir. Güzel olan *beni beğen*'de tükenmiştir. Estetikleştirme, estetik kılmamaya dönmüştür.[11] Pürüzsüz algıyı teskin etmektedir. Aynı

10. Hans-Georg Gadamer, *Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, içinde: *Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage,* c. 8, Tübingen 1993, s. 94–142, Buradaki: s. 125.
11. Karşılaştırın: Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2010, s. 9. Welsch estetikten çıkarmayı [*Anästhesierung*] veya estetik dışıyı [*Anästhetik*] anestezi anlamıyla değil, estetik olmayan manasıyla anlamaktadır ve buna pozitif yönler kazandırmaya çalışmaktadır.

şekilde, Jeff Koons'un "wow"ı da her tür negatif çarpma, altüst olma tecrübesinin zıddı olarak estetik olmayan bir tepkidir. Bugün imkânsız olan güzelin tecrübesidir. Nerede beğenmek, *Like* kendini öne çıkarırsa, *tecrübe* –ki negatiflik olmadan imkânsız olan– canlılığını kaybeder.

Pürüzsüz görsel iletişim, *bulaşıcı hastalık* olarak estetik mesafeden yoksun bir şekilde ortaya çıkar. Nesnelerin kusursuz görünürlüğü bakışa zarar verir. Fakat mevcudiyetin ve yokluğun, örtmenin ve örtüyü açmanın ritmik değişimi bakışı canlı tutar. Erotik olan da kendi varlığını "yavaş yavaş görünür olup kaybolmanın sahnelenmesine"[12], "hayalî olanın dalga hareketine"[13] borçludur. Görünürün pornografik uzun süreli mevcudiyeti hayalî olanı yok eder. Paradoksal bir biçimde *görmek için* hiçbir şey vermez.

Günümüzde sadece güzel değil, çirkin de pürüzsüz hâle geldi. Çirkin de şeytani, tekinsiz veya dehşetli olanın negatifliğini kaybetti ve tüketim-eğlence kalıpları için pürüzsüzleştirildi. Her şeyi dondurabilen korkutucu ve dehşet verici Medusa bakışından tamamıyla yoksundur. *Fin de Siècle (yüzyılın sonu)*[14] sanatçılarının ve şairlerinin kullandığı çirkin şeyler dibi görünmeyen ve şeytani şeylerdi. Çirkinliğin sürreal politikası provokasyon ve özgürleşmeydi. Bu hareket algının geleneksel kalıplarından radikal bir biçimde kopmuştur.

Bataille, çirkin olanda sınırları aşma ve özgürleştirmenin imkânını görmüştür. Çirkinlik aşkınlığa bir erişim sunar: Kimse cinsel fiilin iğrençliğinden şüphe etmez. Tıpkı ölümün kurbanda yaptığını, cinsel birlikteliğin iğrençliği de ürkütmeyle yapar.

---

12. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1982, s. 16.
13. Jean Baudrillard, *Das Andere selbst*, Wien 1994, s. 27.
14. Fransızca bir ifade olan "Fin de Siècle", başta Fransa'da olmak üzere 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sıra dışı sanat hareketliliği için kullanılan bir tabirdir. (ç.n.)

Fakat ürkme ne kadar büyükse… zevkin artmasını belirleyen sınırları aşmanın bilinci de o kadar güçlüdür.[15] Cinselliğin özü bundan dolayı aşma ve sınırı geçmedir. Bilincin sınırlarını yok eder. İşte orada negatifliği yatmaktadır.

Günümüzde eğlence endüstrisi çirkin, iğrenç olanı istismar etmektedir. Tüketilebilir hâle getirmektedir. İğrenme aslında "bir istisna hâlidir, asimile olamayan ötekiliğe karşı kendi kendini ortaya koymanın ağır bir krizidir, lafzen olmak veya olmamaya dair bir kasılma ve mücadeledir."[16] İğrenç olan en tüketilemez olandır. Rosenkranz için bile iğrençliğin varoluşsal bir boyutu vardır. Hayatın ötekisidir, formun ötekisidir, *çürüklüktür*. Ceset ilginç bir fenomendir çünkü *kendisinde formsuz* olduğu hâlde hâlâ formu vardır. Hâlâ sahip olduğu form sayesinde, ölü olmasına rağmen bir hayat görüntüsü sergiler: "İğrenç [dehşet verici şeyin] gerçek tarafıdır, fiziksel veya ahlaki çürümeden kaynaklanan bir formsuzluk sayesinde görünümün güzel formunun negatifleştirilmesidir… Kendisinde [*an sich*] ölü olanda hayatın görünmesi iğrençteki sonsuz aksiliktir."[17] Sonsuz aksilik olarak iğrenç her türlü tüketimi yok eder. Bugün sadece "Dschungelcamp"[18] (Orman Kampı) programında lanse edilen tiksinme bir varoluş krizini tetikleyebilecek herhangi bir negatiflikten yoksundur. Tüketim formatına göre pürüzsüzleştirilmiştir.

Brezilya ağdası bedeni *pürüzsüz* yapar. Günümüzün hijyen mecburiyeti Brezilya ağdasında tecessüm etmiştir. Bataille'e göre erotik olanın özü kirletmedir. Buna göre hijyen mecburiyeti

15. Georges Bataille, *Die Erotik*, München 1994, s. 140.
16. Winfried Menninghaus, *Ekel Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999, s. 7.
17. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Darmstadt 1979, s. 312.
18. Bu televizyon programında bir takım ünlü isimler gerçek bir ormanda, ormanın kralı olabilmek için yarışıyorlar ve orada birkaç hafta kalıyorlar. (ç.n.)

erotiğin sonu olabilir. Kirli erotik, *temiz pornografiye* boyun eğmiştir. Ağdalanmış tüyler bedene, saf ve temiz olarak algılanabileceği pornografik bir pürüzsüzlük verir. Günümüzün temizlik ve hijyen takıntılı toplumu, negatifliğin her türünü iğrenç bulan bir pozitif toplumdur.

Hijyen mecburiyeti diğer alanlara da geçmiştir. Her yerde hijyen adına yasaklardan konuşulur hâle gelmiştir. Robert Pfaller *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft* (Kirli Kutsal ve Saf Akıl) isimli kitabında şöyle derken haklıdır: "Kültürümüzün imkânsız hâle getirdiği şeylerdeki ortak özellikleri ararsak, bu şeylerin iğrenme alameti altında kültürün kendisi tarafından kirli olarak tecrübe edildiklerini görürüz."[19]

Hijyenik aklın ışığında her müphemlik, her gizem kirli olarak algılanır. Saf olan şeffaflıktır. Şeyler enformasyon ve data akımlarının içine sokulduğunda şeffaf hâle gelirler. Datalar pornografik ve müstehcen şeylere sahiptir. İçsellikleri, *arka tarafları* yoktur; *muğlak* değillerdir. İşte bundan dolayı dilden ayrılırlar, tam bir *odaklanmaya* izin vermezler. Data ve enformasyon kendilerini tam görünürlükte iletirler ve her şeyi görünür yaparlar.

Datacılık ikinci Aydınlanma'yı tanıtır. Özgür iradeyi varsayan eylem ilk Aydınlanma'nın inanç sistemine aitti. İkinci Aydınlanma bunu pürüzsüzleştirerek operasyona koymaktadır, herhangi bir otonomi ve öznenin dramaturjisi olmadan meydana gelen *data güdümlü sürece* sokmaktadır. Eylemler operasyonel olduğunda, kendilerini hesaplanabilir ve kontrol edilebilir sürece tâbi kıldıklarında şeffaf hâle gelirler.

Enformasyon bilginin pornografik bir formudur. Bilginin âlamet-i farikası olan içsellikten yoksundur. Çoğunlukla *bir direnince galip gelinerek edinildiğinden* bilgi de bir negatifliğe sahiptir.

---

19. Robert Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur*, Frankfurt am Main 2008, s. 11.

Bilginin bambaşka bir zaman yapısı vardır. Geçmiş ve gelecek arasında gerilir. Buna mukabil enformasyon şimdinin kayıtsız noktalarından gelen pürüzsüzleştirilmiş zamanda mukimdir. Bu zaman, hadisesi ve yazgısı olmayan bir zamandır.

Pürüzsüz sadece beğenilecek bir şeydir. *Zıtlığın* negatifliğinden noksandır. Artık *karşıt beden* değildir. Günümüzde iletişim de pürüzsüz hâle gelmiştir. İletişim, enformasyonun sürtünmesiz bir değiş tokuşu olacak şekilde pürüzsüzleştirilmiştir. Pürüzsüz iletişim ötekinin ve yabancı olanın her türlü negatifliğinden berîdir. İletişimin ulaştığı en yüksek hızda, aynı olan aynıyla karşılaşmaktadır. *Öteki*nden sadır olan direnç aynının pürüzsüz iletişimine zarar verir. Pürüzsüzün pozitifliği enformasyonun, iletişimin ve sermayenin dolaşımını hızlandırmıştır.

PÜRÜZSÜZ BEDEN

Günümüzdeki filmlerde yüz çoğunlukla yakın çekimle gösterilmektedir. Yakın çekim bütün bedenin pornografik görünmesine imkân verir. Yakın çekim, bedeni dilden soymaktadır. Pornografik olan şey bedenin dilsiz kalmasıdır. Yakın çekimde bedenin uzuvları, cinsel uzuvlar gibi görünmektedir: "Bir yüzün yakın çekimi tıpkı yakından bakılan cinsel uzuv gibi müstehcendir. *Yüz* bir cinsel uzuvdur. Her resim, her form, her yakın çekim uzuv, bir cinsel uzuvdur."[20]

Walter Benjamin için yakın çekim hâlâ *dilsel, hermönetik* bir pratikti. Yakın çekim bedeni *okur*. Bilinçdışının dilini, bilinçle birbirine girmiş mekânın ötesinde okunabilir yapar: "Yakın çekimle mekân genişler, ağır çekimde hareket genişler. Ve genişleme belli belirsiz 'her durumda' ne gördüğümüzü tamamıyla

20. Jean Baudrillard, *Das Andere selbst* (Vienna: Edition Passagen, 1994), s. 27.

aydınlığa kavuşturmaz fakat maddenin yeni yapısal oluşumlarını tamamıyla aydınlatır, yavaş çekim hareketlerin sadece benzer yönlerini açığa çıkarmaz, bu hareketlerdeki bilinmeyen yönleri açığa getirir [...] Gözün konuştuğundan başka bir şekilde kameraya konuşan yeni bir doğa aşikâr olur. Her şeyden önce başkadır çünkü insan bilinciyle birbirine girmiş bir mekân yerine, bilinçsizle birbirine girmiş bir mekân gelir [...] bir çakmak veya kaşık alma hareketine aşinayızdır fakat el ile metal arasında gerçekten ne olduğuna dair neredeyse hiçbir şey bilmiyoruzdur ve bunun içinde bulunduğumuz hangi hâllerde çeşitlendiğini de pek bilmeyiz."[21]

Yüzün yakın çekiminde bütün arkaplan bulanıklaşmaktadır. Dünyanın kaybına sevk etmektedir. Yakın çekimin estetiği bir toplumu yansıtmaktadır ki bu toplumun kendisi bir yakın çekim toplumu olmuştur. Yüzün kendisi yakalanmış görünür ve kendi kendisine refere eder. Artık *dünyayı içermez*, yani artık *ifade edici* değildir. Selfie işte tam da bu boşluktur, ifadesiz yüzdür. Selfie bağımlılığı "Ben"in iç boşluğuna işaret eder. "Ben" günümüzde kendisini tanımlayabileceği, ona sağlam bir kimlik verebilecek ifade biçimlerinden çok yoksundur. Günümüzde sabit kalan bir şey yoktur. Bu istikrarsızlık "Ben"i de etkilemiştir ve sabitliğinden etmiştir, onu eminsiz kılmıştır. Bu güvensizlik, *kendi etrafındaki korku* Selfie bağımlılığına itmektedir ve hiçbir zaman rahat vermeyecek olan "*Ben"in başıboşluğuna* götürmektedir. İç boşluğunun karşısında bu Selfie öznesi beyhude yere *kendisini üretmeyi* denemektedir. Selfie *benliğin boş biçimidir*. Boşluğu üretir. Ne narsist kendi kendine delice bağlanma ne de kibir Selfie bağımlılığını çıkaran şeydir; fakat iç boşluk bunu üretir. Burada sabit, kendi kendisini seven narsist bir "Ben" yoktur. Daha ziyade bir *negatif narsizm* söz konusudur.

21. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, s. 36.

Yakın çekim yüzü [*Gesicht*] pürüzsüzleştirerek yüzeye [*Face*] dönüştürür. Yüzey ne derinliğe ne de sığlığa sahiptir. Sadece *pürüzsüz*dür. İçsellikten yoksundur. Yüzey ön cephe, fasat (lat. *facies*) demektir. Yüzeyin bir ön cephe olarak sergilenmesi bir odak derinliği gerektirmemektedir. Odak derinliği ön cepheye zarar bile verebilir. Dolayısıyla aralığı tamamen açar. Açık aralık derinliği, içselliği, *bakışı* ortadan kaldırır. Yüzü müstehcen, pornografik yapar. Sergilemenin yönelimselliği, bakışın içselliğini tesis eden *dizginlemeyi* yok eder: "Aslında hiçbir şeyi görmemektedir; sevgisini ve öfkesini *dizginlemektedir*: bakıştan başka bir şey yoktur."[22] Kendisini sergileyen yüzey *bakışsız*dır.

Beden bugün bir krizin içinde bulunmaktadır. Sadece pornografik uzuvlara ayrışmamıştır, aynı zamanda dijital data kümelerine de bölünmüştür. Hayatın ölçülebileceği ve nicelendirilebileceği inancı bütün bir dijital çağı yönetmektedir. "Nicelenmiş Kendilik" [*Quantified Self*] hareketi de bu inanca bağlıdır. Beden, bedenle ilişkili bütün datayı yakalayan dijital sensörlerle donatılmıştır. "Nicelenmiş Kendilik" bedeni bir kontrol ve gözetim ekranına dönüştürmektedir. Toplanan datalar bir ağa iletilir ve orada değiş tokuş edilir. Datacılık bedeni dataya böler, *data uyumlu* hâle getirir. Diğer taraftan da cinsel uzuvlara benzeyen kısmi objelere ayırır. *Şeffaf beden* artık muhayyilenin *anlatıcı* bir sahnesi değildir. Daha ziyade dataların ve kısmi objelerin eklentisidir.

Dijital ağ bedeni ağlaştırır. Kendi kendisini süren araba, benim sadece *takılı* olduğum mobil bir enformasyon terminalinden başka bir şey değildir. Bu durum araba sürmeyi tamamıyla operasyonel bir süreç hâline getirmektedir. Hız hayal gücünden tamamıyla kopar. Araba gücün, edinimin ve sahip olmanın fantezisiyle donatılmış, uzatılmış bir beden değildir artık. Kendi kendisini süren araba bir fallus değildir. Kendisine sadece bağlandığım

22. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, s. 124.

bir fallus çelişki olacaktır. Araba paylaşımı [*Car-Sharing*] bile arabanın büyüsünü bozmuştur, mundar kılmıştır. Bedenin de büyüsünü bozmuştur. Fallus için paylaşma ilkesi işlemez çünkü fallus edinimin, mülkiyetin ve gücün sembolüdür. Bağlanma veya erişim gibi paylaşım ekonomileri kategorisi güç ve temellük etme fantezisini yok etmektedir. Kendi kendisini süren arabada ben ne aktör, ne hâkim, ne de dramaturgumdur. Sadece küresel iletişim ağlarındaki bir *arayüz* olmuşumdur.

PÜRÜZSÜZÜN ESTETİĞİ

Güzelin estetiği çağımızın hakiki bir fenomenidir. Yalnızca modern zamanların estetiği "güzel"i ve "yüce"yi birbirinden ayırmıştır. Güzel saf pozitifliğinde izole edilmiştir. Modern zamanların güçlenmiş öznesi, güzeli beğenmenin bir nesnesi hâline getirerek pozitifleştirdi. Böylece güzel, negatifliğinden dolayı doğrudan haz vermeyen yücenin karşıtı oldu. Yüceyi güzelden ayıran negatifliği, insan aklına döndüğü zaman, pozitifleşti. [Böyle bir anlayışta] Yüce artık *dışarıda*, *tamamıyla öteki* değil, öznenin *iç* ifadesinin bir formudur.

Yüce Hakkında (*Peri Hysous*) isimli eseri yazan Pseudo-Longinos'ta güzel ve yüce daha ayrılmamıştır. Dolayısıyla güzel eziciliğin negatifliğini de hâlâ içermektedir. Güzel hazzın ötesindedir. Pseudo Longinos'a göre güzel kadınlar "gözlerin acısıdır." Kadınlar *acı vererek güzeldir*. Sarsıcı, yüzce güzellikler çelişki değildir. Acının negatifliği güzelliği derinleştirmektedir. Burada güzel, pürüzsüzden bambaşka bir şeydir.

Platon'da da güzel ve yüce ayrılmamıştı. Güzel yüceliğinden dolayı aşılamazdır. Yücenin karakteri olan negatiflik güzelde yer alır. Güzelin seyri hazzı değil, şoku meydana getirir. Güzelin yükselen mertebelerinin sonunda güzelin ehli "birden", "harikulade güzel"i (*thaumaston kalon*),[23] "ilâhî güzel"i (*theion kalon*) görür.[24] Gören kendisini kaybeder, hayrete ve dehşete düşer (*ekplettontai)*. Bir "delilik" onu sarar.[25] Platon'un güzellik metafiziği, beğenmenin estetiği olarak günümüzün güzel estetiğinden keskin bir biçimde ayrılır. Günümüzün estetiği özneyi sarsmak yerine, onun otonomisini ve kendini beğenmesini onaylar.

Güzelin modern estetiği dolayısıyla *pürüzsüzün estetiği* ile başlar. Edmund Burke için güzel, evvela pürüzsüz olandır. Dokunma hissine keyif veren bedenler bir *direnç* göstermemelidir. Pürüzsüz olmalıdırlar. Pürüzsüz *negatifliği olmayan optimize edilmiş* bir yüzeydir. Dolayısıyla acıdan ve dirençten tamamen azade bir hissiyatı ortaya çıkarır: "Pürüzsüzlük dokunma, tatma, koku ve duyma hazlarının temel sebebiyse, görsel güzelliğin temellerinden birisi olarak da kabul edilmelidir –özellikle bu niteliğin ittifakla güzel kabul edilen bütün bedenlerde istinasız bir şekilde bulunmasını gördükten sonra. Pürüzlü ve köşeli bedenlerin his uzuvlarını iğrendirdiğine ve rahatsız ettiğine, kas liflerindeki sert gerilme veya kasıntıyla sonuçlanan acının hissine sebep olduğuna hiç şüphe yoktur."[26]

Acının negatifliği güzelin hissini azaltır. Hatta "dinçlik" ve "sertlik" onu küçültür. "İncelik" ve "narinlik" güzelin vasıflarındandır. Beden "hiçbir engebe göstermeyen ve gözü bozmayan"

23. Platon, *Gastmahl*, s. 210.
24. *a.g.e.,* s. 211.
25. Platon, *Phaidros*, s. 244.
26. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, s. 193.

"pürüzsüz yüzeyler" içerdiğinde "narin" olur.[27] Sevgi ve hoşnutluk uyandıran güzel bedenden bir direnç beklenmez. Ağız biraz açık, nefes yavaş, tüm beden dinlenmede ve eller umursamadan aşağı doğru sarkmış. Tüm bunlara Burke'ye göre "duygulanmanın ve zayıflığın iç hissi eşlik eder."[28]

Burke, pürüzsüzü güzelin asli özelliği seviyesine yükseltmiştir. Bundan dolayı ağaçların ve çiçeklerin pürüzsüz yaprakları, hayvanlarda kuşların pürüzsüz tüyleri veya pürüzsüz kürkler güzeldir. Her şeyin ötesinde bir kadını güzel yapan pürüzsüz ciltdidir. Her türlü pürüz güzelliği bozar: "Güzel bir objeyi alıp yüzeyini kırılgan ve pürüzlü yaparsanız artık sizi memnun etmez. Diğer taraftan bir obje güzelliğin diğer temel özelliklerinden hangisini yitirirse yitirsin, bir tek niteliği (pürüzsüzlük) kaldığı sürece buna sahip olmayan diğer objelerden daha fazla beğenilecektir."[29]

Keskin köşe bile güzel için zararlıdır: "Her engebe, her ani çıkıntı ve her keskin köşe aslında güzellik fikrine en yüksek dereceden karşı çıkmaktadır."[30] Formun değişmesi her çeşitlilik gibi güzel için faydalıdır fakat sert ve birdenbire olamaz. Güzel, formunda sadece narin bir değişime izin verir: "Böyle [köşeli] figürlerlerin şiddetle değiştiği doğrudur fakat ani ve sert bir şekilde değişirler ve hiçbir doğal obje bilmem ki köşeli ve aynı zamanda güzel olsun."[31]

Tat almaya gelirsek, pürüzsüze denk gelen tatlılıktır: "Koku ve tat almada her şeyin bu hislere uyduğunu bulabiliriz ve genel olarak tatlı olanın pürüzsüz bir doğası vardır..."[32] Pürüzsüz ve

27. *a.g.e.,* s. 160.
28. *a.g.e.,* s. 192.
29. *a.g.e.,* s. 154.
30. *a.g.e.*
31. *a.g.e.,* s. 155.
32. *a.g.e.,* s. 194.

tatlı aynı kökenden gelirler. Her ikisi de saf pozitifliğin fenomenleridir. Dolayısıyla kendilerini salt beğenide tüketirler.

Edmund Burke, güzeli herhangi bir negatiflikten muaf tutmuştur. Tamamıyla "pozitif haz" vermek zorundadır. Diğer taraftan yüce, bir negatiflik taşır. Güzel olan küçük ve narindir, açık ve zariftir. Güzeli, pürüzsüz olmak ve düzlük tanımlar. Yüce; büyük, iri, sert ve kabadır. Acıya ve dehşete meydan verir. Fakat zihni hararetle hareket ettirdiğinden sağlıklıdır fakat güzel ise onu gevşek bırakır. Burke yücenin karşısında acının ve dehşetin negatifliğini pozitifliğe dönüştürür. Temizleyici ve uyarıcı bir biçimde etki eder. Böylece yüce, tamamıyla öznenin hizmetine girer. Dolayısıyla da *ötekiliğini* ve *yabancılığını* yitirir. Özne tarafından tamamıyla zapt edilir: "Tüm bu durumlarda acı ve dehşet doğrudan zarar vermeyecek şekilde ölçülü olduğunda, acı gerçek şiddete ulaşamazsa ve dehşet kişinin dolayımsız yok olu-

şunu göz önünde bulundurmazsa; bu duygulanmalar –ince veya kaba– tehlikeli ve zahmetli bir yükün parçalarını temizlediği gibi, haz değil ama memnuniyet üretmeye yetkindirler; bir çeşit memnun edici korkuyu, dehşetle renklendirilmiş bir tür rahatlığı üretebilirler."[33]

Kant, Burke gibi, güzeli pozitifliğin içinde izole etti. Güzel, pozitif bir hazzı ortaya çıkarır. Kant'ın bunu bilişsel bir sürece tâbi kılmasından bu kuliner bir hazzı aşmaktadır. Bilginin tesisi sürecine hem muhayyile hem de müdrike dahil olur. Muhayyile, duyu tarafından verilen çoklu duyumsal veriyi tutarlı bir *imge* [*Bild*] şeklinde birleştiren melekedir. Müdrike ise daha yüksek seviyede soyutlamayı yapar. İmgeyi, *kavram* hâline getirir. Güzelin karşısında bilişsel melekeler, yani muhayyile ve müdrike özgür bir *oyun*da, ahenkli bir etkileşimdedir. Güzele bakışta bilişsel meleke *oynar*. Bilginin üretimine *çalışmaz*. Güzelin kar-

33. *a.g.e.,* s. 176.

şısında, bilişsel meleke bu cihetle bir oyun modundadır. Fakat bu özgür oyun tamamıyla özgür değildir, amaçsız da değildir çünkü *çalışma* olarak bilgiye bir açılış, başlangıçtır [*Vorspiel*].[34] Fakat hâlâ *oynarlar*. Güzellik *oyunu* gerektirir. *Çalışma*dan önce meydana gelir.

Özne güzeli beğenir çünkü bilişsel güçlerin ahenkli etkileşimini uyarır. Güzelin hissi "bilişsel melekelerin ahengindeki keyif"ten, "bilişsel güçlerin ahenkli duyuş"undan [*Stimmung*] başka bir şey değildir ve bunlar bilişsel çalışma için mühimdir. En sonunda Kant oyunu çalışmaya, hatta "iş"e tâbi kılmıştır. Güzelin kendisi bir bilgi üretmez fakat bilginin hareketini *yürütür*. Özne güzelin karşısında *kendi kendisini* beğenir. Güzel oto-erotik bir histir. Güzel, nesneye dair bir his değildir, özneye dairdir. Güzel, öznenin kendisinden kurtulmasına izin veren *öteki* değildir. Güzelin hoşnutluğu öznenin kendisindeki hoşnutluğudur. Adorno *Ästhetischen Theorie* [Estetik Teori] isimli eserinde Kantçı güzel estetiğinin bu oto-erotik özelliğine vurgu yapmaktadır: "Ötekine itaatkâr olmasına bakmaksızın bu formel, öznel kurallar öteki tarafından hiç sarsılmadan kendi hoşnutluğuna bakmaktadır: Bu hoşnutlukta öznellik kendi bilincinde olmadan güç hissinden keyif almaktadır."[35]

Güzelin aksine yüce herhangi dolayımsız bir hoşnutluk ortaya çıkarmamaktadır. Yücenin karşısındaki ilk hissediş tıpkı Burke'ninki gibi acı veya gönülsüzlüktür. Yüce, muhayyile için çok şiddetli, büyüktür. Muhayyile yüceyi taşıyamaz, onu bir imge olarak bir araya getiremez. Bundan dolayı özne, yüceyle sarsılır ve altüst olur. İşte yücenin negatifliği burada yatmaktadır. Şiddetli

34. Yazar burada literal olarak "ön oyun" manasına gelen "Vorspiel" kelimesini kullanmaktadır. Kelimenin başka anlamları açılış, başlangıç, giriş, prelüt, ön sevişmedir. (ç.n.)

35. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann, c. 7, Frankfurt am Main 1970, s. 77.

doğal fenomenlere bakan özne evvela güçsüzlük hisseder. Fakat "tamamıyla başka türden kendini muhafaza" sayesinde yeniden başlar. Aklın "doğadaki her şey küçüktür" diyen sonsuzluk fikrine karşı, kendini aklın içselliğinden kurtarır.

Doğanın kendisinden kudretli fenomenonleri bile özneyi sarsamaz. Akıl onların ötesindedir. Yücenin karşısında ölüm korkusu, "hayati melekelerin yavaşlaması" sadece kısa bir müddettir. Aklın içselliğine, fikirlerine geri çekilmesi, özneye tekrardan hazzı hissetmeye izin verir: "Fırtınaların kudurttuğu geniş okyanusa yüce [*erhaben*] denemez. Görünümü korkutucu derecede çirkindir ve kişinin zihninin birçok fikirle zaten dolmuş olması gerekir ki böyle bir *görü*nün [*Anschauung*] sayesinde, kendi kendisine yüce olan bir his duyumlayabilsin; bunun içinde zihin duyumsallığı [*Sinnerlichkeit*] bırakabilsin ve yüksek amaca uygunluğa sahip fikirlerle meşgul olsun."[36]

Yücenin karşısında özne kendisini doğaya *üstün* görür çünkü gerçekten yüce olan akıldaki sonsuzluk fikridir. Bu yücelik yanlış bir şekilde objeye, buradaki durumda doğaya yüklenir. Kant bu karışıklığa "Subreption" (kasti yanlış yorum) der.[37] Yüce, tıpkı güzel gibi nesnenin hissi değil, öznenin hissidir, oto-erotik kendi kendine bir histir.

"Güzeldeki keyif pozitif" iken yücedeki "negatif"tir. Güzeli beğenmek dolayısıyla pozitiftir çünkü burada özne güzeli dolayımsız beğenir. Yücenin karşısında özne evvela bir gönülsüzlük hisseder. Bundan dolayı yücenin hazzı negatiftir. [Kant'ta]

---

36. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, içinde; *Werke in zehn Bänden*, ed. W. Weischedel, Darmstadt 1957, s. 330.
37. Roma hukukundan gelen "Subreption" kavramı, felsefi terminolojide görüye ait hissedilebilir şeylerin akla ve müdrikeye ait olan kavramsal şeylerle karışması anlamında kullanılmaktadır. Kendisinde şeylerin nesnel dünyasının öznel bir biçimde tecrübe edilerek kavramların uygulanmasına denir. (ç.n.)

Yücenin negatifliği; öznenin *kendisinden başka* bir şeyle karşılaşmasından, bunun da *başkasına* doğru özneyi *kendisinden dışarı çıkarmasından* ve öznenin *kendisinin dışında* sarsılmasından dolayı değildir. Öznenin oto-erotizmini baltalayabilecek *başkasının* negatifliği yücede bulunmamaktadır. Ne güzelin ne de yücenin karşısında özne *kendisinin dışına* çıkabilmektedir. Daima *kendi kendisinde* kalmaktadır. Yüceyi alıkoyabilecek tamamıyla öteki Kant için berbat, canavar gibi ve dipsiz olacaktır. Kant'ın estetiğinde hiçbir yeri olmayan bir felaket olacaktır.

Ne güzel ne de yüce öznenin *başkasını/ötekisini* temsil eder. Öznenin içselliği tarafından bunlar emilip zapt edilmektedir. *Başka bir güzelliği*, hatta *başkanın güzelliğini* ancak oto-erotik öznelliğin ötesinde bir yer edinebildiğimizde yeniden kazanabiliriz. Fakat güzeli genel bir şüphenin altında tüketim kültürünün mikrobu olarak tayin etmeye çalışmak ve post-modern bir tarzla yüceyi güzelin karşısına koymak faydalı olmayacaktır.[38] Güzel ve yüce aynı kaynaktandır. Yüceyi güzelin karşısına koymak yerine; güzeli, içselleştirilemeyen ve *öznelliğin yitirildiği* yüceliğe irca ettirmeliyiz. Böylece güzel ve yüce ayrımı son bulur.

38. Örneğin: Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2003.

Kant'ın öznesi daima kendi kendisinde kalmaktadır. Kendisini hiçbir zaman kaybetmemekte, hiçbir zaman kendisinin dışarısına çıkamamaktadır. Oto-erotik içsellik özneyi ötekinin veya dışarısının her ihlaline karşı korur. Özneyi sarsmaz. Adorno doğanın yüceliği karşısında kendi kendisine *tamamıyla öteki*nin bilincinde başka bir tin aramaktadır. Yüce, özneyi kendi hapishanesinden çıkarmaktadır: "Doğa karşısında tin, Kant'ın istediği gibi kendi üstünlüğünden ziyade kendi doğallığının farkında olur. Bu an, özneyi yücenin huzurunda ağlamaya doğru götürür. Doğayı anmak, onun öz konumlandırışının inadını çözüyor: 'Göz yaşı fışkırıyor, yeryüzü tekrar bana sahip!' Burada 'Ben' tinsel kendi içindeki hapsinden dışarıya çıkıyor."[39] Gözyaşları "öznenin doğa üzerindeki sözlerini/büyüsünü" bozar.[40] Ağlarken özne

39. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 410.
40. *a.g.e.*

kendisinin dışına çıkar. Adorno için hakiki estetik tecrübe öznenin kendisinin farkına vardığı keyif değildir, öznenin sarsılması veya kendisinin sonluluğunun farkına varmasıdır: "Sert bir şekilde sıradan tecrübe kavramının zıddına sarsılma, 'Ben'in [*Ich*] hususi bir memnuniyeti değildir, keyfe benzemez. Daha ziyade 'Ben'in tasfiyesinin ihtarıdır, bu şekilde sarsılarak 'Ben' kendi sınırlarının ve sonluluğunun farkına varır."[41]

"Doğanın güzeli" dolayımsız bir şekilde beğenilen bir şey değildir. Güzel, bir manzaraya işaret etmez: "Bir manzara için 'ne kadar güzel' kelimesi sessiz dili ihlal eder ve manzaranın güzelliğini indirger; beliren [*erscheinen*] doğa sessizlik ister […]. Kişi doğaya ne kadar yoğun bakarsa [aksine] o kadar az güzelliğinin farkına varır, eğer ki zaten gönülsüzce fark etmediyse."[42] Doğal güzellik *kör, bilinçsiz* bir algıyı açar. "Daha var olmamışın şifresi"[43] olarak "literal olarak orada olandan daha çok neyin belireceğini" refere eder.[44] Adorno "varolanları kavramaya çalışarak henüz olmamışın kişiyi yaralamasından" kaynaklanan "doğal güzelliğin utancı"ndan bahseder.[45] Doğanın asaleti "henüz var olmamıştır; bunun ifadesiyle yönelimsel insancıllaştırma püskürtülür." Herhangi bir kullanımı reddeder. Dolayısıyla doğal güzellik tamamıyla tüketimden ve "iletişimden" kaçar ki bu sadece "tinin faydalılığa uyarlanmasına" götürerek tinin metalaşmasını sağlar.[46]

Her zaman oto-erotik olanın sahip olduğu saf keyif doğanın güzelinde kapalı kalır. Sadece *acı*nın buna bir erişimi vardır. Acı, özneyi oto-erotik içselliğinden *ayırır*. Acı, tamamıyla öteki olanın kendisini ilan ettiği *aralık*tır: "Güzelin karşısında acı, ki

41. *a.g.e.*, s. 364.
42. *a.g.e.*, s. 108.
43. *a.g.e.*, s. 115.
44. *a.g.e.*, s. 111.
45. *a.g.e.*, s. 115.
46. *a.g.e.*

doğanın tecrübesinde en canlı yerdir, güzelin vadettiği şeye olan hasret kadardır."[47] Doğal güzelliğe duyulan hasret başka bir varlık tarzına; tamamıyla farklı, şiddet içermeyen bir hayat formuna hasrettir.

Doğanın güzeli, *dijital güzel*in zıddıdır. Dijital güzelde *ötekinin* negatifliği tamamen kaldırılmıştır. Bu yüzden tamamıyla *pürüzsüz*dür. Dijital güzel hiçbir çatlağı, aralığı içermemelidir. Alameti negatiflikten arındırılmış hazdır, yani *beni beğen*dir. Dijital güzel içinde hiçbir yabancılığa, *başkalığa* izin vermeyen *aynının pürüzsüz alanını* oluşturur. Herhangi bir dışsallığın olmadığı saf *içsel* olması onun belirme tarzıdır. Doğayı bile kendisine bir *pencere* yapar. Varlığın bütünüyle dijitalleşmesi sayesinde insanın sadece kendisiyle karşılaşabileceği bütün bir insancıllaştırmaya, *mutlak öznelleştirmeye* erişilir.

Doğal güzelin zamansallığı *henüz olmamışlıktır*. *Gelecek olan*ın ütopik ufkundan belirir. Dijital güzelin zamansallığı ise bunun aksine *geleceksiz* ve hatta *tarihsiz*, dolayımsız bir şimdidir. *Sadece orada mevcuttur*. Doğanın güzeli bir uzaklıkta var olur. "Kendisini en yakın yakınlığın anında gizler."[48] *Auralı uzaklığı* onu her çeşit tüketimden alıkoyar. "Belirlenimlere zıt olarak belirsizliği doğal güzelliği belirlenemez kılar, bunun içinde müzik ile ilişkilenir [...]. Tıpkı müzikteki gibi doğada güzel olan da yakalamaya çalıştığın anda kaybolur."[49] Doğanın güzeli sanatın güzelinin zıddı değildir. Daha ziyade sanat "kendisinde doğanın güzelini", "doğanın konuşulamaz dilini" taklit eder.[50] Sanat bunu saklar. Sanatın güzeli "içinde sadece doğanın konuştuğu sessizliğin ardıl imgesi/taklididir [*Nachbild*]."[51]

47. *a.g.e.*, s. 114.
48. *a.g.e.*, s. 115.
49. *a.g.e.*, s. 113.
50. *a.g.e.*, s. 114.
51. *a.g.e.*, s. 115.

Doğanın güzeli "evrensel özdeşliğin büyüsündeki şeylerin özdeş olmayan izi" olarak kendisini ispat eder.[52] Dijital güzel, özdeş olmamaklığın her türlü negatifliğini defeder. Sadece tüketilebilir, kullanılabilir *farklara* izin verir. *Başkalık*, yerini *çeşitliliğe* bırakır. Dijitalleşmiş dünya insanın adeta kendi ağtabakalarıyla (retina) ördüğü bir dünyadır. Bu insanca *bağlanmış* dünya, (narsist) kalıcı bir öz bakışa sevk eder. Ağ ne kadar örülürse dünya da o kadar kendisini ötekinden, dışarısından örter ve korur. Dijital ağtabaka dünyayı bir resme ve kontrol ekranına dönüştürür. Bu oto-erotik görme uzamında, bu *dijital içsellikte* hiçbir hayret, merak mümkün değildir. Burada insanlar sadece kendilerini beğenirler.

52. *a.g.e.,* s. 114.

ÖRTMENİN ESTETİĞİ

Güzel saklıdır. Gizleme güzellik için aslidir. Şeffaflık, güzellik ile anlaşamaz. *Şeffaf güzellik* bir oksimorondur, zıtların birleşimidir. Güzellik zorunlu olarak bir *görünüm*dür [*Schein*].[53] İçinde *opaklık* barındırır. *Opak* gölgeli demektir. Örtüyü kaldırma ise büyüyü bozar ve onu tahrip eder. Bu yüzden güzel, doğası gereği *örtüsü açılamayandır*.[54]

53. Beliren, görünen, gibi görünen, parlayan, ışık veren gibi anlamlara gelen "Schein" kelimesi Almancada felsefi bir kavram olarak da kullanılmaktadır. Gerçekliğin kendisinden ziyade, tecrübe eden özneye göründüğü şekliyle fenomen anlamına da gelmektedir. Türkçede "görünme", "görünüş" veya "görüngü" kelimeleri ile karşılanabilir. (ç.n.)
54. Yazar bu bölümde örtmek, kaplamak anlamına gelen "hüllen" fiilinden türemiş başka kelimeleri sıkça kullanmaktadır. Bu kökten türetilen sözcükler aynı zamanda fazlasıyla metaforik kullanımlara da sahiptir: kendisini açığa çıkarmak, sırrı faş etmek, gizlemek, gizi kaldırmak gibi. Bu fiil etrafındaki kelimelerin tercümelerinde kullandığım örtmek, örtülü, örtüsü açılamayan gibi karşılıklar, "örtü"yü aynı şekilde bir metafor olarak da düşünmektedir. (ç.n.)

Örtüsüz ve gizemsiz çıplaklık olarak pornografi güzelin karşı figürüdür. Pornografinin ideal yeri vitrindir: "Pornografik fotoğraftan daha homojen bir şey yoktur. Her zaman naiftir, kasıtsız ve hesapsızdır. Tıpkı aydınlatılmış tek bir mücevheri gösteren bir vitrin gibi, sadece tek bir şeyin sergilenmesini sağlar: Seks. Kendisini yarım da olsa gizleyen, geciktiren veya oyalayan hiçbir ikincil, isabetsiz saik yoktur."[55] Gizlemek, geciktirmek, oyalamak güzelin mekân-zamansal stratejileridir. Yarı gizlinin hesabı ayartıcı bir parıltı üretir. Güzel, görünmekten *tereddüt eder*. Oyalama, doğrudan temastan korur. Bu erotik için temel bir şeydir. Pornografide oyalamak yoktur. Doğrudan meseleye girer. Oyalama pornografiyi, erotik bir fotoğrafa dönüştürür: "Bir karşı delil: Mapplethorpe iç çamaşırları yakından fotoğraflayarak yakın çekim cinsel organ fotoğraflarını pornografikten erotiğe dönüştürmektedir: fotoğraf artık tek bileşenli değildir, bu yüzden kumaşın yapısıyla ilgileniyorum."[56] Fotoğraf, bakışı asıl *mesele*nin [*Sache*] dışında oyalamaktadır. Yan meseleyi [*Nebensache*] mesele hâline getirmekte veya ona tâbi kılmaktadır. Güzel, meselenin *yanında*, köşede [*Nebensächlich*] vuku bulur. *Güzel mesele, şey* [*Sache*] yoktur.[57]

Walter Benjamin için Goethe'nin şiiri "içeriye renkli bir camın ışırdığı örtülü ışığın ardından" bakmaktadır. Örtü Goethe'yi sürekli "güzellikteki içyüze doğru mücadele edilen yere" teşvik etmektedir.[58] Benjamin, Goethe'nin *Faust*'undan şunu alıntılamaktadır:

---

55. Barthes, *Die helle Kammer*, s. 51.
56. *a.g.e.*
57. "Sache" kelimesi Almancada birçok anlama gelmektedir. Mesele, obje, şey, madde gibi anlamları içermektedir. Yazar bu paragrafta bu kelimeyi ve ondan türetilen başka kelimeleri çokça kullanmaktadır. (ç.n.)
58. Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", içinde: *Gesammelte Schriften*, c. 1.1., ed. R. Tiedemann v.b., Frankfurt am Main 1991, s. 197.

Sıkı tut, hepsinden sende kalanı.
Bırakma bu giysileri. Çekiştiriyor şimdiden
Cinler eteklerinden, daha şimdiden
Yeraltına sürüklemek istiyorlar, sıkı tut.
O, senin yitirdiğin tanrıça olmasa bile
Yine bir tanrıçadır, yararlan bundan.[59]

Tanrısal olan elbisedir. Örtme güzellik için aslidir. Bundan dolayı güzel elbisesini veya örtüsünü çıkaramaz. Örtüsünün açılamaması güzelin özündendir.

Güzel olan; kendi örtüsündeki, örtülmesindeki ve gizlenmesindeki nesnedir. Güzel nesne sadece örtüsünün altında kendisi olarak kalabilir. Örtülmekle "sonsuz derecede göze çarpmayan" hâle gelir. Güzel olmaklık esas itibariyle örtülü olmaklıktır. Bundan dolayı Benjamin sanat eleştirisinden *örtülmenin hermönetiğini* talep etmektedir: "Sanat eleştirisi örtüyü kaldırmak değildir fakat daha ziyade, örtü olarak onun en kesin bilgisiyle güzelin gerçek görüsüne evvela yükseltmektir. Kendisini sözüm ona empatiye hiçbir zaman açmayan ve sadece kusurlu bir şekilde naif olanın saf bir gözlemine kendisini açan görüye; sır olarak güzelin görüsüne yükseltir. Gerçek bir sanat eseri, kendisini kaçınılmaz şekilde bir sır olarak temsil etmesinden başka bir şey olarak hiçbir zaman kavranamaz. Son kertede, örtünün asli bir unsur olduğu bu nesne başka türlü tanımlanamaz."[60] Güzellik kendisini ne dolayımsız empati ne de naif gözlem ile paylaşmaktadır. Her iki yaklaşım, örtüyü kaldırmayı veya örtü aracılığıyla bakmayı dener. Sır olarak güzelin görüsüne ancak *bizatihi örtünün bilgisiyle* erişilebilir. Kişinin örtülü olanı bilebilmesi için her şeyden önce örtüye yönelmesi gerekir. Örtü, örtülü nesneden daha aslidir.

59. Goethe, *Faust*, ter. İsmet Zeki Eyüpoğlu, Sosyal Yayınları, 2001, s. 543.
60. Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", s. 195.

Örtme metni de erotize eder. Augustine'e göre Tanrı, Kutsal Kitabını, metni bir arzu nesnesine dönüştürmek için kasten metaforlar ve "simgesel manto"[61] ile örtmüştür. Metaforların *güzel elbisesi* yazıları erotize eder. Dolayısıyla *elbise* metin ve hatta güzel için asli bir unsurdur. Örtme tekniği, erotik olanın hermönetiğini yapar. *Metne arzuyu* azami seviyeye çıkarır ve okumayı bir sevgi edimi hâline getirir.

Tevrat da örtme tekniğini kullanır. Kendisini gizleyen ve yüzünü sevgilisine sadece bir anlık bakış için açan bir maşuk olarak resmedilir. Okumak erotik bir maceraya dönüşür: "Hiç şüphesiz Tevrat kendisine mahfazasından dışarı çıkmaya izin verir ve bu kelime bir anlık görünür ve kendisini aniden gizler. Kendisini mahfazasından açığa çıkarıp aniden geri gizlemesi ancak bildiği ve aşina olduğu kimseler içindir. Tevrat, saraydaki kendi gizli odasında gizlenen güzel ve iyi yetişmiş bir maşuk gibidir. Kimsenin bilmediği tek bir sevgilisi vardır ve saklı kalmaktadır. Ona aşkından bu sevgili, maşukunun evinin kapısının etrafında tekrar tekrar dolaşır ve gözleri [onu aramak için] her yana bakar durur. Maşuk sevgilisinin kendi kapısının etrafında dönüp durduğunu bilir. Peki o ne yapar? Bu gizli odasından bir aralık açar. Buradan bir anlığına yüzünü sevgilisine gösterir ve aniden kendisini geri gizler."[62] Tevrat "açık ve gizli"dir. "Alegorik kelimelerin ince bir perdesinden" konuşur.[63] Sevgilisine "ilk günden beri kalbindeki bütün sırlarını ve gizli patikaları" söyler.[64]

Enformasyonlar esas itibarıyla örtülemez. Özünden şeffaftır. Basitçe mevcut olmak zorundadırlar. Her türlü metaforu, her

61. Augustinus, *Ausgewählte Schriften*, c. 8, Ausgewählte praktische Schriften homiletischen und katechetischen Inhalts, München 1925, s. 175.
62. Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main 1973, s. 77.
63. *a.g.e.,* s. 78.
64. *a.g.e.,* s. 78.

türlü örtücü elbiseyi geri çevirirler. *Doğrudan* konuşurlar. İşte bundan dolayı *bilgiden* ayrılır çünkü bilgi kendisini sırra geri çekebilir. Enformasyon tamamıyla başka bir ilkeyi takip eder. Örtüyü kaldırmaya, nihai hakikata yönelmişlerdir. Özleri gereği pornografiklerdir.

Barthes'a göre örtme, erotiğin asli unsurudur. Bedenin "en erotik noktası", "elbisenin kapatmadığı aralık"tadır, cildin bölümünün "iki elbise (pantolon ve bluz) arasından, iki taraf (yarı açık gömlek, eldiven veya elbise kolu) arasından parlamasıdır."[65] Erotik "görünür duruma gelmenin-ortalıktan kaybolmanın sahnelenmesidir."[66] Çatlak, kırık ve delik erotiği yapan şeylerdir. Metnin erotik hazzı, *ilerleyerek örtüyü kaldırmaktan* ortaya çıkan "bedensel striptizin hazzından" farklıdır. Pornografik olan da akılda kolay kalan bir romandır; kesin bir açılmaya, *nihai bir hakikate* ulaşmaya gayret eder: "Tüm heyecan, seksi görmenin (bütün eşlerin rüyası) veya hikâyenin sonunu tecrübe etmenin (romantik tatmin) *ümidine* sığınmaktadır."[67] Erotik *hakikat olmadan* idare edebilir. Bir *görünüş*tür, bir *perde/hicap fenomeni*dir.

Baştan çıkarma "kendisinde ötekine ebediyyen sır olarak kalan, ona dair hiçbir zaman doğrudan bilemeyeceğim fakat gizliliğinin örtüsü arkasından beni yine de cezbeden şey"in önceden sezilmesidir.[68] Baştan çıkarma "uzaklığın pathosuna" (acıma duygusu yaratmasına), *örtmenin pathosuna* dahildir. Sevginin yakınlığı bile, baştan çıkarma için esas olan sırlı uzaklığı kaldırır. Pornografi en sonunda bunu tamamen yok eder: "Baştan çıkarmadan sevgiye, arzudan cinselliğe, en sonunda düz ve basit pornoya; yani bir biçimden diğerine gittikçe daha az gizliliğe, daha küçük muammaya; açıkça söylemeye, ifadeye, örtüyü açmaya

65. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 2010, s. 18.
66. *a.g.e.*, s. 19.
67. *a.g.e.*
68. Jean Baudrillard, *Transparenz des Bösen*, Berlin 1992, s. 191.

doğru daha çok gidersin [...]".[69] Sadece beden değil, ruh da kendisini açar, örtüsünü kaldırır. Ruh pornografisi baştan çıkarmanın nihai sonudur, *hakikat*ten daha fazla oyundur.

69. *a.g.e.*, s. 130.

YARALANMANIN ESTETİĞİ

Roland Barthes *yaralanmanın erotizmi*ni şöyle düşünür: "Derim yok (okşamanın haricinde). İnsan aşktan konuşuyorsa, –Sokrates'in Phaidros'ta parodisini yaptığı gibi– derisi yüzülmüş hakkında bir konuşma olmalıdır, tüylü hakkında değil."[70] Derisi olmamanın erotizmi radikal bir pasifliğe dayanmaktadır. Derisi yüzülmüşün sergilenmesi, vücudun bir yerinin açılmasının ötesine gider. *Acı* ve *yaralanma* anlamına gelir: "Derisi yüzülmek. Sevgilinin kendisini yaralanabilir, en hafif yaralara bile açık kılan, özel duyarlılığı."

Günümüzün pozitif toplumu yaralanmanın negatifliğini her zaman azaltır. Bu, sevgi için de geçerlidir. Yaralanmaya sevk edebilecek yüksek her bağlılıktan sakınılır. Libidinal enerjiler tıpkı

70. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main 1988, s. 124.
Türkçesi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, Metis Yayınları, İstanbul 2014 (5. baskı), s. 90.

sermaye yatırımları gibi çeşitli nesnelere yayılır, böylece tam kayıp önlenir. Algı da artan bir biçimde negatiflikten kaçınır. *Like* algıya hükmeder. Fakat empatik anlamda *görme* her zaman *başkayı görmek*tir, buna *tecrübe* denir. Kişi kendisini yaralanmaya maruz bırakmadan başkasını göremez. Görmek incinebilir olmayı gerektirir. Diğer türlü, hep aynı şeyler tekrar eder. Duygululuk incinebilirliktir. Yaralanmaya *görmenin hakikat anı* denilebilir. Yaralanma olmadan *hakikat* [*Wahrheit*] yoktur; *doğruyu* almak, yani algılama [*Wahr-nehmen*] da yoktur.[71] *Aynının cehennemi*nde hakikat yoktur.

Malte Laurids Bridgge'in Notları'nda Rilke *görme*yi yaralanma olarak tasvir eder. Görme, "Ben"in bilinmeyen mıntıkasına giren şeylere kendisini tamamen maruz bırakır. Görmeyi öğrenmek, dolayısıyla aktif, bilinçli bir süreçten başka bir şey değildir. Daha ziyade *meydana gelmeye-bırakmak* veya *meydana gelmeye-maruz kalmak*tır: "Görmeyi öğreniyorum. Sebebini bilmiyorum fakat her şey bana daha derinden giriyor ve her zaman vardıkları noktada artık kalmıyorlar. Hakkında hiçbir şey bilmediğim bir iç tarafım var. Her şey oraya doğru gidiyor. Orada neyin meydana geldiğini bilmiyorum."

Sarsılmış –ve etkilenmiş– olmanın negatifliği, yani yaralanmanın negatifliği zorunlu olarak *tecrübe*ye aittir. Tecrübe kişinin kendisini tehlikeye maruz bırakmak zorunda olduğu bir karşıdan karşıya geçişe benzer: "Kirpi kendisini kör ediyor [...] otobandaki tehlikeyi sezdiğinde, kendisini kazaya maruz bırakıyor [...]. Kazasız hiçbir şiir, kendisini bir yara gibi açmayan hiçbir şiir

71. Almancada hakikat, doğruluk "Wahrheit", algı "Wahrnehmung" ile karşılanır. Her iki kelimenin kökeninde de doğru, hak anlamına gelen "Wahr" sözcüğü vardır. Yazar burada algılamak fiilindeki bu kökene işaret ederek kelimeyi ayırarak kullanmaktadır: "Wahr-nehmen". Bu kavramın kelimesi kelimesine çevirisi "doğruyu almak" şeklindedir. (ç.n.)

[yoktur] fakat hiçbiri yaralamadan olmaz."[72] Yaralanma olmadan ne şiir ne de sanat vardır. Düşünme de yaralanmanın negatifliği ile ateşlenir. Acı ve yaralanma yoksa aynı, alışıldık, âdet olan devam eder: "Tecrübe [...] özünde acıdır, bu acıda varolanların alışıldık şeylere karşı temel başkalığı açığa çıkar."[73]

Barthes'ın fotoğraf teorisi de bir yaralanma estetiği geliştirir. Barthes fotoğrafın iki unsurunu ayırır. İlkine *studium* der.[74] Bu kavram çalışılması gereken enformasyonun geniş alanı için geçerli olabilir, "kaygısız arzuların, amaçsız ilgilerin, tutarsız tatların alanıdır: Beğendim/Beğenmedim, *I like/I don't.*"[75] İzleyici *studium*un alanına göz atar, burada keyifli bir yolculuğa çıkar. Bir göz ziyafeti yapar gibi fotoğraftan beslenir. *Studium*, "to love"ın (sevmenin) değil; "to like"ın (beğenmenin), "beni beğen"in janrına aittir. "To like" herhangi bir sertlikten, sarsıntıdan yoksundur.

Fotoğraf, kültürel olarak kodlanmıştır.[76] *Studium* bu kodu çok veya az keyifle takip eder fakat hiçbir zaman "benim hazzım veya acım değildir."[77] Hiçbir coşkunluğu, tutkuyu, aşkı tutuşturmaz.

72. Jacques Derrida, *Was ist Dichtung?*, Berlin 1990, s. 10.
73. Martin Heidegger, *Parmenides*, içinde: *Gesamtausgabe*, C. 54, Frankfurt am Main 1982, s. 249.
74. Barthes'ın Türkçe, Almanca, İngilizce çevirilerinde de Latince olarak bırakılan bu kavramı, Barthes'ın kendisi şöyle açıklıyor: "Bu tür bir insan ilgisini anlatacak Fransızca bir sözcük bilmiyorum, ama sanıyorum böyle bir sözcük Latincede var: *studium.* En azından ilk anda 'çalışma' anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium."* Barthes, *Camera Lucida*, ter. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 1996 (2.baskı), s. 34. Bu tercihten dolayı metin içinde de açıklanacak bu kavramı ve bunun karşı kavramı *punctum*u Latince olarak bırakmayı tercih ettim. (ç.n.)
75. Barthes, *Die helle Kammer*, s. 36. (İngilizce ifadeler, Fransızca metinde de geçmektedir. / ç.n.)
76. *a.g.e.*, s. 60.
77. *a.g.e.*, s. 37.

Studium "yarım bir arzuyu, yarım bir dileği" başlatır. "Kararsız, yüzeysel, sorumsuz" bir ilgiyle yönlendirilir.

Fotoğrafın ikinci unsuru *punctum*dur. İzleyiciyi yaralar, incitir, sarsar: "Bu sefer (*studium*un alanını kendi egemen bilincimle mücehhez kılmamın aksine) oraya ziyarete giden değilimdir, fakat bu unsur kendi ilişkilerinden çıkarak bir ok gibi beni vurur, beni delip geçer." *Punctum* aniden bütün dikkatimi çeker. *Punctum*un okunması "aynı anda kısa ve aktiftir, avının üzerine atlamadan önce çömelen yırtıcı bir hayvan gibidir."[78] *Punktum* bir bakış olarak, yırtıcı hayvanın bana doğrulan bir bakışı olarak kendisini ilan eder ve gözlerimin egemenliğini sorgular. Bir *göz ziyafeti* olarak fotoğrafı delik deşik eder.

Punctum, *görmenin aralığını*, "kör alanı" işaretler. *Punctum*a sahip olan fotoğraf *bir saklanma yeri*dir. İşte orada fotoğrafların erotik olması, baştan çıkarıcılığı durmaktadır: "Bu kör alanın mevcudiyeti (dinamiği), kanaatimce erotik fotoğrafı pornografik olandan ayırır. [...] Pornografik fotoğrafta *punctum* bulamam, olsa olsa beni eğlendirir (fakat hemen akabinde bir sıkıntı basar)."[79] Erotik fotoğraf "zarar görmüş, çatlamış" bir resimdir.[80] Buna karşılık pornografik fotoğraf ne bir kırık ne de bir çatlak gösterir. O *pürüzsüz*dür. Günümüzde bütün resimler az veya çok pornografiktir. Şeffaftır. Hiçbir *görme aralığı* göstermezler. Gizli bir yerleri yoktur.

*Punctum*un başka bir yönü ise esasen şeffaf olmamasıdır. Her isimlendirmeden ve gösterilmeden geri çekilir. Ne enformasyona ne de bilgiye dönüştürülebilir: "İsimlendirebildiğim şey beni gerçekten tutsak edemez. Bir şeyi isimlendirebilmeye muktedir olmamak huzursuzluğun açık bir işaretidir."[81]

---

78. *a.g.e.*, s. 59.
79. *a.g.e.*, s. 68.
80. *a.g.e.*, s. 51.
81. *a.g.e.*, s. 60.

Punctum, kendime bilinmez olduğum yerde beni arar. [*Punctum*un] *Tekinsizliği* tam da oradadır: "Etkisi oradadır, dolayısıyla yeri tespit edilemez; ne işaretini ne de ismini bulabilir; oranın içine işlemiştir ve yine de kendi 'Ben'imin belirsiz bir mıntıkasına iner […]."[82]

Tekdüze fotoğraflar *punctum*dan yoksundur. Sadece *studium*un nesneleridirler. Yaralamasının negatifliği sayesinde *punctum* şoktan ayrılır: "Röportaj fotoğrafları çoğunlukla tekdüze fotoğraflardır (tekdüze fotoğraf her durumda barışçıl olamayabilir). Bu resimlerde *punctum* yoktur: belli bir şok vardır –literal olan travma yapar– ancak donup kalma yoktur; fotoğraf 'çığlık attırabilir' fakat yaralamaz."[83] Şokun aksine *punctum* çığlık attırmaz. Sessizliği sever, sırrı tutar. Sessizliğine rağmen, kendi kendisini yaralanma olarak açığa vurur. Tüm anlamlar, amaçlar, kanaatler, değerlendirmeler, yargılar, mizansenler, pozlar, jestler, kodlamalar, enformasyonlar kaybolduğunda *punctum* kendisini *sessiz* olarak açığa çıkarır, *geride kalanın şarkısını söyleyerek* bizi *hislendirir* [*betroffen*]. *Temsilin*, anlam [*Sinn*] ve anlamlılık [*Bedeutsamkeit*] ile aracılıktan sıyrılmış dolayımsızlığın; bedensel, materyal, *affektif*, bilinçsiz, hatta *gerçek* olanın ardında, direniş göstererek geriye kalandır *punctum*, *sembolik olanın* zıddıdır.[84]

Zamansallıklarından dolayı sinematografik resimlerin *punctum*u yoktur: "Ekranın önünde gözlerimi kapatma özgürlüğünü üstlenemem, çünkü gözlerimi açtığımda aynı resim yoktur

82. *a.g.e.*, s. 60.
83. *a.g.e.*, s. 51.
84. Birçok Batı dilinde "Affekt" olarak yerleşmiş psikoloji kökenli kavramı, Türkçede her ne kadar duygulanım, duyumsama gibi kelimelerle karşılansa da "affekt" şeklinde kullanmayı tercih ettim. En genel manasıyla affekt, dışarıdan bir etkenin insanın içsel durumuna tesiri, duygu hâlindeki gözlemlenebilir davranış kalıbı olarak düşünülebilir. Fakat kavramın semantik ağı birçok sosyal bilim alanında farklı açılımlara sahiptir. Kelimenin sıfat hâli ise "affektif" olarak kullanıldı. (ç.n.)

artık. Doymak bilmezliğe zorlanırım sürekli. [Ekranın] Başka birçok ayırt edici özelliği göze çarpar, fakat *düşüncelilik* yoktur, dolayısıyla fotograma olan ilgim de tam bu noktadadır."[85] Resimlerin açgözlü tüketimi gözleri kapatmayı imkânsız kılar. *Punctum* görmenin *çile*sini [*Askes*] varsayar. Onda doğal olarak müzikal bir şeyler vardır. Bu müzik sadece gözler kapandığında, "sessizlik çabasında duyulur."[86] Sessizlik, iletişimin "alelade falan filanın" resmini özgürleştirir. Gözleri kapatmak "resmi sessizlikte konuşturmak" demektir.[87] Bundan dolayı Barthes, Kafka'yı alıntılar: "Şeyleri aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Hikâyelerim bir çeşit göz kapamadır."[88] Dolayımsız algı *punctum*u yok eder. Gözlerimizi kapattığımızda önümüze serilen muhayyilenin mekânını yavaşça olgunlaştırır. Şeylerin sırlı haberleşmeleri orada mümkün olur. *Punctum*un dili muhayyilenin bir rüya protokolüdür.

Acelendirme esnasında dolayımsız *mevcudiyet* bütün hâline gelir. Her açığa çıkmamayı [*Latenz*] bastırır.[89] Her şeyin hemen erişilebilir olması gereklidir. *Punctum* kendisini dolayımsız olarak açığa çıkarmaz, sadece sonradan kendi kendine hatırlamada çıkar: "Tüm açıklığına rağmen *punctum*un bazen, ancak sonradan, yani fotoğraf artık benim önümde değilken ve ben onun üzerinde düşünürken açığa çıkması hiç şaşırtıcı olmamalıdır. Hatırladığım bir fotoğrafı baktığım bir fotoğraftan daha iyi bilebilirim [...]. Ne kadar dolayımsız ve keskin olsa da şunu

85. *a.g.e.*, s. 65.
86. *a.g.e.*, s. 65.
87. *a.g.e.*
88. *a.g.e.*
89. Latince kökenli Almanca "Latenz" sözcüğü, Ortaçağ felsefesinde kullanılan felsefi bir kavramdır. Açığa çıkmadan önceki gizli, pasif, kuvve olma hâlini anlatmak için kullanılır. Potansiyel, bilkuvve olan şeyleri de ifade eder. Arapça "kümün" kavramı "Latenz"in tam karşılığıdır. Açığa çıkmadan önceki bekleme süresidir. Metinde cümle içindeki anlamına göre farklı kullanımları tercih ettim. (ç.n.)

yeni fark ettim: *punctum* belirli bir potansiyellik hâlini [*Latenz*] takip ederek yakalanabilir (fakat hiçbir zaman dikkatli bakmanın yardımıyla değil)."[90]

Dijital resmin algısı bulaşma, hislenme, resim ve göz arasındaki doğrudan kontak olarak gerçekleşir. Bunların müstehcenliği vardır. *Estetik* mesafeden yoksundur. Bulaşma olarak algı *gözleri kapatmaya* izin vermez. Barthes'ın kavramsal çifti *studium/punktum*, *affectum*a genişletilebilir. Göz ile resim arasındaki doğrudan kontakt sadece *affectum*a imkân verir. Dijital aracılar, *affekt aracıları*dır. Affektler hislerden veya diskurlardan daha hızlıdırlar. *Affectum*un ne *studium*a sabrı, ne de *punctum*a hassasiyeti vardır. Beliğ sessizlikten yoksundur, dilsel sessizlik *punctum*u hâlleder. *Affectum* bağırtır ve eğlendirir. Sadece sözsüz eğlence ve dolayımsız hazzı tetikleyen bir uyarıcı üretir.

90. *a.g.e.*, s. 62.

FELAKETİN ESTETİĞİ

Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, mezar taşına da yazılan meşhur vecizesini görürüz: "İki şey sürekli yenilenen ve artan bir hayranlık ve haşyet ile zihnimi doldurur, daha sık ve kalıcı olarak düşünce bunlarla meşgul olur: Üzerimdeki yıldızlı gökyüzü ve içimdeki ahlak yasası."[91] Ahlak yasası, akılda mukimdir. Yıldızlı gökyüzü de dışarısını, öznenin haricini temsil etmez. *Aklın içselliğine* yayılmıştır. *Felaket* [Alm. *Desaster*, Lat. *des-astrum*] kelimesi, sözcük anlamıyla *yıldızsız*, *talihsiz* [*Unstern*] demektir. Kant'ın yıldızlı gökyüzünde *talihsiz* hiçbir şey meydana gelmez.

Kant felaketi bilmez. Dehşetengiz doğal fenomenler bile felaket hadiselerini yansıtmaz. Doğal dehşetin karşısında özne, *dışarıda*ki her şeyi küçük kılan *aklın içselliğinde* kendisini kurtarır. Kant, öznenin oto-erotik içselliğinden kaçınan *dışarı*ya karşı

91. Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, s. 300.

kendisini sürekli bağışıklı kılmaktadır. Her şey öznenin içine tutsak edilmelidir, Kant'ın düşüncesinin kategorik buyruğu budur.

Hegel'e göre sanatın görevi "görülebilir yüzeyin bütün noktalarındaki her şekli göze dönüştürmektir." Burada "özgür ruhun [*Seele*] kendi içsel sonsuzluğu tezahür eder."[92] İdeal sanat eseri bin gözlü Argos'tur;[93] aydınlık, ilham verici yerdir: "Veya Platon'un çok bilinen mısralarında yıldıza [*Aster*] seslendiği gibi, 'Yıldızlara baktığında, benim yıldızım, aah keşke gökyüzü olsaydım / bin gözle sana yukardan bakabilseydim.' Buna karşılık sanat her biçimini [*Gebilde*] bin gözlü Argos yapar, bununla içsel ruh [*Seele*] ve tinsellik [*Geistigkeit*] her noktada görülür."[94] Tinin [*Geist*] kendisi, her şeyi tamamıyla aydınlatan bin gözlü Argos'tur. Hegel'in bin gözlü Argos'lu gökyüzüsü, Kant'ın yıldızlı gökyüzüne benzerdir; ne *talihsizlik* ne de *dışarı*sı buralara musallat olur. Hem Hegel'in "tini" hem de Kant'ın "aklı"; *felaket*e karşı, *dışarı*sına karşı, *tamamıyla öteki*ne karşı yalancı bir korunma büyüsünü temsil eder.

Talihsizlik gibi felaket de "yıldızlı yeri" bozar. Bu "radikal heterojenlik",[95] yani dışarısı tinin içselliğini bozar: "Felaketin mutlak olduğunu söylemiyorum, aksine [felaket] mutlağın yolunu kaybettirir. Gelir ve gider göçebe düzensizliğinde; fakat yine de algılanamaz dışarısının yoğun aniden oluşunda bunu yapar."[96] Felaket, Hegel'in "bin gözlü Argos"undan farklı bir şekilde başka bir ihtiyat/uyanma hâli ile vasıflandırılır: "Felaketin nöbet tuttuğunu söylersem, bu durum bir özneye nöbet tutmayı vermek için değildir, daha ziyade şunu söylemek içindir: Nöbet tutmak

92. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, s. 203.
93. Argos, Yunan mitolojisinde geçen bir canavardır. Bin gözlü diye kesretten kinaye tarif edilen gözleri her şeyi görür. (ç.n.)
94. *a.g.e.*
95. Maurice Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, München 2005, s. 147.
96. *a.g.e.*, s. 12.

yıldızlı gökyüzünün altında meydana gelmez."[97] Felaket, "yıldızların himayesinden ayrılma" demektir.[98]

Yıldızlı gökyüzüne karşı bir figür olarak *boş gökyüzü*, Blanchot için çocukluğundan önemli sahneleri temsil etmektedir. Gökyüzü Blanchot'ya tamamıyla ötekinin, içselleştirilemeyen dışarısının atopyasını [mekânsızlığını] açmaktadır. Bunun güzelliği ve yüceliği çocuğu "yıkıcı haz" ile doldurmaktadır: "Gökyüzünün ani ve mutlak boşluğu [...] çocuğu bir anda gözyaşlarıyla doldurabilecek bir hoşnutluk ve haz ile şaşırtmaktadır."[99] Çocuk boş gökyüzünün sonsuzluğu ile mest olmuştur. İçselliğinden koparılmasıyla atopik bir dışarısında çocuğun bağları çözülür ve boşaltılır. Felaket, mutluluğun/talihin bir formülü olduğunu kanıtlamaktadır.

Felaketin estetiği, öznenin zevk aldığı hazzın estetiğine karşı koymaktadır. Felaketin estetiği, hadiselerin estetiğidir. Felaket getiren şey; göze çarpmayan bir hadise, bir yağmur damlasının döndüre döndüre yükselttiği beyaz bir toz, şafak vakti sessiz bir kar yağışı, yaz sıcağında bir kaya kokusu, "Ben"i boşaltan, içselliğinden ve öznelliğinden eden, dolayısıyla mutlu kılan boşluğun hadisesi olabilir. Bu hadiseler güzeldir çünkü "Ben"e el koyar. Felaket, kendi kendisine yapışmış oto-erotik özne için ölüm anlamına gelir.

Baudelaire'in *Les fleurs du mal* [*Kötülük Çiçekleri*] kitabında yer alan *Hymne à la Beauté* [*Güzelliğe İlahi*] şiirinde, güzelliğin doğduğu yıldızlar (*des Astres*) ve felaket (*désastres*) ile kafiye yapmaktadır. Güzellik, yıldızların düzenini rahatsız eden bir *felaket*tir. Kelebeğin yaklaştığı, içinde yandığı bir meşaledir (*flambeau*). *Flambeau*, mezar anlamına gelen *tombeau* ile kafiye oluştur.

97. *a.g.e.*, s. 67.
98. *a.g.e.*, s. 176.
99. Maurice Blanchot, [... absolute Leere des Himmels ...], içinde: *Die andere Urszene*, ed. M. Coelen und F. Ensslin, Berlin 2008, s. 19.

Hem *flambeau* hem de *tombeau*nun içine güzellik (*beau*) işlemiştir. Felaketin, ölümcül olanın negatifliği güzelin bir anıdır.

Rainer Maria Rilke'nin *Duineser Elegien* [*Duino Ağıtları*] şiirinin ilkinde güzele şöyle denir: "hâlâ katlandığımız dehşet verici başlangıçtan başka bir şey değil." Dehşet verici şeyin negatifliği, güzelin derin tabakasına, matriksine biçim verir. Güzel hâlâ katlanılır katlanılmazlık veya katlanılır hâle getirilmiş katlanılmazlıktır. Bizi dehşetli olandan korur. Fakat aynı zamanda dehşetli olan, güzelin vasıtasıyla görülür. Güzelin ikircikliğini tesis eden işte budur. Güzel bir imge değil, bir *kalkan*dır.

Adorno'ya göre dehşetli olanın negatifliği güzel için esastır. Güzel kendisini biçimsizliğe, farksızlığa yazan biçimdir: "Estetik olarak biçimlendirici ruh, ele aldığı şeylerden sadece ona benzeyen, kavradığı veya kendi gibi yapmak için umduğu şeye izin vermiştir. Bu süreç bir [tür] biçimlendirmeydi." Güzel; biçimi, yani farkı sağlayarak kendisini biçimsiz, dehşetli, farklılaşmamış ötekinden ayırır: "Tek ve ayrışmış olarak güzel imgesi, baskın bütün ve ayrışmamış doğanın korkusundan özgür olmakla ortaya çıkar." Fakat güzelin görünüşü dehşetli olanı tam anlamıyla defetmez. Biçimsiz olan "dolayımsız varolana karşı kendisini korumayı" tamamıyla başaramaz.[100] "Kuşatma altındaki şehrin dış siperlerinde saklanan düşman gibi kendisini dışarıda saklar ve onu açlığa mahkum eder."[101]

Güzel görünüş kırılgan ve tehdit altındadır. Kendisinin *ötekisi* tarafından, *çirkin* tarafından "sürekli rahatsız edilir": "Güzelliğin kendisinden, kendisinin üzerinden ortaya çıkararak ve tapınak alanıymış gibi dışarıda tutarak çirkinliğe dayattığı indirgeme, çirkinin karşısında bir tür acziyete sahiptir." Güzel ve çirkin arasındaki ilişki çelişkili ve ikircikli̇dir. Güzel çirkini basitçe reddetmez.

---

100. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 82.
101. *a.g.e.*, s. 83

Onun itibarını lekelemez. Daha ziyade, biçimlendiren tin [*Geist*] donuk bir ışığa dönüşmemek için biçimsize, yani düşmanına ihtiyaç duyar. Biçimlendirici *rasyonalite*, kendisini biçimsiz ve çirkin olana bağlayan *mimesis*e dayanır. Tin, "yenilgiye uğramanın mimetik özlemine" sahiptir ve bu da çirkinden başka bir şey değildir.[102] Güzel, felaket ile bunalım, çirkin ile hortlak, ötekinin zorla içeri girmesi ile aynının donup kalması arasında mukimdir. Adorno'nun doğal güzel fikri, tam olarak biçimin eğilmez özdeşliğine karşı durmaktadır. Özdeş olmayana şahitlik etmektedir: "Doğal güzel, evrensel özdeşlik büyüsünün altındaki şeylerdeki özdeş olmayanın izidir. Büyü kaldığı sürece, özdeş olmayanın pozitif varoluşu olmaz. Bundan dolayı doğal güzel, insanın içkinliğini aşacağını vadettiği [şey] kadar dağıtılmış ve belirsiz kalır."[103]

Kırılmışlığın negatifliği güzellik için yapıcıdır. Bu yüzden Adorno "hasım ve kırılmış tutarlılık"tan bahseder.[104] Kırılmışlığın negatifliği olmadan güzel yozlaşarak pürüzsüze dönüşür. Adorno estetik şekli paradoksal formülde yazar. Tutarlılığı, "tutarsız olmasında" yatar. Güzel "mübayenet" ve "çelişki"den berî değildir.[105] Birliği kırıktır. "Ötekisi tarafından" sekteye uğrar.[106] Kırılmışlık güzelin kalbidir.

Sağlıklı olmak, pürüzsüzün ifade şeklidir. Paradoksal bir biçimde, sağlıklı olmak marazi, hayatsız bir şeyler yayar. Ölümün negatifliği olmadan hayat, ölü bir şey olarak kemikleşir. Hortlağa dönüşerek pürüzsüzleşir. Negatiflik, hayatın can verici kuvvetidir. Güzelin özünü de o biçimlendirir. *Zayıflık*, *kırılganlık* ve *kırılmışlık* güzelin aslî unsurlarıdır. Güzel baştan çıkarma gücünü bu negatifliğe borçludur. Sağlıklı olan, güzelin aksine baştan

102. *a.g.e.*, s. 84.
103. *a.g.e.*, s. 114.
104. *a.g.e.*, s. 213.
105. *a.g.e.*, s. 216.
106. *a.g.e.*, s. 216.

çıkartamaz. Sağlıklı olanın pornografik bir şeyleri vardır. *Güzellik hastalıktır*: "Sağlığın taşkınlığı her zaman bizatihi hastalıktır aynı zamanda. Sağlığın panzehiri ne olduğunun farkında olan bir hastalıktır, hayatın kendisinin kısıtlanmasıdır. Güzel, böylesi can veren bir hastalıktır. Hayatı ve dolayısıyla onun çöküşünü mahkum eder. Fakat hastalık hayat uğruna inkâr edilirse, öteki anından kör bir şekilde ayrılmış hipostazlaşmış hayat; yıkıcılığa ve kötüye, arsızlığa ve palavra saçan [bir şeye] dönüşür. Yıkıcı olandan nefret eden kişinin hayattan da nefret etmesi gerekir; sadece ölü olan, tahrif edilmemiş bir hayatta olmanın benzetmesidir."[107] Sağlıklı, pürüzsüz olanı mutlak şeyler olarak kabul eden günümüzün *kalokrasi*'si güzeli saf dışı etmektedir.[108] Ve yine günümüzde histerik bir şekilde hayatta kalmanın yerini alan salt, sağlıklı hayat; ölüye, hortlak olan bir şeye dönüşmüştür. Bundan dolayı *artık bu çağda, yaşamak için fazla ölüyüz ve ölmek için de fazla diriyiz.*

107. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, içinde: Gesammelte Schriften, c. 4, Frankfurt am Main 1980, s. 87. Vurgular B. Han.

108. "Kalokrasi" kavramı yazar tarafından üretilmiştir. Yunanca güzel manasına gelen "kalos" ve tıpkı demokrasi, bürokrasi gibi kelimelerde olduğu gibi bir yönetim rejimi anlamı veren "–krasi" eklerinden türemiştir. (ç.n.)

GÜZEL İDEALİ

Kant'ta güzelin estetiği oto-erotik öznellik tarafından belirlenmiş olsa da bu tüketim estetiği değildir. Kant'ın öznesi, kuliner olmaktan çok çilecidir. Güzele yönelik zevke *ilgisiz*dir. *Estetik* bir uzaklık, güzele dair derin düşünceye sevk eden durup bekleme eylemini mümkün kılar. Estetik görü tüketimsel değil, derin düşünceye dairdir. Kant aslında güzeli kendisinin pozitifliğinde yalıtmıştır fakat güzel yine de kuliner hazların öznesi değildir. Güzelden bir *uyarıcı* [*Reiz*] yayılmaz. Daha ziyade estetik bir *form*dur. Buna karşılık günümüzün estetik rejimi daha çok uyarıcı üretir. Bu uyarıcı ve heyecan selinde güzel kaybolur. Nesneye yönelik derin düşünsel bir uzaklığa izin vermez ve onu tüketime teslim eder.

Kant için güzel, saf estetiğin ötesindedir. Ahlaki olanın alanındadır. Hölderlin *Hymne an die Schönheit* [Güzelliğe İlahi] şiirinde Kant'ı anımsatır: "Güzel biçimleri sayesinde doğa bize mecazen konuşur, ve onun şifrelerini çözebilme hediyesi, bize ahlaki

duygularda verilmiştir." Güzelin ahlaki artı değeri "güzel ideali"-ni de oluşturmaktadır ve Kant bunu "güzelin normal ideali"nden ayırmaktadır. Güzelin normal ideali cinse özgü bir normdur.[109] Bir şekil bu norma uyduğunda güzel görünür fakat ondan tamamıyla saptığında iğrenç olur. Sadece insan değil, her tür için güzelin normal ideali [*Normalidee des Schönen*] vardır. Bu, "cinsin temsilindeki doğruluk"tur ve bu ideal, kendisine göre bir cinsin yeniden üretilebildiği "asıl suret"tir [*Urbild*]. Güzelin normal idealine karşılık gelen yüz, eksiksiz bir biçimde sıradan, pürüzsüz yüzdür ve "hiçbir karakteristik" taşımaz. "Bir kişinin hususiyetinden daha çok tür idealini" yansıtır.[110] Güzelin normal idealine karşın "güzel ideali" sadece insana hastır. Güzel ideali "insanı içsel olarak yöneten ahlak fikirlerinin görünür ifadesidir."[111]

Akli içeriğinden dolayı güzel ideali her tüketimden kaçar. "Hiç bir duygusal uyarıcıya, kendi nesnesine olan hoşnutluğuyla karışmasına" izin vermez ve "yine de ondan büyük bir çıkar sağlanmasına" imkân verir. Güzel ideali olarak yargı saf estetik olanın ötesine, salt beğeninin ötesine gider. Bu, "beğeni ile aklın, yani güzel ile iyinin antlaşmasına dayanan entelektüel bir beğeni yargısıdır."[112] Herkes bu güzelliği temsil etmeye ve yargılamaya muktedir değildir. Bunun için gerekli olan, yüksek bir eğitim [*Bildung*] sayesinde edinebilen ahlaki fikirleri görselleştirebilecek muhayyile gücüdür. Güzel ideali ile Kant *ahlaki bir güzellik* veya *güzelin ahlakı*nı tasarlamaktadır.

Güzellik, tarihsel olarak, uzun bir süre sadece ahlakı ve karakteri ifade edebilmekle ilgiliydi. Günümüzde ise güzellik

109. Kant, Kritik der Urteilskraft, s. 234: "Şimdi benzer şekilde bu orta adam için orta kafa, orta burun vs. varsa, bu güzel adamın *normal ideas*ının şekli *olacaktır* […]."
110. *a.g.e.*, s. 317.
111. *a.g.e.*, s. 318.
112. *a.g.e.*, s. 312.

karakteri tamamıyla seksiliğe boyun eğmiştir:[113] "19. yüzyılda orta sınıf kadınları, seksapelliklerinden dolayı değil güzelliklerinden dolayı çekici bulunurdu. Güzellik fiziksel ve ruhsal bir vasıf olarak anlaşılırdı. [...] Bizzat cinsel çekicilik yeni bir değerlendirme kıstasını tesis etmiştir ve bu da hem güzelliğin hem de ahlaki karakterin yerine geçmiştir. Ya da daha ziyade bununla karakter ve psikolojik mizaç eninde sonunda seksiliğe tâbi olmuştur."[114]

Bedenin cinselleşmesi tek taraflı bir biçimde özgürleşme mantığını takip etmemektedir, bedenin ticarileşmesi ile birlikte gitmektedir. Güzellik endüstrisi, güzelliği cinselleştirerek ve tüketilebilir hâle getirerek bundan faydalanmaktadır. Tüketim ve seksilik birbirini koşullamaktadır. Cinsel arzuya dayanan kendilik tüketim kapitalizminin bir ürünüdür. Tüketim kültürü güzelliği giderek artan şekilde uyarıcılığa ve eğlenceye tâbi kılmaktadır. Dolayısıyla güzelin her bir artı değeri yok olmaktadır. Güzel, pürüzsüz hâle gelmekte ve tüketime tâbi olmaktadır.

Seksilik ahlaki güzelliğin veya karakter güzelliğinin karşıtıdır. Ahlak, erdem veya karakterin hususi bir zamansallığı vardır. Bunlar süreye, dayanıklılığa ve devamlılığa dayanır. Karakter kelimesi aslında "yanmış işaret, silinmez yanık izi" demektir. Sabitlik en belirleyici niteliğidir. Carl Schmitt için su herhangi değişmez işarete izin vermemesiyle karakteri olmayan bir unsurdur: "Denizin üstüne [...] sabit çizgiler gömülemez. [...] Deniz karakter kelimesinin asıl anlamında bir karaktere sahip değildir. Bu kelime Yunanca gömmek, oymak, iz bırakmak anlamına gelen "charassein"den gelmektedir."[115]

---

113. Yazar burada "seksilik" ifadesini İngilizce olarak "sexyness" şeklinde kullanmaktadır.·(ç.n.)
114. Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin 2011, s. 83.
115. Carl Schmitt, *Nomos der Erde*, Berlin 1950, s. 13.

Dayanıklılık ve devamlılık tüketim için elverişli değildir. Tüketim ve süre birbirlerini dışlar. Modanın geçiciliği ve süreksizliği tüketimi hızlandırır. Dolayısıyla tüketim kültürü süreyi yeniden üretir. Karakter ve tüketim birbirlerine zıttırlar. *İdeal müşteri*, *karakteri olmayan bir insandır*. Bu karaktersizlik gelişi güzel tüketimi mümkün kılar.

Schmitt'e göre "Gerçek bir düşmandan daha fazlasına sahip olmak, içsel bölünmüşlüğün işaretidir." Sabit karakter "düşmanların iki olmasına" izin vermez. "Çarpışan" bir düşmanla baş etmek, "kişinin kendi ölçüsünü, kendi sınırını ve kendi şeklini kazanması için" zorunludur. Dolayısıyla düşman "şeklimiz [*Gestalt*] olarak bizim kendi sorumuzdur."[116] Sadece tek bir gerçek dost insanın sabit bir karakterinin olduğuna delil olabilir. Schmitt şöyle diyebilirdi: İnsan ne kadar çok karakter ve şekil yoksunuysa, ne kadar pürüzsüz ve düzse, o kadar çok arkadaşı vardır. *Facebook*, *karaktersizliğin pazarıdır.*

Carl Schmitt'in *Der Nomos der Erde* [*Yerkürenin Nomosu*] kitabı yerküreye övgü ile başlamaktadır. Yerküreyi evvela dayanıklılığından dolayı övmektedir. Yerküre açık sınırlamalara, ayrımlara, etrafı çevirmeye izin verir. Dayanıklılığı üzerinde sınır taşlarını, duvarları ve kaleleri yükseltmeye imkân verir: "Burada insanların bir arada yaşamaları için gerekli düzen ve konum açıktır. Aile, soy, kabile, mülkler, mülkiyet türleri, komşuluk ile aynı anda iktidar biçimleri ve egemenlik de burada açıkça görülür."

Schmitt'in "Yerkürenin Nomosu", uzun zaman önce dijitalin lehine terk ettiğimiz bir paradigmadır. Dijital düzen *varlığın* bütün parametrelerini dönüştürdü. "Mülkiyet", "komşuluk", "soy", "kabile" ve "mülk"; bunların hepsi yeryüzünün düzenine,

---

Bu Yunanca kelime (χαράσσειν), kitapta "*diarassein*" olarak geçmektedir fakat doğrusu "charassein"dir. (ç.n.)

116. Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen,* Berlin 1963, s. 87.

yerkürenin düzenine aittir. Dijital ağ kurmak soy, kabile ve komşuluğu yok etti. Sharing (Paylaşma) ekonomisi "mülkiyeti" gereksiz kıldı. Bunu *erişim* ile dönüştürdü. Dijital aracılar, hiçbir sağlam çizgi ve işaretin kazınamayacağı karakteri olmayan denize benzer. Dijital denizin üzerinde kale, eşik, duvar, mezar, sınır taşı yükselmez. Dayanıklı karakterler güç bela ağ kurabilirler. *Bağlantı veya iletişime* yetkin değillerdir. Ağ kurma, küreselleşme ve iletişim çağında sağlam bir karakter sadece engel ve zarardır. Dijital düzen yeni bir ideali kutlar: *karakteri olmayan insan, karaktersiz pürüzsüzlük*.

HAKİKAT OLARAK GÜZEL

Hegel'in estetiği de ikili okumaya müsaittir. Bir taraftan, dışarıyı, hiçbir felaketi bilmeyen öznenin içselliği yönüyle okunabilir. Diğer taraftan, özgürlük ve uzlaşma boyutuyla beraber hareket eden bir okumaya izin vermektedir. Bu ikinci okuma ilkinden daha ilginçtir. Hegel'in düşüncesindeki öznellik kuşağı atıldığında veya öznelliğin sivri ucu kırıldığında, ortaya çok ilginç yönler çıkmaktadır. Post-modern Hegel eleştirisi bunu tamamıyla karartmaktadır.

"Kavram" [*Begriff*] Hegel'in estetiği için merkezîdir. Güzeli idealize etmekte ve ona *hakikatin parıltısını* bahşetmektedir. Güzellik kendisini hissedilebilir olanda açığa çıkarmış kavramdır veya "kavram ve gerçekliğinin dolayımsız birliğinin fikridir."[117] Hegel'in "kavramı" soyut değildir. Kavram, gerçekliği baştanbaşa *kavraması*, biçimlendirmesi sayesinde yaşayan, yaşatan biçimdir. Gerçekliğin parçalarını yaşayan, organik bütünlükte birleştirir.

117. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, s. 157.

Kavram tarafından biçimlenen bütünlük her şeyi *kendisinde kavrar*. Kavramda her şey içerilir, tutulur [*in-begriffen*].[118] *Güzel*, "bir"-de derleyen ve toplayandır ki bu derleme ve toplama "binlerce bireyi, onları *bir* ifade ve *bir* şekilde yoğunlaştırabilmek için dağılmalarından geri çağırabilmektedir."[119] Kavram; toplayan, aracı olan ve uzlaştırandır. Dolayısıyla kavramın "bir yığınla, kümelemeyle işi yoktur."[120] Hiçbir "yığın" güzel değildir. Kavram, bütünün [*Ganz*] bir "yığın"a dönüşmemesi için parçalanmamasını, dağılmamasını temin eder.

Ağırlıklı olarak post-modernist cenahtan gelen Hegelci bütün fikrinin günümüzdeki eleştirisi, bir tümlük [*Totalität*] olarak bütün fikrinin bireysel parçalara hükmettiğini ve bunların çoğulluğunu ve hetorejenliğini bastırdığını söylemektedir. Fakat bu eleştiri Hegel'in bütünlük [*Ganzheit*] veya kavram fikrine adil davranmamaktadır. Hegelci bütünlük bir güç biçimi değildir, parçalarını kontrol eden ve onları tâbi kılan bir tümlük de değildir. Daha ziyade Hegelci bütünlük, parçaların sadece hareket ve faaliyet alanlarını açan, böylece özgürlüğü her şeyden önce mümkün kılandır: "Bütün [...] parçaları kendi özgürlüklerinde bağlı tutan birdir."[121] Bütünlük, aracılığın ve uzlaşmanın, ahenkli birliğin, "parçaların tamamının huzurlu bir dengesi"dir.[122] Bütünlük uzlaştırandır. Kavramın yarattığı birlik "özel tarafların ve zıtların

118. Almanca kavram anlamına gelen "Begriff", Türkçedekine benzer bir şekilde kavramak, yakalamak manasına gelen "greifen" fiilinden türemiştir. Bu paragrafta, yazar "kavram"ı açıklarken aynı kökten türeyen farklı fiilleri kullanmaktadır. (ç.n.)
119. *a.g.e.*, s. 201.
120. G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, içinde: *Werke in zwanzig Bänden*, c. 7, s. 439.
121. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, içinde: *Werke in zwanzig Bänden*, c. 9, s. 368.
122. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, içinde: *Werke in zwanzig Bänden*, c. 3, s. 340.

gerçek bağımsızlıkta ve sabitlikte birbirine zıt bir şekilde kalması değil; sadece, ideal bir şekilde özgür ahenkte uzlaştıkları anın geçerliliği" dir.[123] Uzlaşma felsefenin genel görevini temsil eder: "Felsefe [...] çelişkili belirlenimlerin ortasına girer, onları kavramlarıyla bilir, yani mutlak olmayan, çözülmüş tek yönlülüklerinde bilir. Ve onları ahenk ve birliğe koyar ki bu da hakikattir."[124] Hakikat uzlaşmadır. Hakikat özgürlüktür.

Kavram ahenkli bir bütünlük yaratmaktadır. Güzel, parçaların bir bütünlüğe tüm sıradanlığıyla insicam sağlamasıdır: "Güzel bir objede şu ikisi mevcut olmalıdır: kavram tarafından tesis edilen farklı yönlerin birbirine ait olmalarındaki *zorunluluk*, ve *sadece* ortaya çıkan parçaların *birliği* için *değil*, kendileri için *özgürlüklerinin* görünümü."[125] Güzellik için kurucu unsur, parçaların *kendileri için* birlikte veya bütünlükteki özgürlüğüdür.

Güzel nesne, öznenin de *özgür* bir ilişki edindiği şeyin zıddıdır. Özne bir nesneye dayandığı ve onu kendi iradesine, amacına veya çıkarına tâbi kılmadığı zaman özgür değildir. Dolayısıyla nesnenin direnişiyle karşılaşır. *Estetik, teorik* ve *pratik* arasında *orta ve dolayımsal* bir konum alır: "*Teorik olanda*, bağımsızlıkları varsayılan şeyler tarafından *özne* sonludur ve özgür değildir; *pratikte* ise, dışarıdan uyarılmayla ortaya çıkan dürtü ve tutkuların tek yönlülüğü [...] sayesinde, ve nesnelerin hiçbir zaman yok edilemeyen direnişiyle bu durum geçerlidir."[126] Teorikte özne şeylere bağımlılığından dolayı özgür değildir. Pratikte de özne yine özgür değildir çünkü şeyleri kendi dürtü ve tutkularına tâbi kılar. Burada şeylerin direnişiyle karşılaşır. Sadece nesneyle kurulan *estetik* ilişkide özne özgür olur. *Estetik* ilişki aynı zamanda nesneyi kendine münhasır bir şekilde özgür kılar. Özgürlük

123. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, s. 138.
124. *a.g.e.*
125. *a.g.e.*, s. 156.
126. *a.g.e.*, s. 154.

ve kayıtsızlık sanat nesnesini karakterize eder. Estetik ilişki hiçbir şekilde nesneyi bastırmaz, ona dışarıdan bir şey empoze etmez. Sanat özgürlüğün ve uzlaşmanın pratiğidir: "Sanatın ilgisi, arzunun pratik ilgilerinden şu hususta farklılaşır; sanatın ilgisi nesnenin özgürce var olmasına izin verirken arzu, nesneyi kendi faydası için yıkıcı bir şekilde kullanır. Diğer taraftan sanatın [bir nesneyi] dikkate alması, bilimsel aklın teorik olarak dikkate almasından zıt bir şekilde farklılaşır çünkü sanatın bakışı nesnenin bireysel varoluşuna ilgi duyarak nesneye değer verir ve onu evrensel düşünceye ve kavrama dönüştürmeye çalışmaz."[127]

Güzel, her türlü bağımlılık ve zorlama biçiminin kaybolduğu bir karşı koyuştur. Kendine yeten saf bir amaç olarak güzel herhangi harici bir belirlenimden özgürdür. Böyle harici bir belirlenimde, güzel "harici amaçlara faydalı bir uygulama aracı olarak hizmet eder ve işlenmesine karşı özgür olmadan mücadele eder ya da yabancı amaçları kendisi olarak kabul etmek zorunda kalır."[128] Güzel nesne "bizim tarafımızdan ne bastırılır ne de zorlanır." Güzelin karşısında "mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmiş kavram ve amaç" olarak *öznenin kendisi* güzele olan ilgisini tamamıyla terk eder. "Arzusu" geri çekilir. Özne güzeli kendisi için araçsallaştırmaya çalışmaz. Özne, nesneye yönelik amaçlarını kaldırır [*aufheben*] ve onu kendisinde bağımsız, kendine yeten amaç olarak görür. *Oluşuna bırakmak* [*Seinlassen*], hatta *dinginlik* [*Gelassenheit*] öznenin güzele yönelik tutumu olacaktır. Sadece güzel *lakayt duraklamayı* [*interesselose Verweilen*] öğretebilir: "Dolayısıyla güzelin tefekkürü özgür bir türdür, nesnelerin kendilerinde özgür ve sonsuz olmalarına göz yumar, onları sonlu ihtiyaç ve amaçlara […] faydalı olarak kullanma ve onlara sahip olma isteği yoktur."[129]

127. *a.g.e.*, s. 60.
128. *a.g.e.*, s. 155.
129. *a.g.e.*, s. 155.

Güzelin karşısında özne ile obje, "Ben" ile nesne ayrımı yok olur. Özne *kendisini düşünceli bir şekilde* objeye *batırır* ve onunla bir olur, onunla uzlaşır: "Objeye ilişkin olarak 'Ben' [...] sadece fark etmenin, hissî görüşün ve gözlemin soyutlaması [...] olmayı benzer bir şekilde bırakır. Bu objede kendisini somutlaştırır, şöyle ki, şimdiye dek ayrılmış olan 'Ben' ile nesnenin ve dolayısıyla soyut tarafların birleşmesini, kendisinin kendisi için somutlaşmasında yapar."[130]

Hegel'in güzel estetiği, her türlü tüketimden geri çekilen hakikat ve özgürlük estetiğidir. Ne "hakikat" ne de "kavram" tüketilebilir. Güzel kendisinde bir amaçtır. İhtişamı kendisi ve içsel zorunluluğu içindir. *Bir şey için olmaya*, harici kullanım bağlamına tâbi değildir çünkü kendi kendisinin amacı için oradadır. Güzel kendisine dayanır. Hegel için hiç bir emtia, hiç bir tüketim nesnesi, hiç bir mal güzel olamaz. Bunlar, bir şeyi güzel yapan içsel bağımsızlıktan, özgürlükten yoksundur. Tüketim ve güzellik birbirlerini dışlar. Güzel kendisini *reklam etmez*. Ne eğlenmeye ne de edinmeye teşvik eder. Daha ziyade düşünsel duraklamaya davet eder. Arzu ve ilgiyi yok eder. Dolayısıyla sanat, her şeyi tüketim ve spekülasyonun boyunduruğu altına sokan kapitalizmle uzlaşmaz.

Hakikat "yığma"nın [*Haufen*] karşı figürüdür. Hakikatin yığıntısı olmaz. Dolayısıyla hakikat *çoğunlukla* [*häufig*] vuku bulmaz. Hakikat güzelliğin bir biçimiyken yığıntı biçimsizdir. Hegel "barok bağlamaları" çirkin bulur çünkü bunlar bir yığıntıyı, bağlantısızlığı, yani kavramsız yanyanalığı biçimlendirirler.[131] Şeyler kavramsal uzaklığa rağmen birbirleriyle bağlanırlar [*kopulieren*]. Barok, "bir"e, yani güzelliği tesis eden kavrama yönelik meyilden yoksundur.

---

130. *a.g.e.*, s. 155.

131. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, içinde: *Werke in zwanzig Bänden*, c. 8, s. 12.

Hakikat *entropiyi*, yani *gürültü seviyesini* düşürür. Hakikat olmadan, kavram olmadan gerçeklik parçalanır, gürültülü bir yığına dönüşür. Hem güzellik hem de hakikat *münhasır* şeylerdir. Bundan dolayı *sık sık* ortaya çıkmazlar. *Yaratıcı bir münhasırlık* onların kendilerine aittir. *Teori* de bunu yapar. Her ne kadar faydalı enformasyon, Big Data gibi bilgi yığınından damıtılabilse de bunlar ne *bilgi* ne de *hakikat* üretirler. Teorinin yerine datanın (veri) geçmesini ortaya koyan Chris Anderson'un "teorinin sonu" dediği şey hakikatin sonu, anlatının sonu ve tinin [*Geist*] sonu anlamına gelmektedir. Datalar salt *eklenilen* şeylerdir. Ekleme, anlatının zıddıdır. Hakikatte dikeylik vardır. Data ve enformasyon ise aksine yataylığa yer verir.

Güzel, özgürlük ve uzlaşıyı vadeder. Güzelin karşısında arzu ve zorlama kaybolur. Böylece kişinin dünya ve kendisiyle özgür bir ilişki kurmasına imkân verir. Hegel'in estetik teorisi, günümüzün estetik rejimiyle taban tabana zıttır. Neoliberal *kalokrasi* kısıtlamalar yaratır. Botoks, bulimia (zayıflamak için kusma hastalığı) ve güzellik ameliyatları bu *kalokrasi*nin terörüdür. Güzel, evvela uyarıcı üretmek ve dikkat meydana getirmek zorundadır. Hegel için *devredilemez* olan sanatın kendisi bile bugün tamamen sermayenin mantığına tâbi olmuştur. Sanatın özgürlüğü, sermayenin özgürlüğüne boyun eğmektedir.

GÜZELİN POLİTİKASI

Pragmatik Bakış Açısından Antropoloji kitabında Kant "şaka"yı (*ingenium*) "kafanın lüksü" olarak kavramaktadır. Şaka, ihtiyaç ve zorunluluktan azat olmuş bir özgürlük alanında mümkündür. İşte bu yüzden "doğanın çiçeklerde daha fazla oyun yaparken, diğer taraftan meyvelerde bir iş yapıyor görünmesi gibi" şaka da "çiçek açar".[132] Çiçeklerin güzelliği, herhangi bir ekonomiden özgürleşmiş bir *lüks*ten kaynaklanır. Özgür, zorunlu olmayan ve amaçsız *oyunların* ifadesidir. Bu yüzden *çalışma* ve *iş*in zıddıdır. Nerede kısıtlamalar ve ihtiyaçlar hâkimse, orada güzelin kurucu unsuru olan özgür alan yoktur. Güzel, lüksün zuhurudur. Güzel salt ihtiyaca dönüşen zorunluluk değildir.

Aristotales için özgür adam, hayatın gereksinimlerinden ve kısıtlamalarından bağımsız olan kişidir. Bu insanın emrine amade üç hayat şekli vardır. Bu üç hayat şekli, sadece hayatın korunma-

132. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Akademie-Ausgabe, c. 7, s. 201.

sına hizmet eden hayat şekillerinden farklılaşır. Dolayısıyla satıcının kazanma merkezli hayatı özgür değildir: "Üç hayat tarzının […] ortak tarafı, hepsinin güzelin alanında oynuyor olmalarıdır, yani şeylerin toplumunda [*Gesellschaft von Dingen*] bunlara ne ihtiyaç duyulur ne de belirli bir amaç içindirler."[133] Bu üç hayat türü şöyledir: güzel şeylerden haz almaya yönelik hayat, poliste (şehirde) güzel fiiller meydana getiren hayat, ve son olarak, filozofların tefekkür dolu hayatıdır ki hiçbir zaman geçip gitmeyenin araştırılmasıyla, böylece, onlar ebedî güzelliğin diyarında kalırlar.

Eylem politik hayatı (*bios politikos*) oluşturur. Politik hayat, zorunluluk ve faydanın hükmüne tâbi değildir. Ne çalışmak ne de üretmek *bios politikos*tur. Bunlar, özgür bir insan için kıymetli olan ve sayesinde özgürlüğün tezahür ettiği hayat tarzlarına ait değildir. Çünkü sadece hayat için zorunlu ve faydalı olanı üretirler. *Kendileri uğruna* meydana gelmezler. Özgür olamamalarından ve yabancı bir şeye tâbi olmalarından dolayı güzel değillerdir. Toplumsal organizasyonlar, insanların beraber yaşayabilmesi için zorunlu olduğundan dolayı çalışmak ve üretmek sahici bir politik eylemi temsil etmezler. Ne zorunluluk ne de fayda güzelin kategorisidir. Özgür insanlar olarak politikacılar, hayatın zorunlulukları ve faydalarının ötesinde güzel fiiller ortaya koymalıdırlar. Politik eylem, yeni bir şeyi başlatmak anlamına gelir.

Herhangi bir zorlama veya zorunluluk güzellik eyleminden yoksundur. Güzel olan şeyler veya fiiller, zorunluluk ve faydanın hükmü altında değildir. Özgür insanın hayat tarzı zorunluluk ve faydadan *koptuğu* [*luxieren*], yani *ayrıldığı* kadarıyla tamamen *lüks* olabilir. Bir toplumun korunması için zorunlu olan ev geçimi veya idaresi gerçek politik eylemler değillerdir.

---

133. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1981, s. 23.

Hem Platon'da hem de Aristotales'te, güzel (*to kalon*) estetik duygulanımın ötesine geçmektedir. Aristotales'in mutluluk (*eudaimonia*) etiği, *güzelin etiği* olarak kendisini ispat eder. Adalet de onun güzelliğine dayanan bir çabadır. Platon, adaleti en güzel (*to kalliston*) şey olarak görür.[134] Aristotales'in *edamonik* (mutluluk) *etiği,* kendine özgü *iyi-güzel* anlamına gelen *kalokagathia* kavramını ortaya çıkarır. İyi, burada güzele tâbidir veya ikincilleştirilmiştir. İyi olan, güzelin ihtişamıyla tamamlanır. İdeal politika, *güzelin politikası*dır.

Çağımızda *güzelin politikası* mümkün değildir çünkü günümüzün politiği tamamen sistematik kısıtlamalara tâbidir. Günümüzün politiği özgür bir alana bile sahip değildir. Güzelin politikası, özgürlüğün politikasıdır. Günümüzün politiğinin boyunduruğu altında *çalışan alternatifsizlik*, sahici bir politik eylemi imkânsız kılmaktadır. Politika *eylememekte*, fakat *çalışmaktadır*. Politika bir alternatif, gerçek bir *seçim* sunmalıdır. Yoksa bir diktatörlüğe dönüşerek çöker. Sistemin yardakçısı olarak politikacı, Aristotalesçi anlamıyla özgür bir insan değildir, daha ziyade bir köledir.

İngilizce *fair* kelimesi çok boyutludur. Hem *adil* hem de *güzel* anlamına gelmektedir. [*Fair* ile aynı kökten gelen] Eski Almancadaki *fagar* kelimesi de güzel anlamına gelmektedir. Almanca *fegen* (silip süpürmek) kelimesi kökü itibariyle *parlaklaştırmak* demektir. *Fair* kelimesinin ikili anlamı, güzellik ve adaletin kökensel bir şekilde aynı kavrama dayandığını gösteren çarpıcı bir emaredir. Adalet güzeli hissetmektir. Özel bir *his birlikteliği* [*Synästhesie*] adaleti güzelliğe bağlamaktadır.

Elaine Scarry *On Beauty and Being Just* [*Güzellik ve Adil Olmak Üzerine*] isimli kitabında güzelliğin etik-politik çıkarımlarını tasvir etmekte ve etik deneyime estetik bir yaklaşım

134. Platon, *Politeia* [*Devlet*], s. 358.

kazandırmayı denemektedir. Güzelin algısı veya güzelin mevcudiyeti, Scarry'e göre "etik adilliğe [*fairness*] bir davet"i ima etmektedir.[135] Güzelin belirli özellikleri sezgisel bir adalet duygusunu keskinleştirmektedir: "Güzel objelere ait özelliklerin [...] bize adalete erişmemizde nasıl yardımcı olduklarını gördük."[136] Güzel, adalet fikrinin altında yatan simetridir. Adil ilişki zorunlu bir şekilde simetrik bir bağı içermektedir. Tam bir asimetri iğrençlik duygusunu ortaya çıkarır. Adaletsizlik kendisini aşırı bir asimetrik ilişki olarak dışa vurur. Platon aslında iyiyi, güzelliğin simetrisi olarak düşünür.

Scarry, özneyi *narsistlikten kurtaran*, hatta *içselliğini yıkan* bir güzel deneyimine işaret etmektedir. Güzelin karşısında özne kendisinden ayrılır. Öteki için bir alan bırakır. Ötekinin lehine gerçekleşen kendiliğin bu radikal geri çekilmesi etik bir edimdir: "Simone Weil'a göre güzellik 'merkezdeki hayali konumumuzu bırakmayı' [...] gerektirmektedir. Kendi dünyamızın merkezinde olmayı bırakmak değildir. Önümüzde duran şey için isteyerek kendi zeminimizden feragat ederiz."[137] Güzelin karşısında özne yana ait (*lateral*) bir konum alır, öne doğru çıkmak yerine kenara çekilir. *Yana ait bir figür* hâline gelir. Ötekinin lehine kendisini geriye çeker. Scarry, güzelin karşısındaki bu estetik deneyimin etik olana doğru genişleyeceğine inanır. Kişinin (öznenin) geri çekilmesi, adalet için temel bir unsurdur. Adalet, *güzel* bir birlikte olma durumudur. Estetik haz etik olana tercüme edilir: "'İlişkinin simetrisini' gerektiren *etik adilliğin* [*fairness*]; bütün katılımcılarda, kendilerinin yanal konumlarında bir haz durumu yaratan *estetik adillik* tarafından çokça destekleneceği açıktır."[138]

135. Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton 1999, s. 93.
136. *a.g.e.*, s. 108.
137. *a.g.e.*, s. 111.
138. *a.g.e.*, s. 114.

Scarry'nin beklentisinin aksine, günümüzdeki güzel deneyimi kökünden narsistir. *Yana ait olma* değil, narsis bir *merkezîlik* bu deneyime hükmetmektedir. Tüketim hâline gelmiştir. Bir tüketim objesinin karşısında insan merkezî bir konum alabilir. Tüketimsel tavır, kişinin *kenara çekilmesini* veya *arkada durmasını* sağlayan *ötekinin ötekiliğine* zarar verir. *Ötekinin ötekiliğini, başkalığı* yok eder.

Seksilik, adillik ile karşılaştırılamaz. Seksilik, *yana ait olmaya* izin vermez. Öznenin merkez pozisyonunu sarsacak güzel tecrübesi günümüzde mümkün değildir. Güzelliğin kendisi pornografik hâle gelmiştir, dolayısıyla *gayri-estetik* bir şeydir. Her türlü *aşkınlığını*, *ehemmiyetini ve anlamlılığını* yitirmiştir ve hatta salt estetik olanı aşıp etik ve politik olanla ilişkilenmesini sağlayan tüm *birleşme gücünü* kaybetmiştir. Etik-ahlaki yargı gücünden tamamıyla koparılarak, güzel *tüketimin içkinliğine* teslim edilmiştir.

PORNOGRAFİK TİYATRO

Botho Strauss tiyatroya neden geri dönmemek üzere veda ettiğine dair bir soruya şöyle cevap vermiştir: "Fakat o iş öylece bitti. Sahnede erotik olmak istedim ama bugün –estetik veya literal– tiyatroya hükmeden pornocular. Erotik bağlantılara ve değişken durumlara ilgim vardı fakat günümüzde bunlar görünmüyor, mevzunun her zaman sadece pornografik tarafı sergileniyor."[139] Erotik olan kişi, dolaylı ve dolambaçlı olması ile pornocudan ayrılır. Erotik *sahnesel mesafe*yi sever. Şeyleri doğrudan göstermek yerine, ima etmekle yetinir. Erotik oyuncu, pornografik sergileyici değildir. Erotik *üstü kapalı*dır ve *affektif* değildir. Bu yönüyle pornografiden ayrılır. *Doğrudan* [*Geradeheraus*] pornografiğin zaman modudur. Erteleme, yavaşlatma ve saptırma erotiğin zamansal kipidir. Deiktik işlevi, yani

139. "Am Rande. Wo sonst", Botho Strauß ile röportaj, *Die Zeit*, 14 Eylül 2007.

meselenin doğrudan gösterimi, pornografiktir. Pornografi dolambaçtan kaçınır. Meseleye doğrudan gider. Aksine kendilerini açığa vurmadan dolanan işaretler erotiktir. Pornografik olan, *açığa vurma tiyatrosu* olabilirdi. Erotik temelde, *örtüsü açılamaz* sırlardır. Bundan ötürü örtüsü açılabilecek *gizli, saklı bilgiden* farklılaşır. Pornografik tam da *hakikate* veya *şeffaflığa* kadar ileri giden örtünün açılmasıdır.

Pornografik tiyatro diyalogdan yoksundur. Strauss'a göre pornografik tiyatro "hususi bir psikopat girişim"dir. Diyalog kabiliyeti, ötekine açıklık, hatta *dinleme* kabiliyeti bugün her seviyede yok olmaktadır. Günümüzün narsist öznesi her şeyi sadece kendi gölgeliğinde algılamaktadır. Başkalarını onların başkalıklarında görmekten acizdir. Diyalog karşılıklı teşhirin sahnelenmesi değildir. Ne itiraflar ne de açılımlar erotiktir.

Botho Strauss, oyuncu Jutta Lampe üzerine övgü dolu bir konuşmasında şöyle yazmıştır: "Kızınki gibi berrak, neredeyse şarkı söyleyen bir ses tonu duyarken bir sonraki anda, bu ses ani bir fasılayla gırtlaktan, neredeyse tiz, bazense gerçekten bayağı bir sese düşmektedir. Hızlı değişen ses perdesi bir koloratür tavrı değildir, daha ziyade ötekinden ve ötekiyle beraber kayıtsız şartsız bir şeyler öğrenmek isteyen diyalojik bir bağlanma kuvvetidir."[140] Diyalojik bağlanma zayıflığı günümüz toplumunu tavsif etmektedir. Sahnede diyalojik olanın kaybolduğu yerde affekt tiyatrosu ortaya çıkar. Affektler diyalojik bir şekilde yapılanmamıştır. *Ötekinin nehyi* onların içine işlemiştir.

Hisler [*Gefühl*] anlatıcıdır. Teessürler [*Emotion*] fevridir. Ne teessür ne affekt anlatıcı bir mekân sergileyebilir. Affekt tiyatrosu hiçbir şey *anlat*maz. Aksine sahneye dolayımsız bir şekilde affekt yığını yükler. Affekt tiyatrosunun pornografik karakteri

140. Botho Strauss, "Noch nie einen Menschen von innen gesehen?", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 Mayıs 2010.

bundan ibarettir. Hislerin de teessür ve affektten daha başka bir zamansallığı vardır. Hisler bir sürece, anlatıcı bir uzunluğa sahiptir. Teessürler esasen hislerden daha uçucudur. Affektler bir anla kayıtlıdır. Ve sadece hisler diyalojik olana, *öteki*ne bir erişim sağlar. Dolayısıyla histe merhamet, yani beraber-hissetme vardır.[141] Fakat buna mukabil, ne beraber-teessürden ne de beraber-affektden bahsedebiliriz. Hem affektler hem de teessürler yalıtılmış, monolojik öznelerin ifadeleridir.

Günümüzün yakın toplumu [*Intimgesellschaft*], kişinin kendisinden, kendi *psikolojisinden* kaçabileceği nesnel oyun formlarını ve oyun mekânlarını gitgide saf dışı bırakmaktadır. Yakınlık oyun dolu uzaklıktır, teatral zıtlıktır. Oyun için belirleyici olan öznel ve psikolojik hâller değil, nesnel formlardır. Ciddi oyun veya ritüel ruhun [*Seele*] yükünü hafifletir. Ciddi oyun ruh pornografisi için bir mekân bırakmaz: "Eksantriklik, egomani, aşırı heyecan burada yoktur. İşve ve ciddi oyun müteessir keyfiliği, ruh nudizmini ve psikopatlığı dışarıda bırakır."

Kadın oyuncu, hatta *oyun yapan* tutkulu *kadın psikoloji, öznellik ve içsellikten* azat bir *hiç kimse*ye dönüşür: "Sen hiç kimsesin, başka türlü büyük bir oyuncu olamazdın." *Hiç kimse*nin (Lat. *nemo*) çıplak kalabilecek bir ruhu yoktur. Strauss pornografik ruh nudizmine, psikopatlığa karşı kişinin kendisinin ötesinde başkasına gidebileceği ve öteki tarafından baştan çıkarılmasına imkân veren *nemolojik* [*hiçsel*] *bir kendi kendine aşkınlığı* talep etmektedir. Erotik tiyatro; baştan çıkarmanın, *öteki için hayal gücünün* mümkün olduğu yerdir.

---

141. Almanca merhamet anlamındaki "Mitgefühl" kelimesi literal olarak beraber-hissetme anlamına gelmektedir: Mit-Gefühl. Yazar sonraki cümlelerde, hissin teessür ve affekten farkını vurgularken, "Mit-emotion" ve "Mit-affekt" diyerek aynı kelime yapısı üzerinden ilerlemektedir. (ç.n.)

GÜZELDE DURUP KALMAK

Faust'un yakarışı "Çok güzelsin, gitme kal." [*Verweile doch, du bist so schön.*] güzelin önemli bir yönünü ortaya çıkarmaktadır. Çünkü güzel, durup kalmaya [*verweilen*] davet etmektedir. Güzelin bu yönü, düşünsel durup kalmanın yolunda bulunan bir *irade*dir. Fakat güzele bakışta, irade etmek geri çekilir. Güzelin bu düşünmeye yönelik tarafı Schopenhauer'ın sanat telakkisinde merkezîdir, şöyle der: "Güzeldeki estetik haz büyük ölçüde, saf tefekkür hâline girdiğimizde, bütün isteklerimizin ötesindeki bir ana yükseldiğimizde gelir, yani bütün arzular ve kaygılar kalktığında, adeta kendimizden kurtulduğumuzda meydana gelir."[142] Güzel, beni kendimden ayırır. "Ben" güzelin içinde batar. Güzelin karşısında, *kendi kendisinden kurtulur*.

142. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, içinde *Sämtliche Werke*, ed. W. Frhr. Löhneysen, Frankfurt am Main 1986, Band 1, s. 530.

Güzel *istemedir*, *ilgidir*, hatta zamanın geçmesini sağlayan *conatus*tur (çabadır). İradenin geri çekildiği ve kendiliğin geri alındığı güzelin içine düşünce dolu bir şekilde batmak, zamanın adeta *sakin, durağan* kaldığı bir hâl yaratır. İstemenin ve ilginin yokluğu zamanı *sakin* bırakır, hatta zamanı *sakinleştirir*. Bu *sakinlik* estetik görüyü, salt hissi algıdan ayırır. Güzelin karşısında bakış *kendisine gelir*. Artık uzaklaşmaz, alıp götürmez. Bu *kendine varış* güzel için asli bir şeydir.

Zamanı aşan durup beklemenin "şimdi-ebediyeti" *öteki*ne yöneliktir: "Şimdi-ebediyet ötekinin mevcudiyetidir [*Gegenwart*]. Dolayısıyla durup beklemede ebediyet de ötekinin üzerine yayılan bir ışık olarak parlar. Felsefi gelenekte eğer bu durum anlatıldıysa Spinoza'nın şu cümlesi olacaktır: 'Tin [*Geist*], şeyleri ebediyetin bakışıyla kavradığı kadarıyla ebedidir.'"[143] Sanatın vazifesi dolayısıyla *ötekini kurtarmak*tır. *Güzeli kurtarmak, ötekini kurtarmaktır*. Sanat "(ötekinin) mevcudiyetinin [*Vorhandenheit*] sabitleştirilmesine karşı çıkması" aracılığıyla *öteki*ni kurtarır.[144] Tamamıyla *öteki* olarak güzel *zamanın şiddetini* kaldırır [*aufheben*]. Günümüzde güzelin krizi, güzelin kendi mevcudiyetine, kullanım ve tüketim değerine indirgenmesinden kaynaklanmaktadır. Tüketim, *öteki*ni yok eder. *Sanatın güzeli* tüketime karşı direniştir.

Nietzsche için asıl sanat festivalin sanatıdır. Sanat eserleri bir kültürün neşeli anlarının maddileşmiş delilleridir ve bu anlarda, sıradan zamanın *geçmesi* kalkar: "Bütün bu sanat eserlerimizin sanatının ne anlamı olacak, daha yüksek sanat olan, şenlik sanatını yitirmişsek! Eskiden tüm sanat eserleri, insanlığın büyük şenlik yolu üstünde sergilenirdi, daha yüksek ve mutlu anların anısı ve anıtı olarak. Şimdi sanat eserleri zavallı, tıkanmış, hasta insanları insanlığın ıstırap yoluna kısa şehvet anları için çekmek

143. Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main 1991, s. 295.

144. *a.g.e.*

amacıyla kullanılıyor; onlara küçük bir sarhoşluk ve delilik sunuluyor."[145] Sanat eserleri sıradan zamanın kalktığı *doruk vakti* [*Hochzeit*], aslında *yüksek-zaman*ın [*Hoch-Zeit*] abideleridir.[146] Yüksek-zaman olarak festival zamanı, sıradan çalışma zamanı olabilecek günlük zamanı *sakinleştirir*. Ebediyetin ihtişamı buradadır. "Festival yolu", "ızdırap yolu" ile yer değiştirirse doruk vakti "kısa bir an"a, "küçük bir sarhoşluk" ile batar.

Festival ve kutlamaların dinî kökenleri vardır. Latince *feriae* kelimesi, dinî-ayinsel eylemlere ayrılan zaman anlamına gelmektedir. *Fanum,* uluhiyete adanan kutsal mekânın ismidir. Festival, pro-fan (literal olarak kutsal mekânın önünde duran anlamına gelir) günlük zamanın durduğu yerde başlar. Bir takdis gerektirir. Festivalin doruk vaktinde kişi inisiye olur. Kutsalı profandan ayıran her engel, her geçiş, her takdis kaldırılır, böylece sadece günlük, geçen zaman kalır ki bu da akabinde çalışma zamanı olarak sömürülür. Günümüzde doruk vakti, totalize eden çalışma vakti lehine tamamen kaybolmuştur. Mola bile çalışma saatine bağlıdır. Mola, kişinin kendisini çalışma sürecine tamamıyla tekrardan verebilmesi için, çalışma saatine dahil, bir aradır sadece. Mola çalışma saatinin ötekisi değildir. Zamanın kalitesini yükseltmez.

Güzelin Aktüelliği [*Die Aktualität des Schönen*] adlı eserinde Gadamer, sanat ile festivali ilişkilendirmektedir. Evvela festival "kutlama"nın [*begehen*] dilsel hususiyetine işaret etmektedir.[147]

---

145. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, içinde: *Kritische Gesamtausgabe*, c. V2, Berlin 1973, s. 122. Türkçesi: Nietzsche, *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, İstanbul 2011 (3.baskı), s. 88.
146. Almanca kelimesi kelimesini yüksek ve zaman kelimelerinden oluşan "Hochzeit" sözcüğü düğün, doruk vakti anlamına gelmektedir. Burada yazar, ilk başta genel anlamıyla, daha sonra da kelimeyi "-" ile ayırarak literal anlamıyla kullanmaktadır. (ç.n.)
147. Almanca kutlamak anlamına da gelen "begehen" kelimesi başka bir çok manaya da sahiptir: işlemek, başlatmak, tebrik etmek, yapmak,

Kutlama [*Begehung*] festivalin hususi zamansallığına işaret etmektedir: "Kutlama açıkça, erişilebilir bir hedef düşüncesini kesin biçimde kaldıran bir kelimedir. Kutlama öyledir ki oraya varmak için ilk olarak gitmen gerekmez. Bir festivalin kutlanmasında, festival hep oradadır. Festivalin bu zamansal karakteri, 'kutlanır' ve birbirini takip eden anların parçalarına bölünemez."[148] Festivali başka bir zaman yönetir. *Birbirini takip eden* geçici, akan anlar olarak zaman orada ortadan kalkar. Kişinin gitmesi gereken bir hedef yoktur orada. Oraya gitmek [*hingehen*] zamanı geçmeye [*vergehen*] bırakmaktır. *Festivali kutlamak* [*Begehen*] *akıp gitmeyi* [*Vergehen*] *kaldırır*. Geçici olmayan bir şey festivalin, kutlanabilir doruk vaktinin özünde vardır. Sanat ve festival arasında analoji vardır: "Sanatın zaman tecrübesinin özü, durup kalmayı öğrenmektir. Belki bu da bizim ebediyet dediğimiz şeyin bize ölçülü verilen karşılığıdır."[149] Sanat eserleri, sergilendikleri anda kült değerlerini kaybederler. Sergi değeri, kült değerini yerinden eder. Sanat eseri festival yolunda değil, müzelerde sergilenir. Sergiler festival değil, görülecek şeydir. Müze, sanat eserinin Golgota'sıdır (kafatasının saklandığı alandır). Burada şeyler sadece görüldüklerinde, dikkat çekerlerse bir değer edinir, fakat kült objeleri çoğunlukla saklı kalırlar. Saklı kalmak objelerin kült değerlerini zenginleştirir bile. Kültün dikkat ile alakası yoktur. Dikkatin bütünleştirilmesi külte zarar verir.

Günümüzde sanat eserleri temel olarak *pazarda ve borsa sokağında* işlem görmektedir. Ne kült değerleri ne de sergi

---

suç işlemek, araştırmak. Köken olarak gitmek anlamına gelen "gehen" fiilinden türemiştir. Gadamer de burada kelimenin kökenini düşünerek meseleyi, gitme ve kutlamak ile ilişkilendirmektedir. (ç.n.)

148. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, s. 54.

149. *a.g.e.*, s. 60.

değerleri vardır. Sahip oldukları, onları sermayeye maruz bırakan saf *spekülatif değer*leridir. Bugün spekülatif değer en yüksek değer olarak görülmektedir. Borsa günümüzün kült mekânı, ibadethanesi hâline gelmiştir. Toplam gelir, mutlak kurtuluşun yerine geçmiştir.

HATIRA OLARAK GÜZELLİK

Walter Benjamin hatırlamayı insan varoluşunun özüne yükseltmektedir. Hatırlama "içselleşmiş varoluşun bütün gücünün" kaynağıdır. Güzelin özünü de hatırlama hâlleder. "Çiçeklenmesinin" ortasında dahi hatırlama olmadan "özsüz" kalır. Güzel için özsel olan dolayımsız ihtişamının mevcudiyeti değil, hava kardıktan sonra devam eden kızıllık gibi *olmuş olanın* kalan ışıltısının hatırlanmasıdır. Benjamin Platon'a şöyle seslenmektedir: "Platon'un Phaidros'unun kelimeleri şunu kanıtlamaktadır: 'Kişi kutsamadan yeni geldiğinde ve güzeli sahiden ifade eden tanrısal bir yüz veya bedensel şekil seyredip öteye dair fazla şeyler gördüğünde, evvela titreme ve rüyeti ilham eden bu haşmetin kucağında zapt olur, sanki bir tanrının huzurundaymış gibi hürmet ile dolar. Daha sonra da hafızası güzellik fikrine yükselir ve yeniden onu kutsal tahtında dinginlik tarafıyla görür.'"[150]

150. Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, içinde: *Gesammelte Schriften, I.*, Frankfurt am Main 1991, s. 123–201, burada: s. 178.

Güzel bir şeklin karşısında kişi, *olmuş olanı* hatırlar. Platon için güzelin tecrübesi geçmişin tekrarıdır, *yeniden bilmedir* (farkına varmadır).

Tamamıyla başka bir zamansallık ile yönetilen hatıra olarak güzelin tecrübesi, tüketimden kurtulmuştur. Tüketilen her zaman *yeni* olandır, *olmuş olan* tüketilmez. Yeniden bilmek bile tüketim için zararlı olabilir. Tüketimin zamansallığı, olmuş olmaklık değildir. Hatırlama ve süre tüketim ile karşılaştırılamaz. Tüketim parçalara ayrılmış zamanda yaşar. Süreyi maksimize edebilmek için onu yok eder. Bununla beraber enformasyon akışı, göze gördüğünü çabuk bir şekilde sindirmeye zorlayan hızlı akış sırası da hatırlamanın durup kalmasına izin vermez. Dijital imgeler uzun sürecek bir şekilde dikkati tutamaz. Görsel uyaranlarını hızlı bir şekilde yayarlar ve sonra kaybolurlar.

Marcel Proust'un her şeyi açan yaşanmışlığı, madlen kurabiyesini ıhlamur çayına batırmasıyla tetiklenen sürenin tecrübesidir. Bu bir hatırlama hadisesidir. Çayın "ufacık bir damlası", "hafızanın uçsuz bucaksız yapısını" genişletmiştir. Proust "saf zamanın küçük bir miktarını" almıştır. Zaman, rayihalı bir zaman kristalinde, "koku dolu bir kapta" yoğunlaşmıştır ve bu da Proust'u zamanın geçiciliğinden özgürleştirmiştir: "Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bir anda, hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz, benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi."[151]

---

151. Marcel Proust, *In Swanns Welt*, çev. E. Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1997, s. 63.
Türkçesi: Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 56.

Proust'un anlatısı, "acele çağ"ın ortasında yaratılan bir zaman deneyimidir ki bu çağda her şey, sanat bile "kısa ve kaba"dır. Bu deneyim "şeylerin sinematografik süreci" ile zıttır,[152] zamanı şimdiki anların hızla giden dizisine bölen sinematografik zamana karşıdır. Sürecin mutlu tecrübesi, geçmişin ve şimdinin birbirine girmesinden kaynaklanır. Hafıza şimdiye dokunur, canlandırır ve hatta ona meyve verdirtir: "Artık bu çeşitli, ortak yönleri olan memnun edici izlenimleri birbirleriyle karşılaştırdığımda bu nedeni tahmin edebiliyorum, onları şimdiki zamanda tecrübe ettim ve aynı zamanda uzak bir anda, geçmiş şimdiki zamana yayıldı ve onlardan hangisinde olduğumdan emin olmamaya başladım [...]."[153]

Güzel, dolayımsız mevcudiyet ve şeylerin şimdisi değildir. Güzellik için asli olan uzun zaman süreçlerinde meydana gelen şeyler ve temsiller arasındaki sırlı mütekabiliyettir. Proust hayatın kendisinin bir ilişkiler ağı olduğuna inanmaktadır, şöyle der; hayat "hadiseler arasında sürekli yeni ipler örmektedir" ve bu ipler "kumaşı germek için çiftlenmektedir, bundan dolayı geçmişimizin en düşük noktası ve diğer hepsi arasında hatıraların zengin ağı bize sadece bağlantı yollarına izin vermektedir."[154] Güzellik, şeylerin birbirine döndüğü ve ilişkilerin oluştuğu yerde meydana gelir. Güzellik *anlatır*. Hakikat gibi, bir *anlatı* hadisesidir güzellik: "[...] Hakikat, bir yazarın iki farklı objeyi alıp onlar arasında bir ilişki kurduğu anda başlar [...] ve onları güzel bir üslubun kaçınılmaz halkalarına taktığında; veya hatta, hayatın yaptığı gibi, iki duygulanmada ortak bir niteliğe işaret eder, ve bunlardan birini diğeriyle zamanın salt mümkünatlarından özgürleştirmek için değiştirmesiyle özlerini ortaya

152. Marcel Proust, *Die wiedergefundene Zeit*, çev. E. Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1984, s. 279.
153. *a.g.e.*, s. 263.
154. *a.g.e.*, s. 483.

çıkarabilir, bu da bir metaforda birleştiklerinde ve her ikisinin kelime bağlarının anlatılamaz etkisiyle birbirlerine bağlandıklarında olur."[155]

Şeyleri birbirine bağlayan "Şeylerin İnterneti" anlatı değildir. Enformasyonun alış-verişi olarak iletişim hiçbir şey *söylemez* [*erzählt*]. Sadece (sayı gibi) *sayar* [*zählt*]. Anlatıcı bağlantılar güzeldir. Bugün bir şeyi bir şeye ekleme, anlatıyı dışarı itmektedir. Anlatıcı ilişkiler, enformasyon bağlantılarına dönüşmektedir. Enformasyonun eklenmesi ortaya bir anlatı çıkarmamaktadır. Metaforlar anlatıcı ilişkilerdir. Şeyleri ve hadiseleri birbirleriyle konuşmaya sevk ederler.

Yazarın görevi dünyayı metaforlaştırmaktır, yani *şiirsel kılmak*tır (poetikleştirmedir). Şiirsel bakış şeyler arasındaki gizli ilişkileri keşfeder. Güzellik bir ilişki hadisesidir. Özel bir zamansalığı vardır. Dolayımsız hazdan kaçar çünkü bir şeyin güzelliği çok sonra başka bir şeyin ışığında bir *hatıra* olarak belirir. Güzellik, *fosforluymuş gibi parıldayan* tarihsel bir birikintidir.

Güzellik bir *gecikme*dir, *geç gelen*dir. Güzel bir anlık parlama değildir, gün batımındaki kızıllık gibi gün sonunda ortaya çıkan sakin bir aydınlıktır. Bu çekingenlik onun asaletindendir. Dolayımsız uyarılma ve coşku güzele erişimi engeller. Şeyler gizli güzelliklerini, güzel kokulu özlerini sadece sonradan dolambaçlar aracılığıyla ortaya çıkarırlar. Uzun sürme ve yavaş olma güzelin yürüyüş tarzıdır. Güzellik ile dolayımsız temas yoktur. Daha ziyade yeniden karşılaşma ve yeniden farkına varma ile meydana gelir: "*Güzelliğin yavaş oku* –En soylu güzellik türü bir anda cezbeden, ateşli ve sarhoş edici saldırılar yapan değildir (kolaylıkla tiksinti uyandırır böylesi). Yavaş yavaş içe işleyen, insanın adeta hiç fark etmeden beraberinde taşıdığı ve rüyasında yeniden karşısına çıkan, ama sonunda uzun süre alçakgönüllülüğü ile

155. *a.g.e.*, s. 289.

yüreğimizi yararak bizi tamamen ele geçiren, gözlerimizi yaşlarla, yüreğimizi özlemle doldurandır […]."[156]

156. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, içinde: *Kritische Gesamtausgabe*, c. IV2, Berlin 1967, s. 145. Türkçesi: Friedrich Nietzsche, *İnsanca Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2015 (3. baskı), s. 117-18.

GÜZELDE DOĞMAK

Bir vızıldama: budur hakikat
insanların arasında giden
metafor fırtınalarının ortasında

Paul Celan

Şölen diyaloğunda Platon güzelin mertebelerini sıralar. Güzelin aşığı, güzel bir bedene bakış ile memnun olmaz. Sıradan güzellikten güzelin kendisine doğru yükselir. Fakat güzel bedene meyil de kınanmaz. Daha ziyade, güzel beden asli bir unsurdur, hatta kendisinde [*an sich*] güzele yükselmede gerekli bir başlangıçtır aslında.

Platoncu güzellik teorisinin hususiyeti, kişinin güzele karşı pasif ve tüketici davranmaması, bilakis aktif ve üretici olmasıdır. Güzelin karşısında iken ruh güzel şeyler ortaya çıkarmaya yönelir. Güzele bakışta, Eros ruhta bir doğum gücünü harekete geçirir. Bu yüzden ona "Güzelde Doğan" (*tokos en kalo*) denilir.[157]

157. Bu bölümün başlığında ve metinde geçen "Zeugen" kelimesi, doğum anlamına gelen Yunanca "τόκος" (tokos) kavramının karşılığı olarak

Eros, güzellik aracılığıyla ölümsüzlüğe erişir. Eros'un babası olduğu "ölümsüzlük çocukları" işlerdir (*erga*), fakat sadece şiirsel veya felsefi değil, politik işlerdir aynı zamanda. Bundan dolayı Platon, Homer ve Hesiod gibi şairleri övdüğü kadar Solan veya Lykurg gibi yöneticileri de işleri için övmektedir. Güzel yasalar, Eros'un işidir. Sadece filozof veya şair *erotik* değildir, politikacı da erotiktir. Güzel politik fiiller, felsefi eserler kadar varlıklarını Eros'a borçludurlar. Eros tarafından yönlendirilen politika, *güzelin politikası*dır.

Tanrı olarak Eros düşünceye bir kutsama vermektedir. Sokrates, Diotima tarafından "Eros'un sırlarına" erişmiştir ki bunlar hem bilgiyi (*episteme*) hem de sözü (*logos*) hükümsüz kılmaktadır. Heidegger de bir erotiktir. Düşünceye ilham veren ve onu yönlendiren Eros'tur: "Ona Eros diyorum, Parmanides'in kelimeleriyle tanrıların en yaşlısı. Ne zaman düşüncede önemli bir adım atsam ve gidilmemiş bir patikaya girmeye cesaret etsem Eros'un çırptığı kanatların bana her seferinde dokunduğunu hissederim."[158] Eros olmadan düşünce "salt çalışmaya" batar gömülür. Eros'un zıddı olan çalışma düşüncenin kutsallığını, büyüsünü alır.

Heidegger güzeli estetikte değil ontolojik olanda konumlandırdı. Heidegger bir Platoncuydu. Ona göre güzel "varlığın [*Seyns*] poetik adıdır."[159] Eros, varlık için de geçerlidir: "Fakat varlık, varlık için çabada anlaşılır, veya Yunanlıların dediği gibi *Eros*'ta."[160] Güzel ontolojik kutsamaya verilmiştir. "Ontolojik

---

kullanılmıştır. Buradaki "doğum" anlamı ise kadınsal yönünü vurgulamaktan çok babanın döllemesine işaret eder. (ç.n.)

158. *Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede 1915–1970*, München 2005, s. 264.

159. Martin Heidegger, *Zu Hölderlin. Griechenlandreisen*, içinde: *Gesamtausgabe*, c. 75, Frankfurt am Main 2000, s. 29.

160. Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, içinde: *Gesamtausgabe*, c. 34, Frankfurt am Main 1997, s. 238.

fark" varlığı [*Sein*], varolanlardan [*Seinde*] ayırır. Her ne *var* ise varolandır. Fakat varolan anlamını, varlığa borçludur. Varlık, varolanların kuruluş sebebi değildir, daha ziyade his ve anlam ufkudur, bu anlayış ışığında varolanlara yönelik *davranış* mümkün olur.

Heidegger güzeli açıkça estetik hazzın ötesinde bir hakikat fenomeni olarak kavramaktadır: "Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik bu hakikat ile beraber gelmez. Hakikatin kendisi işin içinde olduğunda, güzellik belirir. İşin içindeki bu varlığın hakikati ve işin kendisi olarak beliren şey güzelliktir. Dolayısıyla güzel, hakikatin kendisinin ortaya çıkışına/hadisesine aittir. Güzel sadece hazza nispeten var olmaz, sadece objesi olarak var olur."[161] Varlığın hakikati olarak hakikat evvela varolanlara hissi ve anlamı bahşeden bir hadisedir, meydana gelmedir. Dolayısıyla yeni bir hakikat, varolanları bambaşka bir ışığa koymakta ve bizim dünyaya yönelik tavrımızı, gerçeklik anlayışımızı değiştirmektedir. Her şeyin başka bir şekilde belirmesini mümkün kılar. Hakikatin hadisesi yeniyi, gerçek *olan*ı tanımlar. Ortaya *başka* bir *oluş* koyar. İş, hakikatin hadisesinin alımlandığı ve beden bulduğu bir mekândır. *Eros* güzel olana, hakikatin belirmesine adanmıştır. Bundan dolayı *hazdan, beğenmeden* ayrılır. *Like*'ın, beğenmenin galebe çaldığı zamana, Heidegger şöyle diyecekti; *Eros'u, güzelliği olmayan zaman*.

Hakikatin hadisesi olarak güzel *tekvin edici*dir, ortaya çıkarıcıdır, hatta *şiirsel*dir. Görmek için *verir* ve vardır.[162] Güzel bu

161. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes, mit einer Einleitung von Hans-Georg Gadamer*, Stuttgart 1986, s. 67.

162. Yazar, burada Heidegger'in de son dönem metinlerinde sıklıkla kullandığı gibi, Almanca "vardır" anlamına gelen "Es gibt" ifadesinin literal manasına da vurgu yapmaktadır. "Es gibt" literal olarak "O (3. tekil kişi) verir" demektir. Yazar yine aynı şekilde, vermek "geben" fiilinden türetilen hediye/armağan anlamına gelen "Gabe" kelime-

*vergi*dir, *hediye*dir. Güzel sadece bir ürün olarak iş değildir, aynı zamanda hakikatin ortaya çıkışıdır. Güzel *lakayt beğeni*yi de aşar. Estetik olanın güzele erişimi kati anlamda yoktur. Hakikatin ortaya çıkışı olarak güzel, beliren şeylerin arkasına saklandığı kadarıyla göze çarpmaz. Platon'da da *güzelin bizatihi kendisini* görünür kılmak için belirli ölçüde güzel figürlerden sakınılması elzemdir.

Günümüzde güzelden bütün kutsanması alınmıştır. Artık hakikatin bir hadisesi değildir. Hiçbir ontolojik fark, hiçbir Eros onu tüketimden koruyamamaktadır. Güzel *salt varolan*lardan biridir, kendi olağanlığında sadece orada durmaktadır ve var olmaktadır. Güzeli, dolayımsız beğenmenin bir objesi olarak buluyoruz. Güzelde doğmak [*Zeugen im Schönen]*, bir *ürün* [*Erzeugnis], tüketim ve estetik beğeni nesnesi* olarak güzele dönüşmüştür.

Güzel bağlayıcıdır [*verbindlich*]. Süreyi bağışlar. Platon tarafından "güzelin kendisinin", "ebedî olan" (*aei on*) olarak tanımlanması tesadüf değildir.[163] "Varlığın şiirsel ismi" olarak güzel bile sadece beğenilen bir şey değildir. Güzel mutlaka bağlayıcıdır, belirleyicidir, ölçü-*veren*dir (mikyastır). Eros *bağlayıcı olan şeyin arayışı*dır. Badiou buna "sadakat" (bağlılık) derdi. *Aşka Övgü* kitabında şöyle yazar: "Fakat insanların her zaman söyledikleri; bir tesadüf olandan başka bir şeyi alıp çıkaracağım. Ondan bir süre, bir inat, bir yükümlülük, bir sadakat çıkaracağım. Sadakat [*fidélité*] kelimesini burada kendi felsefi jargonumdan farklı bir şekilde, alışıldık bağlamından kopartarak kullanıyorum. Tesadüfi bir karşılaşmadan sanki zorunluymuş gibi sağlam bir yapıya geçişin anlamına gelmektedir tam da."[164]

---

sini de bu minvalde kullanmaktadır. Türkçede "Allah vergisi" ifadesinde kullanılan "vergi" kelimesi, kelimenin kökeniyle benzer bir ilişkiye sahiptir. (ç.n.)

163. Platon, *Symposion*, s. 211.

164. Alain Badiou, *Lob der Liebe*, Wien 2011, s. 43.

Sadakat ve bağlayıcı olan birbirlerini koşullar ve bağlar. Bağlayıcılık, sadakati talep eder. Sadakat de bağlayıcılığı varsayar. Sadakat *koşulsuz*dur. Burada sadakatin *metafiziği,* hatta *aşkınlığı* vardır. Günlük hayatın artarak estetikleşmesi, bağlayıcı olanın tecrübesi olarak güzelin tecrübesini imkânsız kılmaktadır. Bu estetikleşme sadece objelerin yüzeysel beğenisini üretmektedir. Artan havailik sadece finans marketlerini etkilememektedir. Bu durum bütün bir topluma sirayet etmektedir. Hiçbir şey ne sürmekte ne de kalmaktadır. Radikal olumsallığın karşısında, bağlayıcı olana özlem duymak gündelik olanın ötesine uyanmaktır. Bugün güzelin pürüzsüzleşerek beğeni, *Like* objelerine, keyfî ve rahatlatıcı şeylere dönüşmesi sonucunda *güzelin krizi* ile karşı karşıyayız. Güzeli kurtarmak bağlayıcı olanı kurtarmaktır.

Pürüzsüzlüğü çağımızın alameti olarak tanımlıyor Byung-Chul Han. Pürüzsüz olanın güzelin en önemli ölçütü kabul edildiği bir zamandan dem vuruyor. Akıllı telefonlarımızın pürüzsüz ekranlarındaki like/beğen tuşundan ibaret estetik beğenimizi hedef alıyor. Güzelin canına kasteden, tahtına göz koyan pürüzsüzlüğün ipini pazara çıkarıyor. Fakat sadece bununla da kalmıyor. Çağın tüketim içinde boğulmaya mahkûm ettiği, öznelliğin tahakkümündeki güzeli yeniden düşünmeye davet ediyor okuyucuyu. Hakikat, ahlak, politika ve hatta felaketle arasındaki sahih akrabalığın izlerini sürüyor. Hülasası, okura felsefenin hâlâ bütün görkemiyle hayatına devam ettiğini ve söyleyecek birçok sözü olduğunu hatırlatıyor.

Eserleri ondan fazla dile çevrilen Byung-Chul Han, sade üslubuyla felsefeyi akademinin sıkıcı koridorlarından hayatımızın geniş meydanına taşıyor. Ve her satırında okuyucuyu sadeliğin görkemli diliyle şaşırtmaya ve sarsmaya devam ediyor.

İNSANSANAT

İNSANSANAT- 02

9 789755 748863