cogito

Yapı Kredi Yayınları - Üç aylık düşünce dergisi - Sayı: 97 - Bahar 2020

İmajı Düşünmek



YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI



İmajı Düşünmek

Sayı: 97 Bahar 2020

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 97 Bahar, 2020
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:
TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Bu Sayının Editörü:
EMRE ŞAN

Yayın Kurulu:
ZEYNEP DİREK, İMGE ORANLI
NAZLI ÖKTEN, ŞEYDA ÖZTÜRK,
EMRE ŞAN, ZEYNEP TALAY

Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ

Renk Ayrımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 12039

Yapı Kredi Yayınları: 5589

Reklam ve Halkla İlişkiler:
DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:
COGITO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161
Beyoğlu 34433 İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: cogito@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek
kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları
yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 44719

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • İmajı Düşünmek

17 • Nazile Kalaycı: Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: *poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi*

42 • E. Burak Şaman: Hat Nasıl Bir Surettir?

56 • Nami Başer: İmago

71 • Cana Bostan: Divandaki Tarih Meleği: Walter Benjamin'de İmge-Uzam

81 • Mehmet Şiray: Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği

97 • Hakan Yücefer: İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi

126 • W.J.T. Mitchell: Resimler Ne İster?

152 • Jacques Rancière: İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?

163 • Emmanuel Alloa: İmajların Okunurluğu Bir Görsel Hegemonya Eleştirisi

180 • Georges Didi-Huberman: Tarihin Özgür Gözleri

193 • Pelin Dilara Çolak: Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme

208 • Lewis Johnson: İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve Gözde İlkin'in Sanatı

224 • Zeynep Talay Turner: Kavram, Metafor, Benzetme: Nietzsche, Blumenberg, Musil

237 • Özgür Taburoğlu: Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler

Geçen Sayıdakiler

255 • İnsan Sonrası

256 • Yazarlar Hakkında

cogito'dan

İmajı Düşünmek

Bugün imajlarla ilişkimiz ile dünyada varoluş tarzımız arasındaki bağlantı nedir? İmajların dünyayı algılayışımız, onu ifade edişimiz, kişisel ve kolektif kimliklerimiz üzerindeki etkisi nasıl anlaşılır? Bu sorulara yanıt vermek için, sanat kuramlarının, görsel kültür araştırmalarının, sinemanın ve edebiyatın imaj üzerine çalışmalarının yanında felsefi bir bakışa da ihtiyaç var.[1]

Günümüz dünyasında imajların bireysel ve sosyal varoluşumuzda giderek önemli roller oynamaya başladığına tanık oluyoruz. Zihinsel ya da maddi, statik ya da hareketli, özel arşivlerimizde ya da kamusal alandaki geniş ekranlarda bulunan tüm imajlar belli bir mesajı aktarmak ve duyguları harekete geçirmek konusunda eşsiz bir güce sahipler. Gelgelelim imajlar kendilerini her zaman aynı şekilde sunmazlar. Bunun nedeni imajın muğlak bir fenomen olmasıdır, imaj hem yabancılaştırır hem özgürleştirir. Söz konusu muğlaklık beraberinde bir tür güvensizliği de getirir. İmajda hiçbir zaman kendimizi dilde olduğu gibi evimizde hissetmeyiz.

Fotoğraf, sinema, dijital imajlar ve sentez imajlar felsefenin imaja karşı takındığı eski tutumları sarsmıştır. Dijital devrim ve modern teknoloji, Platon'dan beri felsefenin kendisinden uzaklaştırdığı imajları hayatımıza sokmayı başardı. Özellikle sentez imajlar söz konusu olduğunda imajın kendisini bir tür kopya olarak sunacağı "asıl" şeyden bahsetmek güçleştiği için imajın artık sadece taklit modeliyle açıklanamayacağı fikriyle yüzleşmemiz gerekir. Öyleyse imajı nasıl yeniden düşüneceğiz? Platon'dan Adorno'ya kadar felsefenin imajlara karşı takındığı eleştirel tutumun önemi bizim için açık olsa da, imaj meselesi söz konusu olduğunda bu eleştirinin bir tür dışlamaya ya da yok saymaya dönüşmemesi gerekir. Kaldı ki imajı düşünmek, modern imajlarla ilişkimiz

1 Türkçede hayal, resim, suret, görüntü anlamlarındaki "imaj" ve "imge" kavramlarının her ikisi de Latince *imago* sözcüğünden gelmektedir. Elinizdeki sayıda yazarların makalelerindeki teorik konumlarına göre her iki sözcük de kullanılacaktır.

hakkında bir kriz okumasına dönüşerek, Panofsky'i[2] takip eden eleştirel bir ikonoloji olanağını ortaya çıkarabilir. Söz konusu eleştiri, imajı halihazırda görsel kültür çerçevesinde verili bir fenomen olarak almak yerine onu yeniden sorunsallaştırmaya çalışır. Şu halde, imajı düşünmek için televizyon ve ardından internet ile ortaya çıkan görme rejiminin bilişsel ve sosyal etkisini hesaba katmalıyız. Bugün görünürlük mekânını kaplayan imajların aşırı üretimi, imajların depolanmasını, yönetimini ve iletimini sorunlu hale getirir. Bunun yanında ekran üzerinde görülen sayısal imajın ve dijital teknolojilerin bakışa nasıl egemen olduğu ve belli bir üretim ve dağıtım ekonomisi içinde toplumsal hayatı nasıl istila ettiği sorgulanmalı. İmajları sınırsızca depolamak ve her anı kayıt altına almak geçmişi daha iyi hatırlayıp geleceğe hazırlıklı olmamızı sağlamaz. Bu anlamda bakışa nüfuz eden, onu yönlendiren ve eğiten imajlardan söz edebiliriz. Görsel hegemonyanın konuşan özneleri nasıl tükettiği ve imajın sözün konumunu sarsarak toplumsal güvenilirlik ilişkilerini nasıl aşındırdığı incelenmeli. İmajın bakışın sadece nesnesi değil aynı zamanda öznesi haline geldiğine tanıklık ediyoruz. Bu tarz bir sorgulama elbette kolektif bellek, toplumun imgeseli ve politika ile birlikte ele alınmalı.[3]

Modern dünyada imajlar olmadan bir kültürden bahsetmek neredeyse imkânsızdır çünkü imaj öznelerarası ilişkide dil ile rekabet edecek kadar kurucu bir role sahiptir. Gottfried Boehm'in ifade ettiği gibi imajlar "modernliğimizin laboratuvarı" olarak kendilerini düşüncenin konusu haline getirirler.[4] İmajlar elbette bizi bir düşüncenin etkilediği gibi etkilemez fakat onlar belli bir algılama tarzı ortaya çıkarır. Modern imajların dünyayı algılayışımızda yarattığı dönüşümün sonuçlarını henüz kavramış değiliz, öyle ki sadece bizim algımız değil nesnelerin kendileri de teknik yoluyla yeni kavranırlık kriterlerine maruz kalır. Bu durumda dijital teknolojilerin mi imajı özgürleştirdiği ya da imajın mı maddi gerçekliği özgürleştirdiği soruları sorulmaya başlanır. Gayri maddi üretim ilişkileri ve sınırsız enformasyon içinde imajlar, görünürlük endüstrisinin vazgeçilmez aygıtına dönüşür. İmajlar sorgulanmadıkları için gerçekliğin kendisinden çok daha gerçek hale gelirler. Böylece görsellik dünyanın kumaşı haline gelir.

2 Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları*, çev. Orhan Düz, İstanbul, Pinhan, 2012.

3 Bu konuda detaylı bir analiz için, bkz. Chiara Bottici, *Imaginal Politics Images Beyond Imagination and Imaginary*, New York, Columbia University Press, 2019.

4 Gottfried Boehm, "Par delà le langage ? Remarques sur la logique des images", *Trivium*, S. 1, "Iconic Turn", 2008, s. 3. Çağdaş imaj teorisyeni ve İsviçre'deki Eikones Araştırma Enstitüsü'nün kurucusu G. Boehm, imajın Kantçı anlamda imkân koşullarını araştıran bir *Bildkritik* düşüncesinin en önemli temsilcilerinden birisidir. Bkz. G. Boehm, *Was ist ein Bild*, Münih, Fink Verlag, 1994.

Şu halde dünyanın görünürlüğünü yeniden betimleyebilmek amacıyla imaj fenomeninin kendisine gitmeliyiz. İmajlara dönmeyi hedefleyen bir sorgulama öncelikle onların yaşam dünyamız (*Lebenswelt*) içindeki konumlarını ortaya koymaya çalışmalıdır. Simulakrlara karşı kendimizi korumak yerine, imajın bize ne sunduğunu,[5] nasıl verildiğini, nasıl bağımlılık yaptığını ve özellikle imaj eğitimini düşünmemiz gerekiyor. İmaj pedagojisi bir tür tüketim nesnesine dönüşen imajlara bakışın, onlara mesafe almanın ve onları deşifre etmenin eğitimi olmalıdır.

Ne var ki imajın ne olduğu ya da nasıl işlediği sorusuna cevap vermek hiç de kolay görünmüyor. İmajın görünürlüğünden onun anlaşılırlığına geçiş nasıl işler? Asıl işi kavramlar üretmek olan felsefe imajı nasıl ele alır? Günümüzde "imaj bilimi" (*Bildwissenschaft*) nasıl yapılmalıdır? İmajın ne olduğunu sormak onun varlığını araştırmak ise imajın *varlığı* sorusu düşüncemizin önüne bir engel olarak çıkıyor çünkü imajın mimetik özelliğini hedefe koyan klasik töz ontolojisi içinde ilerlemek birtakım zorlukları beraberinde getirir. Söz konusu yaklaşıma göre imajın bize bir şey göstermesinin koşulu, onun görmediğimiz bir gerçekliğe bağlı olmasıdır. İmaj bir yandan gerçekliğin görünüre gelmesi, diğer yandan bu görünürün tanık olduğu bir gerçeklik yokluğunu ya da na-mevcudiyeti çağrıştırır. Dolayısıyla, imaj gerçekliğin hayaleti olarak varlık ve yokluk arasında bir yerde konumlanır. İmajın duyusal boyutu onun evrensel olmasını engeller ve belli bir göreceliliğe götürür. Böylece asıl olanın anlamı kaybolur çünkü imaj doğası gereği şeyin gerçekliğine işaret etmekte yetersiz kalır. Gelgelelim, modern dünyanın imajları kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırdıkları için imaj artık şeyin fiili varoluşunun yokluğu yerine bir tür mevcudiyet yanılsamasına yol açar. İmaj artık şeylerle bir benzerlik ilişkisine sahip olmayan sanal gerçekliktir. Hatta Jean Baudrillard'ın ifade ettiği gibi, "sentetik imaj yeniden yaşanması mümkün olmayacak bir anı tespit etme niteliğinden uzak olduğu için, onda zamansal kesinlikten, analojik imaja özgü zamansal *punctum*'dan eser yoktur".[6]

5 İmajın nasıl sunulduğu ve antropolojik açıdan nasıl ele alındığı konusunda çeşitli analizler için Hans Belting'in *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Münih, Fink, 2001) kitabına ve Aby Warburg'un 1924 ve 1929 yılları arasında hazırladığı *Mnemosyne Atlası*'na (*Der Bilderatlas: Mnemosyne*, Berlin, Verlag, 2000) bakılabilir. Ayrıca Zeynep Sayın'ın değerli kitabı *İmgenin Pornografisi* (İstanbul, Metis, 2003) ve Emmanuel Alloa'nın imaj teorisini güçlü bir şekilde tartışmaya açtığı *Penser l'image* dizisinin ikinci derlemesi *Penser l'image II Anthropologies du visuel* (Dijon, Presses du réel, 2015) kitapları bu konuda önemli kaynaklar arasındadır.

6 Jean Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi? Analojik İmgeden Sayısal İmgeye*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı (2. Basım), 2019, s. 39 (Türkçe çeviride geçen "imge" sözcüğü yerine yazının bütünlüğünü korumak için "imaj" sözcüğü kullanılmıştır).

Şu halde imajların şeylerin yerine nasıl geçtiğini düşünmek yerine, imajların bize nasıl verildiğini ve bizim onlara nasıl eriştiğimizi yeniden düşünmek istiyoruz. Fiziksel nesneler mekânda birbirleri ile belli bir dışsallık ilişkisi içerisinde bulunurlar. Örneğin çalışma masam mekândadır ve diğer nesnelerle belli bir dışsallık ilişkisi içerisinde bulunur. Oysa taşın, ahşabın, kumaşın, kâğıdın üstünde ya da dijital ekranlarda bulunan imaj, çalışma masamın bulunduğu şekilde mekânda değildir ve maddeye indirgenemez. İmaj diğer fiziksel nesnelere nedensellik ilişkisi ile bağlı değildir. Elbette imajın fiziksel dayanağı fiziksel dünyaya dahildir ve öznelerarasılık içinde ona belli ölçüde sabitlik ve devamlılık kazandırır. İmajın tarihsel ve estetik koşullarını belirleyebilir ama onun varlığının anlamını bütünüyle kuşatamaz. Dolayısıyla imajın varlığının ortaya çıkış koşulları onu ifade eden araçların koşullarına indirgenemez. Fiziksel dayanak zarar görse hatta yok olsa bile imaj varlığını sürdürür. İmaj kendisini ifade eden aracı aşarak dilsel metafor, resim, fotoğraf ya da dijital platformlar gibi başka araçlara geçer. Bu anlamda Husserl'in ifade ettiği gibi imaj ideal bir nesnedir ve algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle karıştırılamaz.[7] Husserl'in ardından imajın fenomenolojik betimlemesini yapan Sartre onu gerçek-dışı (*irréel*) olarak adlandırır. Ona göre imajın yönelimsel bir yapısı vardır ve o, ne muğlak bir düşünce ne de zayıf bir duyumdur, o, bir şey değil bir eylemdir.[8]

Öyleyse imaj nasıl verilir? İmajlar yaratmak insanın en ayırt edici özelliklerinden birisidir ve imajla fiziksel dayanağı arasındaki ilişki mağara resimlerinden beri *homo pictor*'un dünyayı sembolikleştirmek için imaja yönelimini gizemli hale getirir. *Göz ve Tin* adlı eserinde Merleau-Ponty mağara resimlerindeki figürlerin sunumunu şöyle ele alır: "Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama *başka yerde* de değildirler. Biraz önde, biraz geride, duvarın ustalıkla yararlandıkları kütlesine dayanmış, kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar."[9] Dolayısıyla Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvan figürleri ancak temsil ettikleri hayvanların gerçek

7 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Fr. çev. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, s. 373.

8 Jean-Paul Sartre, *Imagination*, Paris, Gallimard, 1940, s. 12.

9 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis, 2003, s. 36. Bugünün imajlarını düşünmenin bir yolu da imajlarla ilişkimizin nasıl başladığına odaklanmaktır. Kaldı ki Picasso, Miró, Klee, Ernst, de Staël gibi modern ressamlar mağara resimlerinden etkilenerek hem insanlığın kökeni sorununa geri gitmişlerdir hem de paleolitik sanatı anlamamızı sağlamışlardır.

mevcudiyetleri ile aralarında bir farklılık, bir ayrım sayesinde bilince verilirler. Bu demektir ki imaj, temsil edilen gerçek hayvanların görünüşten çekilmesiyle ortaya çıkar. İmajın kendine has işleyişi işte bu geri çekilmede, bu ayrımda ortaya çıkar. Fakat söz konusu yokluk bir tür aşkınlığı beraberinde getirir. İmaj ne halihazırda mekânsallaşmış bir duyusal verilişi ne de saf bir biçimi ortaya koyar. O resmedilen nesnenin biçiminin mekânla karşılaşmasını bakışa sunar. İmaj görünürü derinleştirerek bakışı cezbeder ve naif algıya duyulan güveni sarsar çünkü imaj aslında şeyi değil onun yokluğunu taklit eder. Bu yüzden imaj hem bir şey hem de bir şey-olmayandır. O saf dokunulabilir olan ile tamamen hayal ürünü arasında bir yerdedir. Söz konusu olan gerçek bir gerçek-dışılık paradoksudur. Dolayısıyla imajın imkân koşulları ve temel işleyişini bu paradoks üzerinden yeniden düşünmek gerekir. İmajı belli bir yere mıhlayan onu mekânsal bir belirlenime indirgeyen her yaklaşım onun varlığı sorusunu ıskalar zira onun fiziksel çevresi ile kurduğu ilişkiyi askıya alan kendine özgü bir mekânsallığı ve zamansallığı bulunur. Eğer imaj mekânsal düzene indirgenemiyorsa, bunun nedeni onun varlığına dair bir öznitelikte yatar. İmaj görünür şeyi göstermeye çalışmaz aksine şeyin olmak-üzere-olan görünürlüğünü[10] gösterir. Şeyin görünürlüğünü göstermek, onun mekândaki diğer varolanlarla ilişkisini ve bende uyandırdığı ilişkiyi ortaya çıkarmaktır.

İmaj sorusunun ontolojik boyutuna ilişkin bu hızlı sorgulamanın ardından imajın farklı tezahür biçimleri ile ilgilenmemiz gerekir. İmaj ya da imge kavramı bizi zihinsel temsillerden dilsel metaforlara, sanatsal imajlardan iletişim imajlarına kadar sınırları gittikçe genişleyen fenomenler çokluğuna gönderir. Bu bağlamda modern dünyadaki imajların çeşitliliği de felsefenin önüne yeni sorular getirir. Geleneksel anlamda imaj, görsel sanatlar söz konusu olduğunda estetiğin, bir dil gibi ele alındığında göstergebilimin ve bir iletişim nesnesi olarak görüldüğünde de iletişim bilimlerinin konusu olur. Fakat modern dünyada bu üç alanın sınırlarını zorlayan bir imaj tufanından söz edebiliriz. Öyleyse söz konusu imaj tufanı içerisinde neyin imaj olduğuna nasıl karar vereceğiz? İmajları düşünmeye öncelikle zihinsel imajlardan başlayabiliriz. Zihinsel imajlar anımsanan ya da hayal edilen imajlardır ve görsel uyarıcıların dışında kurulurlar. Bunlar algının sonucu olmasalar da geçmiş görsel deneyimlerden yararlanıp hayal gücü yetimiz sayesinde yeni imajlar olarak ortaya çıkarlar. Zihinsel imajlar nesnelerin, idelerin ve kavramların temsilleridir. Bilinçli olarak

10 *Age.*

ortaya koyduğumuz belleğin ve hayal gücünün imajları ile birlikte bilinçdışına ait rüyalar halüsinasyonlar ve sanrılardan söz edebiliriz. Algısal imajlar ise zihinsel imajların aksine bizzat görsel uyarıcıların etkisiyle üretilirler. Doğal imajlar olan aynalar ve gölgeler bunların ilk örnekleridir. Doğal imajların yanında bir araç yoluyla üretilen temsili imajlar vardır. Mağara resimlerinden başlayarak gravür, heykel, resim, fotoğraf ve sinema gibi sanatsal imajlardan bahsedebiliriz. Özellikle yirminci yüzyılın farklı sanat akımlarının imajları sergileme biçimleri (kolaj, *readymade*, *allover*, performans, enstalasyon ve video) imajın mekânı sorusunu dönüşüme uğratmışlardır.[11] Fakat özellikle dijital teknolojilerin yükselişiyle imaj bir bilgi aracı haline gelir. Bir taraftan imajları fetişleştiren afişler, duyurular, reklamlar; diğer taraftan toplumsal ilişkilerde tanınırlık meselesinin sözün yerine imaj üzerinden gerçekleşmesi sorununu ortaya çıkaran bireysel ve kurumsal imajlar gibi iletişim imajlarından söz edebiliriz. Özellikle dijital dünyada sadece başkalarının bakışı için var olan öznellikler ortaya çıkaran bireysel imajlar bulunur. Son olarak diyagramlar, haritalar, tomografi, ultrason gibi bilimsel kullanım amaçlı imajlar neredeyse dilin yerini alacak bir araca dönüşür. Ne var ki bilimsel kullanım imajlarını hiçbir zaman afişleri ve reklamları okuduğum gibi okuyamam. Öyleyse bunların hepsine neden imaj ya da imge diyoruz?

İmajların çeşitliliği ve neye imaj adını vereceğimiz ile ilgili soruya imajın dilsel anlamındaki bulanıklığını çözmeye çalışarak yanıt vermeyi deneyebiliriz. Böylece imaj kavramını saflaştırabiliriz. Örneğin zihinsel imajları maddi imajlardan ayırıp sadece maddi olanlara imaj deriz. Bu çok yaygın bir stratejidir. Zihinsel imaj diye bir şey yoktur diyerek işin içinden çıkılabilir. Fakat bu tarz bir çözüm imaj ve hayal gücü ilişkisi sorununun üzerini örter. Diğer yandan, temsili imajlar ve teknik imajlar arasında bir ayrım yapılarak plastik sanatlar, resim, heykel, grafik gibi imajlar; fotoğraf, video, televizyon gibi dijital imajlardan ayrılır. Böylece imaja bazı kriterler atfedilebilir. Örneğin bir şeye imaj dememiz için onun bir sürekliliğinin ve doluluğunun olması gerekir. İmajların bir irade sonucu ortaya çıktığı da söylenebilir. Bu yaklaşıma göre doğal imajlar birer temsil olmadıkları için imaj sayılmazlar. Fakat bu durumda imajları belli kriterlere indirgeyerek, bu kriterlere uymayanları dışlamış oluruz. Söz konusu

11 Elbette burada sorulması gereken bir diğer soru imajların zamansallığı sorusudur. Örneğin bir sanat eserine erişim hiçbir zaman anlık değildir ve belli bir veriliş tarzını varsayar. Sanat eserinin karşısında geçirdiğimiz zaman ile bir reklamın karşısında geçen zaman aynı değildir. Hatta sanatsal imajların alımlanışı çizgisel bir zamansallık öngörmez çünkü sanatsal imajlar ilk karşılaşmadan çok sonra kendilerine geri dönülerek anlaşılır hale gelebilir.

zorluklardan kurtulmak için imajın varlığının anlamını araştırmayı bırakıp bir tür imaj sosyolojisi yapmayı deneyebiliriz. Böylelikle daha minimalist bir çözüm sunmuş oluruz. İmajlar içinde bulundukları durumlara göre yorumlanır çünkü imajın derin bir doğası yoktur ama imaj kullanımları vardır diyebiliriz. Böylece imaj bir kavram olmaktan çıkar. İmajın kavramsal birliği ortadan kalkacağı için sadece imajın içinde bulunduğu durum hakkında konuşuruz. Şu halde zihinsel imajlar psikolojiye, optik imajlar fiziğe, resim, grafik, heykel ve mimarlık alanlarındaki imajlar sanat tarihine, sözel imajlar, metaforlar, tasvirler edebiyat eleştirisine başvurularak açıklanır. Dolayısıyla imaj sorusunun tek bir yeri yoktur bu yüzden tutarlı bir bakış açısından ele alınamaz.

Ne var ki felsefi bir bakış açısından imajların çeşitliliği ve farklı imaj tezahürleri ile ilgili soruya getirilen yukarıdaki iki çözüm yeterli değil ve bizi tatmin etmiyor. İlk yaklaşıma göre imajlar gerçeklikte bulunmayan bir sınıflandırma içinde kesip biçiliyor. Dolayısıyla imajlara dair yaşantımızla örtüşmeyen bir yaklaşım deneyime bol gelen kriterler giydiriyor. Oysa düşünce biraz daha hareketli olup, gerçekliğe ve deneyime yakın olmalıdır. Diğer taraftan, ikinci çözüm ise gereğinden fazla betimsel ve dar. Şu halde imajın kavramsal birliğini ortadan kaldırmak imajın doğru bilgisini yakalamamıza engel olur. Dolayısıyla felsefenin başka bir yol izlemesi gerekir.

Özellikle modern dönemde imaj kendi sınırlarını zorlayarak görünür olanın ötesine, görünmez olana gönderir. İmajı düşünmek için onu görünürlüğün tekelinden kurtarıp, anlamının ufku olarak sözü, yani imajın *logos* ile kurduğu ilişkiyi düşünmemiz gerekir. Öyleyse bugün imajı düşünmek için imajın görünmeyen dışını düşünmek durumundayız. Şu halde imajların görünürlüğü sorusuna onların okunurluğu sorusu eklenir. Ne var ki imajları yazılı bir metni okuduğumuz gibi okuyamayız. Öyleyse okunurluk nasıl olur da imajı kavramanın bir yolu olur? İmajı okumanın belli bir sistemi var mı? Görsel bir gramerden söz edilebilir mi? Bir imaj bir şeyi doğrulayabilir, yanlışlayabilir ya da soru konusu haline getirebilir mi? Gelgelelim imajları bir metni okuduğumuz gibi okuyamayız. Öncelikle imajın söz gibi bir zamansallığı yoktur. Özellikle duyguları harekete geçirme boyutunu düşünürsek, imajın zamansallığı bilginin zamansallığı gibi değildir. Etkileyici bir imaj güçlü bir söylemin ya da argümanın yerine geçebilir. İmaj bir önerme gibi olumsuzlamaya, çürütmeye uğramaz. Bir karşıt söz gibi karşıt imaj yoktur. Hatta sanatsal imajlar hem bir şeyi hem de karşıtını içerebilir. Bunlar yeni imkânlar açan, söze, düşünmeye, tartışmaya sevk eden imajlardır. Bunun yanında bir metnin okunması kurulu

bir dili varsayar fakat imajlar Türkçe, Fransızca, İngilizce gibi dil bariyerlerinin ötesine geçer. Okuryazar olmayan biri bile imajda verilmek istenen anlamı yakalayabilir. Bu yüzden imaj alfabe, dil ve gramerden ziyade öznenin bakışı sorusunu akla getirir. İmajların doğru okunması okuyan kişinin imajı deşifre etme yeteneği ile ilgilidir. Bu yaklaşıma göre imajın anlamı kendisinin dışındadır. İkonografi geleneğinde olduğu gibi imajlarda şifrelenmiş anlamı bulmak için onu önceleyen metne gitmek gerekir.

Öyleyse, imajların görünürlüğü ve okunurluğu arasında nasıl bir ilişki vardır? İmajlar ve sözler arasındaki rekabet ve işbirliği nasıl anlaşılmalıdır? İmajlar ve sözler birbirlerine nasıl eklemlenir? Roland Barthes'ın söylediği gibi imajları okumayı öğrenebiliriz. Tıpkı Yunanların eski mitleri deşifre etmeleri gibi çağdaş mitolojiler de okunabilir. Peki tüm imajlar böyle mi? Okunamaz karanlık imajlar yok mu? İmajların mesajını ya da içeriğini çözecek mutlak bir yorumun peşinden gitmek yerine onların neden saydam olmadıklarını araştırmak gerekir. Söz konusu yaklaşım bizi modern şeffaflık söyleminden uzaklaştırır zira imajın şeffaf olması onun sahici olduğu anlamına gelmez. Şu halde tüm imajlar için zorunlu olarak altyazıya ihtiyacımız olmayabilir. Georges Didi-Huberman'ın savunduğu gibi imajlarda görünmez olanın okunur olana indirgenmesi imajı düşünme imkânımızı kısıtlayabilir. Hatta Fransız filozofa göre bu durum sanat tarihindeki "okunurluğun tiranlığıdır."[12] İmajı yorumlamak için onu sabitleyip epistemolojinin konusu haline getiren geleneksel ikonolojinin araçları onu yakalayamaz. İmajlar sadece okunması gereken şeyler değil aynı zamanda eylemlerdir. Durdurulamaz ve öngörülemezlerdir. Dolayısıyla bugün aşırı-görünürlük dünyasında yaşıyor olmamız imajları doğal olarak aşırı-okunurluk içerisinde düşünmemiz gerektiği sonucunu doğurmaz. İmajın sadece okunurluk boyutunu öne çıkarıp onu rasyonelleştiren akımların aksine imajda görünür ve görünmez ilişkisi sorgulanabilir. İmajı düşünmek imajda belirmeyeni, olumsuzu ve onun eylemini düşünmeye götürebilir. Sonuç olarak, imaj ve dil arasında keskin bir ayrım, bir tür kaşıt cephe düşünmek yerine birbirleriyle kesiştikleri yolları, ittifak biçimlerini ve birbirlerine nasıl eklemlendiklerini düşünmek gerekir.

Cogito'nun "İmajı Düşünmek" dosyasını hazırlarken yukarıda bahsedilen imajın ontolojik statüsü, farklı tezahür biçimleri ve imajın *logos*la kurduğu ilişkiye dair argümanlardan ve sorulardan hareket ettik. Bu sayı Türkçede imajı/

12 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, s. 16.

imgeyi ve onu düşünmenin farklı yollarını felsefi bir sorun olarak ele alan ilk dosyadır. Dosya Nazile Kalaycı'nın "Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: *poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi*" başlıklı yazısıyla başlıyor. Kalaycı Antikçağ'da felsefe ile imge üretimi arasındaki ilişkiyi ele alan makalesinde Platon'un kullandığı politik, ahlaki, psikolojik, pedagojik ve epistemolojik imgeler ile filozofun imge düşmanı tavrının nasıl bir araya getirilebileceğini tartışıyor. Söz konusu verimli tartışmanın açtığı yeni sorular Kalaycı'yı Platon'un felsefesini kateden *aporia*ları ve özellikle imgeye dair *aporia*yı farklı bir bağlamda değerlendirmeye ve onun Eski Yunan dünyasına egemen olan agonal gelenekten kopmamış bir filozof olarak okunması gerektiği argümanına götürüyor. Burak Şaman, "Hat Nasıl Bir Surettir?" makalesinde görüntü, imaj, suret, tasvir, form gibi yakın gönderimleri bulunan terimlerin kullanımlarının felsefe tarihine ilişkin hangi meseleler yüzünden çetrefil bir hal aldığını ortaya koyuyor. Yazar söz konusu sorgulamayı İslam hat sanatı özelinde, suret kavramının imaj ve form olmak üzere iki veçhesini ortaya koyduğu bir düşünce hattı içerisinde okuyor. Okunabilir bir yazı olarak hat imaj mıdır? Makalenin temel savını ortaya koymak amacıyla hissedilir (Yun. *aistheton*) olan ile akledilir (Yun. *noeton*) olan arasındaki ilişkinin mahiyetini, bir başka açıdan *eikon* ve *eidos* ilişkisini sorgulamaya girişiyor.

Nami Başer, "İmago" başlıklı yazısında kavramın geçirdiği dönüşümleri izini sürerek Yunancadaki *eikos* Almancadaki *Bild*, Latincedeki *imago* kavramları ile birlikte Aristoteles'ten miras kalan *fantasia* kavramı arasındaki ilişkileri ele alıyor. Buradan yola çıkarak Freud, Husserl ve Lacan'a odaklanan Nami Başer kavramın yirminci yüzyıl içindeki serüvenini ve Türkçedeki kullanım biçimlerini kendine has yöntemiyle inceliyor.

Cana Bostan, "Divandaki Melek: Walter Benjamin'de İmge-Uzam" başlıklı yazısında, Sürrealizmin kurucu metni *Nadja*'dan hareketle Benjamin'deki uyanış konstellasyonunu inceliyor. Diyalektik-imge, rüya imgesi, imge-uzam ve beden-uzam kavramlarının, farklı zamansal uğraklarda, bakışı eğitme tarzının değerlendirildiği metinde, siyasal eylemin kurucu gücünün, diyalektik imhayı mümkün kılan dindışı aydınlanma anlarından kaynaklandığına dikkat çekiliyor. Nihayetinde de, Nadja karakteri, Benjamin'in konstelasyon epistemolojisindeki temel teolojik referanslardan biri olan "tarih meleği"nin seküler alandaki korunaksız ikizi formunda değerlendiriliyor.

Mehmet Şiray, "Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği" makalesine imgelerin düşünce tarihinde çelişik görünen ikili konumla-

rını ele alarak başlıyor ve imgenin çağdaş felsefede "kopya ve model" ilişkisinin ötesinde başka bir zamansallığa sahip kendi otonomileri olan *monad*lar olarak tartışılmasının nedenlerini araştırıyor. Ardından Jacques Rancière'e göre, yeni bir imge kavrayışının hangi koşullarda mümkün olacağını sorguluyor. Hakan Yücefer, "İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi" başlıklı makalesinde, Deleuze'ün sinema çalışmalarında imgelerin ve göstergelerin nasıl sınıflandırıldığına ve Fransız filozofun sinemanın tarihsel gelişimiyle ilgili tezlerine odaklanıyor. Yücefer'in okumasına göre hareket-imge ve zaman-imge sadece bir sınıflandırmanın iki büyük başlığına değil sinema tarihinin iki dönemine de karşılık geliyor. Yazar söz konusu sınıflandırma-tarihsellik gerilimini Deleuze'ün bir imge rejiminden diğerine geçişle ilgili üç ayrı kriz betimlemesinden yola çıkarak tartışıyor.

William John Thomas Mitchell'in "Resimler Ne İster?" makalesi son yılların en verimli tartışmalarından birinin merkezinde yer alır. Çağdaş imaj teorisyenleri William Mitchell, Gottfried Boehm ve Hans Belting, Amerikalı filozof Richard Rorty'nin 1967'de ortaya attığı "Dilsel Dönemeç" (*Linguistic Turn*)[13] hipotezindeki dil merkezli modelin yerine bilginin yapısını ve kültür endüstrisini anlamak için imaj merkezli bir modeli geçirerek, imajın varlığının anlamı sorusunu "Resimsel Dönemeç" (*Pictorial Turn*) ya da "İkonik Dönemeç" (*ikonische Wende*) kavramları altında düşünmeye çalışırlar. İmajın dilsel olandan bağımsızlığını ve diskürsif *logos*a indirgenemezliğini konu edinen bu tartışma özellikle dijital imajlar ile olan ilişkimizde bir paradigma değişikliği bulunduğunu iddia eder. William Mitchell "Resimler Ne İster?" başlıklı yazısında resimsel dönemeç hipotezinden hareketle imajları arzu sorusu ekseninde okuyor. Arzuyu imajların üreticileri ve tüketicileri bağlamından çıkarıp arzunun konumunu bizzat imajlara taşıyan yazar, imajların anlam ve güç sorununu inceliyor. Mitchell'in metninin hemen ardından Jacques Rancière'in William Mitchell'in metninin eleştirel bir okumasını sunduğu "İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?" başlıklı makalesi geliyor. Öncelikle "Dilsel Dönemeç" ifadesindeki çelişkileri yorumlayan Rancière, Mitchell'in hamlesinin modern söylemde neyi açığa vurduğunu ele alarak "Resimsel Dönemeç" ifadesinin hangi anlamda bir tarihsel dönüm noktasına işaret ettiğini araştırıyor. Fransız filozofa göre söz konusu olan gözlemcinin imajlara verdiği bir hak değil bizzat imajların güçlerinin değişimidir. "İmajlar yansıma değildir, siluet yahut taklit

13 Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967.

de değildir, canlı varlıklardır, bir başka deyişle arzuyla donanmış organizmalar". Fakat yazara göre Mitchell'in imajlar için talep ettiği yaşamın imkân koşullarını düşünmek beraberinde birtakım zorlukları getirir.

Emmanuel Alloa, "İmajların Okunurluğu Bir Görsel Hegemonya Eleştirisi" başlıklı makalesinde Bertolt Brecht ve Walter Benjamin'in izinden giderek metin ve imaj arasındaki ilişkileri sorgulamaya girişiyor. Fenomenoloji, göstergebilim, ikonoloji ve eleştirel teorideki, görsel gerçeklikler ile ilgili tartışmaları ortaya koyan yazar, yeni algı normları karşısında nasıl bir özgürleşmenin mümkün olacağı sorusunu ele alıyor. Alloa'ya göre içinde bulunduğumuz zamanla eleştirel bir ilişkiye girmek için birleşik bir dünya-imajı yerine, çoğul ve dağıtılmış bir görüşün peşinden gitmek gerekir. Fransız filozof ve sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman, "Tarihin Özgür Gözleri", başlıklı yazısında, imajın eylemini ve düşüncenin eleştirel işlevini birlikte ele alarak, tarihin okunurluğunda imajın rolünün sorunsallaştırılmasını tartışıyor. Didi-Huberman'a göre "*görme*'yle *zamanda olma*'nın birbirinden ayrılmadığını, hatta karşılıklı olarak birbirini içerdiğini anlamak gerekir" çünkü zamanı okunur kılan imajdır. Ne var ki söz konusu okunurluk, ikonolojinin imajları dilbilimin terimlerine tercüme eden girişiminden farklıdır. Aby Warburg'un söylediği gibi tarihte yaşamayı sürdürüren imajlar onları hareketsizleştirmeye yönelik epistemolojik eğilime direnirler. Fransız filozof, imajları hareket özgürlüklerini tehlikeye atmadan okumaya çalıştığı bu yazısında, *Tarihin Gözü*[14] adlı kitap dizisinde olduğu gibi, imaj teorisinin etik ve siyasal boyutuna odaklanıyor.

Pelin Dilara Çolak "Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme" başlıklı yazısına genel bir sanat terimi ortaya koymanın zorluklarını ortaya koyarak başlıyor. Hans Belting'in imgenin tarihi üzerine yaptığı tartışmayı ortaya koyarak, sanat yapıtının imgesel olmasından hareketle sanatı sanat yapanın ne olduğu sorusunu fenomenolojinin argümanlarıyla yanıtlıyor. Ardından çağdaş sanatın özel konumunu inceleyerek soruyu göstergebilimin yardımıyla temsil ve anlam bağlamı içerisinde tartışıyor. Lewis Johnson, "İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve Gözde İlkin'in Sanatı" başlıklı yazısında, Derrida'nın "İmza, Olay, Bağlam" makalesinde iletişimin anlamı sorusuna karşın takındığı tutumun benzerini takınıp, imajın

14 G. Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009-2016 (*I. Quand les images prennent position*, 2009. *II. Remontages du temps subi*, 2010. *III. Atlas ou le gai savoir inquiet*, 2011. *IV. Peuples exposés, peuples figurants*, 2012. *V. Passés cités par JLG*, 2015. *VI. Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016).

kategorik olarak belirlenen anlamlarını ayırt etmenin ve bu anlamları muhafaza etmenin yollarını askıya almaya çalışır. Dolayısıyla imajın imgelemde ortaya çıkan ideal anlamı ve resimlerde örneklenen zihinsel olmayan anlamı arasında bir ayrım yapmadan ikisi arasında gidip gelmeyi önerir. Yazara göre farklı türden imajları anlamanın yollarından biri imajın karşıtlıklar üzerinden kategorize edilmesine direnen bir karardan geçer. Lewis Johnson söz konusu hamleyi Gözde İlkin'in sanatında araştırıyor.

Dosyanın dilsel metaforlar ve imge tartışmalarını ele alan son bölümünde iki yazı bulunuyor. Zeynep Talay Turner "Kavram, Metafor ve Benzetme: Nietzsche, Blumenberg, Musil" başlıklı makalesinde felsefenin kavramlarla ele almada yetersiz kaldığı durumlarda kavramsal dille ifade edilemeyenin dilsel metaforlarla nasıl ortaya konduğunu araştırıyor. Söz konusu metaforlar sadece belli anlamlara işaret etmekle kalmaz aynı zamanda kaçınılmaz olarak zihinde imgeler oluştururlar. Ne var ki imgeler algımızı biçimlendirip ve hakikati eğip bükebilir. Özgür Taburoğlu, "Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler" makalesinde yazarın anlatılarında aydınlık ve karanlık arasındaki ilişkiyi imgeler üzerinden ele alıyor. Bu karşıtlıktan yola çıkarak anlatıda görme ve görünme biçimlerinin ortadan kalkması ile birlikte ikon kırıcı deneyimleri betimliyor.

Emre Şan

Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik:
poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi[1]

NAZİLE KALAYCI

I- Antikçağ'da felsefe ile imge üretimi arasındaki ilişkiyi en titiz tartışan filozofun Platon, bu tartışmayı en hassas yönlerine kadar analiz eden metnin de *Devlet* (*Politeia*) diyaloğu olduğunu söylersek abartmış olmayız. Bu eserde Platon imge üretiminin ustası olan şairleri halkı kandırdıkları gerekçesiyle devletin dışına atmak istemekte, bu tavrını da etik, estetik, epistemolojik ve politik bakımlardan gerekçelendirmektedir: Şairler ürettikleri imgelerle duyguları eğitmek yerine azdırır; onların kullandıkları teknik –gerek dizelerin ezber yapmaya göre düzenlenmiş olması, gerekse kelimelerin muğlak kullanılışı– bizde eleştirel bir zihnin gelişmesini engeller; şairler imgesiz düşünebilmeyi imkânsız kılarak ortak kavramlara ulaşmamızı sekteye uğratır; imgelerin pençesine düşen ruhlar hakikate göre kurulacak *polis* için tehlikelidir. Ne var ki Platon'un imge üretimine dair düşünceleri basit bir düşmanlıktan fazlasıdır; çünkü imge üretimine şiddetle karşı çıkan filozofu diyalog boyunca imge üretirken, yasaklamaya çalıştığı sanatı icra ederken görürüz.[2] Platon'un bu iki-arada tutumunu gördüğümüz tek eserin *Devlet* olduğunu söylemek de doğru olmaz; filozofun neredeyse bütün eserleri yoğun ve canlı imgelerle doludur. Eserlerde kullanılan alegori, mecaz, metafor, analoji ve modellerin yanı sıra, yaratılan karakterler, anlatılan mitoslar, soylu yalanlar, dahası meseleleri canlandırarak anlatma biçimi ve diyalog formunun bizzat kendisi imgelem

1 Bu makaleyi yazarken sorularımı her an benimle heyecanla tartışan, ufuk açan, yeni yollar gösteren Güncel Oğulcan Ülgen'e ve Şirince Matematik Köyü Platon Kampı boyunca yaptığımız tartışmalarla beni esinleyen Tansu Açık'a, Ömer Aygün'e ve Arsen Nişanyan'a teşekkürü borç bilirim.

2 Platon'da imge yaratımı hakkında bkz. Pierre Destrée, Radcliffe G. Edmonds III (ed.), *Plato and the Power of Images*, Mnymosyne Supplements, Boston: Brill, 2017.

yetisinden bağımsız üretimler değildir; neredeyse bütün diyaloglarda dramatik-mimetik biçim hep işbaşındadır.[3] *Phaidros* diyaloğunda yazının kusurunu cansızlığı ve hakikati donuklaştırması diye belirleyen Platon, onu canlı kılacak imgeleri kullanmaktan hiçbir zaman geri durmamıştır. Diyalogların ana karakteri Sokrates bile –burada tarihsel Sokrates'i değil, dramatik Sokrates'i kast ediyorum– Platon'un yarattığı bir imge değil midir? *Savunma*'da rahatsız eden at sineğine, *Menon*'da uyuşturan torpil balığına, *Şölen*'de dinleyenin ruhuna işleyen zehirli yılana, *Phaidon*'da en güzel şarkısını ölmeden önce söyleyen kuğuya, *Kharmides*'te bir aslanın merhametine sığınan karacaya, *Birinci Alkibiades*'te gençlerin bakımına muhtaç yaşlı bir leyleğe benzetilen Sokrates ve Sokrates'in pratiğini görselleştiren bütün bu hayvanlar birer imge değiller midir?[4] *Devlet*'te kullanılan devlet gemisi metaforu, mağara alegorisi, bölünmüş çizgi modeli, güneş imgesi, ruh göçü konusunda anlatılan Er Mitosu filozofun ürettiği imgeler değil midir? Diğer diyaloglardan da birkaç örnek vermek gerekirse, *Phaidon*'da ruh konusunda ileri sürülen "akort edilmiş lir" ve dokumacı tarafından üretilmiş "son palto" metaforları, ayrıca yeraltı dünyasına dair alegorik anlatım; *Şölen*'de topaç gibi yuvarlanan "çift cinsiyetliler"; dahası bilginin "kafesteki kuş"a (*Theaitetos*), sofistin sanatının "balık avlama"ya (*Sofist*), ruhun "biri beyaz diğeri siyah iki at tarafından çekilen araba"ya (*Phaidros*), Demiourgos'un farklı türden ruhları ürettiği ve karıştırdığı kozmik kabın "krater"e (*Timaios*) benzetilmesi Platon'un kullandığı imgelerin sadece en meşhurlarıdır. Bunların arasında politik imgeler, ahlaki imgeler, psikolojik imgeler, pedagojik imgeler ve epistemolojik imgeler vardır. O halde sorulması gereken sorular şunlar: Platon'un kullandığı bu imgeler, filozofun imge düşmanı yanıyla nasıl bir arada durmaktadır? Acaba Platon iyi imge ve kötü imge

3 Platon imgeye karşılık olarak *eidōlon* (çoğul: *eidōla*), *eikōn* (çoğul: *eikōnes*) ve *phantasma*/*phasma* (çoğul: *phantasmata*) kelimelerini kullanır. Bu kelimelerin ise pek çok anlamı ortaktır: *eidōlon* hayal, hayalet, gölge, görüntü, kuruntu, idol, biçim, beti, sudaki ya da aynadaki yansıma; *eikōn* imge, kopya, temsil, tasvir, ikon, benzerlik, biçim, suret, heykel, yansı, model, kalıp, arketip; *phasma*, *phantasma* fantazya, görüntü, görünüş, şekil, rüya, görü anlamlarında kullanılır. *Devlet*'te bu imge türleri arasındaki ortaklık, onların bilginin en alt düzeyini temsil edişleridir; bu diyalog daha çok *idea*yı görünüşten ayırma sorununa odaklanmıştır. Ne var ki bilginin en alt düzeyinde olsalar da *eikōn* ile *eidōlon* arasında bir fark vardır: *eidōlon*'ları duyusal olanı taklit eden şairler (genel olarak sanatçılar), *eikōn*ları ise düşünülür olanı görselleştiren filozoflar (ya da anayasa ressamları) üretmektedir; bu bağlamda analoji, metafor, alegori, model, tip, diyagram gibi pek çok imgeden söz edilmektedir. *Sofist*'e gelindiğindeyse, *eidōlon* genel olarak imge anlamında kullanılmış gibi görünmektedir; onun alt türleri benzerliği temsil ya da taklit eden *eikōn* (bu iyi imgedir) ve görünüş üreten *phantasma* (bu ise kötü imgedir) olarak belirlenmiştir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde bu ayrımlar tekrar ele alınacak.

4 Platon'da hayvan imgelerinin kullanımı hakkında bkz. Jeremy Bell, Michael Naas (ed.), *Plato's Animals*, Indianapolis: Indiana University, 2015, s. 1.

arasında, imgeden yararlanmanın doğru ve yanlış yolları arasında bir ayrım mı yapmaktadır? Bazı imgeleri ötekilerden daha kullanılabilir kılan nedir? Platon ne zaman imgeye/şaire karşıdır, ne zaman kendisi bir imge üreticisine/şaire dönüşmektedir? Son olarak, Platon'un imge üretimine karşı oluşunun tarihsel arka planı nedir? Makalede bu soruları tartışmak niyetindeyim. Bunun için tarihsel arka plandan yola çıkarak Platon'un imge üretimine dair tavrının politik gerekçelerini ele almakla başlayacağım **(II)**; bu gerekçeleri de sözlü kültürden yazılı kültüre doğru ilerleyen süreçle bağlantılı olarak inceleyeceğim **(III)**. Bu süreç şiirden düzyazıya, poetik zihinden diyalektik zihne, dilin figüratif kullanımından argümantatif kullanımına doğrudur. Bu nedenle bu konulara da değineceğim **(IV)**. Ardından Platon zamanında yaşanan devrim niteliğindeki dönüşümü tartışma konusu yapacak **(V)** ve bu bağlamda *Devlet* diyaloğunu temele alarak imge üretimi ile adalet arasındaki ilişkiyi inceleyeceğim **(VI)**. Sonra, kopya ile model, görünüş ile *idea* arasındaki ilişkiyi kesmeye çalışan Platon'un bir imge üreticisine nasıl dönüştüğünü *Devlet*'te sunulan soylu yalanlardan yola çıkarak tartışacak **(VII)** ve *Sofist* diyaloğundan hareket ederek de iyi imge ve kötü imge arasındaki ilişkiyi ele alacağım **(VIII)**. Makalenin sonunda, imgenin peşine düştükçe imge ile *idea*nın, iyi imgenin peşine düştükçe de kötü ile iyinin, hatta sahte ile gerçeğin arasındaki farkların silikleşmesine yol açan Platon'u *agon*al geleneğe ait bir filozof olarak ileri süreceğim **(IX)**.

II- Antikçağ'da düzyazı felsefi düşüncenin ifade biçimi olmadan evvel, yazı biçim olarak şiire yakındır; sadece yazı değil konuşma da böyledir, duygu ve düşünceler ölçülü ve uyaklı dizelerle anlatılmaktadır. Burada şiir derken kastedilen destanlar, tragedyalar, komedyalar, dithyramboslar, dahası Sokrates öncesi düşünürlerin ve Thukydides öncesi tarihçilerin yazmış oldukları da dahil bütün bir Yunan külliyatıdır. Gelenek aktarımının henüz söze dayalı olduğu zamanlardır söz konusu olan. Homeros'tan önce Yunanların bütün kültür birikiminin sözlü hafızada depolandığını biliyoruz. Yazı Homeros'la birlikte ve onun çağında kullanılmaya başlar; ama Platon'un yaşadığı dönemde, yani yaklaşık üç yüz yıl sonra, kültür hâlâ sözlüdür. Halk yarı okuryazardır; şairler okunsun diye değil, dinlensin ya da sahnelensin diye yazmaktadır.[5] Poetik kültüre savaş ilan eden Platon zamanında (elbette Platon'un savaş ilan ettiği şiir bugün bizim anladığımız şiir değildir; arada ortak unsurlar olsa da

5 Eric Alfred Havelock, *Platon: Filozof Şaire Karşı*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan, 2015, s. 54-56.

burada söz konusu olan şiirle biçimlenen bir kültür ve şiirle biçimlenen bir zihin yapısıdır) büyük bir devrim gerçekleşir. *Devlet* diyaloğu da bu savaşın ilanı gibidir ve savaş Sokrates'in şu sözleriyle ilan edilmektedir: "Glaukon... büyük bir savaş bu bizimki, sanıldığından çok daha büyük bir savaş... Dinlesek de, söylediklerine kanmadan dinleriz şiiri, içimizin dümenini kaptırmayız ona... onlar senin devletine girdi mi... acı ve tatlı duygular kanunların yerini alır, toplum her şeyde en iyiye bakacak yerde, acıya tatlıya bakar... bu başıboş sanatı devletimizden atmakta haklıyız; aklın gereğine uymak ödevimiz..."[6]

İlk bakışta sorun şiirin içeriğiyle ve içeriklerin sebep olduğu duygulanımlarla ilgiliymiş gibi görünür: Şairler arasında kaba saba hikâyeleri anlatanlar, çok abartanlar, insanları aşağılık, acınası durumlarda gösterenler, adil kişilerin felakete düşüşünü betimleyenler, tanrılarla ilgili ensest, cinayet, tecavüz, ihanet, zulüm hikâyelerini söze dökenler, duyguları eğitmek bir yana azdıranlar kötü alışkanlıklara yol açmaktadır. Havelock'a göre, sorun sadece içerik olsa mesele bir revizyonla halledilebilecek, ayıklama yoluyla zararlı içerikler yararlılardan ayrılabilecektir. Oysa şiir biçimi açısından da tehlikelidir. Gerek kelime seçimi –kelimeler açık ve tek anlamlı değil, muğlak, belirsiz ve çok anlamlıdır–[7] gerekse dizelerin ölçüm, uyum ve tartımla dile getirilişi şairlerin bizdeki duygulara hükmedebilmelerini sağlayacak ve eleştirel bir zihnin gelişmesini engelleyecek şekilde düzenlenmiştir. Şiir sahip olduğu teknik araçlar sayesinde bilinçdışına etki ederek cezbetmekte ve kandırmaktadır; patalojik bir etkidir bu. Kısaca şiirin muhtevası ahlaki açıdan zararlıdır, mekanizması zihin için tehlikelidir; şiir aklı kötürüm bırakmakta, ruhu zehirlemektedir.[8]

Buraya kadar şiirin pedagojik ve linguistik bakımlardan yol açtığı sorunlardan söz edildi; ne var ki Platon'a göre şiir insanları karmaşaya sevk ettiği için politik bakımdan da tehlikelidir. O halde bu hastalığın ilacını bulmak bir zorunluluktur; bu ilaç "şeylerin kendisine" (*auto kath auto*) uzanan, onların gerçekte ne olduğunun bilgisini içeren, dahası yeni bir zihin yapısı geliştirmeyi ve yeni bir eğitim modeli olmayı hedefleyen diyalektiktir; *Devlet* diyaloğu ise diyalektik yöntemin ele alındığı temel eserdir. Ne var ki diyaloğun temel konusu imge

6 Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi, 1992, s. 294-295: 607ab-608b (akışı sağlamak için alıntıda cümlelerin yeri değiştirildi –n.k.).

7 Tragedyalar kelimelerin muğlak kullanımına dair güzel bir örnektir. Bu eserlerde muğlaklık trajik kavrayışa hizmet etmekte, bilmece tarzında ifadeler açık ve anlaşılır konuşmaya tercih edilmektedir. Dil, kahramanların ya da koronun değil de nöbetçi, haberci gibi sıradan insanların ağzında muğlaklıktan uzaklaşmakta ve ritmini kaybetmektedir; onların açık ve anlaşılır ifadeleri ise o dönemin anlayışına göre sığ ve kabadır.

8 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 22, 30.

üretimi ile felsefe, şair ile filozof arasındaki ilişki değil adalettir (*dikaiosyne*). Diyalogda diyalektik adaleti sağlayacak, hem bireyi hem de toplumu adalete götürecek yöntem olarak sunulmuştur: *poetik* zihin adaleti yıkar, *diyalektik* zihin adaleti inşa eder;[9] şair ürettiği imgelerle toplumu karmaşaya sevk eder, filozof-kral ise toplumu bir ilke etrafında düzene sokar.[10] Adalet, filozofun *polis*i düzene sokmak için dayandığı ilkedir (en genel anlamıyla da felsefe yapmaktır). Platon diyalogda adaleti geçmişteki işlevsel ve imgesel kavranışından ayırıp soyutlamaya ve onun formunu belirlemeye çalışmaktadır. *Devlet*'te adalet tartışması bilgi türleri, imge üretimi, çocukların eğitimi, toplumsal sınıflar, bu sınıfların işleri ve erdemleri, sanatın işlevi, soylu yalan (*pseudes gennaion*), bellek aktarımı, veraset, ölümden sonraki yaşam gibi konular etrafında gelişir; bütün bu bakımlardan da eski ve yeni çatışması söz konusudur.

III- İmge üretimi ile adalet arasındaki ilişkiye odaklanan *Devlet* diyaloğu dramatik, tarihsel ve ironik bakımdan oldukça çarpıcı bir sahneyle açılır. Diyaloğun kişileri üç grupta toplanmıştır: Sokrates ve öğrencileri (Glaukon ve Adeimantos), Atina'ya Sicilya'dan göç etmiş filozof dostu varlıklı Kephalos ve oğulları (Polemarkhos ve Lysias), sofist Thrasymakhos ve öğrencileri. Diyaloğun hemen başında Sokrates ve arkadaşları bir kutlamadan dönmektedir; yolda Kephalos'un oğlu Polemarkhos onlara rastlamış ve onları zorla baba evine davet etmiştir. Daveti kabul etmeye mecbur kalan Sokrates ve yanındakiler Kephalos'un evinde adalet hakkında bir tartışma yapacak, adaletin ne olduğuna dair ileri sürülen ilk tanımlar Sokrates tarafından bir çırpıda çürütülecektir. Dönemin adalet anlayışını ifade eden bu tanımlar Kephalos ve Thrasymakhos tarafından öne sürülmüştür. Kephalos adaletin "borcu ödemek, alınanı geri vermek" olduğunu söylemiş (kötü birinden borç alınan silahın geri verilmesinin adaletsiz olacağı kabulüyle çabucak çürütülecek bir savdır bu), meşhur sofist argümanı ileri süren Thrasymakhos ise adaleti "güçlünün işine gelen" diye belirlemiştir. Peki, daha ilk kitapta çabucak çürütülecek bu iki tanımı Platon neden tartışmaktadır? Tartışmanın yapıldığı zamana bakıldığında bu iki cevabın ironisi görülecektir.

Platon diyaloğun başında zamana dair bir kayıt düşmüştür: "Trakyalı tanrıça Bendis için Atina'nın periferisinde yer alan Pire'de ilk defa bir kutlamanın

9 *Age*, s. 24.

10 Ne var ki diyalektiğin yozlaşmış bir biçimi de vardır; çağın söz düelloları, akıl yarışları, sırf üstün gelmeyi hedefleyen tartışmaları böyledir: Platon, *Devlet*, s. 221-223: 537d-539c.

düzenlendiği yıldır ve Sokrates ile öğrencileri bu kutlamadan dönmektedir."[11] Bu kayıt en azından ilk kitabın MÖ 380 civarında yazılmış olduğunu bildiriyor. O sırada Platon 47 yaşındadır (doğum 427), Sokrates demokrat bir rejim tarafından öldürüleli 19 yıl geçmiştir (ölüm 399). Kephalos'un oğlu Polemarkhos ise Sokrates'ten de 5 yıl önce aristokratların oligarşik darbesi sırasında Platon'un kardeşi Glaukon vasıtasıyla öldürülmüştür (404). Kısaca, Sokrates ve Polemarkhos bu diyalog yazıldığı sırada hayatta değildir; üstelik onlar farklı adalet anlayışları yüzünden öldürülmüştür. Polemarkhos'u öldürenler, Sokrates'i öldüren rejimin karşıtlarıdır. Thrasymakhos haklıysa, karşıt olan iki rejimin de adil olması gerekecektir. Birbirine karşıt iki şeyin bir ve aynı ilkeden çıkması olanaklı olamayacağına göre, onların ikisine de aynı adı vermek doğru olmamalıdır. Bu durum, adaletin *endoksa*lara, yaygın kanılara dayalı kavranışının yol açtığı karmaşadır. Gerek Kephalos'un gerekse Thrasymakhos'un ileri sürdükleri savlar –duyusal alanda adalet bağlama göre belirlendiği için–, onların adaleti ve adaletsizliği aynı anda savunabilmesiyle sonuçlanmıştır. O halde Platon'un meselesi adaletin formunu belirlemek, çok'u bir yapmak olacaktır. Platon ilk kitapta bu tartışmayı Polemarkhos'un evinde yaparak artık borcu ödenemeyecek Kephalos'un kaybı için (büyük oğlu artık hayatta olmayan yaşlı adamın veraseti tehlikeye düşmüştür çünkü) bir telafi sunmuştur. Kuşkusuz Sokrates için de.

Böylesi bir ironik girişle açılan *Devlet*'te tartışmanın ana ekseni şiir ile diyalektik arasındaki çatışmadır. Diyalogda şairler sıklıkla sofistlerle yan yana getirilmekte, bir'i çok yapan sofistlerin zihin yapısı şairlerinkine benzetilmektedir. Bu problem açısından Sophokles'in *Antigone* tragedyasına bakarsak, orada adaletin Antigone tarafından *themis*/teamüller, Kreon tarafından ise *nomos*/yasa olarak belirlendiğini görürüz;[12] trajik çatışma da bu çokluk yüzünden çıkmış, kahramanların uzlaşması mümkün olamamıştır. Platon'a göre bizi görünüşlerin, kanaatlerin hükmü altına sokmak bakımından sofistler de şairlerden geri kalmamakta, ne var ki kanaat rejimi de adaletsiz pek çok durumun yaşanmasına yol açmaktadır. Hocası Sokrates de çoğunluğun kanaati yüzünden öldürülmemiş midir? O halde politikanın kanaat rejiminden kurtarılması ve hakikat tarafından düzenlenmesi artık bir zorunluluktur. Yalnızca *polis* değil, ruh ve varlık da yaygın kanılardan uzaklaştırılmalıdır.

11 Platon, *Devlet*, s. 2: 327a.

12 Sofokles, *Antigone*, Eski Yunan Tragedyaları I, çev. Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos Boyut, 2005, s. 445-460.

Bu durumda diyalektik *ethos*u, *polis*i, varlığı bir ilke etrafında örgütleyecek yöntem olarak ileri sürülmekte, çok'laştırma uzmanı olarak şairler ve sofistler de düzeni bozmakla suçlanmaktadır. Platon "aklın talimi" olan diyalektik sayesinde sözü ve varlığı muğlaklık, çok anlamlılık ve belirsizlikten kurtarmayı, bilgi kaynaklarını rasyonelleştirmeyi amaçlamıştır; bunu sağlayabilmek için de yeni eğitim biçimi olarak diyalektiği ileri sürmüştür. Elbette diyalektiği bir yöntem olarak ilk defa ileri süren kişi Platon değildir; diyalektik o dönemde felsefenin üç önemli biliminden birisidir; diğerleri ise doğa bilimi ve etiktir. Platon söz konusu sanatı yorumlamış ve hayatının farklı dönemlerinde bu sanatı üç farklı şekilde, çürütme yöntemi olarak (*elenkhos*) (I), idealaron-özlerin bilimi olarak (*dilektikē*, *dianoia*) (II), idelere göre ayrım yapma/ayıklama sanatı olarak (*diairesis*, *diairetikē*, *logismos*) (III) belirlemiştir.[13] Diyalektik ilk önce iki canlı insan arasında geçen bir tartışma formunda ortaya çıkmış, sonra tümel kavramlar elde etmek için *logos*un incelikle düzenlenmiş dizgesi olmuş; soyut sınıflandırmalar, çıkarımsal mantık, soyutlama yetisi, saf varlıkların temaşası şeklinde gelişmiştir. Makalenin sonraki bölümlerinde bu konuya döneceğiz. Şimdi ise –Platon'un savaş ilanını anlayabilmek için– sözlü hafızanın yapısına, poetik zihnin işleyişine ve bu işleyişin neden sorunlu görüldüğüne bakalım.

IV- Sözlü kültür, *poetik* zihin: Sözlü kültürler topluluğun gelenek ve göreneklerinin, mülkiyetlerinin, inançlarının, bilgi ve becerilerinin sözle aktarıldığı, zihin mekanizmasının da bu aktarıma ve aktarılan bilginin kalıcılığını sağlamaya göre düzenlenmiş olduğu kültürlerdir.[14] Bu tür kültürlerde canlı hafızayı aktarma görevi ozanlarındır; duygu ve düşüncelerin ölçülü ve uyaklı dizelerle anlatılmasını mümkün kılan şiir hafıza aktarımı tekniği,[15] destanlar ise dönemin ders kitaplarıdır.[16] Böylesi bir toplumda ilk görevleri canlı hafızayı nakletmek olan ozanlar da toplumun sanatçıları olmaktan çok öğretmenleri, katipleri, bilgeleri ve hukukçularıdır.[17]

Şairlerin görevlerinin nerelere uzandığını onlara hep yardım eden *Musa*ların soyları açık kılar: anneleri Mnemosyne'den hatırlama, hafıza ve ezberi, teyzeleri Themis'ten ise teamülleri, örf ve âdetleri devralan *Musa*lar, örf ve âdetlerin

13 Antikçağ'da diyalektik ve bunun Hegel felsefesindeki yansımaları hakkında bkz. *Hegel und die antike Dialektik*, ed. Manfred Riedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
14 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 57.
15 *Age*, s. 123-139.
16 *Age*, s. 95.
17 *Age*, s. 102.

hafızada korunmasına aracılık ederler. Babaları Zeus olan bu kızların şairler eliyle korudukları ahlaki ve politik düzen ise patriyarkal gelenektir.[18] Destanlarda kahramanların, tanrıların yapıp ettikleri şairler kuralları hatırlatsın diye bir vesile olarak kullanılmakta, şairler ise sadece teamülleri değil beslenme, gemicilik, deniz yolculuğu, savaş kuralları gibi pek çok konu hakkında bilgiyi aktarmaktadır (Platon tam da bu yüzden şairleri eleştirmiş, şairlerin bütün bu konuları teknik anlamda bilmediklerini ileri sürmüştür). Bu aktarım işinin biçimini belirleyen ise *Musa*lardır. Hesiodos'a göre "olanı, olacağı, olmuşu"[19] söyleyen *Musa*lar, işlerini memnun ederek, arzu uyandırarak, sevimlilik yaparak gerçekleştirmekte; ezgi ve dansı da bir teknik olarak kullanmaktadırlar.[20] Bir topluluğun bilgi birikimini koruyabilmek ve aktarabilmek için söz vezinli kalıplarda beceriyle örgütlenerek ritimli hale sokulmakta, ezberlemeye uygun hale getirilmektedir. Poetik kültürün bütün anımsama faaliyeti bu ritimli hale getirilmiş sözün ezberlenmesine dayanır; bunun koşulu da sözün biteviye tekrarlanmasıdır. Şairler, rapsodlar, ebeveynler, ihtiyarlar ezberden anlatmakta,

18 Zeus'un politik ve ahlaki düzeninin şairler aracılığıyla nasıl muhafaza edildiğini E. A. Havelock'un *İlyada*'dan seçtiği birkaç örnek çok açık kılıyor: I. Kitap'ta Agamemnon ile Akhilleus arasında bir tartışma vardır. Agamemnon bir Apollon rahibinin kızını kendi malı olarak sahiplenmiş, Tanrı bu işe çok kızmış, orduya veba musallat etmiştir. Agamemnon kızı vermeyi kabul etmemekte, ozan da bu fırsatı değerlendirerek cariye taksimine ve kadınların görevlerine dair kabul gören kuralları hatırlatmaktadır: "Şuradan şuraya bırakmam kızını... Orda, Argos'ta, yurdundan uzak,... Tezgâhına gide gele, yatağıma gire çıka,... Benim yuvamda kocayacak..." Ne var ki Meclis bu acil durumun üstesinden gelmek için toplanmış, vebayı defetmek için başkumandanın kızı geri vermesine karar vermiştir. Bu teklif kızı kendi ganimeti olarak gören Agamemnon'u çileden çıkarmış, durumun üstesinden gelebilmek ve vermek zorunda kaldığı ganimeti ikame edebilmek için Akhilleus'un payına düşmüş olana el koymuştur. Ganimetinden olan Akhilleus orduyu terk etmeye ant içince büyük hatip Nestor ona Akha toplumunda ganimetlerin nasıl bölüşüldüğünü hatırlatmaktadır: "Bir krala kafa tutmaya kalkma sen... değnek taşıyan bir kralla aynı değil senin onurun; Zeus verdi değnek taşıyan krala o onuru..." Ardından Akhilleus Zeus'u ikna etsin diye annesinden yardım istemiş, Zeus Thetis'le görüşmeyi kabul edince de Hera öfkeden çıldırmıştır. Şair bu fırsattan yararlanarak kadına yerini hatırlatmış ve Zeus'a şunları söyletmiştir: "Benim her kararımı bileceğini sanma... Karım olsan bile ağır gelir onlar sana..." Şairler beslenme, gemicilik, deniz yolculuğu, savaş kuralları hakkında da pek çok bilgi aktarmaktadırlar: "Körfeze girince dürdüler yelkenleri, kodular kara gemiye... Gevşettiler ön halatları çabucak,... İndirdiler direği çatalın içine,... Küreklere yapışıp yanaştırdılar kıyıya gemiyi,... Denize delikli taşlar indirdiler,... Gemiyi halatlara bağladılar,... Çıktılar sonra deniz kıyısına..." Meşhur Gemi Kataloğu da hangi kavimlerin Troya Savaşı'na katıldığına, Troya'ya toplamda kaç gemi geldiğine ve bu gemilerin hangi şehirlerden yola çıktığına dair tarihsel bilgileri aktarmaktadır: E. A. Havelock, *Age*, s. 29-31.

19 Hesiodos, *Theogonia, İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 4: 35-40.

20 Hesiodos Esin Perilerini ve onların işlerini listeler: Kalliope, Kleio, Euterpe, Erato, Melpomene, Polymnia, Terpsikhore, Thalia, Urania; arzu uyandırmak, hoşnut etmek, neşelendirmek, dans etmek, şarkı söylemek, doğru sözlülük (destan), ünlü etmek (tarih), övmek vb onların işidir: Hesiodos, *age*, s. 3-7: 1-115. Bu işlerin bir kısmı şiirin psikolojik etkileriyle, bir kısmı şiirin konusuyla, bir kısmı da şiirin teknik yönüyle ilgilidir: E. A. Havelock, *age*, s. 105-121.

çocuklar ve ergenler duyduklarını tekrar ederek öğrenmektedir.[21] Ne var ki sözün tekrarı kalıcılığın sağlanması için yeterli olmamakta, ozanlar biriktirilen deneyimin bellekte kalıcı hale gelmesini kolaylaştıracak farklı tekniklere ihtiyaç duymaktadır. Tekdüze deyişler, kalıplar, klişeler, canlı imgeler kullanmak –söz gelişi Şafak'tan her söz edildiğinde "gül parmaklı" demek, Hera'yı "ak kollu", Erinysler'i ise "kadından yana" oluşlarıyla dile getirmek, bu tanrısal varlıkların sadece adlarını değil niteliklerini de ezberleten bir tekniktir–, öyküler anlatmak –bir anlatıyı öykü yapan unsurların düğüm ve çözümler olduğunu Aristoteles'in *Poetika*'sından biliyoruz;[22] düğüm ve çözümlerin işlevi ise zihni şaşırtarak anlatılan içeriğin akılda kalıcılığını sağlamaktır–, aynı konuya dair tekrarlar yapmak –örneğin Akhilleus'un bütün eylemlerinde tekerrür eden bir yiğitlikten, Hektor'un bütün eylemlerine damgasını basan bir cesaretten söz etmek– sözlü kültürün bellekte kalıcı olmayı hedefleyen teknikleridir.[23] Tekrarlarda bir yandan bir özdeşlik korunmakta, diğer yandan bu özdeşlik dahilinde bir farklılığa kapı açılmaktadır.[24] Sözlü hafızanın kalıcılığını sağlamaya yönelik bu teknikler sadece zihin için bir kamçı görevi görmemekte, neredeyse bütün bedeni tekrarın ritmine göre düzenlemektedir. Bedenin ölçüyü korumayı kolaylaştırması, ezberlemeye yardım etmektedir. Bir yandan ağız, gırtlak gibi ses organlarının hareketi tekrarlara göre örgütlenmekte, diğer yandan sözün ritmi parmaklar aracılığıyla bir enstrümana (ozanların anlatılarına genellikle yaylı çalgılar ve davul eşlik etmektedir), oradan da ayaklara iletilmektedir; nihayetinde bütün beden –çoğu kez öne arkaya sallanarak– dans yoluyla tekrar eden söze eşlik etmektedir. Giderek tepkiler otomatikleşmekte ve bütün sinir sistemi ezberleme işlevine göre ayarlanmaktadır.[25] Öte yandan poetik ifadenin içeriği ozan tarafından canlandırılmakta, bu sayede ozan anlattığı konuyla ya da kişiyle –söz gelişi Akhilleus'un kederi ve öfkesiyle– özdeşleşebilmektedir. Aynı durum dinleyiciler için de geçerlidir; halkın hafızası büsbütün poetiktir. Elbette bunun politik sonuçları da vardır. Poetik kültürlerde söz sadece bir

21 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 59.

22 Aristoteles, *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2017, s. 63: 1455b25.

23 Sokrates'in ironiyi, Diogenes'in skandalı bir yöntem olarak kullanması; gene o dönemde bolca kullanılan muammalar, bilmeceler, güç ya da zekâ yarışları da sözlü kültürden kalma alışkanlıklar olarak düşünülebilir.

24 Hektor'un öldüğünü ilan etmek için söylenen şu dize tekrarlanan forma yeniyi ilave etmenin güzel bir örneği: "Hektor öldü; Hektor öldü... Hektor öldü; sahiden öldü Hektor... Hektor öldü; devrildi Hektor... Akhilleus katletti onu... Hektor kaybetti, Hektor öldü...": E. A. Havelock, *age*, s. 151-152.

25 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 154-157.

ifade değil, aynı zamanda bir olay ve bir eylemdir; dile getirildiğinde insanın bedenini harekete geçirmekte, onun varoluş durumunu değiştirmektedir. Burada söz konusu olan sadece biriktirilen bilginin aktarılması değil, kamu düzeninin sağlanmasıdır da. Sözlü kültürlerde düzeni sağlayan yasalar kalıplaşmış deyişlere, atasözlerine yerleşmiştir. "Böl, yönet", bu türden bir kalıp-sözdür.[26] Sadece şairler değil, krallar da aynı yolla iş görmektedir. Hukuki ve politik kararlarını ölçülü, ezgili, ritimli söz aracılığıyla dile getiren krallar, bu yolla halkı daha kolay ikna edebilmektedir. Söz gelişi Solon, vezinli söz sayesinde üstünlük sağlamış olan son yöneticidir. Kısaca şiir bir güç mekanizmasıdır: hem bu söz tipinin performatif oluşundan, yani sözün gerçekleşecek olanın bir unsuru oluşundan ötürü,[27] hem de ozanların her şeyi olduğu haliyle değil de dinleyicilerin ya da yöneticilerin isteğine göre anlatıyor oluşlarından dolayı. İnsanların anımsamaya heves etmediği konular ise önce ozanın repertuarından çıkmakta, sonra da belleklerden silinmektedir.[28] Platon biraz da bu gerekçeyle *Devlet*'te ozanları suçlamış, halkı kanaatlere tutsak ederek "güttükleri" gerekçesiyle ideal toplumdan kapı dışarı etmek istemiştir.

V- Artık diyalektik vasıtasıyla tedavi edilmesi gereken poetik zihin yapısında ya da bu zihin tarafından örgütlenen toplumda sorunun ne olduğunu sorma zamanı geldi. Poetik zihin için aslolan ezberlemedir; bu zihin yaşadığı kültürü eleştirme, tartışma gereği duymamaktadır. Burada, poetik diye belirlenen zihnin sadece sözlü kültürler bağlamında söz konusu edildiğini ve sözlü kültürler için ezber faaliyetinin de hayati olduğunu tekrar etmek isterim. Bu faaliyetin sonucu ise zihnin tecrübeye angaje olması, kendini tecrübeden ayıramamasıdır; ezberleme faaliyeti bir nesnellik inşası için fırsat tanımamaktadır. Bu da Platon için düşmanın ta kendisidir;[29] böyle bir faaliyetten ancak duyumsamaya

26 Walter J. Ong, *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, ed. Meltem Ahıska, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis, 2013, s. 50.

27 Sözlü kültürlerde söz kendi özerkliğine sahip olmadığı için konuşanların toplumsal işlevlerine bağımlıdır; bu işlevlerin ritüellere ve teamüllere göre yerine getirilmesi hakikati (*aletheia*) tesis etmektedir. *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*'nde hakikatin rasyonellik öncesi biçimlerini ele alan Marcel Detienne, hakikatin filozof elinde şekil kazanmadan önce şairler, adil krallar ve kahinlerin kontrolünde olduğunu, onlar tarafından tesis edildiğini ve onların işlevlerine tabi olduğunu söylüyor. Detienne'e göre bu işlevler övgü, hatırlama ve adalettir. Bu durumda adaletsizlik hatırlanması gereken şeyi unutmak, övülmesi gereken kişiyi yermektir. Bilgeler bu kuşaktan sonra gelecek, sofistler ile filozoflar ise bilgenin mirası için kapışacaktır: Marcel Detienne, *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan, 2012.

28 Walter J. Ong, *age*, s. 65.

29 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 63.

dayalı kötü imgeler türeyecektir. Sözlü hafızada düşünmek, genellemek, eleştirmek ezber mekanizmasını bozacağı için tehlikelidir. Platon'a göre bir uyurgezerin zihnidir bu.[30] Varlıktan ziyade oluşla, bir'den ziyade çok'la, düşünülür olandan ziyade görünür olanla hemhal olmuş bu zihin her üç yönüyle de kanıya tekabül etmektedir. Kendisi ise yeni bir zihin alışkanlığını müjdelemektedir: görünür olmayan, imgede olmayan, zamandışı varlığı, kısaca *şeyin kendisini* (*auto kath auto*) düşünmektir bu. Söz gelişi duyuların bildirdiği "üç parmağın" ötesine geçmek (duyuların algısı çelişik olduğu için ve aynı anda parmakların hem büyük hem küçük, hem sert hem yumuşak olduklarını söyledikleri için), akıl ve hesap aracılığıyla sertlik nedir, büyüklük nedir, tek nedir, üç nedir diye sormaktır söz konusu olan; burada konu artık parmaklar değil sayılar ve hesaplardır.[31] Böylece "hikâyenin sözdiziminden matematiksel eşitliklerin sözdizimine doğru bir dönüşüm gerçekleşir."[32] Oysa Homeros'un evreninde insanın işi kolektif hatırayı devam ettirmektir; o dönemde kendilik, bilinç, kavram, ortak form gibi ifadeler pek de anlamlı değildir. Platon ise söyleneni tekrarlamak yerine söylenen hakkında düşünebilen, kendini tecrübeden ayırabilen müstakil ruhları yaratmanın öncüsü olmuştur; böylesi bir ruhun hedefi ise müstakil varlıkları ele geçirmektir. Bu deneyimi ifade etmek için kullanılan ve "düşünmek", "temaşa etmek", "seyretmek" anlamlarına gelen *theōrein* fiili, özne ve nesnenin birbirlerinden koparak müstakil hale gelişlerini ifade eder; artık salt bir seyirci haline gelmiş olan özne canlandırmadan ve görünüşler alanından kopmuş, asıl gerçeklik olan *idea*ları seyretmeye başlamıştır. Oysa görünüş ve gerçekliğin ayrı tutulmadığı eskimeye yüz tutmuş geleneğin en sevdiği fiil "görmek ve görünmek", "algılamak ve bir algı uyandırmak" anlamlarına gelen *dokein*'dir. Bu fiil izleyen ve eyleyeni, özne ve nesneyi aynılaştırmakta, kişiyi kendi kanaatinin izleyicisi yapmaktadır.[33]

30 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 195., Platon, *Devlet*, s. 166: 476c5.

31 Platon, *Devlet*, s. 208: 523c-e.

32 Eric Alfred Havelock, *age*, 234.

33 Hannah Arendt'e göre Sokrates'in düşünme biçiminde hâlâ işbaşında olan fiil budur. Platon asıl gerçeklik olan *idea*yı ele geçirmeye çalışsa da hocası Sokrates görünüşün gerçeklik olduğunu, hiç kimseye görünmeyenin var olmadığını düşünmektedir. Sokrates'in meşhur *dokei moi* (bana öyle görünüyor) ifadesi izleyen ve eyleyeni aynılaştırmakta, kişiyi kendi kanaatinin izleyicisi yapmaktadır. Bu, bir-içinde-ikinin hareketidir; düşüncenin kendiyle diyaloğudur. Benzer bir düşünce Aristoteles'te de vardır. *Nikomakhos'a Etik*'te "herkese görünen şeye varlık deriz ve bu görünümden yoksun olan ne varsa, sıkı sıkıya bize ait ama gerçeklikten uzaktır; bir hayal gibidir; gelir ve geçer" demekte, Arendt de bu düşünceleri Antikçağ'ın görünüşe verdiği önem çerçevesinde değerlendirmektedir: Hannah Arendt, *Devrim Üzerine*, çev. Onur Eylül Kara, İstanbul: İletişim, 2017, s. 290; Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç, 1997: 1172b36.

Poetik gelenekten diyalektik geleneğe doğru ilerleyen bu süreç açısından bazı gelişmeler önemli olmuştur. Bunlardan ilki iletişim tekniğinin değişmesi, söz yerine yazının kullanılmaya başlamasıdır. Yazı hafıza için gerekli olan duygusal özdeşleşmeleri berhava etmiş, yaygınlık kazandıkça da hafızayı bir sonraki nesle aktarmak için yapılması gereken ezberi ve bu işleme yatırılan enerjiyi boşa çıkarmıştır; hem diyalektik düşünme hem de bireysel yaşam bu enerjiden doğacaktır.[34] Böylece sözlü kültürün alışkanlıkları giderek zayıflayacak, kişi nesneye ikinci bir kez daha bakabilme imkânına sahip olduğu için kendini hatırlanması gereken sözden ayırabilecektir. Akhilleus'la özdeşleşmenin hiçbir anlamı kalmamıştır artık, bundan böyle rahatlıkla Akhilleus hakkında düşünüp, onu yargılayabilecektir. Kolektif yapıdan sıyrılıp "ben" demeyi öğrenen birey, uygarlık denilen yapının da koşulu olacaktır.[35] Elbette burada Sokrates'i de anmak gerekir. Sokrates –gerek Platon'un gerekse Ksenophon'un bildirdiklerine göre– söz konusu gelişmeyi çok iyi yakalamıştır (burada dramatik bir unsur olan Sokrates'ten değil, tarihsel Sokrates'ten söz ediyoruz); tartıştığı kişiden sözünü açıklamasını ya da yeniden ifade etmesini istemesi, poetik özdeşleşme alışkanlıklarına ters bir hamledir. Sokrates'le tartışmanın insanların rahatını bozması, kullandığı yöntemin alışkanlıklara ters oluşundandır; Sokrates tekrarlamanın sağladığı rahatlığı ve keyfi askıya almaktadır. Onunla konuşmanın nasıl bir işkence olduğunu Platon da sık sık söyleyecektir; ne var ki ahlaki kararlar almaya ve bilimsel düşünmeye muktedir bir bireysel ruh tam da bu hamlelerle yaratılmıştır.[36] Sokrates Atina sokaklarında yurttaşları erdem konusunda sorgularken sıradan yurttaşın dikkatsizliğini ya da akıl yürütmesindeki kusurları teşhir etmeyi değil, çoktan dağılmaya yüz yutmuş sözlü kültüre dayalı yapının kalıntılarını *polis*ten uzaklaştırmayı istemektedir.[37]

34 Ne var ki başka bir açıdan bakıldığında yazıyı bütünüyle olumlu bir icat olarak belirlemek de zor gibi görünmektedir; yazı yaygınlaştığı ölçüde belleği zayıflatmakta, cansızlaştırmaktadır. Platon'un *Phaidros* diyaloğunda yazıyı hem zehir hem de ilaç anlamına gelen *pharmakon* olarak belirleyişi de bu yüzdendir. Yazı unutmaya karşı bir ilaçtır, ama bu ilacın belleği zayıflatmak gibi bir özelliği de vardır. Dahası yazılı metin sorulara yanıt verememekte, okuru diyalektiğe dahil edememektedir. Bu yüzden filozof kendisini oyalayacak şeyler ve yaşlılığı için anımsatıcı şeyler yazmak dışında yazıyı kullanmamalıdır: Plato, *Phaedrus*, LOEB, çev. Harold North Fowler, Londra: Harvard University, 1914.

35 Bu gelişmenin tragedyalarda da bir yansıması olmuştur. Aiskhylos'un tragedyalarında Atinalılığa dair kolektif ruhu yansıtmak için sahneye çıkan kahramanın yerine Euripides'in tragedyalarında sorgulayan, vicdan muhasebesi yapan kahraman geçmiştir: Walter J. Ong, *age*, s. 208.

36 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 199-215.

37 Sokrates'in erdemin neliğine yönelik sorgulamaları arkaik erdem anlayışını da sarsmıştır. Arkaik erdem anlayışı dönemin toplumsal yapılarından bağımsız bir ahlaklılık tanımamaktadır. Erdem deyince anlaşılan, Akhilleus gibi yarışlarda, Penelope gibi aileyi devam ettirmede, Nestor gibi söylev vermede, Homeros gibi hikâye anlatıcılığında üstün oluştur. Sokrates ise bütün bu

VI- Şiire karşı diyalektik: Sokrates gibi Platon da sözlü geleneğin gücünü kırmak istemiş, ne var ki yeni bir zihin yapısı şekillendirebilmek için –gene Sokrates gibi– poetik geleneğin pek çok unsurunu kullanmıştır. Eski gelenekten dramayı alan Platon, yeni zihni drama ve yazıyla biçimlendirmiş, böylece yazının zayıf yanlarını imgeyle güçlendirmiştir. Tiyatronun tapınaktan geri kalmadığı bir toplumda, dramayı kullanmayan bir düşünme biçiminin uzun soluklu olamayacağı açıktır. Drama, Aristoteles'e göre, "bir iş yapanları betimleyen taklittir"[38] ve hareket halindeki düşünceyi ifade edebilecek en uygun formdur; yazı ise kalıcılığı ve yayılma gücü açısından yararlanılması gereken tekniktir. Şayet doğru kullanılırsa, yazı da canlandırılabilecektir; bunun yolu metafor, alegori, analoji, imge, mitos ve canlandırmalarla yazıyı desteklemektir. Filozofun işi kavramları biçimlendirmek ve bunları canlı bir dil aracılığıyla gençlere aşılamaktır. Platon'a göre dil ile zihin kapasitesi arasında bir ilişki vardır; tam da bu yüzden dili değiştirmek zihni de dönüştürecektir. Kardeşleri ve yakın akrabaları gibi politikaya atılmayan Platon, yeni bir teknik kullanarak –bu teknik diyalektiktir– daha derin bir reformu hedeflemiş gibidir.[39] Elbette diyalektiği Platon icat etmemiştir; Parmenides ve Zenon'dan itibaren kullanılan bir tekniktir bu. Platon ona bir biçim vermiş ve bu sanatı sofistlere karşı (onların retoriğine karşı) bir silah gibi kullanmıştır.

Platon yaşamının farklı dönemlerinde en üstün bilme yöntemi olarak belirlediği diyalektiği üç farklı şekilde kullanmıştır: 1- *Savunma*, *Kriton*, *Protagoras*, *Kharmides*, *İon*, *Lakhes*, *Gorgias*, *Menon* gibi ilk dönem diyaloglarında Sokratesçi sorgulama yöntemidir; bu yöntem çürütmeye –*elenkhos*– dayanır; aporetik ve diyalojiktir. Diyalog formunda gerçekleşen bu sorgulamada soran kişi "erdem x'midir, yoksa değil midir?" türünden iki çelişik ifadeyi ardışık sorularla dile getirmekte, cevap veren ise bu iki uçtan birinin doğru olduğunu ileri sürmeye zorlanmaktadır. Sonraki adımda, soran, ileri sürüleni ya çürütecek ya da kabul edecektir; çürütme, önermenin çelişiğinin kanıtlanması yoluyla olmaktadır. Her seferinde soru karşıdaki kişinin cevaplarından türetilmekte, ileri sürülen savı çürütecek argüman gene cevaplayanın düşüncelerinden çı-

üstünlükleri erdem yapan şeyi, toplumsal belirlemelerden soyutlanmış insanın üstünlüğünü ele geçirmek istemiş, bu çabasıyla düşünce tarihi açısından büyük bir devrime imza atmıştır: Alasdair McIntyre, *Erdem Peşinde*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 199.

38 Aristoteles, *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2012, s. 15: 1148a25.

39 Danielle S. Allen, *Platon Neden Yazdı?*, çev. Ayşe Batur, İstanbul: İletişim, 2011, s. 25, 37, 142, 173, 174.

kartılmış olmaktadır. Platon'un diyaloglarında sınayıcı Sokrates'tir.[40] 2- *Devlet* ve *Theaitetos*'ta saf varlıkların bilimi, saf düşünce, en üstün bilimdir (*dialektikē epistēmē* ya da *dianoia*); burada söz konusu olan, varsayımlardan ilkeye giden, araştırmalarını yalnız kavramlarla yapan bir düşünmedir ve bu bilimi geliştirmek anayasa ressamlarının, filozof kralların işidir. 3- *Devlet Adamı*, *Sofist*, *Philebos* gibi geç dönem diyaloglarında ise *idea*lara göre bölme, ayrım yapma, ayıklama yöntemi (*diairesis*), kavramlardan oluşan bir söz dağarcığı kullanma mahareti, çelişkiye düşmeden (bir ve aynı kavrama farklı anlamları, farklı kavramlara aynı anlamı vermeden) sınıflamalar yapma becerisi, güvenilir türlere yönelen bilim olarak ortaya çıkmıştır. Amaç ise araştırılan konuyu derinlemesine incelemek, kavramsal bakımdan açıkça ortaya koymaktır.

Bu üç diyalektik kavrayışını sistematik olarak ayırmak, onları üç farklı yöntem diye sunmak ve diyalogları da bu ayrıma göre tasnif etmek elbette doğru olmaz; ama bu konuyu burada bırakıp imge üretimiyle daha çok ilgili görünen ikinci kullanıma, oradaki ayrımlara bakalım. *Devlet*'te diyalektiğin hem en değerli semboller olan *idea*ların bilgisi, hem bu bilgiye götüren yöntem/yürüyüş, hem de gençleri doğru sembollerle eğitme konusunda ustalık olduğunu tekrar edelim. Gençlerin eğitimi meselesinin *Devlet*'te çok önemli olduğunu da hatırlayalım. Böyle bir kaygıyla Platon *Devlet*'te ilk olarak epistemolojik açıdan zararlı olan ve değerli olan sembolleri birbirinden ayıracaktır: bir yanda şairlerin ürettiği gölgeler (*eidōla*) vardır; diğer yanda filozofların, matematikçilerin, anayasa-ressamlarının ürettiği modeller (*eikōnes*, *paradeigmata*, *digrammata*, *typoi*, *logoi* gibi) bulunur. İlk gruptakiler algılanabilir şeyleri taklit eden (*mimēsthai*) kötü imgelerdir; iyi ve sağlıklı olan diğerleri ise düşünülebilir şeyleri somut örneklerle temsil etmek suretiyle –bunun yolu yazmak ve model yapmaktır (*graphein kai palattein*)– ulaşılabilir kılan, bu yolla algılanamayan şeylere katılmayı (*metekhein*) sağlayan görselleştirmelerdir; resimler ve heykeller de (*zoigraphiai*, *andriantopoioi*) bu gruptadır.[41] O dönem

40 Sokrates'in sınayıcı konumunu Michel Foucault *parrhesia-parrhesiastes* (doğruyu söyleme-doğruyu söyleyen kişi) kavramları bakımından tartışma konusu yapar ve sınamayı gerçek (*alethes*) ile sahteyi (*pseudes*) ayırma sanatı olarak belirler; sınamayı yapacak kişi gerçek/sahih olmak zorundadır. Sokrates'in sınamadaki amacı sınananın *bios*u ile *logos*u, yaşamı ile düşüncesi/sözü arasındaki uyumu ya da uyumsuzluğu ortaya çıkarmaktır. Sokrates kendi varlığında *logos* ile *bios*un tam bir uyumunu yansıttığı için Platon onu *basanos* olarak belirlemiştir. *Basanos* hem sahte ile gerçeği ayırt eden denek taşıdır, hem de işkence, sıkıntı, zorluk gibi anlamlara gelmektedir. Sokrates'in sorgulamalarının karşıdaki kişiye verdiği sıkıntı, onun kelimenin iki anlamını da karşıladığını gösterir: Michel Foucault, *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı, 2005, s. 80-81.

41 Danielle S. Allen, *age*, s. 69-70, 101.

için Sokrates'in ne'lik araştırması ne kadar yeni ve zorsa, algılanamayanlar hakkında konuşmak da o kadar zordur. Bu nedenle Platon birtakım görselleştirmeler kullanmış, ideaların bilgisini "mağara", "güneş" ve "çizgi" imgeleriyle anlatmıştır. Platon giderek zorlaşan üç farklı imgeyle (mağara alegorisi, güneş metaforu ve çizgi analojisini kullanarak) bilmenin/kavrayışın türlerini, diyalektik yürüyüşün basamaklarını anlaşılır kılmak istemiş, *eidos*, *eikōn* ve *eidōlon* arasındaki farkları belirlemeye çalışmıştır. Böylelikle insanların hakikate uzaklıkları ve yakınlıkları, onların imge kullanma biçimleriyle ilişkili olarak belirlenmiş olacaktır.

Çizgi analojisi şöyle kullanılır: Sokrates önce muhataplardan bir çizgi tasarlamalarını ve bu çizgiyi eşit olmayan bir şekilde iki parçaya bölmeyi hayal etmelerini ister; elde edilen bölümlerden uzun olan kısım düşünülür olanlara (*noeton*), kısa olan kısım ise görülür olanlara (*horaton*) karşılık gelmektedir. Sonra bu bölümlerden her biri de gene aynı eşit olmayan oranda bölünür. Ortaya 4-2-2-1 oranında bir bölümleme çıkar. Her bir bölüm kavrayışın bir türünü yansıtmaktadır: *idea*ları/formları kavramayı sağlayan saf düşünme (*noesis*); model ve diyagramlar kullanarak kavramları çıkarsama (*dianoia*); yapma ve doğal nesneleri anlamamızı sağlayan inanç (*pistis*); gölgeleri, hayali görüntüleri (*skiai, phantasmata*) tahmin etmemizi sağlayan hayal gücü (*eikasia*).[42] Görüldüğü üzere çizginin sağı ve solu imgelerle doludur. Ne var ki tahmin alanındaki imgeler taklidin ürünüdür ve bu yüzden de gölgelidir; düşünme alanındaki imgeler ise taklidin ürünü olmadıkları için metafizik açıdan sağlam ve berraktır (*enarges*), bu imgelerden ortak biçimlere doğru gidilebilecektir.[43] Anayasa ressamının işi duyulur ve düşünülür arasında mekik dokuyarak yararlı sembolleri üretmektir. Danielle S. Allen bir örnekle bu idrak tayfını anlamamızı kolaylaştırıyor: Bir evin fotoğrafından yola çıkarak aslını tahmin etmek hayal gücüyle olur; ne var ki bu yolla ev tam olarak anlaşılamaz, onun hakkında sadece zayıf bir kanıya (*doksa*) sahip olunur (taklitçiler bu alanda iş görürler). Evin kendisi görülüp içi gezildiğinde, ev hakkında

42 Çizginin ortadaki iki kısmının eşit olması, onların aynı nesne kümesine sahip olmalarındandır. Başka bir ifadeyle, inanç yoluyla anlaşılacak nesneler, düşünme yoluyla da anlaşılabilirler. Örneğin dik açıyı düşünme alanında küp ya da kare gibi model ve diyagramlar aracılığıyla idrak ederiz; duyumsama alnında ise zar ya da televizyon kutusu gibi maddi nesneleri üç boyutlu modeller olarak kullanıp dik açıyı kavrarız. Ne var ki yönü farklı olan iki kavrayıştır bunlar: ilkinde modeller genel kavramlara ulaşmak için düşünme konusu yapılmaktadır, ikincisinde ise somut tikeller üzerine inançlar geliştirmek için: Danielle S. Allen, *age*, s. 92.

43 Danielle S. Allen, *age*, s. 105.

güçlü kanılara sahip olunur (*alethes doksa*) ve bu inançtır (zanaatkârlar bu alanda iş görürler). Elde evin projesiyle evi gezmek, onun ayakta durmasını sağlayan mühendislik ilkelerini görmeyi sağlayacaktır; hem üç boyutlu model olarak ev hem de evin diyagramı düşünme alanında iş görmeyi ve ev-lik'in ne olduğu hakkında fikir yürütmeyi sağlar, bu bilgilerden hareket ederek bir ev inşa edilebilir (matematikçiler bu alanda iş görürler). Görsel bir malzeme kullanmadan ev-lik hakkında düşünmek (diyelim bir tsunaminin bütün evleri yıktığı ve evin nasıl bir şey olduğuna dair hiçbir izin kalmadığı bir durumda Sokrates'le karşılaşıp ev üzerine tartışmak), *idea*lara yönelmiş düşünmedir (filozoflar bu alanda iş görürler). Burada önemli olan mesele, tahmin alanındaki imgelerin –tek bir yönü sundukları için– eyleme olanak tanımayışları (söz gelişi bir evin bir fotoğrafına bakarak ev yapılamaz), düşünme alanındaki imgelerin ise eylemi yönetebilmesi, ruhu şekillendirebilmesidir. Kısaca diyalektik, bir görselleştirmeye dayanmadan ortak formlar hakkında düşünmedir ve sadece imgesiz düşünebildiğimizde hakikatin alanındayızdır.[44] Ruhun en üstün yetisi olarak diyalektik, saf varlıkları elde etmenin ve saf ruhları inşa etmenin yöntemidir.[45] Toparlarsak, şair *eidōlon*, zanaatkâr ve matematikçi *eikōn*, filozof ise *eidos* üzerinde çalışmak suretiyle imge üretir; şairlerin ürettiği imgeler somut olduğu için zihin yapısını dönüştürmemekte ama duygulara hükmetmektedir; diğerleri ise zihin yapısını dönüştürmeye hizmet eder. Devlet'te *eidōlon* ve *eikōn* bilginin en alt türünü oluştursalar da *eidōlon* gölge, *eikōn* ise iyi imge olarak belirlenmiştir.[46]

VII- Bazı ihlaller: *adil kunduracı, soylu yalan, Leontios*: Elbette Platon saf varlıkları yaratırken bir yandan da *polis*te filozoflar için bir yer açmayı istemekte, bunu yapabilmek için de onlara bir işlev belirlemektedir: Filozof en değerli semboller olan *idea*ların üreticisidir; bu üretimle bir problemin anlaşılmasını ve ifade edilmesini sağlamaktadır. Peki problem nedir? Adaletsizliktir. Eski semboller arasındaki rekabet karmaşaya yol açmakta, bu rekabeti sonlandıra-

44 Danielle S. Allen, *age*, s. 89-118.

45 Platon *Phaidon* diyaloğunda da gözlerden, kulaklardan, hatta neredeyse tüm bedenden olabildiğince uzak durabilen kişinin saf varlığa ulaşabileceğini söyleyerek saf ruhlar ile saf varlıkları birbirlerinin koşulu olarak belirler; saf ruh "her bir var olana mümkün olduğunca sırf düşünce yoluyla yaklaşan, düşünürken görme duyusuna başvurmayan ya da akıl yürütmeyi başka hiçbir duyunun peşi sıra sürüklemeyen, tam tersine, saf, kendinde düşünceyi kullanarak varolanların her birini kendinde ve saf hallerinde yakalamaya çalışan ruh"tur: Platon, *Phaidon: Ruh Üzerine*, çev. Nazile Kalaycı, İstanbul: Kabalcı, 2012, s. 65: 66a.

46 Danielle S. Allen, *age*, s. 83.

cak yeni sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Filozof diyalektik aracılığıyla saf kavramlara ulaşarak varlığı, ruhu, *polis*i tek bir ilkeye göre biçimlendirmeli, gençleri sahte değil de sahih sembollerle eğitmek suretiyle toplumsal düzeni sağlamalıdır. Pek çok diyaloğun meselesi budur. Söz gelişi *Devlet Adamı* (*Politikos*).[47] Bu diyalogda, politikacıyı "insanların çobanı" olarak belirlemenin yol açtığı rekabeti (doktor, tüccar, çiftçi gibi birçok rakip arasındaki rekabeti) gidermek için, "bir ve aynı anda başka bir şey de olmayan" ve "tek işi politika yapmak olan" bir politikacı formu belirlenmekte, sahte ve sahih olan rakipler birbirinden ayrılmaktadır;[48] büsbütün yeni olanın peşinde bir arayıştır bu. *Devlet*'te ise "Bizde her insan bir tek işi göreceği için iki ya da daha çok yönlü olamaz... bizim kuracağımız devlette, kunduracı kunduracıdır; kunduracılıktan başka bir de kaptanlık yapmaz... çiftçi, çiftçidir; çiftçilikten başka bir de yargıçlık etmez... asker, askerdir; askerlik ederken alım satımla uğraşmaz... öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse... onu başka bir ülkeye yollarız"[49] derken aynı tutumu sürdürmekte, şairleri her kılığa girdikleri, her konuda konuştukları için suçlamaktadır; elbette aynı suçlama sofistler için de geçerlidir. Burada sorunu biraz netleştirmekte fayda var. Öyle görünüyor ki sorun kunduracının kaptan olması değil, bu iki işi aynı anda yapmaya kalkışmasıdır; kişi ya kunduracı ya da kaptan olmalı ve iki işi aynı anda yapmamalıdır. Bu zanaatların cinsi farklı olduğu için aynı anda olmamak şartıyla yapılabileceklerdir; diğer zanaatlar bakımından da durum budur. Ne var ki bu sorundan daha büyük olan tehlike, her konuda konuşan şairin ya da sofistin filozofun işine el atmalarıdır. (Elbette kronolojik olarak durumun bu olmadığını, filozofun onların çocuğu olduğunu, burada söz konusu olanın da bir tür baba katli olduğunu ekleyelim. Onların arasındaki eski düşmanlık şairin dilinde de ifadesini bulmuş, *Devlet*'te Platon bir şairin filozofu "efendisine havlayan kancık köpek" diye suçladığını aktarmıştır.)[50] Onların işi cins bakımından değil soy bakımından farklıdır; şair ve sofist sahte şekilde, filozof ise gerçek bir ilgiyle aynı işi yapmaktadırlar. Şair ve sofistin bilgisizce yaptıkları işi filozof tamamına erdirecek, gençleri bilgiye dayalı sembollerle eğitme işini üstlenecektir. Ne var ki tam da bu noktada bazı sorunlar çıkmaktadır.

47 Plato, *The Statesman*, LOEB, çev. Harold North Fowler, Londra: Harvard University, 1925.
48 Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk, 2015, s. 280.
49 Platon, *Devlet*, s. 87-88: 397e-398b.
50 *Age*, s. 294: 607c.

Sorun herkesin idealara göre eğitilmesinin mümkün olmayışıdır; bu olanağı bizzat Platon'un kendisi Metallar Anlatısıyla ortadan kaldırmıştır. Bu mümkün olmayış *polis*te filozofa problematik bir şekilde alan açmaktadır: Filozofu zorunlu kılan olanaksızlık ya filozofu yok edecektir ya da yozlaştıracaktır. Herkesin eğitilebildiği ve filozofu anladığı yerdeyse, ona zaten ihtiyaç yoktur. Leo Strauss bu meseleyi yönetim şekliyle ilgisinde tartışmış, filozofun felsefe yapabileceği tek rejimin, filozofu yok etmek isteyen demokrasi olduğunu söylemiştir: Filozof kral olduğunda, özleri temaşa etme işini yapamamaktadır; krallık değil de filozofluk yaptığında ise (yani demokraside), toplum tarafından anlaşılamamakta, cezalandırılmaktadır. Aslında düşünmenin talepleri ile *polis*in talepleri uyuşmamakta, filozof ile *demos* arasında kapatılamayacak bir boşluk bulunmaktadır.[51] Kısaca onun iki görevi –filozof olma ve kral olma– asla bir araya gelememekte, her iki durum da filozof için *aporia*larla sonlanmaktadır: filozof ya ölecektir (Sokrates gibi) ya da yozlaşacaktır (Alkibiades gibi).[52] Bu durumda filozofa kalan yol, *idea*lara doğru eğitmek yerine sağlam ve faydalı semboller üretmek ve bu sembolleri retorik yoluyla ileterek ruhları şekillendirmektir. Artık Platon rahatlıkla "bize daha ağır başlı şair gerek... o kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun... askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri"[53] diyecek, şairlere belirli koşullar dahilinde alan açacaktır. Faydalı olanları faydasız ya da zararlı olanlardan, gerçek olanları (*alethes*) sahte olanlardan (*pseudes*) ayıracak ölçüt ise –daha önce de dediğimiz gibi– *idea*dır. İdea bir seçme ve ayırma ilkesidir; filozof ise ideaya bakarak imgeleri ayırabilecek, seçebilecek sarraftır (*basanos*).[54]

Bu meseleyi *Devlet*'ten yola çıkarak ele alalım. *Devlet*'te temel sorunun adalet olduğunu söylemiştik. Platon orada uzun bir yol yürüdükten sonra adalet ideasını "ruhun (ya da *polis*in) kendisiyle tam uyumu, ruhtaki parçaların (ya da *polis*teki sınıfların) birbirleriyle ve birbirlerine göre iyi disiplini"[55] olarak belirlemişti. Bu tanımı anlaşılır kılabilmek için ise imgesel anlatımlara başvurmuş, ilkin insanlara eşit olduklarını, ikinci olarak ise farklı olduklarını ima etmişti. Eşitlik otoktonluk anlatısıyla sunulmuştu: Atinalılar kendilerini

51 Leo Strauss, *Platon'un Politik Felsefesi: Devlet*, çev. Özgüç Orhan, İstanbul: Pinhan, 2019, s. 429.

52 Leo Strauss, *Platon'un Politik Felsefesi: Kriton*, Cilt 2, çev. Özgüç Orhan, İstanbul: Pinhan, 2018, s. 125-133.

53 Platon, *Devlet*, s. 88: 398a-b

54 Filozofun bir sarraf olarak anlatılması, filozofu bir imgeyle anlatmaya güzel bir örnektir.

55 Danielle S. Allen, *age*, s. 269.

yaşadıkları topraktan, kültürden, tarihten doğmuş gibi görmekte, efsanelerinde bile Atina'yı kuran Erektheus'un Atina toprağından doğduğunu anlatmakta, alloktonlara yurttaşlık hakkı tanımamaktaydı.[56] Farklılık ise Kallipolis'in yurttaşlarına anlatılacak Fenike Masalı'yla, meşhur Metaller Anlatısı'yla sahneye konulmuştu: "Bu toplumun birer parçası olan sizler, *diyeceğiz*, birbirinizin kardeşisiniz. Ama, sizi yaratan Tanrı, aranızda önder olarak yarattıklarının mayasına altın katmıştır. Onlar bunun için baş tacı olurlar. Yardımcı olarak yarattıklarının mayasına gümüş, çiftçiler ve öbür işçilerin mayasına da demir ve tunç katmıştır." Bu anlatılar "herkesin kendi işini yaparak başkasının işine el atmamasını" adalet, "iki görevin bir yerde olmasını" ise adaletsizlik olarak belirleyen tanımın gölgeleri (*eidōla*) olarak sunulmuştur. Platon adalete dair ileri sürdüğü argümanları bir model olarak sunduğu "üç parçalı ruh" anlatısı[57] ve bir canlandırmayla –Leontios canlandırmasıyla– nihayetine erdirmiş, böylece sadece şairlerden imge üretimini almakla kalmamış, gerekli olduğunda rapsodlardan da canlandırma tekniğini almıştır. Sokrates ruhun akıl sahibi olmayan yanını anlaşılır kılmak için cesetlerin yanından geçerken onlara bakmak isteyen, bu isteği yüzünden kendine kızan, görmemek için yüzünü çeviren, sonunda dayanamayıp cesetlere bakan ve "haydi kör olasılar, doya doya seyredin bu güzel manzarayı" diyerek kendini azarlayan Leontios'u canlandırmıştır. Nasıl ki imge üretiminde ölçüt yararlı olanları üretmekse, canlandırmada ölçüt de arzuya yenik düşen hali değil, kendine kızan hali –kötü bir adamın iyi tarafını– taklit etmektir.[58] Platon bu tür anlatıları soylu yalan (*pseudos gennaios*) diye adlandırır; soylu yalan pragmatik doğruluk ile metafizik yanlışlığı bütünleştirerek vatandaşları hakikate göre yönlendirecek söz ya da temsildir; bu yanlış temsiller güçlü ilaçlardır ve diyalektiğin yapabileceğinden çok daha fazla zihni değiştirebileceklerdir.[59]

56 *Auto-khthon*: orijinal, yerli, yerel, aynı-topraktan olma; *allo-khton*, başka yerden taşınmış olma.

57 Bu anlatıda ruh üç bölmeye –akıl (*logistikon*), yürek (*thumos*, *thumoeides*), arzu (*epithumia*, *epithumetikon*)– sahip şekilde sunulur; akıl aracılığıyla ruh arzulamayı denetim altına alabilirse her bölüm kendini işini yapacak, ruhta bir birlik ve düzen kurulacaktır: ruh "çok iken tek" olacaktır. Adalet ya da doğruluk her bölümün kendi işini yapması, diğerinin işine karışmamasıdır; eğrilik ise her bölümün kumandayı kendi eline almak istemesi, bölümlerin uyuşmazlığıdır (Platon, *Devlet*, s. 127-133: 436b-444a). Ruhun bu bölümlenişine de *polis*teki üç sınıf (yöneticiler, koruyucular ve el işçileri), üç yönetim şekli (bozuk ve doğru şekilleriyle), üç üretim tarzı (aslı yapma, taklit etme, taklidi taklit etme) ve çizgi analojisindeki üç bölüm (*nous*, *dianoia*, *eikasia*) karşılık gelir. Elbette sınıfların üç mü iki mi, yönetim şekillerinin altı mı beş mi, çizginin bölümlerinin dört mü üç mü, ruhun bölümlerinin iki mi üç mü olduğu konusu çok açık değildir. Ne var ki Platon'un *Devlet*'te ruhun bölümlerini, üretim şekillerini, yönetim biçimlerini ve kavrayış düzlemini bir arada düşündüğünü ileri sürebiliriz.

58 Danielle S. Allen, *age*, s. 122.

59 *Age*, s. 119, 137, 140-141.

Ne var ki sonuç olarak filozof koyduğu kuralı ihlal etmiştir. Saf varlıklardan söz eden, şairlere sadece yararlı olanı söylediklerinde yer veren filozof yalanın uzmanı olmuştur. Şairler ve sofistler ise doğruyu bilmedikleri için yalan da söyleyememektedir; onların yaptığı gölge üretmektir. Doğruyu bilen filozof yalan söyleyebilecek tek kişidir.[60] O halde bir yanda kötü ve zararlı imge, diğer yanda iyi ve faydalı imge; bir yanda gölge/kuruntu, diğer yanda yalan vardır. Filozof herkesin retorik yoluyla üstün gelebildiği politik durumun yarattığı probleme bir çözüm bulabilmek için sahte/kötü imge türlerini devletten sürmek istemiş, elinde soylu yalan kalmıştır. Ne var ki bu yalan soyludur (*gennaios*); soyuna sadık, dolayısıyla sahihtir (Sofistlerin piç olarak belirlenmesi de gene bu sahtelik-sahihlik ilgisiyledir).

VIII- ***Yeraltı ikiliği; iyi imge, kötü imge*****:** Burada şu belirlemeyi yapmak gerek: Platon'un felsefesinde zorluk *idea*lar ile taklitleri, özler ile görünüşleri ayırmak değildir. Daha zor olan görünüşler/imgeler arasındaki ayrılıktır; bu ayrım takip edildiğinde filozof sadece yalanın uzmanı olmakla kalmayacak, onunla sofist arasındaki ayrımlar da tehlikeye düşecektir. Platon *Devlet*'te sanatları asıl ya da orijinal olana mesafesiyle belirlemiş, orijinali yaratma sanatını Tanrı'ya, orijinalin benzerini üretme sanatını zanaatkâra, benzerin benzerini yaratma sanatını da ressama atfetmişti; orada Tanrı *sedirin yaratıcısı*, dülger *sedirin işçisi*, ressam ise *sedirin taklitçisi* olarak belirlenmişti.[61] Peki "sofistin yaptığı işin bir orijinali var mıdır?" ya da "sofist neyi taklit etmektedir?" diye sorduğumuzda ise *Devlet*'te yapılan ayrımın meseleyi tüketemediği, imge üretme işini biraz daha incelemek gerektiği ortaya çıkar. Platon *Sofist*'te bu ayrımı kendisi derinleştirecek,[62] Deleuze ise meselenin zorluğunu ifade edebilmek için imgeler arasındaki ayrımı "yeraltı ikiliği" diye belirleyecektir.[63] İki tane imge üretme ya da taklit sanatı (*eidōlopoiikē tekhnē*) vardır: İlki orijinali taklit eden (onun rengini, oranlarını, biçimini izleyen) benzerlik ya da tasvir (*eikōn*) üretme sanatıdır (*eikastikē tekhnē*); ikincisi ise orijinale sadık kalmayarak saf görünüşleri, fantazyaları (*phantasmata*) üretme sanatıdır (*phantastikē tekhnē*).[64] Deleuze bunlardan ilkine kopya, ikincisine simulakra der. İlk imge türü modele/*idea*ya az çok benzemekte (babada temellenmekte)

60 Jacques Ranciere, *Filozof ve Yoksulları*, çev. A. Ufuk Kılıç, Metis: İstanbul, 2009, s. 52.
61 *Devlet*, 10. Kitap, 596e.
62 Platon, *Sofist*, Diyaloglar 2, çev. Ömer Naci Soykan, İstanbul: Remzi, 1986.
63 Gilles Deleuze, *age*, s. 18.
64 Platon, *Sofist*, s. 349: 264c-d.

ve modeli belirli bir anda tekrar ederek sabitlemektedir; burada *idea*nın kurucu ilişkilerine, oranlarına, doğru sanıya bağlı kalınarak noetik ve içsel bir taklit üretilmektedir. İkinci imge türü ise *idea*yla bir dolayıma girmediğinden dışsal yollardan üretilmiş bir benzerlik sunmakta, taklidi imgede inşa ederek bütün sabitlenmelerden kaçmaktadır (babaya karşı gelmektedir); onun yaptığı saf görünüş üretmektir.[65] *Sofist* diyaloğunda iyi imge ile kötü imge arasındaki ayrım sofisti tanımlamak ve sofistin sanatını belirlemek için yapılmıştır; bu diyalogda *yabancı* onun peşine düştükçe, ayrımlar yaparak sofist ile filozofu ayırmaya çalıştıkça, sofist de bütün sabitlenmelerden, tanımlardan kaçmaktadır.[66] Sofist için "zengin delikanlılar peşinde koşan kazanç düşkünü avcı", "ruha ilişkin bilgi hazineleri satan toptancı", "hep aynı şeyleri satan perakendeci", "kendi ürettiği bilgilerin satıcısı", "söz savaşçısı", "çelişme sanatının ve taklit

65 Gilles Deleuze, *age,* s. 283-284.

66 *Sofist* diyaloğunda sofisti yakalamak üzere yapılan *diairesis* şemasının beş başlığı vardır: *stasis, kinesis, on, tauton, thateron*: dinginlik, hareket, varlık, aynı, başka. Sofisti yakalamak için onun sanatını ortaya koymak gerekmektedir; bu nedenle işe sanatları bölmekle başlanmalıdır: Sanatlar meydana getirme ya da elde etme sanatlarıdır. Meydana getirme sanatları tanrısal ya da insansaldır, bunların ikisi de ya nesne ya da görüntü yaparlar; insansal sanatlardan görüntü yapanlar, araç-gereç kullanmakla ya da bedeni kullanmakla yapılır; bedeni kullananlar, bilimsel öykünme ya da bilgisiz öykünmedir; bilgisiz öykünme, dürüst ya da ikiyüzlüdür. Buradan çıkan sonuç, iki yüzlü öykünme sanatını yapanların, şairler ya da sofistler olduğudur. Elde etme sanatları ise gönüllü ya da zora dayalıdır: Gönüllü olanlar, armağan verme ya da tecimdir; tecim, kendinin ya da başkasının ürününü satarak yapılır; başkasının ürününü satanlar, perakendeciler ya da toptancılardır; toptancılar, bedeni ya da ruhu besleyen ürünleri satarlar; ruhu besleyen ürünler, gösterişle ya da bilgiyle ilgilidir; bilgiyle ilgili olanlardan bir kısmı erdeme ilişkin bilgi ve söz tecimidir. Buradan çıkan sonuç, erdeme ilişkin söz ve bilgi tecimi yapanların sofistler olduğudur. Zora dayanan elde etme sanatları, kavga-dövüş sanatı ya da avcılıktır; kavga-dövüş sanatı, yarışma ya da kavgadır; kavga, göğüs-göğüse ya da sözledir; sözle olan, halk önünde ya da kişiler arasındadır; kişiler arasında olan, pazarlık ya da tartışmadır (eristik); tartışma, para kaybettiren ya da kazanç sağlayandır. Buradan çıkan sonuç, sofistin kazanç sağlayan tartışma sanatının ustası olduğudur. Zora dayalı elde etme sanatı ise avcılıktır; avcılık, cansız avcılığı ya da canlı avcılığıdır; canlı avcılığının bir bölümü hayvan avcılığıdır; hayvanlar kara hayvanları ya da su hayvanlarıdır; kara hayvanı avı, yabanıl ya da evcil hayvanlarla ilgilidir; evcil hayvan avı, zor kullanarak ya da kandırmayla olur; kandırmayla olanlar, tek tek kişileri kandırma (aşk) ya da toplumsal kandırmadır. Buradan çıkan sonuç, sofistin insan avcısı olduğudur; sofist tek tek kişileri avlar. Diğer sonuçları da eklersek: Sofist, sanatını kandırmayla sürdürür, bunu da ücret karşılığında yapar; sofistlik sözde bilgelik satarak zengin ve soylu gençlerin avlanması sanatıdır; sofist, eristik sanatının kazanç arayan bölümünün bir temsilcisinden başka biri değildir. Filozof ise ayıklama sanatının ustasıdır; ayıklama sanatının altında temizleme sanatı, bunun altında ise cisim temizleme ve ruh temizleme/arınma sanatı vardır; ruh temizleme sanatının altında adalet sanatı ve öğrenme sanatı vardır; öğrenme sanatının altında el sanatları öğretme ve sözle eğitim sanatı vardır; sözle eğitimin altında ise uyarma ve sözde bilgeliğe karşı yöneltilmiş çürütme sanatı vardır. Böylece sofist her yandan sıkıştırılmıştır, tüm bu kapanlardan kaçmasın diye soruşturmaya devam edilir ve sofiste ilişkin altı tanım ileri sürülür: Sofist zengin delikanlılar peşinde koşan kazanç düşkünü bir avcıdır; ruha ilişkin bilgi hazineleri satan toptancıdır; hep aynı şeyleri satan perakendecidir; kendi ürettiği bilgilerin satıcısıdır; söz savaşçısıdır; çelişme sanatının ve taklit sanatının ustasıdır: Platon, *Sofist*, s. 278-298: 219a-232a.

sanatının ustası", "varolmayan hakkında konuşan kişi" belirlemeleri yapılır. Bu belirlemeler hokkabaz, şarlatan, büyücü imgeleriyle de güçlendirilir. Sofist bir imajdır (hem imaj üreticisidir hem de kendisi bir imajdır), olmadığı gibi görünür, saklanır, siner, tuzaklardan kurtulur, kendisine doğrultulan silahları tersine çevirir, av iken avcı olur; sofist hep varolmayanın (*mē on*) karanlığına sıvışır. Onu yakalamak çok zordur. Bu yüzden bir de filozoftan yola çıkılır ve filozofun sanatı belirlenir: filozof "ayıklama", "ruhu temizleme", "adalet", "sözde bilgeliğe karşı yöneltilmiş çürütme" sanatlarının ustasıdır.

Deleuze *Anlamın Mantığı*'nda sahte kopyanın, kötü imgenin peşine düşüldükçe –ki bu da sofisttir– sahte ile gerçek, kötü ile iyi arasındaki farkların silikleştiğini, elde filozof ile sofisti ayıracak bir dayanağın kalmadığını vurgular. Bunun nedeni ise sofistin sahte oluşu, bir orijinale ya da bir *idea*ya sahip olmayışı olsa gerek. Tam da bu yüzden diyalog boyunca sofisti tanımlamak için yapılan ayrımlar ve belirlemeler bir saf görünüş üretme, bir kötü imge ileri sürme edimine dönüşmektedir. Sahte bir şeyin *idea*sı yok ise, sofiste dair imgeler bir gösterende sabitlenemiyorsa, Platon burada *ad infinitum* bir sürece yakalanmış değil midir? Sofistin *eidos*unu belirleme çabası, sofiste dair *eidōlon*lar elde etmenin dışında bir neticeye ulaşmış mıdır? Bu durumda Platon sadece kovmak istediği şair gibi bir yalancıya değil, tehlikeli gördüğü sofist gibi bir kötü imge üreticisine de dönüşmemiş midir? Diyalogda Yabancı da "sofisti ararken filozofu bulduklarını" itiraf etmektedir.[67] Belki de sonuç imgesiz –hem iyi hem de kötü imgeyi kastediyoruz– düşünmenin mümkün olmayışıdır; belki de Platon başka türlü de anlatılabilecek meseleleri sırf zorluğundan ya da herkes anlasın diye imgelere dayalı olarak anlatmamış, başka türlü yapılamayacak olmasından dolayı imgeleri kullanmıştır. İmgelerden kurtulmak mümkün değilse (ve *idea*lara göre eğitim de mümkün olamıyorsa), filozofa kalan bir imge rejimi kurmaktır. Platon'un söylediklerinin, kendi hedefi açısından bakıldığında, doğru ya da yanlış, tutarlı ya da çelişik olması pek de fark etmemektedir. Platon hedeflediği şeyi gerçekleştirmiştir. Söz gelişi kendi çağdaşı ve döneminde kendisi kadar önemli bir otorite kabul edilen İsokrates'i bugün kimse okumazken, felsefi düşünme Platon'u takip etmiştir.[68] Onun yaptığı bir tohum ekmedir; Sokrates'in "müthiş kalıpçı" (*deinos plastēs*) olarak belirlenmesi de bu yüzden olsa gerek.[69]

67 Platon, *Sofist*, s. 331: 253c.
68 Danielle S. Allen, *age*, s. 231-259.
69 Danielle S. Allen, *age*, s. 109.

IX- Sonuç yerine: Giorgio Colli *Felsefenin Doğuşu*'nda sözün kutsallıktan arınma sürecinde nasıl dönüştüğünü ele almış, kehanet, labirent, muamma, bilmece, gizem, mani, tragedya ve çatışan argümanları (*dissoi logoi*) felsefe öncesi düşünme biçiminin evreleri olarak belirlemiştir. Bu biçimlerin hepsinde söz konusu olan bir ölüm kalım mücadelesidir: Kehanetin bildirdiğini anlamayan, muammayı çözemeyen kişi ya da tragedyalarda hep bir *hamartia*ya bulaşmış kahraman ölmektedir; hayvani doğasından kopmaya çalışan insan labirentlerde yolunu kaybetmektedir. Şimdilik söz konusu yapıları kolektif ruhun parçalanışının, bireysel ruhun doğuşunun sancıları olarak düşünelim. Yazının yaygınlık kazanması ve bu tekniğe eşlik eden zihinsel dönüşümle birlikte bireysel bir evrene atılan insan, birey olmanın getirisi olan ölümle baş edebilmek için bu biçimleri yaratmak zorunda kalmıştır. Colli'ye göre, kahinler, ozanlar ve bilgeler kuşağının ardından sofistler ve filozoflar onların mirası için kapışmış, hakikat filozofun eline geçip de imge ve sezgiden arınana kadar ölüme çare olamamıştır; filozof ise ölmek zorunda kalmadan hakikati elde etmenin yolunu öğretmiş, varlık muammayı çözmüştür.[70] Kuşkusuz Colli'nin bu yargıları Platon'dan çok Parmenides'e ve Aristoteles'e yakışmaktadır. Çünkü varolmayanın, belirsizliğin, muğlaklığın, çokluğun izini sürmeyi ilk yasaklayan Parmenides'tir. Parmenides'in şu sözleri de bu miladın ifadesidir: "Hakkından gelinemez hiç şu varolmayanın var olduğunun... Sen bu araştırma yolundan uzak tut düşünceni."[71] Parmenides'ten yaklaşık yüz elli yıl sonra yaşayan Aristoteles ise hem Parmenides'e hem de Platon'a kıyasla daha ılımlı bir filozof olarak ortaya çıkmıştır. Pek çok bakımdan: Bir kere şiire karşı Platon kadar öfkeli olmamıştır; şiiri tümeli bildirmesi açısından felsefeye yakın görerek tekil olanı bildiren tarihten daha üst bir sıraya yerleştirmiş, ahlaki bakımdan da övmüştür. Diyalektik konusunda da daha yumuşaktır: diyalektik hakikate ulaştıran bir yöntem değil, yaygın kanılarla yürütülen bir düşünme biçimidir, orta yol bulma sanatıdır.[72] Aristoteles'le birlikte "akıl yürütmedeki yetersizlikten

70 Giorgio Colli, *Felsefenin Doğuşu*, çev. Fisun Demir, Dost: Ankara, 2007.

71 Walter Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal, 1984, s. 82.

72 *Topikler* (*Topoi*) Platon-öncesi diyalektik kavrayışın sistematik hale getirildiği, sözlü kültürün gelenek aktarımı pratiğinin bilimsel bir yönteme dönüştürüldüğü eserdir; şu cümleyle açılır: "Bu kitabın gayesi, olası öncüllerden hareket ederek, ortaya atılan her mesele üzerinde bir delil serdetme imkânını verecek bir metot bulmaktan ve bir delil ileri sürdüğümüz zaman kendimizin buna zıt olacak bir şey söylemekliğimizi men etmekten ibarettir" (Aristoteles, *Topikler*, çev. Hamdi Ragıp Atademir, İstanbul: MEB, 1967, s. 4: 100a). Bunun için de ilk olarak tartışmanın konusu olan problemin öncüllerle (öncül cins-*genos*, özellik-*idion*, ilinek-*symbebekos* ya da tanım-*horos* hakkındadır) ifade edilmiş olması gerekir. Öncüller kurulduktan ve problemler ifade edildikten sonra lehte veya aleyhte argümantasyon yaparak eleştiri yetisini geliştirmek

dolayı ortaya çıkan" *aporia*lar çözülecek, "kavramı olanaksız şeylerle ilişkilendirerek gerçekleri söyleyen" muammalar metafor olarak ele alınacaktır. Bölme yöntemi onun elinde türlere ve cinslere ayırma işlevi kazanacak; sofiste dair akıl yürütmelerin kusuru ise "orta terimden yoksun olmak"la belirlenecektir. Aristoteles'e göre herkesin yeteri kadar akıllı (*phronesis*) olduğu bir toplumda resmedilecek tek bir trajik kahraman bile bulunamayacaktır. Bu çerçevede yeniden Platon'a bakarsak, onun Parmenides ile Aristoteles arasındaki bir uzamda, hâlâ agonal-trajik kavrayışı yansıtan bir filozof olarak durduğunu iddia edebiliriz. Bir kere *Sofist*'te "varolmayan bir bakıma vardır ve tersine, varolan bir anlamda var değildir" diyerek babayı (Parmenides'i) katletmiş (*patraloian*),[73] varlık (*to on*) ile yokluk (*ouk on*) arasındaki yasaklanan üçüncü yoldan, varolmayanın (*mē on*) yolundan ilerlemiştir. Bu yol varlığın yokluk'la değil başkalık'la inşa edildiği yoldur.[74] Bu durumda varlık değişmeyen-*eidos* olarak değil, değişen-*eidōlon* olarak ele geçirilmiş olmaktadır. Bu sonuç bizi Platon'un felsefesini kateden *aporia*ları farklı bir bağlamda değerlendirmeye ve Platon'u Eski Yunan dünyasına egemen olan agonal gelenekten kopmamış bir filozof olarak ileri sürmeye götürüyor. *Savunma*'da en cahilin en bilge oluşu, *Parmenides*'te "kıl, çamur, pislik gibi çok aşağı (*atimotaton*) ve bayağı (*phaulotaton*) varlıkların" *idea*lardan pay alamayışı,[75] *Şölen*'de filozofun *penia* ile

hedeflenir. Diyalektik yöntem deliller ortaya koymayı öğreterek zihin eğitimi sağladığı için alıştırma olarak yararlıdır; başkalarının kanılarını gözden geçirmeyi sağladığı için düşünce alışverişinde yararlıdır; felsefi bilimlerin ilk ilkelerine giden yola hâkim olmayı sağladığı için felsefi bilimlerde yararlıdır (101b).

73 Platon, *Sofist*, s. 312: 241d.

74 Gilles Deleuze, *age*, s. 284.

75 Platon *Parmenides*'te ve *Timaios*'ta *idea*lar ile bayağı/aşağı varlıklar arasındaki ilişkiye dair iki farklı düşünce öne sürer. *Parmenides*'te konu Sokrates ile Parmenides arasında tartışılmış, Parmenides'in "... sözgelişi kıl, çamur, pislik ya da çok aşağı (*atimotaton*) ve bayağı (*phaulotaton*) şeylerin... elimizle dokunabileceğimizden başka... bir *idea*larının bulunduğunu söyleyip söylememek konusunda da kararsız mısın?" sorusu Sokrates'in canını sıkmış, "bunların bir *idea*sının bulunduğunun düşünülmesi pek tutarlı değil" diyerek "aptallık kuyusuna düşüp kendini kaybetme korkusuyla bu düşünceden kurtulmaya çalışmıştır" (Platon, *Parmenides*, çev. Saffet Babür, Ankara: İmge, 1996, 130be). *Timaios*'ta ise tanrı Demiourgos'un *idea*lar dünyasını örnek alarak bu dünyayı yarattığı söylenecektir: "Bu evren güzelse, onu yapan iyiyse, Tanrı gözlerini ilksiz örnekten ayırmamış olmalıdır," ama bu konu hakkında mitoslara dayanmaktan daha öteye de gidilemez (Platon, *Timaios*, çev. Erol Güney, Lütfi Ay, İstanbul: MEB, 1982, 29a). Ne var ki sorun çözülmüş görünmüyor; bu nedenle Platon aynı meseleyi *Devlet*'te de tartışır: İğrenç varlıkları tanrı yaratmış olamaz; çünkü tanrı her şeyin değil, yalnız iyi olanın sebebidir (Platon, *Devlet*, Toplu Diyaloglar I, çev. Hüseyin Demirhan, Ankara: Eos, 2007, 379c). O halde kötü olan şeyler için başka sebepler aramak gerekir. Agamben iğrenç varlıklara ve kötülüğün kaynağına dair bu iki farklı kavrayış tarzını Paganlar ile Hıristiyanlar arasındaki fark olarak belirler: Paganlar 'iğrenç'i hisseder ama bakışlarını ondan sakınırlar; Paganların vermediği onayı ise tanrı verir, bu onayla birlikte "kötülük sorunu" düşünmenin merkezine yerleşir: Kötülüğün kaynağı tanrı değilse nedir? Bütün Ortaçağ'ın cevaplamaya çalıştığı bu sorunun

poros'un, yokluk ile bolluğun çocuğu olarak, Sokrates'in de *atopos anthrōpos*, *yersiz* insan olarak belirlenişi,[76] filozofun ne demokraside ne de aristokraside kendine bir yer bulamayıp yozlaşmak ya da ölmek zorunda kalışı, yasal ama haksız yere ölüme mahkûm edilen Sokrates'in gene de yasalara karşı gelmeyişi gibi günümüzde de hâlâ tartışılan pek çok çıkmaz bu savımızı destekliyor. Ne var ki şunu da vurgulamak gerekir: Platon *aporia*larla kuşatıldığımız bir evrende hep hakikate doğru arayış yolundadır; bu yol önceden belirlenmiş, çizilmiş bir yol değildir; yürürken açılmakta, yönünü ve kıvrımlarını iş esnasında belirlemektedir. *Menon* diyaloğunda "çıkmazlara düşüren uyuşturucu yassı balıklara" benzetilen Sokrates, "o yassı balığın başkalarını uyuşturmadan önce kendisinin de uyuşmuş halde olduğunu" ifade ederek Menon'u tam da bu çıkmazdan yola çıkarak araştırma yapmaya davet etmiş,[77] bu tavrıyla da yanıtları bilmemesine rağmen soruları ve sorunları bildiğini, mutlak hakikate ulaşılamayacak bir yolda hakikat arayışından vazgeçmemenin önemini göstermiştir. Bu durumda aporetik olmak sadece ilk dönem diyaloglarına özgü bir durum değil, Platon'un felsefesini kateden bir özelliktir. İmgeye dair *aporia* ise Platon'un bir imge rejimi kurduğu esnada imgeyi bağımsızlaştırması; onu, şairlerin güdümünden kurtarıp *idea*ların hükmüne sokmaya çalışırken özgürleştirmesidir.

kökeni, Agamben'e göre, *Timaios*'tur; *Timaios* felsefe tarihinin ilk teodisesidir (Giorgio Agamben, *Nesir Fikri*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Metis, 2009, s. 84).

76 Platon, *Symposion*, çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul: Kabalcı, 2007, s. 128-129, 133, 170: 203b-c, 204b, 215a.

77 Platon, *Menon*, Diyaloglar 1, çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Remzi, 1998, s. 161-162: 80a-81a.

Hat Nasıl Bir Surettir?

E. BURAK ŞAMAN

Giriş: Hat Sanatı

Klasik İslam sanatları öğretiminde kullanılan başlıca yol "meşk" usulüdür. Usta-çırak ilişkisinin özel bir biçimi olarak "meşk", müzikte olduğu gibi hat sanatında[1] da önemli bir yerde durur. Bugün alışık olduğumuz eğitim-öğretim sisteminden farklı olarak geleneksel hat öğretimi hocanın belirli bir dersi (örneğin "elif" meşki) talebesine kopyalaması için vermesi, talebenin de o dersi taklit etmesiyle ilerleyen bire bir ilişki üzerine kuruludur. Bizatihi formel olan ama formelliği insan unsuruyla eklemlendiren meşk sistemi, hocayla talebenin "birlikte" çalışması fikrini vurgular ve ıstılahi olarak "meşk vermek" öğretmek, "meşk almak" öğrenmek demektir.[2]

Meşkin esası taklittir. Hat öğrenmek isteyen bir talebe her şeyden önce taklit eder. Ama burada taklit kavramının sıkı bir kullanımıyla ve meşakkatli bir süreçle karşı karşıyayızdır. Talebe önce *müfredat* denen aşamayla işe başlar, "tek tek" alfabenin harflerini kopyalar. Aylar süren *müfredat*tan sonra harflerin diğer harflerle birleşimleri anlamına gelen *mürekkebat* safhası gelir. Buradan sonra ise talebe *icazet*[3] alıncaya kadar harfleri satıra oturtma, tenasüp,[4] istif[5] gibi yazı ve grafik inceliklerini öğrenmek üzere hocasıyla yıllar boyunca

1 Bu yazı boyunca "hat" sanatı ile kastımız İslam geleneğindeki "hüsnühat", yani İslam *calligraphy*'sidir. Biz kendimizi bu gelenek ile sınırlayacağız ve yazımız boyunca bu sanatı işaret ederken "hüsnühat" değil, çoğunlukla kısaltarak "hat" tabirini kullanacağız.

2 Bkz. Muhittin Serin, *TDV İslam Ansiklopedisi*, "Meşk" maddesi, çevrimiçi https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk

3 İslami ilim ve sanatların eğitim-öğretiminde diploma yerine geçen *icazet* esasen "izin" anlamına gelir. Diğer hattatların da jüriliğiyle bir tören dahilinde alınan *icazet* aslında yeniyetme hattatın yazdıklarının altına *ketebe* koymasına yani imzasını atabilmesine dair hocasının iznidir.

4 Harflerin birbiriyle uyumu.

5 Kompozisyon.

meşklerine devam eder. Bütün bu süreçlerde aslolan, talebenin hocasının verdiği nüshayı eksiksizce ve kendinden bir şey katmadan taklit edebilmesidir. Hocayla talebe arasındaki ilişkinin nihayeti anlamına gelmese de aralarındaki taklide dayalı öğreten-öğrenen ilişkisinin katı boyutu talebe *icazet*ini alıncaya kadar sürer.

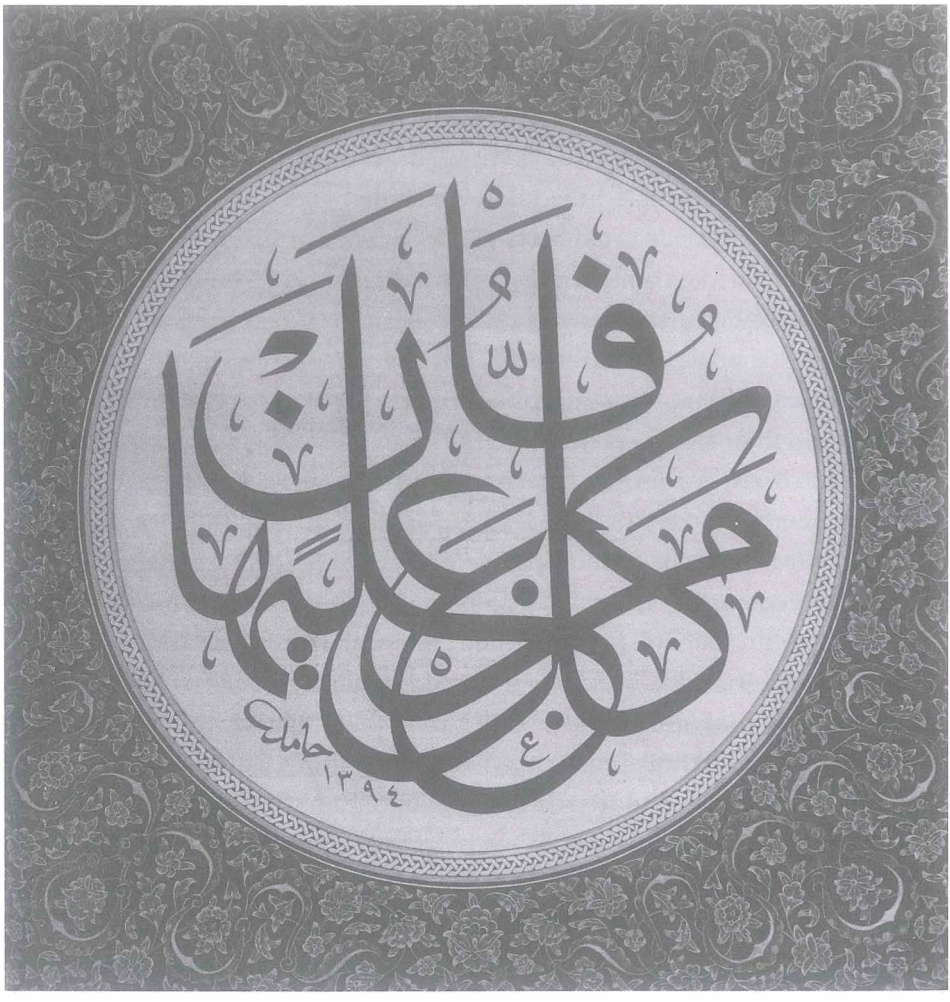
Peki burada talebe neyi taklit etmektedir, gördüğü şekilleri mi? Gördüğü suretleri olduğu haliyle kopyalamaya çalışmak basitçe bir alıştırma mıdır? İşaret ettiğimiz "taklit" süreci bugünkü sanat anlayışımıza çok yabancı olmakla birlikte esasında temel bir noktayı vurgular görünmektedir: *form* düşüncesi. Hattat namzedinin meşklerinde taklit üzerinden yaptığı şey *form*'u kopyalamaktan ibarettir. Burada sanki harflerin değişmez ve mükemmel bir formu var da hattat o formu kâğıda aktarmaya çalışmakta gibidir. Zira hat eğitimindeki bu taklit sadece bir alıştırmadan fazlasını barındırmaktadır. Öyle ki hattatın icazetini alması artık harfleri istediği form ve üslupta çizebileceği anlamına gelmez, icazet aldıktan sonra da yine formlara sadakat önce gelir. Hattat hiçbir zaman *yeni*'nin peşine düşmez. Kendi ortaya koyacağı üslup *yeni* değil, en fazla *yenice*'dir: *Non nova sed nove*.

Mükemmel formu oluşturma değil "yakalama" düşüncesi hattatın kendini geri plana iterek sadece formun peşine düşmesini gerektirir. İşte taklit meşk usulü üzerinden ilerleyen "gelenek" düşüncesiyle birlikte bu noktada önem kazanır. Örneğin Osmanlı hat sanatında çığır açan isimlerden Hâfız Osman'ın (d. 1642) yine bir başka önemli isim olarak Osmanlı geleneksel hat ekolünün kurucusu Şeyh Hamdullah'ın (d. 1520) yazmış olduğu bir mushafı takliden yazarak yazıdaki yetkinliğini artırmaya çalıştığı bilinir.[6] Bununla birlikte Hâfız Osman sanatının zirvesinde dahi Şeyh Hamdullah'ı taklit ettiği yazılarının altına kendi imzasını koymuştur[7] ve burada bir hattatın diğer bir hattatın eserini taklit etmesi ona verdiği değerin göstergesidir. Mevzubahis taklidi Uğur Derman şöyle betimler: "Taklit, hat sanatında bir hattatın kendi sanat kimliğini bir tarafa bırakıp bir başka hat üstadının eserini aynen yazabilme hüneri olup makbul bir davranış kabul edilir."[8] Dolayısıyla taklit, geriye doğru kökensel bir arayış içerisinde asıl forma varma çabası olarak, bireysel ilinti ve eklentileri katmadan saf forma ulaşma fikrini içerir.

6 Bkz. Uğur Derman, *TDV İslam Ansiklopedisi*, "Hafız Osman" maddesi, çevrimiçi https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-osman

7 *Age.*

8 *Age.*



Hâmit Aytaç'ın celî sülüs istifi. Hüseyin Gündüz Koleksiyonu.
Bkz. Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C. 1, Kubbealtı, s. 561. İzni için Prof. Dr. Muhittin Serin'e şükranlarımızla.

İslam sanatlarına egemen olanın formun ve kalıpların ön planda olması olgusunu hatırlarsak (örneğin süslemelerde geometrik formlar, şiirde aruz, musikide makam) hattın da bu form düşüncesine yaslandığını söyleyebiliriz. Biz yazımızda bu olgu etrafında formun (yazımız özelinde hat formunun) imaj ile ilişkisini tartışmaya çalışacağız. Hat nasıl bir surettir? Ve suretten ne anlamamız gerekir? Görüntü, imaj/imge, suret, tasvir, form... Yakın gönderimleri bulunan bu terimlerin karmaşası felsefe tarihine ilişkin birtakım çetrefilli meselelerle ilişkilidir. Ele alacağımız soruların "suret" etrafındaki bu terim enflasyonuna ilişkin tarafları olacak. Zikrettiğimiz soruların peşine düşerken üzerinde duracağımız konu suretin ikili boyutu olacak: *imaj olarak suret* ile *form olarak suret*. Bir başka açıdan yapacağımız iş, hat sanatı özelinde hissedilir (Yun. *aistheton*) imaj ile akledilir (Yun. *noeton*) form arasındaki ilişkinin mahiyetini sorgulamak olacak.

Suretin iki veçhesi: İmaj ve Form

Bahsettiğimiz sorgulamaya başlarken önce *form* (ya da suret) kavramının kendisi üzerine düşünelim. Felsefe tarihinde form kadar belirleyici olmuş az kelime bulunur. Latince üzerinden Batı dillerine geçmiş ve Türkçede de kullandığımız form teriminin tarihi Antik Yunancada *eidos*'a (veya başka bir kullanımıyla *idea*'ya) uzanır. *Eidos* etimolojik olarak Yunancada "görmek" fiiliyle (Yun. *oraô*) ilişkilidir ve tıpkı İngilizcede olduğu gibi (*I see*), Yunancada da hem görmek hem de bilmek (*eidô*, *eidênai*) anlamlarını taşır.[9] Homeros'taki kullanımıyla birinin gördüğü şey, Sokrates öncesi filozoflardaki haliyle görünüş ve biçim; Herodotos'ta karakteristik hususiyet, tip anlamlarına gelen *eidos*, en genel anlamıyla Türkçede görüntü, görünüş, şekil, form, biçim, karakteristik doğa, tür, idea, tip ve suret ile karşılanır.[10]

Eidos'a felsefe ve sanat tarihindeki terimsel anlamını kazandıracak filozoflar ise şüphesiz Platon ve Aristoteles'tir. Meşhur mağara alegorisinde[11] görme, koklama gibi hissetmenin (*aisthesis*) nesnesi / hissedilir olan (Yun. *aistheton*) ile aklın (Yun. *nous*) nesnesi / akledilir (Yun. *noeton*) olan, yani mağaranın içi ile dışı arasında keskin bir ayrım yapan Platon'a göre hissedilir olanlar değişebilen, doğan ve ölen şeylerdir; akledilir olan formlar ise değişmez, ezeli ebedi olanlardır. Hissedilir olanların akledilir olandan pay aldığını (Yun. *meteksis*)

9 Bkz. Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. ve haz. Hakkı Hünler, Paradigma, 2004, s. 84.
10 *Age*, s. 84-85.
11 Bkz. Platon, *Devlet*, 514a-517e.

savunan Platon için güzel olanların (Yun. *ta kala*) güzel olmasının nedeni güzelliktir (Yun. *to kalon*), ya da güzellik formudur;[12] veya kutsal olanları kutsal yapan kutsallık *eidos*'u vardır.[13] Platon için formlar görünür alandaki (Yun. *oraton*) her şeyi önceler, hissedilir olanların hem bilinmelerinin, hem de varolmalarının kaynağı form'dur. Epistemolojik olarak biz gördüğümüz yuvarlak bir nesneyi ancak akledilir olan yuvarlaklık formu sayesinde biliriz. Ontolojik olarak da her şey formların ondaki mevcudiyeti (Yun. *parousia*) ile her ne ise o olur.

Aristoteles benzer biçimde hissedilir olan-akledilir olan ayrımını korumuş ve bu minvalde madde-form teorisini geliştirmiştir. Tümel olan formların tikel olanlara, şu işaret edebildiğimiz nesneye zeminsel bir önceliği bulunur ama zamansal öncelik her zaman bireylerde, tikellerdedir. Aristoteles için *eidos* ya da form yalnızca bir soyutlamadan (Yun. *aphairesis*) ibarettir; bizler önce dik üçgen, ikizkenar üçgen ve eşkenar üçgen şeklinde nesneler görür, sonra onların maddi eklentilerini (renk, büyüklük, vb) zihinsel bir işlemle atarak üçgenlik formunu soyutlarız. Akılcı (rasyonalist) değil deneyci (ampirist) tarafa yakın olarak, formlarla o formların bulunduğu somut nesneler arasındaki ilişkiyi Platon'dakinin tersi yöne çevirse de Aristoteles için formun maddeye önceliği vardır. Aristoteles Platon'u eleştirirken temelde vurguladığı nokta formun kendi başına bulunmadığı, her şeyin madde-form ikilisinin karışımından ibaret olduğudur.

Madde-form teorisini kuvve-fiil teorisiyle de örtüştüren Aristoteles için madde (Yun. *hulê*, ya da malzeme, içerik) belirlenmemişliği işaret eder; kuvve (Yun. *dunamis*, potansiyel, güç) halindedir. Form (Yun. *eidos*, bazen *morphê*) ise belirleyici olandır ve fiil (*energeia*, *entelekheia*, aktivite) tarafında yer alır. Kuvve halindeki altından yüzük de yapılabilir, kolye de; altın maddesini belirleyen ise yüzük ya da kolye formudur. Madde bir tür formu alabilme istidadıdır, tek başına elde tutulamayan, belirsiz olandır. Form ise maddeye sınır çizer, onu tahdit eder, tanımlar (Yun. *horismos*, Ar. *hadd*, Lat. *definitio*).[14] Formun hem ontolojik hem de epistemolojik değeri bulunur, tıpkı Platon'da olduğu gibi varlığı hem olduğu şey hem de bilinecek nesne kılandır. İslam felsefesine *sûret* olarak, Batı dillerine ise İng. *idea* Fr. *idée* olarak tercüme edilen Platon-Aristotelesçi *eidos* yani *form* kavramı ide ve temsil üzerinden gelişen sonrasındaki

12 Bkz. Platon, *Phaidon*, 100d 7-8.
13 Bkz. Platon, *Euthyphron*, 6d 10-11.
14 Hem Yunanca hem Arapça hem de Latincede kavramın kökeni sınır, son (Yun. *horos*, Ar. *hadd*, Lat. *finis*) ile ilişkilidir.

bütün bilgi teorisini etkilediği gibi estetik teorisinde de içerik-form ayrımı üzerinden belirleyici olmuştur.

Form (*eidos*) kavramının Platon üzerinden ilişkili olduğu iki terim daha bu tartışmada önem arz eder: *eikon* ve *eidolon*. İmge, kopya, yansı, suret, tasvîr anlamlarına gelen[15] *eikon* (ya da bozulmuş haliyle *ikon*) ve Platon'un bölünmüş çizgi analojisi üzerinden[16] hissedilir ve akledilir olmak üzere ikiye ayırdığı varlık düzleminde hissedilir olanın en alt düzeyini teşkil eder. Hissedilir âlemdeki varolanlar akledilir formların kopyası iken, bu varlıkların sudaki yansıları, vb ise Platon için asıl hakikat olan formların iyice uzağına düşmektedir. Platon ve Plotinos *eidolon*'u (ya da bozulmuş haliyle *idol*) da *eikon*la benzer anlamlarda kullanır[17] ve her ikisi de asıl olan akledilir âlemin aldatıcı kopyalarıdır. Maddi âlem zaten akledilir olanın kopyası iken bu dünyadaki maddi âlemin tasvirleri hakikate daha da uzak kopyalardır. Dolayısıyla birer görüntü olarak *eikon* ve *eidolon* hissedilir olana atıfta bulunurken, *eidos* ister Platon'un düşündüğü gibi varolanlardan ayrı, ister Aristoteles'in düşündüğü gibi varolanların içerisinde bulunsun akledilir olana ilişkindir.

O halde suretin iki veçhesi olduğuna vardık: hissedilir olan madde tarafı ile akledilir olan form. İmaj hissedilir olan tarafına, form ise akledilir olan tarafına yerleştirilebilir. Zira imaj, ya da bozulmamış haliyle *imago* bu kez Yunancadaki taklit anlamındaki *eikon*'un Latinceye tercümesidir. Hissedilir olan *imaj* beş hissimizin ya da beş hissimizi takip eden hayal gücümüzün (*imaginatio*) nesnesi iken akledilir olan *form* aklın nesnesidir.

Hattın suret olmaklığı

Esas konumuza geri dönerek basitçe soralım: Hat hangi manada surettir? Burada sureti en genel ve kapsayıcı anlamıyla *gör-üntü* olarak kullanıyoruz, suret kavramının yukarıda işaret ettiğimiz ikili boyutunu muhafaza ederek. Zira bahsettiğimiz gibi suret hem *eikon* hem de *eidos* anlamına gelebilir. Türkçede kullandığımız gibi, kopya, yani *imaj* anlamında "nüfus cüzdan sureti" de diyebiliriz; Aristotelesçi form anlamında masanın maddesi değil "sureti"nden de bahsedebiliriz. Oysa dilimizi dakikleştirmek istesek ilkine "nüfus cüzdanının imajı", ikincisine "masa formu" derdik. İslam hat sanatındaki harfler birer görüntü, çizim, tasvir olduğuna göre herhangi bir imaja bakmak ile hatta bakmak

15 Bkz. Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, *age*, s. 91.
16 Bkz. Platon, *Devlet* 509d-511e.
17 Bkz. Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, *age*, s. 83.

arasında bir fark olmadığı, dolayısıyla okunabilir bir yazı olarak hattın imaj anlamında bir suret, dahası imaj olduğu iddia edilebilir mi?[18] Bu sorunun cevabı için İslam sanatları arasında hüsnühattın durduğu yeri belirginleştirmek işimizi kolaylaştırabilir.

İslam sanatından bahsettiğimizde karşımıza çıkan ilk başlıklardan biri "imaj yasağı" olgusudur. Her zaman tartışmalı olmakla birlikte bu başlık Burckhardt'ın ifadesiyle İslam sanatının ayrılmaz bir bileşenidir: "İkona karşı olma (*aniconism*) –burada, ikonoklazm değil, bu terim uygun düşmektedir– kutsalın şu veya bu şekilde ayrılmaz bir bileşeni haline gelmiştir; bu, İslam'ın kutsal sanatının temel dayanağı olmasa da, bellibaşlı dayanaklarından biridir."[19] Toplumsal ve teolojik kökenlerine burada değinemeyeceğimiz biçimde[20] gerçekten de İslam toplumundaki canlı tasvirlerinden geri durma ya da "imaj yasağı" söyleminin İslam sanatı üzerinde önemli sonuçları olmuştur. Bunlar arasında bizi ilgilendiren, imajın yasaklanmasının İslam geleneğinde yazının yani hattın gelişmesini sonuçladığı tezidir. İslam hattının diğer klasik sanatlar arasında öne çıkan konumunu bu yasak ile ilişkilendirme eğilimi vardır.[21] Bu tez ciddiye alınmaya değer görülse de yazının hemen yanındaki minyatürlerin varlığı gibi figüratif kullanımların bu tezi zayıflattığı düşünülür.[22] Kanaatimizce imaj yasağı düşüncesi değil ama ilahi bir kutsal metin ve ilahi vahyi alan peygamber üzerine kurulu olan İslam dini en başından itibaren metnin gücüne vurgu yapmıştır. "Oku!" (*İkra'*) ile başlayan vahiy, başından itibaren imgesel olana değil "yazılı olana" dikkat çekmiş gibidir. Bu da yazılı olan metin üzerine kurulu olan hat sanatını figüratif veya imgesel her türlü sanattan ayrıştırmaktadır.

Yazının, yani hattın İslam sanatları arasındaki yeri dinin öğretilmesi, Kuran'ın yazılması, okunması, çoğaltılması ve yayılmasına duyulan somut

18 Burada "Hat Sanatının Temel Estetik Sorunları" başlığı altında Ahmet Soysal'ın sorduğu soruları da hatırlamakta fayda var: "Bir hat, 'imge' midir? Ne ölçüde hissedilir dünyadaki biçimlerle ilişkilidir? Ne ölçüde bakış hazzıyla ilgilidir? Batı resmine göre sınırlılığı ve farklılığı nedir?" Ahmet Soysal, *Hüsnühat*, Norgunk, 2004, s. 25.

19 Titus Burckhardt, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç, Klasik, 2005, s. 35.

20 Bu konuda bkz. Oleg Grabar, "İslam'ın Sanat Konusundaki Tutumu", *İslam Sanatının Oluşumu*, Hürriyet Vakfı Yayınları, çev. Nuran Yavuz, 1988, s. 58-79; ayrıca bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, YKY, 2018; Nuh Yılmaz, *İslamda Resim Yasağı Söylemi*, Doğan Kitap, 2017.

21 Bkz. "Tasvir yasaklanırken yazının yüceltilmesi ve kutsî bir anlam kazanması, medeniyet tarihinin belki de en ilgi çekici gelişmelerinden birine sebep olmuştur." Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Kapı, 2013.

22 Bkz. Turan Koç, *İslam Estetiği*, s. 142.

ihtiyaçla doğrudan ilişkilidir.[23] Ama bunun ötesinde yazının sanat halini alması tam da dilsel-düşünsel olanın vurgulanması ile ilişkilenerek kutsal kelam olgusuyla iç içe geçer. Bu bakımdan da İslam sanatları arasında hattın özel bir konumu bulunur. Bu anlayışı Koç şöyle özetler: "İslâm sanatları içinde hüsn-i hatta çok büyük bir önem verilmesinin altında yatan sebeplerden biri, bu sanatın hem Allah'ın ifade ve temsil edilemezliğini hissettirecek, hem de kelâmının görsel düzeyde algılanmasına onun şanına yaraşır bir şekilde aracılık edecek bir özelliğe sahip olmasıdır. Zira yazı, ilâhî kelâmın göze hitap eden bir somutlaşması olarak, Müslüman'ın Allah'a yakınlık kesbetmesine aracılık edecek bir tecrübe doğurur. Vahiydeki mânevî hakikatlerin billûrlaşmasının görsel bir tezahürü olan hat sanatı, bu özelliği ile aynı zamanda Müslümanların ilâhî mesaja verdikleri bir cevabı yansıtır. Hüsn-i hat ânî ve doğrudan bir güzellik mesajı verir. Bu sanat Allah'ın kelâmını, tabir câizse âdeta gözle görünür kılan bir giysidir."[24]

Hem resimle yazı arasındaki farklılaşmadan dolayı, hem de İslam hattının dinî-kutsal temellerinden dolayı hattın özel bir İslam sanatı olduğu tezine karşıt görüşler de sunulmuştur. Örneğin "İslam Estetiğine Giriş" isimli eserinde Leaman, hat sanatının diğer İslam sanatları arasındaki ayrıcalıklı konumunu fazla basmakalıp bir fikir olarak değerlendirir. Leaman'ın karşıt tezi şudur: "Hüsnühattın yazı olması, okunabilir kelimeler ve cümlelerden müteşekkil olması, yazılan kelime ve cümlelerin, o kelime ve cümlelerin anlamlarını takip edeceği ya da onlar hakkında olduğu anlamına gelmez. Hatta tam tersine, o sathî anlamlar, harflerin tasvirinden kaynaklanan estetik anlamla çok az alakalı hatta hiç alakasız olabilir. Bu yüzden kelimelerin anlamları gerçekten de kelimenin tam anlamıyla okunamaz ya da güçlükle okunabilir halde olabilir."[25] Dahası Leaman örneğin kâseler üzerine yazılmış hatların estetik olarak enfes olmalarına rağmen anlam noktasında sınırlı olduklarını örnek gösterdikten sonra, hatta aslolanın sözmerkezcilik değil bizatihi yazının kendisi olduğunu, yani içerik değil biçim olduğunu işaret eder.[26]

Leaman hattın İslam sanatları arasında en belirleyici ve en üstün sanat olduğu tezini bir hata olarak değerlendirir.[27] Leaman metinle formun

23 Bkz. Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, Kubbealtı, 2019, s. 32.
24 Turan Koç, *İslam Estetiği*, s. 139-140.
25 Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, çev. Nuh Yılmaz, Küre, 2012, s. 62.
26 Age. s. 62.
27 Age. s. 60.

içiçeliğine ve hattın kutsal metinden (Kur'an-ı Kerim) kaynaklanan esaslı konumuna karşı çıkarak, bunun Müslüman dünyadaki temsil yasağının bir sonucu olması fikrini de kabul etmez. Buna dayanak olarak şunları söyler: "Geometrik şekillerin ve harflerin İslam sanatında değerli görülmesinin figürlerin temsilinin, dinî gerekçelerle yasak olmasından dolayı figürlerin yerini almalarından kaynaklandığı düşüncesi tamamen yanlıştır. İslam sanatında gerçek fizikî nesnelerin külliyetli miktarda temsilinin olduğu onlarca örnek bulunabilir. Hatta bazen hüsnühatta dahi bu tür nesne temsillerine rastlarız. Harfler geyik, kuş, ya da başka bir yaratığı temsil etmek üzere bir araya getirilir, yazılır ve düzenlenir. Bu tür hatlar genellikle kelimenin imgenin yerini almasıyla birlikte, görselin edebî olanla ifadesi şeklinde yorumlanmıştır, fakat bir başka makul yorum da mevcuttur. Hat sanatının güzelliği, sayfa üzerine yazılmış harflerin, harften bambaşka şekilde görünmelerinden hatta belki de harflerin asıl anlamlarından da farklı şekilde görülmelerinden kaynaklanır. Metnin kendilerinden inşa edildiği metnin ve harflerin kutsiyeti fikri, bu metin Kur'an dahi olsa, bizi fazla büyüleyip, kendimizden geçirmemelidir."[28] Leaman'ın figürlerin hat sanatında mevcut olduğuna dair tezi, maalesef ciddi bir argüman oluşturmamaktadır. Zira bu tür hayvan, vb figürlü hatlar folklorik nitelik taşırlar ve hiçbir önemli hattat tarafından ciddiye alınmamıştır.[29] Bu konuda Uğur Derman şunları yazar: "Bilhassa halk kitlelerine hitap eden bu yazı ve resim karışımı şekillere, eğer hattatlıkta varlık gösterememiş kimselerce hazırlandılarsa –ki ekseriya öyledir– tabiatiyle, hat sanatı bakımından bir kıymet izafe olunmaz."[30]

Leaman'ın İslam'daki hüsnühatta bakışı onu metin temeli ile olan ilişkisinden bağımsız bir form olarak düşünmektir: "Hattın istifindeki asıl mesele, yazılan metnin ifade ettiği duyguları sergilemek değil, kelimeler ve harflerin kendi grafik niteliklerinde içkin olan imkânlarla oynamaktır."[31] Leaman'a göre bunun bir göstergesi de yazıda anlaşılırlıktan, açıklık ve kolay okunabilirlikten (*sarahat*) ziyade zarafetin ön planda tutulmasıdır. Hatta yazıdaki okunabilirliğin azaltılması onu daha kutsal göstermeye yarar.[32] Yazara göre bu tıpkı okul çocuklarının kendilerine önemli bir

28 *Age*, s. 76-77.
29 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 134.
30 Uğur Derman, "Hat Sanatımızda Resim-Yazılar", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, nr. 3, 1 Temmuz 1972, s. 66 vd.; aktaran Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 135.
31 Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, s. 77.
32 *Age*, s. 79.

kişilik kurmak üzere daha zor imzalar geliştirmelerine benzemektedir. Özetle Leaman hattın metinle ilişkisini koparmak istemekte; böylece dilin kendisinin ve bu dilin yazısının İslam hattıyla bağlantısını koparark onu sadece grafik boyutuyla değerlendirmektedir.[33] Oysa Turan Koç bu fikri Leaman'ı referans göstererek eleştirir.[34] Koç'a göre hat anlamın taşıyıcısıdır ve hiçbir zaman bu görevinden azade olmamıştır: "Ama bu sanatın temsil edici örneklerinde, konu edindiği şeye ikincil bir temsil olduğu anlayışından hiçbir zaman uzaklaşılmamış, dolayısıyla anlamın, harflerin yazımının estetik anlamıyla ilişkisi sürekli gözetilmiştir. Salt kaligrafik kompozisyonun güzelliği ile yetinmek 'Müslüman' hattatın hiç de sıcak bakmayacağı bir yaklaşımdır."[35]

Özetlemeye çalıştığımız bu iki karşıt görüşten biri (Leaman) hattı kutsaldan bağımsız, salt form olarak görmekte; ikincisi (Koç) ise hattı "mananın surete bürünmüş hali" olarak değerlendirirken içeriği dikkate almadan hattı sadece görsel olarak değerlendirmenin yanlışlığını işaret etmektedir.

Yazı meselesi

Yukarıdaki bölümde yer alan tartışma esasen bu yazıda peşine düştüğümüz soruya ilişkindir: Hat nasıl bir surettir? Yazılı metnin kendisinin estetik bir nesne haline geldiği noktada, örneğin duvarda duran üzerine celî sülüsle[36] bir Kur'an ayeti yazılmış levhaya[37] nasıl bakmamız gerekir? Bir imaj olarak mı? Bunun manzara, portre, ya da natürmorttan suret olmak bakımından farkı var mıdır? Bu konudaki cevabımız için suretin ayırt ettiğimiz iki veçhesini hatırlayalım. Duvarda asılı olan levhadaki hat, herhangi bir *"bild"* olarak resimden veya heykelden farklıdır. En başta, herhangi bir varolanın (Yun. *to on*, Ar. *mevcûd*) kopya anlamında sureti değildir, yani *eikon* veya *eidolon* değildir. Maddi olmaklığı sadece kâğıt, mürekkep ve harflerden oluşmasıdır; barındırdığı şekiller ise harflerden ibarettir. Ama bunların hiçbiri onu

33 Oliver Leaman'ın kitabının da çevirmeni olan Nuh Yılmaz Leaman'ın yaklaşımını formalizm olarak adlandırarak, İslam sanatı adlı kuramsal nesnenin Batı sanat anlatısının bir alt kümesi haline getireceğini endişesini dile getirir. Bkz. Nuh Yılmaz'ın Sunuçu, *İslam Estetiğine Giriş* içinde, Oliver Leaman, Küre, 2012.

34 Bkz. Turan Koç, *İslam Estetiği*, s. 142.

35 *Age*, s. 143.

36 Sülüs, İslam hat sanatında farklı üsluplara sahip altı çeşit temel yazıdan (*aklâm-ı sitte*) biridir. Yazı çeşitleri için bkz. Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, c.1, Kubbealtı, 2019, s. 168, vd.

37 Hat sanatının Kur'ân-ı Kerim, hadis kitap ve mecmuaları, yazı albümleri, levhalar, kıta ve murakkalar gibi farklı kullanım alanları mevcuttur. Bu alanlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, s. 57-79.

hissedilir bir imaj olarak değerlendirmemize izin vermez. Zira yazılı olan levhaya baktığımızda yaşadığımız estetik tecrübenin hissî olandan çok akli olanla ilgisi vardır.

Üzerine konuştuğumuz suret ister Ayasofya'da asılı duran Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin "Allah" yazılı celî sülüs levhası, ister Mustafa Halim Özyazıcı'nın "Allah" yazılı celî sülüs levhası olsun harflerin şekilleri neredeyse aynıdır. Aralarında üslup farklılıkları varsa da hattın kendisi bizim bunu yalnızca görsel bir form olarak algılamamıza izin vermez. Zira bu iki levha da bize başka bir şey anlatmak istemektedir. Burada yazan *sülüs* hatlı Allah lafzı, bir Kuran-ı Kerim sayfasındaki *nesih* Allah yazısı ya da bir kıtadaki şiirin içerisinde geçen *ta'lik* Allah lafzı düşünülür bir sureti işaret eder. Her ne kadar birbirlerinden ilinek ve eklentileri (mürekkebin rengi, çerçeve, vb) bakımından farklılaşsalar da düşünülür suret olarak bir "mana"yı ifade ve işaret ederler. Buradaki yazı bir Kuran mushafındaki lafzın *eikon* anlamında sureti değildir. Aksine o levhadaki hattı "olduğu şey" yapan, *eidos* anlamındaki surettir. Bu hat, maddesiyle (içerisinde bulunduğu kâğıt, ya da diğer bir malzeme) birlikte bulunan bir formdur.

İmaj anlamındaki suretten hattın farklılaştığı nokta yazılı bir metne bakmakta oluşumuzdur. Verdiğimiz "Allah" lafzı (*Lafzatullah*) örneği yanıltıcı olmasın. Levhada yazan "kalem" veya "elma" da olabilirdi. Saussure'cü terimlerle söylersek, gösterge (Fr. *signe*) olarak "kalem" yazılı bir levhaya bakıyor olalım, buradaki hatta yazılı olan "kalem" yalnızca bir gösterenden (Fr. *signifiant*) ibarettir. *Kalem*, *pencil*, *crayon* gibi farklı dillerde aynı şeyi işaret eden bir *gösteren*dir sadece ve zihinsel bir gösterilenden (*signifié*) bağımsız değildir. Gösteren olarak yazı bize yalnızca zihinsel olan, akledilir bir "kalem"i, yani kalemlik formunu ya da *eidos*'u gösterir.

Eikon olarak imaj her zaman hissedilir olanla ilişkilidir ve imaj (*imago*) olan suretlerin okunurluğu (*lisibilité des images*) açısından imajın işaret ettiği şey tasavvur ya da hayalgücü (*imagination*) açısından idrak edilir. Herhangi bir Batı resmini "okumamız" muhayyile yetimiz vasıtasıyla olur. Yazımızın başında his ve akıl olmak üzere Platon'dan bu yana ayırt edilen iki düzlemi ayırt etmiştik. Klasik bilgi teorisinde his ile akıl arasındaki uçurum, hayalgücü üzerinden kapanır. Hissedilir olandan, örneğin elimde tuttuğumuz kalemden, ya da resmedilen kalemden bütün maddi eklentilerini soyutlayarak (Yun. *aphairesis*, Ar. *tecrîd*) kalemlik formuna, yani saf akledilir forma ulaşmamızda hayalgücü (Yun. *fantasia*) yetimiz devreye girer. Hissettiğimiz

şeyden renk, koku, tat gibi hissî ve maddi eklentileri soyma, yani soyutlama işlemi, saf akledilir olan formun idrak edilmesi yolunda devreye girer. Burada hisle akıl arasındaki aracı, hayal gücümüzdür. Hissetmenin kendisi maddeyi dışarıda bırakıp hissedilir formu almaktır, hayal gücü bu soyutlama işlemini bir aşama daha ileri götürür. Aslında görme hissimizle baktığımız imajdan hayal gücünün de yardımıyla bir form elde eder ve ondan akılsal bir mana çıkarırız. İmaj olarak verili olanı "okumamız" böyle gerçekleşir. Böylece imaj olan hissî suret ile o imajın akli sureti (form) arasındaki yarık kapanmış olur.

Oysa imajların okunurluğu (*lisibilité des images*) bakımından hat çok özel bir noktada durur. Tam da hattın yazılı bir gösteren oluşu, onu imaj olarak değerlendirmemize veya imaj gibi "okumamıza" izin vermiyor. Zira imaj ile yazı arasında önemli bir fark bulunur. Esasa ilişkin bu farkı Ernst Gombrich şöyle ifade eder: "Önermeler imajlara tercüme edilemez" ve de aksine "Resimler iddiada bulunamaz."[38] Klasik mantığın diliyle söyleyecek olursak imaj "tasdik" değil "tasavvur" seviyesine daha yakındır. İmajlar hüküm vermez, bir konu ve yüklem arasındadır dememize izin verecek yapıda değildir imajlar. Oysa yazıda, yani hatta tasdik mümkündür, hat her zaman bir şey "söyler", yargıda bulunur, örneğin Arapça bilmeyen bir kimse için de Arapça bir hat bir iddia (*assertion*) içerir. Bu nedenle hatta sadece görüntü/imaj olarak bakamayız. Yazı düşünülür/akledilir olanın ifadesidir, bu nedenle her zaman akledilir olanı *eidos*'u vurgular.

Ama bu noktada şu soru akla gelebilir: Arapça bilmeyen birisi herhangi bir levhada yazılı olan kutsal ayeti okuyamadığında onu neden sadece bir imaj olarak göremesin? Cevaben şu denebilir: Hattın imaj olmaktan başka bir farkı yazı olmak bakımından bir "dil"in içerisinde yer almasıdır. Burada yine göstergebilimin dil anlayışına başvurulabilir. Gösteren-gösterilen ilişkisi belirli bir dil, İslam hattı örneğinde kutsal bir metin referansıyla kurulur. Bu nedenle yazılı olan hat eserine, Arapça olarak o eserde ne yazdığını bilmeyen bir kimse yazının bir şeyi gösterdiğini, oradaki hattın bir gösteren olduğunu bilerek yaklaşır. Sanat göstergebiliminin önemli ismi Damisch'e kulak verelim: "Fonetik yazı bir sistem oluşturduğu ölçüde nedeni de kendisinin dışında kalır: Dondurduğu söz ne kadar uçucu olursa olsun, yazının sabitlemekle görevli olduğu metni veren yine o sözdür; yazının deşifre edilebilmesi ancak

38 Ernst Gombrich, *The Image and the Eye*, Phaidon, 1982, s. 138 ve 175; aktaran Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, Routledge, 2017, s. 185.

yazının erişim sağladığı bir dile (ya da bir tür dile), dilsel bir düzene referansla mümkündür."[39] İslam hattı söz konusu olduğunda buradaki "dil" Arapça olmakla birlikte, Saussure'cü dil (*langue*) ve söz (*parole*) anlayışı açısından çok daha geniş bir sistemi düşünebiliriz. Hat eseri bu dilin içerisindedir. Ona bir suret olarak bakan kimse tarafından deşifre edilemese de bir dil referansının olduğu apaçıktır.

Sonuç

Yazımıza hat öğretiminin örneğin Batı resminde bulunmayan bir tarzda meşk usulü üzerinden gerçekleşmesinin onun mahiyetiyle ne ölçüde ilişkili olduğunu konuşmakla başladık. Bu usuldeki taklidin hattın "imajdan başka" olmasıyla ilişkisini kurmaya çalıştık. Ardından suret kavramını en genel görüntüyü ifade edecek şekilde vaz ederek, hattın nasıl bir suret olduğu sorusunu çözümlemek üzere suretin iki veçhesinden bahsettik. Platon ve Aristoteles açısından felsefe tarihinde suretten anladığımız şeyi belirginleştirmeye çalışarak suretin aslında iki veçhesi olduğu sonucuna vardık: hissedilir olan ve akledilir olan. Suretin ya da görüntünün, *eikon* ve *eidos* olmak üzere düşünce tarihinde iki farklı şeyi ifade eder olarak kullanılmaya başlanmasıyla, estetikte de benzer bir problemin karşımıza çıktığı, dolayısıyla imaj sorusunun bu iki kavramla ilişkili olduğunu ifade ettik. Biz burada karşımıza çıkan çetrefilli durumu imajı hissedilir ve *eikon*, formu akledilir ve *eidos* tarafına koymakla aşmaya çalıştık.

Ardından İslam hat sanatının İslam sanatları arasında yerini belirginleştirmenin sorgulamamızı kolaylaştıracağını düşünerek hatta bakıştaki iki karşıt yaklaşımı örneklendirdik. Bu iki yaklaşımın bahsettiğimiz iki kavramla yani imaj ve form kavramlarıyla örtüştüğünü işaret ettikten sonra hattın nasıl bir suret olduğuna dair kendi yaklaşımımızı hattın yazı olmaklığı ve dille ilişkilendirerek açıklamaya gayret ettik.

Bu yaklaşımımıza göre hat, maddi olanın taklidi, onun imajı, ya da *eidolon* ve *eikon* olmanın ötesinde, *eidos*'un peşinde gibi görünmektedir. Hattın dille olan ilişkisi ve yazı olması tam da *eidos*'un akılsal olması ile örtüşür. Dolayısıyla hat imaj anlamında suret değildir, form anlamında surete yakındır, akledilir olanın ifadesidir, onun *işaret*idir. Yazımızın başında değindiğimiz hat öğretimi ve taklit meselesiyle ilişkilendirirsek: bu taklit sürecinde hattatın yaptığı, bir imajı kopyalamak değildir; esas yapılan *eidos* anlamında formun peşine düşülmesidir. Özellikle mutasavvıfların ilgilendikleri biçimde harflerin de

39 Bkz. Hubert Damisch, *Bulut Kuramı*, çev. E. Burak Şaman, Metis, 2012, s. 140.

anlamlı oldukları tezi yalnızca cümle ve sureleri değil, kutsal metni meydana getiren harfleri de Allah'ın ayetleri, yani işaretleri olarak görmekle ilişkilidir.[40] Buradaki taklit artık *mimesis*'ten farklıdır, hissedilir olanın değil, düşünsel olanın taklididir. Zira bu manada akli suret olarak form ölçü ve oranı (Yun. *logos*) da içerir. Geleneksel olarak hattın "ruhani bir hendese"[41] olarak tarif edilmesinin de kökeni buradadır. Hat *eikon* değil, *eidos*'a yakındır. Harflerin formu aynı zamanda harflerin anlam işaret edecek şekilde bir araya gelecek olmaları ile ilişkilidir. Dolayısıyla hattaki her harf bir kelimenin parçası, her kelime bir cümlenin parçası demektir. Zira imajdan farklı olarak hatta söz konusu olan, bir dil içerisindeki yazıdır. Hat eseri yazı olması bakımından işaret eder, hüküm barındırır, tasdikte bulunur. Dolayısıyla hattaki form içeriğinden ayrıştırılamaz; hattaki harfler sadece görsel şekiller değil, büyük bir metnin parçalarıdır.

40 Bkz. Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, s. 61.

41 Bkz: "Bilge Eflatun da "yazı ruhani bir ölçüp biçmedir; beden aletiyle ortaya çıkar" denmiştir." Abdullâh-ı Sayrafî, *Hat İlmi Kitabı*, yay. ve çev. Mehmet Kanar, VGM Yayınları, s. 15; ayrıca bkz. Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*, s. 128.

İmago[1]

NAMİ BAŞER

Gerek söz gerekse kavram olarak ele aldığımızda, Yunancadaki *eikos* (bizdeki *ikon* da Bizans'ın Türkçeye mirasıdır), Almancadaki *Bild*, Latincedeki *imago* ve Aristoteles'ten devşirilen *fantasia*'yla birlikte epey geniş bir anlam alanıyla karşımıza çıkan bir zincirden bahsedebiliriz. Bu alanın bir birliği var mıdır? Yoksa daha çok bir ayrılıktan mı söz ediyoruz? Araştırmamızda bu sorulara yanıt arayacağız. Şimdilik aralarında birtakım ayrışmalar olduğunu ve bunları görmezlikten gelemeyeceğimizi belirtelim:[2] Araştırmamızda, sürekli olarak bu kavramlarda aynı olan ama yine de bu aynılığı, ayrılık özellikleri içinde gündeme getiren bir tür güçten söz edeceğiz. Tarihte küçük ayrıntıların da önemi olduğunu vurgulamak için yirminci yüzyılın başında, yani psikanalizin doğduğu zamanlarda gerçekleşen bir olaya, bir iddiaya döneceğiz ve bu iddiayı da bir tür *ikon, imago, Bild, suret, imge, hayal, sembol, hayalet vs.*... olarak ele alacağız. Belki de bütün bunları beraber devşirme olasılığı da, bir tür *asıl olay, Urfenomen* olarak incelenebilir, görüntülenip algılanır hale gelmelerini de sağlayabilir, böylece hedef olarak imgeyi bir gölge olay olarak görüp altında başka bir varlık da irdeleyebiliriz. Elbette bu ancak bir ideal olabilir. Belki de ona ulaşamayız.

1 Akbank Sanat Felsefe Seminerleri'nin "İmajı Düşünmek" dizisinde (Kasım 2018-Mayıs 2019) sunulan "Freud'un İmago'sundan Lacan'ın Aynadaki Hayaline" başlıklı konuşmadan yola çıkarak hazırlanmıştır.

2 Yunancadaki *ikon*, benzeşme, andırışma anlamına gelir, Almancada ise *Bild* daha çok biçim verme ve oluşturmayı düşündürdüğü için, bu dilde yetiştirme, kültür vs. de *Bild* kapsamına girer. Kant sadece olanı yeniden biçimlendiren *Einbildung* (hayalgücü ya da bir tek *Bild* haline getirme) ile, üretici, yaratıcı hayal gücünü birbirinden ayırır. Heidegger, Dresden'deki Meryem Ana resmini yorumlarken (*Bild* resim de demektir) diğer dillerden farklı olarak Almancanın bir mesafeden bir varlık oluşturma özelliğini sadece "Bild" sözcüğünün vurguladığını söyler. Yine de Latincedeki *İmago* hem Latin dillerine, hem de İngilizceye, Almancaya sızmış, Türkçeye de bir yandan imaj öte yandan imge olarak konuk gelmiştir. Freud da Husserl de aynı dönemde ikisini de kullanır. Bunu vurgulayarak başlayalım.

Freud'da *imago*:

1919 yılında Carl Spitteler adlı İsviçreli yazar Nobel edebiyat ödülünü alır. Kariyerine *Prometheus ve Epimetheus* gibi destansı şiirler yazarak başlayan bu yazar, Türkçeye pek çevrilmemiş olsa da İsviçre'de olsun Almanya'da olsun bugün de çok tanınan, okunan ve sevilen biridir. Genellikle bu ülkeden Rousseau, Saussure, Robert Pinget, Godard gibi düşünürler, bilim adamları, romancılar, sinemacılar çıkmış olsa da şair pek yetişmez, onun için de bu ilk yapıtlarıyla milli bir şair gibi karşılanır. Kendisi sonradan romana da yönelerek, bu alanda da iz bırakan metinler üretir. Carl Spitteler, 1906 yılında *İmago* adlı bir roman yazar ve bu roman, Freud başta olmak üzere o sırada yeni oluşan psikanaliz cemaatini çok ilgilendirir. 1906 yılında psikanalizde henüz ilk kuşak söz konusudur. Karl Abraham, Sandor Ferenczi, Otto Rank gibi birkaç Yahudi'den ve onlara İngiltere'den katılan Ernest Jones, İsviçre'den katılan Jung gibi kişilerden oluşan bir çekirdek grup söz konusudur. Freud bu kitap hakkında en çok Jung'un bu roman üzerinde durduğunu ve kitabın bu sayede ilgisini çektiğini yazar. Metni öyle beğenir ki, bu kitabın adından ilham alarak, 1912 yılından itibaren, Hans Sachs ve Otto Rank adlı müritleriyle birlikte *Imago* adlı bir dergi çıkarmaya başlar. Bu dergi, Freud'un ölümünden (1939) sonra da çıkmaya devam eder. Bu dergiden önce ise psikanalizle ilgili sadece *Internationale Ärztliche Zeitschrift für Psychoanalyse* adında bir tıp dergisi vardır. Bu ilk kuşak, 1905'ten itibaren artık psikanalizin hemen hemen oturmuş bir öğreti haline geldiğini düşünür ve psikanalizi edebiyata, başka kültür alanlarına uygulama peşindedir. Örneğin, Karl Abraham Mısır efsaneleri üzerine çalışır, Otto Rank ise doğumla ilgili efsanelere yönelir. Başka ülkelerde, söz gelişi Fransa'da psikanaliz o kadar ciddiye alınmamasına rağmen, örneğin bu dergiye Poitiers'den bir doktor abone olur; biyografisinde okuduğumuza göre bu doktor, Michel Foucault'nun babasının bir arkadaşıdır ve gençliğinde Foucault bu dergilerin tamamını alıp okumuştur. Freud 1938'de Yahudi olması sebebiyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldığı zaman, bir ara Londra'da da yayımlanan bu dergi, ne yazık ki faşist bir yönetimin eline geçer ve ismi de değiştirilerek *Ärztliche Zeitschrift für Psychoanalyse* adlı bir tıp dergisine dönüştürülür.[3]

3 Günümüzde de bu tarz bir tehlikenin yani psikanalizin bir tıp branşı olarak ele alınması, psikanalizin bir tür psikiyatrik araştırmalar toplamına indirgenip tıbba, nörolojiye ya da başka alanlara dönüştürülme tehlikesinin sürdüğünden bahsedebiliriz. Bu tarz bir indirgeme, yani bir alanın özerkliğinin ortadan kaldırılması bir taraftan epistemolojik açıdan bir aldanma ortaya çıkarır, diğer yandan ise politik açıdan bir bilim dalının sıfırlanması çabasıdır. Tarih içerisinde böyle çabaların faşizme eğilim gösteren dönemlere rastladığını iddia edebiliriz.

İmago, bir yandan psikanalizi psikanaliz yapan özel bir kavram olmakla birlikte, aynı zamanda edebiyatla, felsefeyle de yakın ilişkidedir. Bu yüzden tekrar kendisine dönülmesi gereken bir alanda yer alır. Freud'un *İmago* imajını bir romandan kaynaklanarak kullanması, Oidipus'u Sophokles'ten esinlenerek tekrar gündeme getirmesi kadar önemlidir. Carl Spitteler'in bahsi geçen romanında İmago, başkahraman kadının adıdır. Bu romanda Victor adlı bir şair, ideal kadını hayal eder. Gerçekte kadınlardan hayal kırıklığına uğrar. O burjuva ortamda çevresindeki bütün kadınlar, kendi deyimiyle, düz ilişkilerden başka bir ilişkide bulunmazlar.[4] Oysa onun hayallerini şairane, ideal bir kadın süslemektedir. Romanın devamında bu kadın onun aynı zamanda mahvolmasına sebep olur çünkü İmago'nun ikili bir yüzü vardır. Bir yandan hayalidir ve ideali doldurur, bir yandan da o hayalleri boşa çıkarır, kendisinin bir hayalet, bir görünüş, bir tehdit edici unsur olduğunu belirtir. Bu kavramın değişik dillerdeki konumlarıyla ilgili olarak burada bir parantez açalım: Freud Latinceden sadece *libido* ve *imago* kavramlarını alır ve eserlerinde bunları Latince kullanır, öbür kavramlarında mümkün mertebe Almancayı tercih eder. Aslında Almancada *imago* için *Bild* karşılığı mevcut.[5] Eğer bunu *hayal* olarak düşünürsek; Freud'un, Almancadaki *Bild* kelimesini kullanmamasını Almancada aynı zamanda Fransızcadan gelen *imago* kelimesinin sıfatı olan *imaginer*'in ve yine *fantazi* kelimesinin de kullanılmasıyla açıklayabiliriz. Bunların yerine *imago* kelimesinin kullanılması, bir yandan bu edebiyat eserinde terimin hayali bir kadın olarak ortaya çıkmasından, öte yandan da *imago*'nun Latincedeki ilk anlamından kaynaklanır.[6] *İmago*, Latincedeki *im-* kökünden gelir. *İm-*, *imitari* yani taklit etmek, suretini çıkarmak kavramının kökünde de yer alır. Latincedeki ilk anlamı daima hayal edilen ideal bir özelliğin, maddi olarak canlandırılmasıdır. Söz gelişi Latinler tanrılarının heykellerine *imago* adını verirler. Latinler paraların üstüne hükümdarlarının ve imparatorlarının *efigia* dedikleri suretleri için de yine *imago* ifadesini kullanırlar. İmparatorluğun İstanbul'da yaşayan Yunanlarının *ikon* dediklerinin de karşılığı

4 Nesir, Batı dillerinde günlük hayatın sıradanlıkları için kullanılır. Bu imajda, küçümseme ya da günlük hayatın gerekliliklerini kabul etme söz konusu olduğunda bir boyun eğme kastedilir. Bu Hegelci temayı en iyi Maurice Merleau-Ponty *La prose du monde* (*Dünyanın Nesri*) eserinde incelemiştir.

5 Arapçaya ilk Yunan metinleri çeviren El-Kindi bu Yunanca kelimeyi "suret" diye çevirmiştir.

6 Yine Türkçedeki imge kelimesi de aynı kökendendir. 1941'de felsefe kavramlarına karşılık bulmak için toplanan komite tarafından önerilmiştir.

imago'dur çünkü ikonlarda da tanrı canlandırılır. Dolayısıyla *imago*'da bir yandan mutlaka bir ideal vardır ama diğer yandan o ideal bir canlandırma, bir temsil, bir hayal içerisinde oluşturulurken o idealin dünyevi bir yanının da bulunması özelliği mevcuttur. Bahsi geçen romana tekrar dönersek, tarih bağlamında bu tür romanların ilk kez 19. yüzyılda yazılmaya başladığını iddia edebiliriz. Fransız yazar Théophile Gautier –ki "sanat sanat içindir" sözünün de sahibidir– Eski Mısır'da geçen, bir mumyanın canlanmasıyla ilgili *Mumya Romanı* adlı bir roman yazar. Aynı şekilde, daha önce 1905 civarında Freud, Alman bir yazarın *Gradiva* adlı eserini inceler. Orada da benzer bir konu ele alınır. Kahraman yine bir arkeologdur. Romanda Bu arkeolog antik dönemde yaşamış bir kadın kahramanın canlanıp kendisini baştan çıkaracağını bir takıntı haline getirmiştir. Ancak romanın devamında çocukluk arkadaşı bir kadın sahneye girer ve kahraman o hayal ettiği kadınla birleşir, böylece *Gradiva* romanı başka türlü sona erer. Burada Freud hem *imago*'da suret olan hem de tanrı kadar ideal olan bir şeyin birdenbire maddi olarak karşımıza çıkmasını ve ikiliğini belirtmesini önemser. İkilik söz konusu olduğunda, *imago* bir yandan görünüştür, bu görünüş aldatıcı olabilir. Tıpkı "görünüşe aldanma" ifadesinde olduğu gibi... Öte yandan yine *imago*, bu görünüşte kendisini dolu dolu gösteren ve doyurucu özellik olarak sunan ve bir olay, bir fenomen olarak kendisini oluşturan bir özellik taşır. Fenomen yani tecelli, *fantasia* ile aynı köktendir. Böylece burada Yunan kaynağına geri dönme imkanını buluruz.

Yunan kaynağa geri dönüş

İmago Latincede bir tek kavram olmasına rağmen Yunancada birçok kavramla karşımıza çıkar. *Eidolon*, –ki bugünkü Yunancada *idol, idolon* diye okunur– Türkçede de idol olarak mevcuttur. Bunun çoğulu *eidola* Latinceye sonradan *imago* diye çevrilecek kelimedir. *Eidolon* kelimesi daha çok görmeyi, yukarıda ifade ettiğimiz görüş ve görünüşteki aldatıcı özellikleri karşılar. *Eidolon* kelimesi ise, İdollerde olduğu gibi baştan çıkarıcı bir özelliğe sahiptir ama "altı boş" gibi bir anlamı da vardır. Platon, *Devlet* adlı eserinde bilgiyi dörde böler ve ona göre *eidolon* olanlar, gölgeler, suda veya aynalardaki yansımalar aldatıcı yönlerdir. Platon buradan yola çıkarak *eidolon* adını verdiği bu gerçeklikleri küçümser. Başka bir filozofa söz gelişi Epikuros'a bu konu açısından bakarsak, Platon gibi idealist olmayan Epikuros *eidola*'yı çoğul olarak kullanır ve onlardan, şeylerden bizim gözümüze gelen ve şeylerin kendisini bizde göster-

me gücüne sahip olan özellikleri anlar.[7] Dahası Yunancada *emphasis* diye bir kelime daha vardır ve *fenomen* kelimesiyle aynı kökten gelir. *Phas, phos* yani ışık anlamına gelir. *Emphasis* bir ışık içerisinde bize beliren özelliktir. Su gibi yansıyan bir şey içerisinde de olabilir bu. Yine gökkuşağı bir *emphasis*tir yani reddedemeyeceğimiz, gerçeğin içinde birdenbire beklenmedik bir olay olarak kendisini gösteren bir özelliktir. Yunancada *κάτοπτρον* kelimesi mevcuttur, ayna anlamına gelir ve *katoptron* daha çok Aristoteles tarafından Meteoroloji eserinin gökcisimleriyle ilgili olan bölümde (372a) kullanılır. Aristoteles, *emphasis* kelimesini *phainein phainesthai* yani belirmek, zuhur etmek, tecelli etmekle aynı anlamda kullanır. *Phainesthai* yani *fenomen* beş duyuyla algıladığımız bütünlük ve birlik bulabildiğimiz birçok şeye denir, sadece görmekle ilgili değildir. Bazı fenomenologlarda sadece görmeye doğru bir eğilim olabilir ama Yunancadaki *phainesthai* fiili dönüşümlü bir fiildir ve kesin olarak beş duyu ile algılamakla ilişkilidir. Aristoteles bakışın bir *anaklisis*i olduğunu ifade eder. *Anaklisis*, ışığın yansıması için kullanılan bir sözcüktür. Eski Yunanda ışığın yansıması bilinir ama ışığın kırılması bilinmez. Işığın kırılması 11. yüzyılda İbn-i Heysem tarafından bulunur ve ardından Avrupa'ya tekrar gelir. Descartes, *Işığın Kırılması (Dioptrique)* adlı bir eser yazar. Yunancadaki *anaklisis* tekrardan incelendiği zaman ikisi için kullanılan bir kavram olur, hem ışığın kırılması olabilir, hem de yansıması anlamına gelir.

Yunancadaki *imago* kelimesinin çokanlamlılığına gönderme yapan güzel bir örneği Aristoteles'in Meteoroloji eserinden şöyle çevirebiliriz: "Bakış bir anaklisistir ve bir engelle karşılaşınca sonunda net veya mat bir imaj/*emphasis* çıkar. Sadece renk lekelerinden oluşur. *Katoptron* ya da *enoptron* yani aynada olur ve bunun içinde gördüğümüz neyse odur". İlgili bir diğer sözcük ise Türkçede mevcut olan *tip* kelimesidir. Yunancası *τύπος (tupos)* olan bu kelimenin ilk anlamı da kumda bırakılan ayak izleridir. Ardından aynadaki izlere de bu ad verilir. Bunun yanında *tip* basımda da kullanıldığı için, en genel olarak bir yansımanın içinde bize beliren bir özelliktir; bu yüzden tiyatroda, romanlarda tipler yaratma derken "*tip*" Yunancadan Latinceye geçer. Dolayısıyla Latincede *imago* deyince anlaşılan ve kullanılan sözcüğün Yunancada birçok anlamı var-

7 Yunanca eserlerin, kavramların ve sözcüklerin çoğunu Latinceye çeviren Ciceron, *eidola*'yı *imagines* diye çoğul olarak çevirmiştir. Demek ki Yunancada *eidolon/idol* ve *idola* çoğulu vardır. İdol gördüğümüz ve bizi aldatan, *eidola* da şeylerden bize gelen birtakım çarpıcı özelliklerdir. Eski Yunancadan Türkçeye de geçmiş olan *ikon* tıpkı Latinlerin *imago* kelimesi gibi tanrıların resim olarak gösterildiği çalışmalara işaret eder ve bunlar Bizans sanatında bulunur. Bu tür ikonalar İstanbul'da hala yapılmaktadır.

dır. Belki de Freud sadece iki anlama çekilebilen, aynı zamanda hem aldatıcı hem dolu dolu olan fenomen olarak *imago*'yu yeterli bulur ve edebiyat eserine gönderme yapmak için bunu seçer çünkü kavramın Yunancasına gidilince ifade epey karmaşık hale gelir. Son bir not eklemek gerekirse, Latince çevirmeni Cicero, Platon'daki *idea*yı *species* diye, Epikür'deki *idola*'yı ise *imagines* diye çoğul olarak çevirir.

Bild

Freud niçin Almancadaki *Bild* sözcüğünü kullanmaz sorusuna iki cevap verebiliriz: Birincisi, Almancadaki *Bild* çok fazla din ve felsefe yüklü bir kelimedir. Günümüzde böyle olmamasına rağmen, örneğin büyük Ortaçağ düşünürü Alman Meister Eckhart Tanrı'yla ilişkimizi nitelemek amacıyla *Bild* kelimesini *Abbild, Nachbild, Gleichbild* şeklinde kullanmıştır. *Gleichbild*, Tanrı'yla aynı olan yanımız, *Vorbild* bir ön model olarak Tanrı, o özellikle model alınarak oluşturulmuş kopyası da *Nachbild* olur; buradan çıkarak yaratılmışlıklarla, yaratılmış olan bizlerle Tanrı arasındaki ilişkiler için *Bild* kelimesi kullanılır. *Bild,* bunun yanı sıra Almancada *hayal gücü* kavramını da karşılar ancak bu hayal gücü Fransızcadaki *imagination*'dan farklı olarak bir *Einbildungskraft* olarak çıkar ortaya. Kant bunu çok sever, kullanır çünkü *Einbildungskraft* bir imge, bir tek *imago* haline getirmek, birleştirmek anlamını da taşır. Heidegger'in Kant yorumunu göz önünde bulundurursak; Almancadaki *Bild*'in dinden ayrılıp laikleştirilmiş şekline gelince de oturmuş bir tabloyu görebiliriz. Hatta Heidegger *Bild* üzerine bir konferansında Almanya'nın Dresden şehrindeki bir Meryem Ana resmini örnek olarak alır ve oradan yola çıkarak *Bild* kavramını yorumlar. Elbette Heidegger'de Latin uygarlığına düşmanlık vardır ve *imago* sözcüğünü sevmez, kavramını da sevmez çünkü temelinde hep suret çıkarmak, taklit etmek, olmuş olan bir şeyin bir ikincisini bulmak vardır. Almancada ise böyle bir şey yoktur ve Heidegger Almanca *Bild* kelimesini, daha çok bir tür mesafeden herhangi bir şeye bakınca onun şeklini, şemailini, biçimini iyice ortaya çıkarmak olarak ele almak diye yorumlar. Böylece kendisi Yunan ve Latin dünyasındaki *Bild* ile bir ayrım yapar. Freud da Latin dünyasındakine daha yakın olduğu için Almancadaki *Bild*'e de başvurmamış olabilir. Freud'un eserlerinde *imago* sözcüğü genel olarak libido ile birlikte kullanılır.

Psikanalizde *İmago*:

Freud *imago*'yu eserlerinde beş defa kullanır. Cinsel Hayat adlı kitabında "çocuksu nesneler, çocukluğumuzda karşılaştığımız nesneler *imago*'suna göre seçilen yabancı nesneler olur" cümlesinde geçer. Yine "Libido öznenin çocuksu *imago*'larını yeniden yaşatır" ifadesini kullanır Freud. Burada libido ve *imago*'yu beraber karşımıza çıkar. Libido, yani haz hedefli ruhsal enerji, haz almak için sadece o anda gördüğümüzle, şimdiki zamanda karşımızda olan gerçeklikle yetinmez; çocuksu *imago*'ları yeniden canlandırır. Böylece çocuksu *imago*'lar dendiğinde *imago*'lar arasında bir sınıflandırma, bir ayrım yapmak gerekliliği doğar.

Freud'la Jung'un ilişkisi 1913 yılında kopar. 1907'den 1913'e kadar Jung Freud'un beyaz prensidir de denebilir. Beyaz ifadesi burada "Avrupalı" yani "Yahudi olmayan" anlamındadır çünkü Jung, Freud'a yazdığı mektupta şu ifadeye yer verir: "Şimdiye kadar hep Yahudiler vardı çevrenizde, ben beyaz olarak sizi kurtaracağım." Birbirlerine 398 kadar mektup yazarlar. Freud, Yahudi arkadaşlarına "beyaz adamlar da bize artık önem veriyor ve bizi onlar kurtaracak" gibi söylemlerde bulunur fakat çok sonraları bu konuda yanıldığını düşünür. İlk önce Jung psikanalizi bir Yahudi bilimi olmakla suçlar ve Freud, Jung hakkında hayal kırıklığına uğradığında "keşke Yahudi bilimi olarak kalsaydı" diye hayıflanır. 1912'de yayımlanmış *Libido'nun Dönüşüm ve Simgeleri* adlı kitabında savunduğu tezler Freud'la aralarındaki ayrılığın en önemli nedenlerinden birini teşkil eder çünkü Jung libidoyu cinsellik olmadan ele almaya çalışmıştır. Öte yandan, birtakım temel temsilleri (sınıflandırma sorununu) ortaya koyması bakımından önemlidir bu kitap. Jung, bir baba *imago*'su, bir anne *imago*'su ve bir kardeş *imago*'su olduğunu iddia eder. Freud'da ise baba *imago*'su temel önemdedir, diğerlerini pek ağırlık vermez ama baba *imago*'sunu o yıl yazacağı *Totem ve Tabu* adlı eserinde tekrar ele alır. Jung, *Totem ve Tabu*'da anlatılanların kolektif bilinçdışı olduğunu söylediğinde psikanalistler arasında da bir tartışma çıkar. Bu arada, bizim bu tartışmadaki pozisyonumuz kolektif bilinçdışı diye bir şey olmadığı yönündedir, kolektif bilinçdışı tamamen ırkçı bir tahayyüldür çünkü Jung o eserinde Yahudilerin bilinçdışlarını kontrol edemediklerini; zaten Doğulu oldukları için böyle olduklarını ve Batılıların, yani Avrupalıların üst düzey bir bilinçdışına sahip oldukları için okontrol edebildiklerini ifade eder. Psikanalizde insan için Türk diye, Fransız diye, Alman diye bir ayırım yapılırsa bu sonu gelmez bir sürece yol açar. Psikanaliz evrensel süreçleri inceler. İnsanlık tarihinde hiç kuşkusuz birtakım aşamalardan

geçilmesi ve bu aşamalarda ortak birtakım noktaların olması söz konusudur ama bahsedilen kolektif bilinçdışı Türkçede "mahalle baskısı" ifadesine denk gelir ve bilinçte olup biten bir şeydir. Freud'da *imago*'nun ikili anlamı bu açıdan başlar ve *imago* kelimesini Jung'un bu kitabından aldığını da ifade eder.

Descartes'tan itibaren şöyle bir yenilik olduğunu düşünebiliriz: O zamana kadar *imago* bir tür portre olarak görülür –*Bild*'i daha önce tablo yorumuyla ilgili kısımda ele aldık– Descartes'tan itibaren *imago*'nun bir işaret olabileceği, bize bir işaret verebileceği düşünülmeye başlanır. Nitekim Carl Spitteler'in romanındaki İmago adlı kadın da işaretler verir. Ve böylelikle bir noktada Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* eserinde gösterdiği gibi –*Kelimeler ve Şeyler* eserinde de aynı durum söz konusudur– Avrupa tarihinde psikanalize giden yol açılır. Latincede *figura, forma, efigies, pictura*, bunların hepsi *imago*'yla beraber giden kavramlardır. *İmago*'nun bu ikiliği, bizi hem doyuran hem aldatan özelliği, bir tür bulmaca olma hali önemlidir çünkü bilinçdışının yer değiştirme, yoğunlaştırma, şekil verme gibi özellikleri aynı zamanda *imago*'yla mümkün olur. Bir *imago* olmadan bunların canlandırılması imkânsızdır. Dolayısıyla canlandırma, suretini çıkarma, benzetme, tıpatıp benzetme, hayal, hayalet hepsi *imago*'yla beraber giden birtakım özelliklerdir. 20. yüzyılın başında sadece Freud değil, Husserl de hayal gücüyle ilgilenmiştir. Husserl bu konuyu bilinç üzerine çalışması dahilinde ve özellikle bilincin bu hayalleri bir özne tarafından oluşturmasının anlamını odağa alarak ele alır.

Husserl sonrası

Fransa'da ilk fenomenologların hayal gücü hakkındaki değerlendirmelerine Jean-Paul Sartre ile başlayabiliriz. Jean-Paul Sartre, 1930'larda Husserl fenomenolojisinden etkilenerek hayali olan (*imaginaire*), bir de *hayal gücü* (*imagination*) konusuna değindiği eserler yazar. Hayal gücüyle ilgili şöyle özetlenebilecek bir teori geliştirir: Hayal ettiğimiz zaman olmayan, yok olan birisini hayal ederiz. Paris'te bir kahvede arkadaşını beklerken içinde bulunduğu ruh durumunu örnek vererek bunu inceler. Beklediği o kişi yanında yoktur ama yanında yok olan kişiyi kahvede otururken kafasında canlandırır. Yok olan öyle bir şeydir ki, benim canlandırmamda karşımdaki kişiler ve kahvede diğer oturanlar da yok olur. Kendisi bunu "çifte yoklama" olarak adlandırır.[8] Yoklama yapar zihninde: "Acaba Jean nerede?" Zihninde canlandırabilir. "Şu

8 "Néantisation" kavramını Türkçeye "yoklama" diye çevirmeyi tercih ediyoruz. "Yoklama" hem Türkçeye uygundur hem de Eski Yunandan beri olan varlık-yoklukla ilgilidir.

anda geliyordur, metrodan inmiştir; belki orada bir arkadaşına rastlamıştır" gibi birtakım fanteziler de geliştirebilir dolayısıyla onu yoklar yani "Var mı, yok mu?", "Buraya geliyor mu gelmiyor mu?" diye merak içerisinde canlandırır. Yok olan bir şeyi canlandırdığı için bir "yoklama"dır bu ama bu yoklamayı yaparken çevredeki kişileri yok saydığından bir çifte yoklama olur. Sartre'a göre bu hayal gücünün özelliğidir.

Lacan'ın konuyla ilgili söylediklerine geçmeden önce Sartre'dan farklı olarak Lacan'ın ilgili çalışmaları bildiğini ve Husserl'in fenomenolojisini de okuduğunu ifade edebiliriz. Lacan, Husserl'in fenomenolojisini psikanalizde klinikte kullanabileceğini gösterir çünkü Husserl herhangi bir şeyi açıklamaya çalıştığı zaman her şeyden önce onun tasvir edilmesini ister. Husserl, acele edip yargıya varmadan önce şeyin belirişinin, ortaya çıkışının, zuhurunun nasıl olduğunun bir tasvirini istediği için Lacan da klinikte bir kişi konuşurken, "bu nevrotiktir" gibi birtakım yargılarda bulunmadan önce onun kendi hikayesini nasıl geliştirdiğini, dilini nasıl ortaya koyduğunu tasvirlerle ortaya çıkarmaya çalışır. Husserl'in kendisi de 1934 yılında, *Psikanaliz ve Fenomenoloji* adlı bir çalışma yaparak ikisinin birlikte nasıl anlaşılabileceği üzerine fikir yürütür.

Lacan, ayna konusuna giriş

Lacan, Ayna Evresi (*stade du miroir*) diye Türkçeye çevrilen bir teori geliştirir. Söz konusu teoriyi ilk olarak 1936 yılında Freud Avrupa'dan ayrılıp İngiltere'ye gitmeden önce psikanalistlerin yaptığı son toplantıda, Marienbad'da sunar. Ne var ki bugün elimizde bunun belgeleri yoktur çünkü sunumundan on dakika sonra (bazı kaynaklarda on beş dakika olarak geçer) Ernest Jones, on dakika konuşma hakkı olduğunu ve daha fazla konuşamayacağını ifade ederek Lacan'ı susturur. On dakika böyle bir konu için çok az bir süre olduğundan Lacan bu duruma epey bozulur ve toplantının devamına kalmayarak kimseyi dinlemeden ayrılır. Berlin Olimpiyatları'nı merak ediyordur, oyunları seyretmeye gider. Dolayısıyla ilk metin elimizde yoktur. Sonradan 1938 yılında Lacan, Fransa'da yayımlanan bir ansiklopedi için (*Aile Ansiklopedisi*) "Aile Kompleksleri" adlı bir makale yazar ve bu makaleyi yazarken "Ayna Evresi" adlı çalışmasından yararlandığından bahseder. Ancak bu da tam anlamıyla doyurucu bir metin değildir çünkü metni gözden geçiren bazı yayın kurulu üyeleri Lacan'ın Fransızcayı anlaşılmaz bir şekilde kullandığını, bu nedenle bazı yerlerini yayımlayamayacaklarını, tekrar üzerinde çalışılması gerektiğini ifade ederler. Çalışılması gereken yerleri de Lacan'a göndermeden değiştirirler. Sonradan

Lacan bu durumu öğrenince kendisine yollarlar. O da alıp bazı yerlerini tekrar yazar ve tekrardan yayın kuruluna yollar, nihayet metin yayımlanır ama hangi kısımlarının düzeltildiği belli olmayan bir metin olarak kalır. Daha sonra, 1949 yılında 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi için yine buna gönderme yapan bir metin hazırlar. Dolayısıyla tam olarak elimizde olmayan, olduğu kadarıyla başkalarıyla birlikte yazdığı, sonunda yine hatırlayarak tekrar gündeme getirdiği bir çalışma vardır. Bunu Lacan'ın olumlu bir yönü olarak, Sokratesçi bir yönü olarak düşünebiliriz. Sokrates yazmayı sevmez ve yazmakta zorlanır. Platon olmasa belki de neler söylediği bilinmeyecektir. Lacan da belirli bir ün kazandıktan sonra bazı kişiler tarafından, söz gelişi François Wahl tarafından yazmaya zorlar. Yine de Lacan pek yazmaz; konuşmaları kaydedilip çözümlenerek yayımlanmış ve elimize ulaşmıştır. 1963 yılında yayımlanan *Yazılar* eserinde metinlerin üzerinden François Wahl'le tekrar tekrar geçerler. François Wahl, ses kayıtlarını yazıya aktarır ve Lacan'a gönderir, Lacan düzeltme yapar, sonra François Wahl metinleri belirli bir sıraya koyar, tekrar Lacan'a gönderir. Böyle bir çalışma sonucunda yayımlandığı için tutarlı ve net bir metindir. Buna karşılık örneğin *Seminerler* eseri internette yayımlandığında farklı, damadı Jacques Alain Miller tarafından yayımladığında farklı olabilir; zira insanlar eseri oluşturan bu seminerlerde not alırlar ve o notlardan çıkanlar başka başka anlamlara gelebilir.

Aynayla ilgili Lacan'ın söyledikleri kendisinin buluşu değildir. 20. yüzyılın başında Fransa'da pozitivist bilim adamı ve Darwinci psikolog Henry Wallon'ın incelediği çocuğun, incelemenin değişik aşamalarında kendi kendini, kendi vücudunu, kendi mekânını nasıl oluşturduğunu anlatması sonucunda ilk defa ortaya konur. İnsan yavrusu gelişir, altı aylık olana kadar kendisini tanımaz. Hatta psikanaliz klinik çalışmalarında altı aylık olana kadar çocuğun annenin içinde olduğunu zannettiği gibi bir iddia da mevcuttur. Altı aylıktan on sekiz aylığa kadar olan dönemde ise kendisini artık başkalarından ayırır ve başkalarını da başkası olarak görür. Bunda aynanın önemli bir rolü vardır çünkü hayvanlar ve genellikle hayvan yavruları şimdiye kadar yapılan çalışmalarda kendilerini tanımazlar. Bir muhabbet kuşu aynada kendisini görünce başka bir muhabbet kuşu var zanneder, kendisinin olduğunu bilmez. Oysa insan yavrusu altı aylıktan on sekiz aylık olana kadarki dönemde aynadaki kişinin kendi olduğunu anlar, dolayısıyla bu Darwinci gelişme teorisi içerisinde Henry Wallon, insan yavrusunun hayvan özelliklerinden gitgide ayrıldığını ve insana özgü bir durum olarak kendi kendisini kendisi olarak algıladığını gösterdiğini

anlatan bir kitap yazar. Lacan, işte bu ayna evresi ifadesini Henry Wallon'dan alır fakat Henry Wallon "evre" ifadesini kullanmaz. Lacan, 1930 civarlarında Fransa'da Alexandre Kojève adlı Rus felsefecinin Hegel seminerlerine katılır. Lacan, Kojève'den çok etkilenir hatta bu dönemde kendisi Kojève'yle birlikte "Hegel ve Freud" başlıklı bir makale yazar. Bu da kaybolmuş bir makaledir ama o makaleden yola çıkarak yararlandığı düşüncelerinde bu "ayna evresini" bir yerde bitirir. Çocuğun bir gelişimi vardır, bu gelişimin sonucunda aynadaki ortaya çıkan özellikler Henry Wallon'un zannettiği gibi güle oynaya yapılan şeyler değildir. Alexandre Kojève'de ve Hegel'de mutsuz bilinç kavramı vardır. Çocuk aynada kendini görüp tanıyınca her şeyden önce ikiyüzlülüğü öğrenir. Dolayısıyla oyun oynama, kendisinden başka da olabilme, yalan söyleme, sonraya bırakma gibi özellikler de aynada ortaya çıkar. İkincisi çocuğu aynaya birisi tutar. Genellikle 6-18 ay arasında kendisi aynaya gidemez. Bu arada bu aynanın ayna olması şart değildir, yansıyan su ve benzeri şeyler de olabilir. Birisi onu tuttuğu için bir de "bir başkası beni koruyor" veya "korumuyor, bırakabilir" gibi başkasına olan bağımlılık ifadeleri de burada ortaya çıkar. Lacan ayna evresiyle, insanın oluşumunda başka bir sürece tabi olduğunu, kendisinin hayaline tabi olduğunu ortaya koyar.[9] Lacan, Hegel'i okuduğu için bilinçdışı kavramını sevmez. Bu arada Freud da sözcük olarak bilinçdışı deyimini yeterli bulmaz ve sevmez, başka bir karşılık arar, lakin bulamaz. Lacan, bu konuda bilinçdışının hiçbir zaman bilincin özelliklerine sahip olmayan bir şey demek olmadığı ve bilinçdışının pekâlâ bilincin özelliklerine de sahip olabileceği iddiasındadır. Mesela bilinçdışının sansür yaptığını ifade ettiğimizde, sansür yapması için bir şeyleri bilmesi gerektiğini, bir şeyleri kesmesi (sansürlemesi) için onları anlaması gerekliliğini, onlara anlam vermesi şartını da ortaya koyarız. Freud, bu konuda ömrünün sonunda, o zamanlar yeni icat edilmiş olan, kayıt yapabilen ve bunun yanı sıra sildiği şeyin üzerine tekrar kayıt yapabilen makineleri örnek verir. Bilinçdışını sürekli hafıza olarak alırsak bu bilinçdışında bazı şeyler tanınır bazı şeyler bilinir ve bilinçdışının tamamıyla bilinçle hiçbir birliği olmadığı iddia edilemez. Peki bilinçdışı nedir? Çok sayıda tanımının arasından birinde Lacan, bilinçdışı öznenin oluşumunu açıklayabilmemiz için kullandığımız bir kavram olduğunu öne sürer. Çünkü

9 Burada "tabi olduğu" ifadesini kullanıyoruz. Bu ifadede, "boyun eğme" anlamı olması da tesadüf değildir. Fransızcada *sujet* bizim özne olarak çevirdiğimiz kelimedir. Yine Fransızca'da *assujettissement* özneleşme değil "tabi olma" anlamına gelir, olumsuz anlamda bir şeye bağımlı olup onun bütün özelliklerine uymanızdır.

insan yavrusu doğar ama bir süre sonra karşımıza bir özne olarak gelir ve bu öznenin bir yandan hafızasında ve konuşmalarında söylediği şeyler var ama bir yandan da kendi içinde olduğu halde kendisinin o anda ve şimdiki zamanda tanımadığı fakat kendisini yöneten, dolayısıyla tabi olduğu birtakım özellikler bulunur. İşte ayna evresi olmazsa bir yerde bilinçdışı oluşmaz. Onun için ayna evresi yani çocuğun kendisinin başkalarına bir resminin, bir hayalinin, bir görüntüsünün verilmiş olduğunu ve kendisinin de birçok kişi tarafından dışarıdan o şekilde ele alındığını fark etmiş olmasa bilinçdışı diye bir şey de olmaz. Bu noktada Türkçede kullanılan, Fransızcada da aynı anlama gelen "imaj" ifadesine ulaşırız. Söz gelişi, birinin bir imajı olduğunu düşünelim – hiçbir şekilde Lacancı diye bir imaj vermek istememesine rağmen öyle bir imajı olduğunu. Bu imaj, hayalde birdenbire aynada beliren başkasıyla kurulan imajdır. Hegel'de bu kendinin bilinci olan özelliklere gider yani buradan başkalarıyla arzu, efendi-köle, mutsuz bilinç gibi birtakım özellikler çıkar ve bunlar bu yansımalardan oluşur.

Freud'un ölümünden sonra İngiltere'de Melanie Klein'ın geliştirdiği bir okul vardır ve onun önemli bir temsilcisi Winnicott'tur. O da aynadan önce annenin yüzünün çocuk için aynı işlevi gördüğünü söyler. Melanie Klein "evre" yerine "konum", "pozisyon" demeyi tercih eder. Konumu *(Einstellung)* öznenin belirli bir yerde bulunduğu zamanki konumu olarak ele alır. Daha çok bir benlik felsefesi yapan Anna Freud Melanie Klein'a karşı çıkar. Melanie Klein da Lacan da bu felsefeye karşı, ben'in altben'den çıkarken oluşumunu açıklar, bir ben olarak ortaya çıkıp özerkleşmeden önce bazı bağımlılıklardan, bazı aşamalardan geçerek oluştuğunu göstermeye çalışırlar. Dolayısıyla, ikisi de benliğe o kadar önem vermezler. Bu da konumuz açısından oldukça önemlidir çünkü ayna teorisinin en önemli iddialarından biri, insan benliğinin aslında özdeşleşme ve yabancılaşma suretiyle başkalarının benliğinden ödünç alındığıdır. Üstben,[10] ideal sayılan ve içselleştirilmiş birtakım yasalar ve yasaklar ile kendiliğinden oluşan bir süreçtir, arzuların gerçekleşmesinin söz konusu olduğu yerde bir ayna gibi, bir yanılsama, bir hayal etme, bir öyle sanma olarak ortaya çıkar ve Lacan'a göre benlik aldanmanın, yabancılaşmanın, kendini aldatmanın başlıca yeridir. Amerikan psikanaliziyle en büyük ayrım da buradan çıkar; çünkü Anna Freud bu tarz düşüncelerini ortaya koymakla kalmaz, Amerika'ya gidip IPA (International Psychoanalytic Association) adlı bir okul kurar. Anna Freud,

10 Türkçede "Üstben" ve "altben" diyoruz ama Batı dillerinde bir alt veya üst durumu söz konusu değildir.

Lacan'ın adını duyar ve Paris'te farklı bir şeyler yapılmasından rahatsız olarak Paris'e müfettiş yollar ve Lacan'ın psikanalist olamayacağına karar verir ve Lacan da böylece IPA'dan atılır. O da buna karşılık Parisli Lacancı Okul kurar. Amerikan psikanalizinin (Anna Freud'un yaklaşımı) amacı ben'in kuvvetlenmesi yönündedir. Buna karşılık, Lacan'a göre bu psikanalizin reddedilmesidir çünkü ona göre ben hiçbir zaman kuvvetlenmez, ben sürekli olarak kendini aldatır, altbenle üstben arasında bir yerdir ben. Psikanalizde önemli olan üçü arasında bir denge kurabilmektir; zaten psikanalizin birtakım zavallıları topluma uydurmak gibi bir gayesi yoktur. Psikanalizin en büyük buluşu şöyle özetlenebilir: Normal veya anormal bir insan yoktur, bütün insanlar sapık doğar, yani karşısındakini özne olarak almayan sadist ve mazoşistler olarak; ondan sonra da anne ile olan ilişkiler üzerinden nevroz, babayla olan ilişkiler üzerinden psikoz oluşur ve bu üçlünün dışında bir insan türü yoktur. Dolayısıyla delirmiş birtakım insanları zorla topluma kazandırmak ve kapitalist dünyada randıman almak gibi bir hedef söz konusu değildir psikanalizde. Bu yüzden de Amerika'da psikanaliz sonradan çok eleştirilir; çünkü tıp değildir. Hatta son çözümlemede hastalıklar bile birtakım oluşumlar olarak ele alınır.

Lacan'ın *Encyclopédique*'deki maddesinde *imago* şu şekilde yer alır: Lacan, *imago*yu komplekse yaklaştırır, kompleks de Freud'un ilk başta kullanmadığı üçlüden oluşur: anne, baba, çocuk. Lacan kompleksle *imago*yu şu şekilde bir arada alır: Kompleksler üç aşağı beş yukarı bilinçle oluşur, temsillerdir, canlandırmalardır ama bilincimizde olur. Oysa *imago* bilinçdışıdır. Bizde hayal edilen bir şeyin bilinçdışı bir kalıntısı vardır. *Aile* adlı makalede Lacan, üç tür türlü aile kompleksi olduğunu öne sürer – en önemli kompleks sütten kesilmedir, çocuğun sütten kesilmesi ilk büyük tragedyasıdır. Örneğin Türkiye'de Anadolu'da bazı kadınlar çocukların sütten kesilmeleri için çocuk memeden nefret etsin diye memelerine kömür sürerler. İkincisi, bir şeylerin içselleştirilmesi ve içe girmesidir (Fr. *intrusion*). Çocuk annenin kendisinin içinde olduğunu zannederken birden bire dışında olduğunu görür ve sonra dışarıdan aldığı birtakım şeyleri içselleştirir; bu arada babayı içselleştirmek de zordur çünkü annenin devamı olarak görür kendini. Bu esnada bir aile kompleksi daha ortaya çıkar: bu da "babayla olan"dır. Buna sonradan psikanalizde "hadım kompleksi" adı verilir. Lacan, 1938 yılında Batı toplumlarının o andaki en önemli özelliğinin baba *imago*'sunun zayıflaması olduğunu ileri sürer. Lacan'a göre Eski Yunandan beri batı toplumları baba otoritesine dayalı babacı toplumlardır ve Avrupa da bir tür tarihin sonu yani babacı toplumun

sonudur. Bu *imago* zayıfladığı için[11] babanın yerine neler geleceği sorusu doğar. Mesela kadınlar bir ordu halinde babanın yerine, baba otoritesinin yerine gelebilir ve örneğin anne ağzını açmış bir timsah gibi[12] ortaya çıkıp sonra çocuğu alıp ağzını kapatabilir. Bu Hegelci tarihin sonu fikri Lacan'da da baba otoritesinin yok olması bağlamında ortaya çıkar. Yine Lacan'a göre, eski Yunanla Yahudi dininin farkı, Yahudi dininde tektanrıcılığın baba otoritesini tekrardan kurmasıdır. İlk önceleri anaerkil topluluklar vardır. Her durumda babaerkil toplulukların belirli bir dönemde çıktığı konusunda uzlaşma vardır. Lacan babaerkil topluluğun Yahudi peygamberler aracılığıyla ortaya çıktığını ileri sürer. Babaerkil toplumla o zamanda tarihte bir kesinti olur ve bu kesinti olumlu olarak da ele alınabilir. Müslümanlıkta da babaerkil bir yapı vardır. Bu, babaerkil yapıda, İsa, Tanrı'nın aynı zamanda oğlu olduğu için başka bir noktaya götürür, toplumları bilime ve başka şeylere de açar çünkü tektanrıcı toplumlarda bilim, dünyanın tamamını da bir olarak ele almayı sağlar. Bu arada, bu benzer biçimde Oidipus'u da sağlar çünkü babaerkil toplumda Oidipus, çocuk olarak babasına karşı önce bir nefret duyar çünkü annenin tarafından gelen bir yaratıktır, kendisi de baba olmak istediği için baba ile bir rekabete girip onu öldürmek ister. Böylece Lacan, Yahudi ve Yunanlı ayrımının peşine düşerek, aynı zamanda Yahudi toplumuyla birlikte baba peygamberlerin ortaya çıkışının sonucunda babacıl bir toplumun insanlığa bir şeyler kattığını ve bu toplumun sonunda olduğumuz için de psikanalizin ortaya çıktığını ileri sürer. Freud'un ortaya çıkışının bu baba otoritesinin zayıflamasıyla eşzamanlı olduğunu iddia eder. Freud'un Viyana'da ilk incelediği kişiler kadınlardır. İlk kitabı *Histeri Üzerine İncelemeler* adını taşır. Bu kitapta on dört histerik kadın incelenir ama bu kadınlardan bir tanesi –ki oyuncudur ve İngilizce konuşur– ilaç yerine konuşmayı yani İngilizce tabiriyle *talking cure* uygulanmasını önerir ve böylece konuşma psikanalizin temeli olarak ortaya çıkar. Bu yüzden psikanalizi kadınların kurduğu iddiası da söz konusudur.

Üç aile kompleksi memeden kesilme, dışarıdan bir şeyin içeri girmesi ve Oidipus, daha sonra Lacan tarafından Gerçek, Hayali olan ve Sembolik olan üçlemesine dönüştürülür. Gerçek olan daima kalıntı halindedir ve hiçbir zaman sembolize edilemediğinden Lacan'a göre gerçek olan imkansızdır. Hayal imkan düzeyinde yer alır. Bir sürü şey imkan olarak düşünülebilir ama şu anda gerçekte imkanların hiçbiri değil bir tane gerçek vardır, o yüzden

11 Günümüzde daha da zayıflamış olduğunu ileri sürebiliriz.
12 Benzetme Lacan'a aittir.

imkanın içinde olmayandır gerçek. Hayali olan benliğin kendisini bir kere aynada gördükten sonra dışarıdaki şeyleri içerde, içerdeki şeyleri dışarı vermesiyle oluşur. Sembolik olan da baba otoritesi ve Oidipus'un babasına karşı duyduğu nefret ve onu yok etmesiyle ortaya çıkar. Sembolik olan, kişi olarak değil de dil ve yasa olarak alınabilir. Bu üçlüde Lacan, ilk önce sembolik olanı savunur. Bütün psikanalistleri, Anna Freud psikanalizini de hatta bazı konularda birleştiği Melanie Klein psikanalizini de hayali olana çok fazla önem vermekle, anneyle olan ilişkilere çok fazla önem vermekle itham eder. Lacan'a göre anneyle birlikte mutlu bir şekilde yaşam hayal edilir; ama baba yasayı getirir ve insan topluluklarının bu yasayla birlikte ele alınması gerekir yani sembolik olan bu yasayı ortaya çıkarır. Fakat Lacan 1974'ten itibaren *ayna* yerine *düğüm* demeye başlar, hatta *düğümlenme*. Psikanalize gelen birisi düğümlenmiştir çünkü bu gerçek olan, hayali olan, sembolik olan her insanda farklı düğümler yaratır. Önemli olan o düğümleri çözmektir. Böylece üçüne de önem vermeye başlar. Kendisine bilhassa kadın psikanalistler tarafından yöneltilen eleştirileri de dikkate alır çünkü öncelikle hayali olan ve anneyle olanı biraz küçümser gibidir. Kariyerinin sonunda bu üçüne dördüncü bir noktanın eklenmesi gerektiğini öne sürer: O da semptomdur.[13] Gerçek olan, hayali olan, sembolik olan her insanda kendine özgü bir yapı içerisinde oluşur, bir ayna gibi birbirlerini yansıtırlar ve bunun sonucunda bir semptom ortaya çıkar. Freud'un karşısına çıkan Dora'nın öksürüğünün hiçbir fiziksel sebebi yoktur, Hans attan korkar, bir tanesi rüyasında kendisini tehdit eden kurtlar görür, bir başkası farelerin işkencesine maruz kalır. Bunların hepsi semptomdur ve psikanaliz semptomların üstüne giderek düğümleri çözmek görevini üstlenir. Burada hayal bir düğümlenmeyi başlatan ve açan özellik de olabilir. Doğa bilimleri *imago*'yla şeylerin tıpatıp bir benzerini elde etme çabasını sürdürürken, edebiyat ve felsefe onu daha ziyade ikileme, çoğaltma, ayrılma süreci olarak ele alır. Herakleitos'un deyimiyle "aynı olan kendinden ayrışmaktadır."

13 Türkçeye "belirti" olarak da çevirebiliriz.

Divandaki Tarih Meleği: Walter Benjamin'de İmge-Uzam

CANA BOSTAN

Gérard de Nerval'in "La Main Enchantée" (Büyülü El) adlı fantastik hikâyesi, düelloya kışkırtılan Eustache Bouteroue'nun macerasını anlatır. Düello teklifiyle korkuya kapılan bayrakçı Eustache, Üstad Gonin'i bulur ve ondan, düelloda galip gelmek için bir büyü yapmasını talep eder. Gonin de büyülü bir iksir hazırlayarak Eustache'ın sağ elini bu maddeyle ovalar ve dokuz gün içinde kendisine gereken ücreti ödemezse iksirin zehre dönüşeceğini söyler. Eustache düellodan zaferle çıktığında üstada ödeme yapmaktan kaçınarak Godinot Chevassut adında bir teğmeni koruma hizmetine alır. Fakat zehrin etkin hale gelmesiyle birlikte sağ elini kontrol edememeye başlar. Büyülü el, koruma görevindeki teğmen Chevassut'yü gitgide artan bir şiddetle tokatlar; bu durum Eustache'ın hapse atılmasına neden olur. El, oradaki görevlilere de saldırınca Eustache bu kez işkenceye uğrar. Hapishanedeki bu işkence sırasında öldüğünde, cesedin sağ elinin neşeyle oynamaya başladığını gören cellat, lanetlenmiş olduğunu düşündüğü bu uzvu kesip cesetten ayırır. O sırada kent ahalisi, düelloda ünlenen Eustache'ın ölüsünü görmek için hapishanenin etrafında toplanmıştır. Büyülü el, o kalabalıkta sahibi Gonin'i tanır ve insanların kafalarının üzerinden atlayarak ustasına doğru koşar.

Nerval'in masalının mekânı ve aynı zamanda eserin ilk bölümüne adını veren yer Paris'in Dauphine Meydanı'dır; Büyük Fransız Devrimi sırasında giyotine mahkûm edilenlerin tutulduğu hapishane binası da (Conciergerie) yine buradadır.[1] Mekânın siyasal hafızası Nerval'den sonra Sürrealistlerin edebiyatında da temel bir referans halini almıştır. André Breton'un *Nadja*'sın-

1 Bkz. Margaret Cohen, *Profane Illumination*, University California Press, 1993.

da, şimdiki zamanı, geçmişin hayaletlerinin ikamet ettiği bir mekân halinde deneyimleyen Nadja, hem siyasal hem de kurgusal tarihin imgelemine sahiptir. ("Hasta filan değilim ben. Ama sana göre bu ne demek? Suyun üstünde ateş, suyun üstünde ateşten bir el?..")[2] Zamanın katmanlarına işlemiş kefaret imgesi, bu imgenin okunabilirliğini haiz bir bakışı tümüyle belirler ve mekânın kronolojik bir yapıda katedilmesini imkânsız kılar. Şimdiki zaman, burada, geçmişin tehditkâr imgesinin baskınına uğramış ve mutlak egemenlik yanılsamasını yerle bir eden tarihsel anlar tarafından işgal edilmiştir. Walter Benjamin, zamanın bu katmanlı biçimine "şimdi-zamanı" (*Jeztzeit*) der; burada "geçmiş", failini şimdiki zamanda bekleyen bir kalıntı niteliğindedir, "şimdi" ise, geçmişin anıtlarını canlandırma dinamiği şeklinde tarif edilebilir. Dolayısıyla, şimdi-zamanı'nda verilen her karar, kişiyi geçmişin olaylarında da etkin kılar; geçmiş henüz müdahaleye kapanmamıştır ve kurtarıcı bir bakışı talep etmektedir. Bu bakış, geçmişin imgesini şimdiki zamana tanıtarak –ki buna "şimdi'nin tanınabilirliği" der Benjamin (*Jetzt der Erkennbarkeit*)– tarihsel sürekliliğin illüzyonunu açığa çıkarır ve tarih nosyonunun çizgiselliğini büker. Bu bağlamda, Paris'in şimdi-zamanı'nda gezinen karakterlerin hikâyesi *Nadja*'nın açılış cümlesi olan "Ben kimim?" sorusu, geçmiş zaman kipinde çekilerek, eserdeki kişilerin geçmişin olaylarında yerleşebilecekleri potansiyel siyasal pozisyonları sorgular hale gelir. ("Kimdim acaba yüzyıllar önce? Ya sen peki, sen kimdin? (...) Marie Antoinette'in maiyetinde kendisinin kim olabileceğini soruyor içinden.")[3]

Nadja'nın kaygı dolu jestleri ya da bitimsiz korkuları da şimdiki zamanı mesken tutmuş ölülerin dünyasından yansımaktadır. Az sonra kendini psikanaliz divanında bulacak *Angelus Novus*'tur Nadja; ona eşlik eden âşığına sürekli "olayların nerede geçtiğini" göstermek, ağır bir tanıklığın yükünü bölüşmek ister. Fakat Nadja'ya üzerinde hortlakların gezindiği bir felaket sahnesi olarak görünen dünya, yazara/âşığa bir olaylar zinciri[4] biçiminde gözükür. Tarihin imgesinin okunabilirlik saati yazar için henüz gelmediğinden, dünya da hakiki resmini onun bakışından sakınır. Seine Nehri üzerinde gezinen ateşten el, Dauphine Meydanı'nda duyulan ayak sesleri, kırmızı perdeli evin birden

2 Breton, *Nadja*, Jaguar Yay., çev. İsmet Birkan, 2019, s. 74.

3 *Age.* s. 72.

4 Bkz. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, "Tarih Kavramı Üzerine", der. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 2012 içinde, IX. Tarih tezi: "Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri o –tarih meleği– tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket."

yanan ışığı, Henri IV Oteli'nin oradaki mavi rüzgâr, pencereden gelen kâhince gürültü ve bunun gibi daha birçok tarihsel imge Nadja'nın semptomu ama bizzat Nadja da yazarın semptomudur. Tarihin hakikatinin kör edici parlaklığını, Nadja'daki karanlığı öne sürerek yatıştırır Breton; ezoterik bir aşk ilişkisindeki bu "telepatik kadın", bir nevi camera obscura işlevi görür ve çevresindekiler için geçmişin saldırgan resmini uygun bir uzaklığa taşır. Geçmişin tehditkâr imgesi, ehlileştirilmese de, bu uygun mesafeden kendini dayatamaz hale gelir, bir anlamda, onu saran bakışın insafına terk edilmiştir. ("Kusura bakmayın. Bu anlattıklarım inanılabilirlik sınırlarını aşıyorsa, elimden bir şey gelmez. Yine de böyle bir konuda kesin konuşursam yanlış yapmış olurum. O sırada bu pencerenin siyah iken kırmızı olduğunu *kabul etmekle* yetiniyorum, hepsi bu").[5]

Tarihin, kendisini tek bir felaket halinde sunmasından, bu sunumun getirebileceği özyıkımdan kaçınmak için, geçmişin imgesini Nadja'nın zihnine üşüşen karelerin montajıyla edinir yazar; romanda, anlatının büyük oranda fotoğraflarla kurulmasının bir sebebi de budur. Bu fotoğraflar, eserin işlenmemiş gövdesi, *torso*'sudur;[6] geçmişin çarpık imgesini şimdi'nin bedensel deneyimi için işlevsel kılar. Zamanların kümelendiği bu teoriye "uyanış (*Erwachen*) konstellasyonu" adını verir Benjamin; uyanışın yasası gereği, Nadja'nın şimdiki zamandaki "sarhoşluğu", geçmişin utanç dolu bir ânına ayılmadır.[7] Bir anlamda, şimdiki zamanın rüyasına dalan kişi geçmişin kâbusuna uyanacaktır. İşte fotoğraf da zamanları birbiriyle iletişime sokan bu telepatik gücü gayri-iradi hafızanın alanından çıkarır. Zamansal derinliğini yitirmiş hatıra rezervleri halindeki bu iki boyutlu imgeler –fotoğraflar– dünyayı da, bakışını yanıtsız bırakan bir alet karşısında poz veren, "teknik olarak yeniden üretilebilir"liğin bilgisiyle tesis olmuş bir mekâna dönüştürür. Dünyadaki bu ontolojik sapma, varolanların her biri üzerinde etkindir. Dolayısıyla, gayri-iradi hafıza alanındaki bu yitim, unutuşun kolektif deneyiminin bilgisini açığa çıkarır.

Gayri iradi hafızadaki zayıflama, unutuşun kudretiyle dengelenir. Zira gayri-iradi hatırlama, geçmişteki bir dizi imajın aniden parlayıp sönmesi şeklinde işlerken, unutuş, tarih öncesi dünyadaki unutulmuşların gövdesine eklemlenen

5 *Nadja*, *age.*, s. 70.

6 Benjamin *Tek Yön*'de "Torso" başlıklı bir fragman kaleme alır: "Ancak kendi geçmişini zor ve ihtiyaçtan doğmuş bir çarpıklık olarak gören biri, içinde yaşadığı anda ondan bütünüyle yararlanabilir. Yaşanmış olan, olsa olsa, taşınırken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca, geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır."

7 Sürrealizm üzerine kaleme aldığı 1929 tarihli metinde şöyle der Benjamin: "Belki de bu dünyadaki her kendinden geçişin öbür dünyadaki karşılığı utanç verici bir ayıklıktır."

bir imaj yığınına işaret eder. Hatıra, tarih nosyonuna kazandırılmalıdır fakat unutuşun zaten bir tarihi vardır. Üstelik geçmişin fotografik statüsü, unutulanların biçimsizliğine de bir görsellik atfeder. Öyleyse unutuşun dünyası da pekâlâ işlenmemiş bir gövdede, uzuvların[8] gayri-iradi hafızasından muaf bir torso olarak düşünülebilir; bu unutulmuş dünyanın figürleri, uzuvlara kayıtlı hafıza imgelerinden yoksun kaldığından, jestlerini ikincil doğanın buyruğuyla düzenler. İnsan yüzünün fotoğraflandığı ilk anla birlikte "Tanrı'nın suretinin ele geçirildiği" kabul edilirse, jestleri düzenleyen mimetik evrenin fotoğraftan azade olamayacağı da açığa çıkacaktır. Bu basitçe ikame bir buyruğa duyulan ihtiyaçla ilgili değildir; bilhassa minyatür portre fotoğraflarıyla beliren temsiller, kendisini geleceğe doğru kopyalayan bir figürler yığını ortaya çıkarmıştır.

Fotoğraftaki imge-uzam, ölümsüzlüğün bu acemice formu, hatırlanma arzusunu patolojikleştirir; fotoğraf artık bir dizi geçmiş imgesini harekete geçiren nesne olmaktan çıkarak bakışı terbiye etmeye soyunur ve bir anlamda, vekâleten deneyimi örgütler. Hatta ilk portre fotoğraflarının, hareketsizliği düzenleyen –işkence aletlerine benzer– bir düzeneği barındıran stüdyolarda, uzun süreler boyunca kıpırdamayan bedenler aracılığıyla kaydedildiği hatırlanırsa, geleceğe kalma arzusunun patolojisi iyice gün yüzüne çıkacaktır. Fotoğrafın bu çile çeken Âdem ve Havvaları, yalnızca kendi dönemlerine ait bir bilgiyi taşımazlar, aynı zamanda, arşive kaydolma liyakatının sınırlarını da belirleyerek dünyaya kendilerinden sonra bakacakların dolayımına dönüşürler. Fakat Breton'un *Nadja*'sındaki fotoğraflar, kurmaca yoluyla geleceğin imtiyazlı konumunu silikleştirerek bu dolayımı işlemez kılar. Burada kurmaca, hakikatin savunma mekanizmasıdır; onun aracılığıyla bazen kendisini bakışın kudretinden, bazen de bakışı kendi dehşetinden korur. Nadja, Breton için şok deneyimini savuşturan bir zırh işlevi görse de o da kurmacanın şiddetinden nasibine düşeni alır. Bir anlığına parlayan tarihsel imajların Nadja'ya yaşattığı nöbetlere tanıklık ve elbette ezoterik aşk, Breton'da dindışı bir aydınlanmayı tetikler: dünyanın bir kısmı onun hislerine verilmemiştir. Zaman, imajlarını romansal-tecritteki yazarın bakışından sakındığında, dünyanın da bir parçası onun hükmünden çekilmiş demektir. Bu bilgi, yazarı, sıkıntı, melankoli ve kayıtsızlığın daha sofistike bir hali olan acedia'ya sürükler. Yazar, Nadja'da, zamanın kendisinden sakındığı imajların halesini bulur; artık dünyanın im-

8 Benjamin Proust'u yorumlarken uzuvların istemsiz hafızasına değinir: "Kol, bacak ya da kürek kemiği, bilincin hiçbir işaretine bakmaksızın yatakta gayri iradi bir konum alırlar, bu konumu daha önce de almışlardır."

ge-uzamına yalnızca aldanışla dahil olabileceğinin bilincindedir. Demek ki şeylerin düzeni, aldanışı anlamlı kılacak bir rüya sahnesini andırmalıdır; ancak bir rüya, imajları birbirine tercüme ederek, onlar arasında bir benzerlik ilişkisi tesis ederek, dünyanın saklı anlamını sezgiye açabilir. *Nadja*'yı sürrealizmin kurucu metni kılan da gerçekliğin sahte olanla, blöfle ama bazen de "belgeyle, gösteriyle, parolayla"[9] dönüştüğü bu yadırgatıcı biçimdir.

Kurgunun ya da kurmacadaki imajların, gerçekliği önceleyeni varsaymak, varoluşun da, ancak oyunla kurulan bir yapıda düşünülmesini gerektirir. Teatrallik ilkesi uyarınca zamana ve mekâna tutunan varlıklar, ayartı, aldanma, vesvese, yanılgı gibi hallerle dünyanın bütüncül imgesine (imge-uzamına) kaydolurlar. Fotoğraf da sinema da, bir anlamda, bu kurucu hilenin yapısal tekrarı niteliğindedir. Öte yandan, her ikisi de, hem teknik hem de sanatsal icrayla optik bilinçdışına erişerek rüya imgelerinden kurulu bir arşivi mümkün kılar. Bakan ile bakılan hiçbir zeminde rüyada olduğu denli eşit değildir; rüyada, görülenler de daima göreni süzer. Tanınma diyalektiğinin bu yönünü hesaba katarak "rüyaların tarihi henüz yazılmamıştır" der Benjamin, ama Scholem'e yazdığı bir mektuba da şu sözleri ekler: "(...) rüyalarım, Nasyonal Sosyalizmin gizli tarihinin imgeler atlasını temsil ediyor." İşte bu atlası ya da başka bir deyişle, tarihin fotografik/ sinematografik çehresini belirginleştirmek amacıyla, bakışın uygun mesafesini belirgin kılmak gerekir. Bu bağlamda *Nadja*'da yer alan fotoğraflar, rüyaların tarih-yazımı görevini üstlenmiştir.

Benjamin, sonradan *Passagenwerk*'te diyalektik imgeden bir ölçüde ayıracağı "imge-uzam(ı)" (*Bildraum*) kavramını, sürrealistler üzerine kaleme aldığı 1929 tarihli "Sürrealizm, Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" denemesinde geliştirir. Bu metni "Tarih Kavramı Üzerine"deki tezler (Paralipomena kısmıyla beraber) ve fotoğraf yazıları eşliğinde okuduğumuzda şu argümanları öne sürebiliriz: Bir "geriye bakma icadı" olarak fotoğraf, geçmiş imgesinin firari hakikatini tanır; onu tehlike anında ya da diğer bir deyişle tarih –egemenin anlatısına mesafelenip– bir anlığına fotoğraflanabilir bir çehreye kavuştuğunda ele geçirir. Geçmiş, şimdiki zamana en uygun mesafesini, ölülerin yaşayanlar üzerindeki payının ışıdığı bu *bir an*'da belirler; bu an, ebedi tekrardaki durgunluk konumunu da açığa çıkarır. Hatıranın donuk imgesi, otantik deneyimi

9 Benjamin sürrealistlerin metinlerindeki edebiyat-dışı dinamiği şöyle tarif eder: "Ama bu çevrenin yazdıklarının edebiyat değil de başka bir şey –gösteri, parola, belge, blöf ya da isterseniz sahtekârlık diyelim, her neyse sonuç olarak edebiyat dışı bir şey– olduğunu fark eden herkes, yine aynı nedenle, bu yazıların kuramlarla değil, fantezilerle hiç değil, sözcüğün tam anlamıyla deneyimlerle ilgili olduğunu da anlayacaktır." Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, *age*, s. 157.

de (*Erfahrung*) bu durgunluk konumunda saklar. Dünyayı fotoğraflanabilir bir mekân olarak kurmak, işte bu durgunluk konumundaki diyalektiği işlevsel kılmak demektir. Çizgisel tarih varsayımı, hafıza baskınlarıyla kesintiye uğradığında belirgin hale gelen diyalektik imge, bu fotoğraflanabilir mekânı "anlık flaş halinde patlamalarla" kateder. Bu anlamda diyalektik imgenin temsil materyalinin organikten inorganiğe uzanan bir yelpazede, dile gömülü okunabilir imgelerden oluştuğu söylenebilir.[10] Malzemenin spektrumunun genişliği, hem tikel deneyimi belirli bir tarihselliğe sabitlenmekten korur hem de zamanın okunurluğunu düzenler. Bunun aksine "uyanış konstellasyonu" (kümelenmesi/ takımyıldızı) adıyla tanımlanan epistemolojideki rüya imgesi ise tıpkı imge-uzam ya da beden-uzam gibi kaynağındaki malzemeden ebediyen kopmaz. O, bir nevi maddileşmiş kök-fantazidir/ ilksel fantazidir (*Urphantasie*), diğer bir deyişle rüya imgesinin göstereni ile gösterileni aynı maddedendir. Fakat buna rağmen, diyalektik imge ile imge-uzamı (dolayısıyla beden-uzam ve rüya imgesini de) birbirine yaklaştıran pek çok unsurdan da bahsedilebilir: imge-uzam, ikonik manada doymuş bir uzam olarak, Benjamin'in de belirttiği üzere, metafor ile imge arasındaki keskin ayrımdan beslenir. Bu ayrımın en radikal sahnelenişi siyasal alandır. Sürrealist manifestolarda "kötümserliğin örgütlenmesi" şeklinde dile getirilen ilke, Benjamin için, ahlaki metaforların siyasetten elenmesiyle olanaklıdır.[11] Böylece imge ve eylem, bir ve aynı şeye dönüşür. Demek ki Nadja'yı sürükleyen imge yığınları, siyasal eylemi başlatma kabiliyetine sahip yegâne güçtür; ama eğer eylemin, imgeyle sonsuzca yakınlaşması, hatta eylemin bizzat imgeye dönüşmesi –"onu çekip yutması"– söz konusuysa, Benjamin için bunun tersi de geçerlidir: "kötümserliği örgütlemek (...) siyasal eylemde, tamamı imgelere ayrılmış alanı yani imge-uzamı keşfetmek" demektir.

"Kötümserlik" ifadesini Benjamin genellikle dönemin Alman sosyal demokratlarının parti programlarındaki "iyimser" çerçeveye karşı kullanır. Michael Löwy de sürrealizm ve Marksizm ilişkisini değerlendirdiği *Sabah Yıldızı* eserinde Benjamin'in "kötümserliğin örgütlenmesi" sözünü, Pierre Naville'in *Devrim ve Entelektüelleri*'ne referansla kullandığını belirtir. Naville eserinde, çağdaşlarına her bakımdan güvensizlik duymanın, Marx'ın devrimci teorisinin biricik kaynağı olduğunu öne sürmüştür. İlginç olan Löwy'nin, Benjamin'in bu ifadeye başvurma sebebini mistisize edişidir. Löwy kitapta ısrarla ve basitçe re-

10 Bkz. Weigel Sigrid, *Body and Image Space*, Routledge, 2005, s. 14-28.
11 *Age*, s. 167.

torik olarak değerlendirip üzerinden atlanamayacak bir vurguyla, Benjamin'in kehanetlerinden, önsezilerinin gücünden, sürrealistler üzerine makalesindeki "sürprizlerden" vs. bahseder. Oysa Benjamin'in sosyal demokratların ya da birtakım burjuva partilerinin iyimserliğinin Nasyonal Sosyalizm'le bir tür suç ortaklığına dönüşmekte olduğunu 1920'lerde dile getirmesi öngörüden ziyade tarihsel siyasal bir bilinçle ilgilidir. Sosyal Demokratların, karşı-devrim anksiyetesiyle, Nazilerin öncü gücü paramiliter Freikorps'u örgütlemesi ve bu birliğin Spartakistler'i katlettiği –hükümetin aksi yöndeki spekülasyonlarına rağmen– biliniyordu örneğin. Ya da Benjamin'in Apollinaire'in *Poète Assassine*'ine *(Katledilen Şair)* yaptığı vurgu, hikâyede bahsi geçen şair kırımını (pogromunu), yayınevlerine saldırıları, kitapların yakılmasını dile getirmesi de kesinlikle "tuhaf önseziler"le açıklanamaz; edebi imgelem bu bilgiyi kitap yakmanın Hıristiyan Ortaçağı'nın da çok daha gerisine uzanan tarihine "borçludur." Hepsinin ötesinde, Benjamin'in 1929 tarihli bu referansını, 1933'teki Alman Olmayan Ruha Karşı Eylem'ler kapsamında yakılan kitapların habercisi saymak ya da "şairler pogromu" ifadesini, Löwy'nin yaptığı gibi Yahudi Soykırımı ışığında düşünmek, başta onun geliştirdiği tarih nosyonuna aykırı olacaktır. Bu bağlamda 12. Tarih Tezi'nde "torunlarımızın kurtarılması ideali değil, köleleştirilmiş atalarımızın imgesi" vurgusunu hatırlamak gerekir; bu imge, ezilen sınıfı, "tarihsel bilginin öznesi" kılan mücadeleye atıfta bulunur. Dolayısıyla "kötümserliğin örgütlenmesi", gelecek kaygısıyla geliştirilen bir refleks değil, bilakis geçmiş imgesinin şimdiki zamana tanıtılması olarak anlaşılmalıdır. Hatta Benjamin, sosyal demokratlar tarafından işçi sınıfına atfedilen "gelecek kuşakların kurtarıcısı" sıfatının, mücadeleyi ehlileştirme işlevini özellikle ele alır. Bu niteleme, sınıfsal mücadelelerin hareket ettirici gücü olan nefrete karşı bir tür duyarsızlık yaratmıştır. Oysa egemen sınıfın şimdiki zamana yaydığı dehşeti tanımak için, geçmişteki bir mücadeleyi tetikleyen tiksintinin bilgisi gerekir. Bu bilgiye erişim de kehanetle değil, Nadja'nın "kimdim ben?" sorusuyla yaptığı gibi, bir tür önceki yaşam soruşturmasıyla mümkündür. Bu noktada, hep daha eski bir öfkeyi üstlenmek, hep daha eski bir nefreti duyumsamak, tarihi, ebedi bir tekrar içinde düşünmeye neden olursa, bu durum bir tür sinizmi tetiklemez mi biçiminde bir soru akla gelebilir. Fakat Benjamin, tarihin ebedi tekrarı/ dönüşü fikrini, Auguste Blanqui'nin *Yıldızlardan Ebediyete*'de geliştirdiği tezler bağlamında düşünür. Blanqui'nin, "dünyanın olmayan-başlangıcından dünyanın olmayan-sonuna" uzanan bir zamansal aralığa yayılmış sonsuz ikizler biçimindeki spekülatif varsayımı,

siyasal kudretini şu meşhur ifadede bulur: "(zindandan kurtulmayı) birimiz (ikizlerden yalnızca biri bile) kendi kendine akıl etseydi, bu hepimize (tüm diğer ikizlere) yeterdi." Bu argüman Benjamin'in teorisine şöyle tercüme edilir ve sinizme savrulma ihtimalini saf dışı bırakır: ikizlerin dünyasında vücut bulan ezilenler geleneği gösterir ki, ancak kefaret imgesi aracılığıyla mutluluk imgesine erişilebilir. Demek ki kötümserliği örgütlemenin zemini, şimdiki zamanda kalıntı halinde bulunan geçmiştir. "Siyasal eylemdeki imge-uzamı keşfetmek" de bu kalıntı halindeki geçmişi tanıyacak biçimde bakışı eğitmekten geçer.

Zamanın okunurluğunun koşulunu, fenomenolojik özler aracılığıyla değil diyalektik imgelerle düşünür Benjamin. Bu da zamanın belirli imge yığınlarıyla türdeş hale geldiği momentleri gerektirir. Fakat bu türdeşlik, zamanın çözümlenmesine yönelen bir anlayışla, örneğin Hegelci bir alacakaranlık mantığıyla tesis olmaz. Aksine Benjamin, zamanın baskın kültürel kodlarla dayatılmış homojenliğini bozan, yadırgatıcı uğrakların arayışındadır. Dolayısıyla tarihyazımının tarzları üzerine düşünürken geliştirdiği empati (*Einfühlung)* kavrayışı da, ilerlemeci ya da pozitivist tarih anlayışlarının yerleştiği gerçekliğin zeminine değil daha muğlak ama şüphenin daha korunaklı gezinebildiği bir alana, rüya imgelerine yönelir. Rüya ile empati, eylemin imge, imgenin de eylem haline geldiği, dolayısıyla imgesel akışın da, eylemsel sürekliliğin de kendi hareket kabiliyetleri içinde tespit edilebildiği bir sahnede –imge-uzam'da– vuku bulur. Benjamin tıpkı ilahi şiddeti anlatırken yaptığı gibi, bu imge-uzam kavramını da bir tarihsel deneyimle somutlaştırmaktan kaçınır ama bu alanın ancak bir tür diyalektik imhayla açığa çıkabileceğini söylerken, şüphe yoktur ki komünist bir devrim anını tasvir etmektedir. Öyleyse diyalektik imha, aynı zamanda hukukun da imhasıdır. Hınç patlamasıyla, linç çeteleriyle vs betimlenemeyecekse de, (adeta Jean Améry'deki anlamıyla) yasanın ötesinde bir tür hınç hakkını tesis eden bir imhadır bu. Dolayısıyla Benjamin'in söylemeye gerek duymadığı 1792-94 Devrimci Terörü, 1871 Paris Komünü, 1919 Kızıl Terörü gibi somut tarihsel deneyimler,[12] imge-uzam'ı açığa çıkaran diyalektik imha anları olarak sayılabilir. O an, "politik materyalizm ve fiziksel doğa, ruhu, bireyi, iç âlemi, önlerine atmak istediğimiz ne varsa hepsinin bütün uzuvlarını parçalayıp diyalektik bir adaletle paylaşır." Uzuvları parçalayan bu diyalektik adalet, bedeni de –bir torso olarak– köklerine iade eder; geriye kalan bu beden,

12 Zizek bu tarihsel olaylar listesini ilahi şiddet bağlamında ele alır; yazıda aynı dönemler imge-uzam kavramının tahlili için kullanılmıştır. Bkz. Slavoj Zizek, *Şiddet*, çev. Ahmet Ergenç, Encore, 2018, s. 176-177.

kolektifin bedenidir. Böylece somutluğu içindeki imge-uzam'dan ve onun bir türevi olan beden-uzam'dan bahseder Benjamin.

Diyalektik imhayı başlatan dinamik ise dindışı aydınlanmadır. Benjamin aşkta, cinsellikte, şiddette, sistematik afyon alma deneyimlerinde, bir sanat eseri karşısındaki büyülenme anında, teori üretmekte, okumanın telepatik bir iletişime kışkırtan tarzında dindışı aydınlanmalardan izler bulur. Dindışı aydınlanma anlarında ancak belirli bir düzeyde hissedilebilen devrimci gerilim ve bedensel uyarılar diyalektik imhanın ardından imge-uzam'da birbirlerinin kaynağı ve ereği haline gelirler. Bu, aynı zamanda, imge-uzam'la beden-uzam'ı da birbiri içine geçiren bir süreçtir. Dolayımların ortadan kalkmasıyla, onlar da kenetlenip türdeş hale gelirler ki, bu, gerçekliğin aşılması, dünyanın bir rüyanın tekinsizliğinde türetilmesi anlamına gelir. Benjamin'in sürrealizmde edebiyat-dışı bulduğu, "sarhoşluğun devrime kazanılması" şeklinde nitelendirdiği dinamik de gerçekliğin bu düzeyde aşılmasıdır; bu sebeple 1929'daki Sürrealizm makalesinin sonuna "bir tek sürrealistler gerçekliğin Komünist Manifesto'da belirtildiği düzeyde aşılması zorunluluğunu anladı" diye yazar.

Benjamin'in sürrealizm üzerine makalesinin dört güçlü yorumcusunun, birbirinden oldukça farklı konumlar alması dikkat çekicidir.[13] Rainer Rochlitz "sanatsal deneyimin siyasal eylem için araçsallaştırılamayacağı"na değinerek Benjamin'in metninin, sürrealizmin güçlü zamanlarını selamladığını ama nihayetinde ondan kopuşunu dile getirdiğini vurgular. Yine, Jacques Leenhardt, Benjamin'in sürrealizmde akılcı düşüncenin imgelerini tespit ettiğini belirtir. Öte yandan, Margaret Cohen *Profane Illumination*'da, Leenhardt ve Rochlitz'in aksine, gerçekdışının büyülediği bir toplumsal tabakanın Gotik Marksizm yöntemiyle çözülebileceğini savunurken, Benjamin'in sürrealistlerle ortak paydasının bu yöntem olduğunu iddia eder. Michael Löwy ise *Sabah Yıldızı*'nda tüm bu isimlerle hesaplaşarak ne Benjamin'in ne de sürrealistlerin düşünme yönteminin "akılcılık" ya da "akıldışılık" arasındaki yerleşik ikiliğe indirgenerek tartışılamayacağını savunur. Hepsinin ortaklaştığı görüş ise, Breton'un *Nadja*'sının, dindışı aydınlanmanın en görkemli halini simgelediğidir.

Ölüm anına dair klişelerden biri, hayatın bir film şeridi gibi gözün önünden geçip gitmesine ilişkindir; ölümün bir dizi imaj yığınını harekete geçirdiği düşüncesi, insanın hiç değilse, kendi kendisinin varoluşuna tanıklık etme arzusuyla açıklanabilir. Benjamin bu arzuya dair açıklamaları bir adım ileri

13 Bkz. Michael Löwy, *Sabah Yıldızı, Gerçeküstücülük ve Marksizm*, çev. Aslıhan Aydın, U. Uraz Aydın, Versus Yay. 2009.

götürerek hayatı sona ermekte olan kişinin yüzünde, bakışında ve jestlerinde unutulmaz olanın belirmesine ilişkin birtakım değerlendirmelerde bulunur. Nihayetinde, ölmekte olanın son bakışında beliren bu imge, kalanları bir hikâye anlatma yetkisiyle donatır. İşte Benjamin'in en güçlü teolojik referanslarından biri olan *Tarih Meleği* tüm bu hikâyeleri kaydeden konumundadır; o, kolektif deneyimin bütüncül imgelemini etkin bir bekleyişle bünyesinde barındırır. Tarih meleğinin saf hafızadan müteşekkil gövdesi, neredeyse, siyasal alanı ve mücadele pratiklerini düzenleyen bir tür ilahi adalet arşivine benzetilebilir. *Nadja* ise, bir anlamda, Tarih Meleği'nin en seküler, dolayısıyla en korunaksız formudur, zira Tarih Meleği'ne kudretini sağlayan şey eyleme geçmesinin imkânsızlığıdır. *Nadja* da eyleme geçemez, geçmiş *Nadja* için de müdahaleye kapalıdır ama eylem sürekli *Nadja*'nın içinden geçer. Rüzgâr, Tarih Meleğinin yüzünü korku dolu bir hayret ifadesinde donuklaştırmıştır ama Nadja, geçmişin imgeleriyle iletişime zorlanmaktadır; üstelik dünya, ölüleriyle, onun bakışına karşılık vermektedir. Bu da Nadja'yı bir psikanaliz divanına sürükler. Tehlike anında parlayan imajlar, Tarih Meleği'ne Mesih'in girebileceği *dar kapı* olarak görünürken; Nadja, aynı imajları kefaretin ve mutluluğun yitirilmiş suretleri olarak üstlenmek durumunda kalır. Öyleyse divandaki bir Tarih Meleği olarak Nadja felaket anlatısının imkânsızlığını simgeleyebilir sadece:

"Kim var orada? Sen misin Nadja? *Öbür dünyanın*, tüm öte-dünyanın, bu hayatta olduğu doğru mu?"[14]

14 *Nadja*, s. 126.

Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği[1]

MEHMET ŞİRAY

"Gerçek düşünülebilmek için kurgulanmalıdır."
Jacques Rancière

1. Giriş: İmgelerin Geri Dönüşünün En Kısa Tarihi

Antik Yunan'dan bugüne imgeler üzerine yapılan soruşturmalar bizi imgelerin kaynağı, mahiyeti ve varlıksal statüleri hakkında birbirinden oldukça farklı kimi sorulara ve bunlara verilen felsefi cevaplara yöneltmiştir. İmgeler (*eidolon*) Platon'dan bu yana gerçekliğin bozulmuş bir formu ya da bir yanılsama olarak, benzerlik (*resemblance, eikōn*), kopya (*simulacrum*), bir ayna imge (*phantasma*) ya da bir parmak izi (*typos, mark, figure, character*) olarak kurgulandığı gibi *De Rerum Natura*'da Lucretius'un işaret ettiği gibi şeylerin ince yüzeyi ya da derisi gibi de düşünülmüş ya da Neo-Platonik gelenekle beraber bir ikon (*icon*), zihin-imge (*mental image*) veya maske (*imago*) ve aydınlanma geleneği sonrası daha çok bir sembol (*eikōn, icona, symbol*) olarak da tasarlanmıştır.[2] Bugün biz hâlâ imgelerin ne olduğu sorusunu yeniden dillendirmekteyiz; imgeleri, oldukça geniş bir çerçevede ele alıyoruz, onları bilişsel yeteneklerimize kaynaklık yapan belirli modeller olarak kavrayan teorik yaklaşımlar yoluyla

1 Bu yazı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi tarafından çıkarılan *Kaygı* dergisinin 18. sayısında basılmış olan "Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği" başlıklı makalenin yeniden gözden geçirilmiş halidir.

2 Alıntılanan metnin İngilizcesi: "(...) *Let me repeat: these images if things, these almost airy semblances are drawn from surfaces, you might call them film or bank, something like a skin that keeps the look, the shape of what it held before its wandering* (...)." "Lucretius The Way Things Are, The De Rerum Natura of Titus Lucretius Carus", çev. Rolfe Humphries (1968), Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, s. 120.

olduğu gibi, imgeleri yaşayan varlıklar olarak kabul eden görüşler yardımıyla da inceliyoruz.

İmgelerin gerçeklikle ilişkileri ve/veya gerçeklikteki yerleri hususunda Antik Yunan düşüncesi imgeleri bugünden oldukça farklı bir şekilde tasarlamıştır. Antik Yunan düşüncesi imgeleri ne gerçekliğin kıyısındaki varlıklar olarak ne de onları salt kendi gerçeklikleri olan varlıklar olarak kurguluyordu. Sophokles'in ünlü *Kral Oidipus* (*Oedipus Tyrannus*) tragedyasında kahinin Oidipus'a ilişkin vizyonunu hatırlayalım, kahinin Oidipus'un geleceğine ilişkin görüşü tam olarak ne bir bilgi türü ne de gerçeklikten tamamıyla kopuk bir vehim değildi, çünkü mesiyanik ve ilham verici imgelerin kaynağını karaciğerde konuşlandıran bu erken zihniyet, imgeleri daha ziyade rasyonel olanın kontrolünün kaybolduğu bir gerçeklikte bir "sanrı" veya "sabukluk" olarak düşünmüştür. İmgelerin bizatihi tekillikleri olan varlıklar olarak tartışılması tarihin daha sonraki aşamalarında gerçekleşecektir, örneğin Platon felsefesinde resim, heykel, gölge ve yanılsama arasındaki ayrımlar daha net bir şekilde çizilmemiştir. Dolayısıyla imgelerin varlıksal statülerine ilişkin Plato'nun *Devlet*'teki ikona kırıcı tavrından başkaca bir şey bulmak oldukça güç gözükmektedir. Aristoteles içinse insan düşünen, tasarlayan, eyleyen ve elbette imgeleyen bir varlıktır. Aristoteles'te ele alabileceğimiz *mimesis* kavramı iki anlamda kullanılabilir: Birinci anlamda *mimesis* (*mimestai ya da edimlerin imgeleri*) imgeler üreten, tasarı ya da sahneleme olarak kullanıldığı gibi ikinci anlamda dramatik bir performans ya da dolaylı anlatım olarak da kullanmıştır.[3]

Aristoteles açısından imgelerin ne yaptığı, işlevlerinin ne olduğu önemli bir felsefi tartışmaya olanak sağlamaktadır, özellikle belirli bir şiir formu olan tragedya ikonik bir temsil tarzı olarak, bir şeyi temsil etme kabiliyeti ile hayata öykünür, onu ortaya çıkarır. Platon'un *Devlet*'teki tutumu onu ne kadar ikona kırıcı olarak adlandırmamıza sebebiyet veriyorsa, Aristoteles'in özellikle *Poetika*'daki imgeleri yaşam temsilleri olarak gören tutumu da onu ikona sevici olarak anmamıza yol açıyor. Immanuel Kant, imgeleri özerk bir yetinin faaliyet alanıyla beraber tanımlamadan önce Plotinus, imgeleri ruhun bir faaliyeti olarak gerçeklikle ilişkileri açısından ele almıştı. Plotinus'taki "taşma" (*emanation*) kavramı bir içsel ilke olarak sadece benzerlikler (*similarities*)

3 Şiray. M., "Aristoteles'in *Poetika* Adlı Eserinde *Mimesis* Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi Temsil mi?", *Cogito, Aristotelesçilik*, S. 78, 2014, alıntılanan, Gebauer. G. ve Wulf. C., *Mimesis: Culture-Art-Society*, çev. Don Reneau, Berkeley, Los Angeles, Londra: California University Press, 1992, s. 53.

değil benzemezlikler (*dissimilarities*) üzerinden de imgelerin ortaya çıktığını bize göstermiştir. Plotinus evreninde "Bir"den taşan varlıklar taştıkları şeye hem benzerler hem de benzemezler.

Hıristiyan ikonolojisinde de benzer bir ilkenin yürürlükte olduğunu düşünebiliriz, özellikle Bizans ikonolojisinde, ikona kırıcılar imgelerin ontolojik statülerine ilişkin önemli bir tartışma gerçekleştirmişlerdir.[4] İsa ikonlarının hem görünmeyen Tanrı'yı imledikleri için adeta bir var olmayan olarak ortaya çıkmaları ama aynı zamanda İsa'nın bedeniyle vahyedildikleri için de somut bir varlığa işaret etmeleri onların dönemin kimi ikona kırıcı şahsiyetleri tarafından tepkiyle karşılanmalarına neden olmuştur. Aslında imgelerin bu çelişik görünen ikili konumlarıyla beraber düşünülmeleri belki de Platon'dan beri süregiden "söz ile imge", "söz ile yazı" veya "söz ile sembol" arasındaki gerilime de yeni bir soluk getirmiştir. Özellikle Aziz Augustinus ile beraber bütün canlıların Tanrı'ya olan benzerlikleri "imge ile kaynağı-modeli" arasındaki bu gerilimde vurgulanmıştır. İnsan ve diğer canlıların Tanrı'ya olan benzerlikleri arasında bir sınıflama yapan Augustinus imgeyi de iki anlamda kullanmıştır, insanın rasyonel olması bakımından Tanrı'ya benzediğini oysa diğer canlıların ancak bir iz taşıma bağlamında Tanrı'yı anıştırdıklarını iddia etmiştir. Dolayısıyla imge ve düşünce arasındaki bağlantı imgenin düşünceyi sevk etmesi açısından da önemli bir *mimetik* fonksiyonu harekete geçirmektedir ve bu bağlantı Augustinus tarafından betimlenmiştir.

İmgelerin hep bir şeylerin imgeleri mi olduğu yani imgelerin bir şeyleri temsil etmeleri açısından anlamlı olup olmadıkları, imgelerin bir varlığı dolaylı ya da doğrudan vücuda getirip getirmedikleri, bir bakıma şimdide var olma veya şimdiye varlığı taşıma işlevlerinin olup olmadığı gibi kimi önemli soruları tam da bu aşamada okuyucuya hatırlatmamız gerekir. Augustinus'ta olduğu gibi Roma geleneğinde de, imge bir *imago* olarak, yani bir iz (*vestigum*) ya da bir siluet olarak ele alınmıştır. Roma döneminde imgeler, ölülerin ve soyluların yerine geçen ya da onları temsil eden, bizde tedirginlik uyandıran maskeler gibi düşünülebilir.

Roland Barthes *Camera Lucida*'da benzer bir kavrayış biçimine okuyucuyu geri götürmektedir. Barthes adı geçen eserinde, bazı fotografik imgelerin birer *punktum* olarak, bizde temel bir tedirginlik, ürperti yarattığını düşünmektedir. *İmago* düşüncesi yirminci yüzyılın düşünce atmosferinde birçok düşünür

4 Sayın. Z., *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 8, 9.

tarafından tekrar kavramsallaştırılan bir düşünce olmuştur. Özellikle Freud, Oidipus mitini uyarladığı psikanalitik düşüncede, babayı hem eve yabancı (*unheimlich*) hem de bir yandan ona aşina (*heimlich*) bir varlık olarak kurgular, babanın yasasına uyan çocuk onun izini içinde taşır, onunla ve ona rağmen birey olur.[5] Bu duygunun onda tekinsiz, acayip, tuhaf bir tınısı vardır. Baba figürünü, hem evde hem de eve yabancı birisi olarak, hem Thebes halkının kralı hem de aslında babasını öldüren ve annesiyle beraber olan biri olarak, hem eve ait hem de yabancı, hem şehrin kurtarıcısı olarak lanete deva hem de laneti tekrar şehre getiren bir *pharmakon* gibi Oidipus'un kendi kişiliğinde düşünmeliyiz.[6] Jacques Lacan bireyin çocukluk gelişiminin erken safhasına yerleştirdiği ayna evresini de yine bir *imago* olarak düşünür, aynadaki imgenin *kendi*den farklılığı, bir diğer deyişle, ben ve öteki arasındaki ayrım tam da "özne" olmak açısından özseldir ve bu farklılık ancak dilde ya da dil ile sembolik olarak ortaya çıkmaktadır.

Hem Roma mevcudiyetinde hem de sonrasında Hıristiyanlık'ta imge *imago* olarak kavranmaktaydı, imge ve model arasındaki ilişki bu çerçevede düşünülmekteydi. Bugün, fenomenolojik geleneği takip eden birçok düşünür odağına "görünürlük" ve "görünmezlik" ilişkisi ve bu bağlamda ortaya çıkan "imgenin ontolojisi" sorunsalını koyarak, imgeyi bir kez daha *imago* olarak kavramsallaştırmaktadır. *İmago*, en geniş anlamda, görünmeyeni görünende taşıyan bir iz (*vestigum*) olarak ele alındığında, görünürlük ve görünmezlik arasında bir diyalektiği varsayar. Bu diyalektik imgenin *neliği* tartışmasını da beraberinde getirir. İmgelerin çiçekler olduğunu söyleyen Jean-Luc Nancy, imgelerin yaşayan "şeyler" olduğunu ifade eden W. J. T. Mitchell, imgelerin öpücükler olduğunu iddia eden Wolfgang Wackernagel ya da imgelerin dilsel sembollerden farklı ontolojik statüleri olduğunu söyleyen Maurice Merleau-Ponty ve Georges Didi-Huberman gibi kimi düşünürler, imgelerin farklı düşünme, duyumsama pratiklerinin sonucu olduğunu veya bunları tetiklediğini öne sürmektedirler. Bu düşünürlerin *imago* olarak imgeyi *vestigum* olarak kavramsallaştırdığını ya da bu zeminde felsefe yaptığını iddia edebiliriz, zira

5 Bkz., Freud. S. [1919], "The Uncanny" (*Das Unheimliche*), *S. Freud, Art and Literature*, Derleyen Albert Dickson, Harmondsworth: Penguin Kitapları, 1984.

6 *Pharmakon* terimi Platon'un *Phaedrus* diyaloğunda geçmektedir, Eski Yunancada ilaç anlamına gelen *pharmakon* bir deva kaynağı olarak düşünülebileceği gibi bir zehir olarak da, bir hastalığın nedeni olarak da kullanılır. Jacques Derrida, Platon'un anılan metnine ilişkin terimin iki anlamlılığı arasındaki "karar verilemezliği" (*undecidability*) felsefi bir tutum olarak tartışmaktadır. Bkz., Derrida. J., *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Chicago: Chicago University Press, 1982.

imgeyi bir iz olarak tasarlamak görünürlük ve görünmezlik arasındaki *zemin*e ait bir tartışmayı zorunlu kılmaktadır. Bütün bu kavramsallaştırma biçimlerinden yola çıkarak, bir imge teorisinin varlığını varsaydığımızda (kuşkusuz bu iddiayla beraber imgelerin de bir tarihi-tarihleri olduğunu söylüyoruz ya da ima ediyoruz), burada, imgelerin ontolojik statülerinin farklılığına vurgu yapan birçok teorik yaklaşım ile karşılaşırız, öyle ki bu yaklaşımların büyük bir bölümü imgelerin görünen ile görünmeyen arasında ilişki kurduğunu ya da aralarında azami bir ilişki varsaydığını savunur. Belki de bugün imgeleri "kopya ve model" ilişkisinin ötesinde başka bir zamansallığa ve mekânsallığa sahip kendi otonomileri olan *monad*lar olarak hayal ediyor olmamızın altında bu tür bir kavrayışın etkileri vardır.

Rönesans belli bir düzeyde Neo-Platonik geleneği takip etse de, imgeler Rönesans ile birlikte görünenler hakkında bilgi taşıyan birimlere dönerler. Denge, uyum, perspektif ve derinlik görüneni belirli bir düzen ve sıralamada kavramak için rehberlik ederken imgeler bakanın özerkliğine ve bakılanın çeşitliliğine gönderimde bulunurlar. Artık Rönesans'ta görene özerklik veren bir imgeler biliminden bahsetmekteyiz. Yeniçağ'la beraber aşkın bütün modellere verilen referanslar basit görünüşlere dönüşürler, artık ideal bir gerçekliğin taklidi pek de mümkün gözükmemektedir, zira *camera obscura* dış gerçeklikle içerisi arasında bir fark gözetmeden imgeleri görülebilir, gözlemlenebilir (*imaginable*) şeyler haline getirmektedir. Böylece, bir resmin ne anlama geldiğini sadece bakarak anlamamız mümkün hale geliyor; bir bakıma imgeler düşünmemize imkân tanıyor diyebiliriz. Aydınlanma ve sonrasında onu izleyen gelenek, zihin-imgelerin varlığını sorgulayan bir döneme işaret eder. Aydınlanma geleneğinin soruları genellikle imgelerin doğrudan doğasına ilişkin sorulardır: Dışarıdaki gerçeklikten bağımsız zihnimizde imgeler var mıdır yoksa zihin-imgeler en basit anlamıyla dışarıdaki *şeyler*i görmemizi sağlayan bir tür optik aracı mıdırlar? İmgeler rasyonel mi yoksa irrasyonel varlıklar mı? İmgelerin dilsel mi yoksa dil dışı doğaları mı vardır? İmgeler basit anlamda dilsel semboller midir?

Aydınlanmadan Konstrüktivizm'e uzanan çizgide, imgelerin *imago* olarak kavranılması düşüncesinden uzaklaşıldığını görürüz. İmge belki de sonradan Viyana Çevresi ve özellikle Richard Rorty tarafından "dilsel dönüş" (*linguistic turn*) diye adlandırılan bir süreçte, salt semboller olarak anlaşılmaya başlanmıştır, en azından böyle anlaşılma emareleri göstermektedir. Üstelik imgeler tıpkı Malevich'in siyah karesi gibi, herkesin anlayabileceği, uzlaşabileceği belirli ortaklık formlarına, göstergelere indirgenmektedir. Arts & Crafts, Jugens-

till, Bahaus gibi hareketler ve bu düşünce biçimini yansıtan sanatsal formlar, ortaklık biçimlerini tek bir birlik ilkesine indirgeyerek sanat ile endüstrinin birlikteliğine vurgu yapacaklardır. Jacques Rancière bu teşebbüsün imgeleri tiplere dönüştürdüğünü söylemektedir.[7] İmgenin bir modelleme tarzı olarak salt bir sembolizmle kavranması ya da ona indirgenmesi aslında farklı bakış biçimlerini yansıtan perspektif düşüncesini de rafa kaldırarak, bir bakıma *imago* olarak anlaşılan imge kavrayışını geri plana atmıştır. Rancière bu dönemi, estetik imgelerin üretildiği estetik rejim olarak tanımlar, estetik rejimi –kendinden sonrasını da içerecek bir biçimde– belirli bir kriz fikriyle beraber yeniden tanımlamaktadır. Bugün eğer imgeler, kapitalist üretim ilişkileri içinde hafızası olmayan, bizim de onlara baktığımızda dolaşımdaki anlamlarından başkaca hiçbir şeye gönderimde bulunamadığımız salt ikonlar haline dönüşmüşse bunda estetik imgenin krizi önemli bir rol oynamıştır. İmgeyi hem bir kavram olarak hem de üretildiği koşullarla ilişki içinde yeniden tanımlayarak, estetik imgenin krizini yeniden değerlendirebiliriz. Rancière, çağımızda bize dayatılan, imgenin belirli bir cehennem senaryosuyla ortaya çıkışını ve bu senaryoya yazgılı olduğumuz algısını krizin tamamlayıcı bir parçası olarak düşünmektedir.

2. Estetik İmgenin Doğuşu

İngilizce çevirisinde *The Future of Images*, Türkçede ise *Görüntülerin Yazgısı* olarak aktarılan metnin (Fr. *Le destin des images*) ne sadece gelecekteki bir imge düşüncesini ne de tek başına görüntü imgeyi imlemediğinden dolayı Fransızca başlığın karşılığı olarak "İmgelerin Yazgısı" olarak Türkçeye çevirilmesi daha doğru olabilir. Rancière belirli bir imge düşüncesinin kıyamet düşüncesi (*apocalyptic*) ile birlikte vahiy ediliyor olmasını bugünün imgeyi kavrayış biçimlerine sirayet ettiğini düşünmektedir. Bu cehennem söylemlerinin yazgılı olduğumuz bir düşünceye, yaşama ve algılama tarzına dönüşmesi ise oldukça dikkate değerdir. Gerçekten de Walter Benjamin'in daha önce ifade ettiği gibi imgeler artık hafızasız, yalnızca dolaşımdaki değerlerinden ibaret tarihsiz birimler midirler? Sanatsal operasyonların parçası olarak imgeler, gerçekliğin hegemonik kavrayışını değiştirme potansiyeline sahip midirler yoksa imgeler hâkim olan hegemonik, kültürel formlara dolaysızca mahkûm mudurlar?[8]

7 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı* (*Le destin des images*, 2003), çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap, 2008, s. 103.

8 Deranty. J., *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham: Acuman Press, 2010 s. 151.

Yeni bir imge kavrayışının hangi koşullarda tartışılabileceğinin koşulu estetik rejimin bir dayatması olarak, yazgılı olduğumuz bir imge fikrinin reddiyesi ile mümkündür. Şimdi bu reddiyenin koşullarına daha dikkatlice bakalım. Rancière, bugün imge kavrayışımıza nüfuz eden iki tür anlayışın olduğunu ifade ediyor, bunlardan birincisi "artık gerçeklik yok, yalnızca imgeler var" düşüncesi, ikincisi ise "artık imgeler yok, yalnızca kendini hiç durmaksızın kendine yeniden sunan bir gerçeklik var" düşüncesidir.[9] Şüphesiz imgeleri bu iki apokaliptik senaryo ile düşünmeye yazgılı değiliz. Bu iki düşüncenin temel varsayımlarından biri "imgelerin dışında başkaca bir şeyin olmamasıdır." Bu düşüncenin doğrudan yol açacağı sonuçlardan birisi şudur: Eğer dijital imajlardan oluşan bir çağda bulunuyorsak ve salt bu imgelerle çevrili isek o zaman bu öncülün bizi götüreceği yer imgenin ötekisi diye bir şeyin olmadığıdır, referans kendisini lav etmiştir, her şey bir gösterilene dönüşmüştür.[10]

İmgelerin var oluş koşulları üzerine bir sorgulamayla işe başlamak, bizi imgelerin ortaya çıkış koşullarının ifade edildikleri araçlara (*medium*) koşulsuzca bağlı olmadıkları gerçeğine götürür. Bu aslında bir bakıma sinematik imgeler ile fotoğrafik imgeler arasında yapılacak nihai ayrımın (ki böylesine keskin bir ayrım oldukça şüpheyle karşılanması gereken bir ayrımdır) "sinema ve fotoğraf" veya "sinema ve resim" arasında olmadığını ifade etmektir. Rancière, imgelerin ne-likleri ile ilgili bir soruşturmada öncelikle belirli "yapma tarzları" ve bunlar arasındaki "düşünülebilirlik kipi" arasında düşüncenin etkinliğine bakmamız gerektiğini düşünmektedir. Rancière estetiğinin temel kavramlarından biri olan "duyulurun paylaşımı" (*distribution of the sensible)* neyin görülebilir ve duyulur olduğuna ya da neyin söylenebilir ya da söylenemez olduğuna karar vermenin bir biçimidir.[11] "Duyulurun paylaşımı" düşüncesi zamanların, yerlerin ve etkinlik biçimlerinin belirli bir paylaşımı düşüncesine gönderimde bulunur.[12] Rancière imgelerin üretim süreçlerini bizatihi onların imge olmalarının merkezine yerleştirerek, ortak olan bir şeyin varlığı ve bu alandaki ortak paylaşımların sonucu olarak imgelerin varlığından, onların anlamlandırılma, içerik kazanma süreçlerinden bahsederek imgelerin aynı zamanda "düşünce seçimleri" olduğunu belirtmektedir.[13]

9 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı*, *age*, s. 3.
10 *Age*, s. 4.
11 *Age*, s.145.
12 *Age*, s.147
13 Rancière. J., *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Ara-lık Yayınları, 2006, s. 9.

Öyle gözüküyor ki, bu paylaşımın ve onun gösterdiği yer ve idenin kavranması, bize imgelerin anlamlandırılması açısından yol gösterecektir. Üstelik imgelerin hem tekillikleri hem de tarihsellikleri açısından kimliklerini (ya da kimliklenme biçimlerini) belirlemeye çalışmak, imgeleri "imge olmaklık" bakımından incelemeye tabi tutmaktadır. Rancière, üç büyük sanat rejiminin, "imajların etik rejimi", "temsili rejim" ve "estetik rejim"in farklı imge konumları tanımladığını iddia etmektedir. Buradan çıkarmamız gereken sonuç şudur: İmgelerin farklı anlam öbekleri içinde biçimlendiği birbirinden farklı rejimler bulunmaktadır. Rancière'in *Görüntülerin Yazgısı*'nda yapısöküme uğrattığı, yazgılı olduğumuz iddia edilen imge düşüncesi, sanatın formları ile yaşamın formları arasında bir özdeşlik varsayan estetik rejimin ve estetik imge kavrayışının sonucudur. Estetik rejim toplulukların yaşam deneyimlerinin *apriori* formlarını neyin görülebilir neyin görülemez olduğunu düzenleyerek yapmaktadır. Estetik rejim ve estetik imgeler öncelikle bir topluluk tahayyülünü işe koşmaktadırlar. İşte belki de imgelerin imgeselliğini oluşturan öncelikle bu tahayyüllerin nasıl işlendikleri ya da işleme konduklarıdır. Estetik imge dar anlamda sanatın alanından çıkarak, sosyal düzenliliğin kurulma biçimleriyle, sosyal yaşantının organize olma biçimleriyle ve sosyal hayatın öne çıkardıklarıyla ortaya çıkan farklı algılama-algılayış biçimleriyle ilişkiye girmektedir. Estetik imgeyi formüle etme biçiminin arkasında estetik ve politika ilişkisinin zorunluluğuna dair bir başka varsayımın bulunduğu tespitini yapabiliriz.

Rancière, sanat tarihinde estetik imgelerin birbiri içine karışmış ama aynı programa bağlı olan iki büyük biçim aldığını iddia ediyor: "imgeyi salt bir sembolizme indirgeyerek yok eden saf sanat" ve "imgeyi salt bir modele indirgeyerek yok eden, sanat eşittir hayat formülasyonuna bağlı kalan sanat". Stéphane Mallarmé ve onun şiirde temsil ettiği sembolizm birinci türe örnek iken, Konstrüktivizm, Bauhaus, Arts&Craft gibi sanatı düşünme formları ikinci türe örnek olarak gösterilebilir. Rancière açısından her iki sanat formu da imgelerin sonuna/ölümüne dair bir misyonu üstlenmiştir. "Eylem ve formun", başka bir deyişle "sanat ve yaşamın" dolaysız özdeşliği, "düşünce ve düşünce olmayan" ("rasyonel olan ve olmayan", "dilsel ve duyusal", "kavramsal ve duyusal") arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırarak yeni bir yaşam ve topluluk formunun temellerini atmıştır. Bu iki sanat düşüncesinin dışına yerleştirilen, kelimeler ve şeyler arasında montaj fikriyle yeni bir ilişki tarzı varsayan Jean-Luc Godard ve imgelerin bizde uyandırdığı duygulandırma gücünün yalınlığını ön plana çıkaran Roland Barthes gibi uyumsuzluk (*dissensus*) yaratan kimi düşünür ve

sanatçıları da estetik rejime ait bir sürecin bileşenleri olarak değerlendirmek gerekir. Rancière, Godard'ın *Sinemanın Tarih-leri*'nde (*Histoire(s) du Cinéma*) ve Barthes'ın *Camera Lucida*'da yaptığı müdahalelerin imgenin ölümüne tutulan yas biçimleri olduğunu ve bu yasında eninde sonunda imgelerin sonuna ilişkin bir programın parçası olduğunu düşünüyor. Rancière, geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan, sanatı kavrama idealini aracın (*medium*) otonomisinde ve sanatsal ifadelerin her birinin kendini gösterme biçiminin biricikliğinde arayan kimi arayışların da bu programa dahil olduğu tespitini yapıyor. Her bir aracın kendi otonom gücünün olması ve ayrı deneyim tarzlarına işaret etmesi Rancière'in *Görüntülerin Yazgısı*'nda sıklıkla eleştirdiği temel meselelerden biridir, ona göre imgelerin ölümünün karşısında konumlanan imgelerin dolaysız başkalığı estetik rejimin omurgasını oluşturmaktadır.

Barthes, *Camera Lucida*'da imgelerin dolaysız başkalığını fotoğraf üzerinden tartışmaya açıyor. Rancière'in Barthes'a yönelttiği temel itirazlarından birisi fotoğrafın özerkliğinin sanatsal işlemler karşısındaki çıplaklığıdır. Bu meseleyi *Camera Lucida*'da bahsi geçen bir örnek üstünden ele alabiliriz. New Jersey'deki bir hastanede Lewis Hine'ın çektiği bir fotoğraf olan *Akıl Hastanesindeki Engelliler* (1924) Barthes'ın dikkatimizi çekeceği anlardan birine ev sahipliği yapmaktadır. Kuşkusuz Barthes'ın bu fotoğrafı incelemesinin temel nedenlerinden biri Hine'ın sıradışı tiplerin fotoğrafını çekmesi değildir. Barthes gözümüzden kaçtığını düşündüğü birkaç noktaya işaret etmektedir. Barthes'ın odağında fotoğrafın iki işlevi yer almaktadır: birinci işlev "canavarsı kafaların" ve "acınası gözlerin" bizde uyandırdığı kültürel, sosyal çağrışımlar, ikinci işlev ise "merkezin dışında kalan" "küçük çocuğun kocaman Danton yakası ve küçük kızın parmağındaki kukladır."[14] Rancière'e göre, Barthes'ın çağrışımları Danton isminin bizi götürdüğü Danton tarihsel figürünün idamı ve ölümüdür, üstelik ölüm düşüncesi imgenin *imago* olarak kavrandığı belirli bir tarihsel düşünme rejimine de gönderme yapmaktadır. Barthes, bu yas tutma halini ya da bastırılanın fotoğrafta geri dönüşünü *punktum* olarak adlandırdığı aslında görünmez, fotoğrafçının zapturapta tutamadığı, bakanda ortaya çıkan bir etki yoluyla bize anlatmaktadır. *Studium* ne kadar sosyolojik, kültürel kodlarla anlaşılabiliyorsa *punktum* bir o kadar bu kodlar yoluyla kenara

14 Barthes. R., *La Chambre Claire*, Editions de l'Etoile, Je Seuil: Gallimard, 1980, s. 82 (Türkçesi: Barthes. R., *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996). Alıntılandığı yer: Rancière. R., *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 100.

itilmekte, kendini gizlemektedir. Katleen M. Woodward, Barthes'ın *Camera Lucida*'daki *punktum* düşüncesinin zemininde bir çocuğun annesinin kaybından doğan elem karşısında tuttuğu yas olduğunu ifade ediyor.[15] Fotoğrafı bir yara olarak kurgulayan Barthes, Freud'dan farklı olarak yarayı kapatmanın peşinde koşmuyor; aksine unutmaya direnerek ölümle karşılaştığı anı orada ve apaçık bir şekilde karşısına almaya çalışıyor. Woodward'ın yorumuna göre, Freud ne kadar yas tutmanın (*the work of mourning*) iyileştirici yönüne vurgu yapıyorsa, Barthes bir o kadar iyileşmeye karşı çıkıyordu.[16] Annesinin ölü bedeninin fotoğrafı karşısında kendi ölümüyle karşılaşması Barthes'ın ancak yas yerine kederle (*grief*) karşılayacağı bir ritüele dönüşmektedir.[17] *Punktum* o zaman bize kaybettiğimiz bir gerçekliği iktidarın şifreleri ile değil fotoğrafın kendi tekilliğinde tekrar geri veriyor. Barthes'ın evreninde imgeler birer mesaj olmayı bırakarak kendileri konuşmaya karar veriyorlar. Yaşam formları ile sanat formları arasındaki bu uzlaşım, imgelerin sonuna ilişkin bir programın da son parçasını oluşturuyor. Bir tür Hegelciliği kendi içinde eriten, olumsuzun olumlanması olarak imgenin geri dönüşü, Rancière'in estetik modernizmi tanımlarken başvurduğu en temel gereçlerden biridir. Rancière, bu eleştiriyi, daha doğrusu estetik imgeye ilişkin bu saptamayı yaparken modern sanatın kavramlarının ve sanatsal müdahalelerinin elbette aykırılıklar, uyuşmazlıklar (*dissensus*) yaratarak (temsili ve poetik rejime karşı) var olduğunu ifade ediyor. Rancière, estetik rejimde imgelerin kendilerini bir yanda uyuşmazlık yaratan müdahaleler yoluyla diğer yanda estetik imgenin görsel ve işitsel formlarını yeniden birleştirecek bir imge düşüncesiyle açığa vurduklarını iddia eder.

Rancière, bugün galeri, müze ve sinemalarda karşılaştığımız estetik imgeleri üç temel başlıkta inceleyebileceğimizi söyler: çıplak imge (*naked image*), gösterimsel-gösterici imge (*ostensive image*) ve metaforik imge.[18] Bu imge türlerinin birbirlerinden kesin konturlarla ayrılmadığını, aksine bu imge türlerinin birbirleri içine geçtikleri gerçeğinin ısrarla altını çizmemiz gerekir. Çıplak imge tanıklık yapan, gösterdiğiyle ilişkisinde herhangi bir belirsizlik taşımayan imgelerdir. Gösterimsel imgeler gösterdiğini temsil yoluyla sunan, onu sanatsal bir pratik olarak buradalığa getiren imgelerdir. Son olarak metaforik imgeler de tıpkı gösterimsel imgeler gibi sanatsal temsiller yoluyla farklı

15 Woodward. K., *Aging and Its Discontents*, Indianapolis, Bloomington: Indiana University Press, 1991, s. 126.
16 *Age*, s. 124.
17 *Age*, s. 121.
18 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı*, *age*, s. 26.

düzenlemeler yapar ancak metaforik imgeler gösterimsel imgelerin temsilsel yapılarını gün yüzüne çıkararak bir tür "kurtarıcı imge" işlevi görürler.[19] Metaforik, bir diğer deyişle kurtarıcı imgeler tarihsel, kültürel kodların doğrudan taşıyıcılığını yapmazlar aksine bu tür imgelerin üretim koşullarına ilişkin bir vizyon sunarlar. Rancière'in görsel ve işitsel imgeleri birleştiren estetik imgelere ilişkin verdiği ikinci önemli örnek Godard sinemasıdır. Rancière, Godard'ın sinematik imgelerini metaforik imgeler olarak tanımlar. Şimdi metaforik imgelerin işlem biçimine kısaca değinelim. Godard'ın önemli yapıtı *Sinemanın Tarih-leri* (*Histoire(s) du Cinéma*) iki tür tarihi birleştirir: Birincisi belge niteliğinde imgelerin gösterdikleri "gerçek hikâyeler"i, ikincisi ise imgelerin başka imgelerle yeni bağlantılar kurmasını sağlayan "virtüel hikayeler"i. [20] Tıpkı Bertold Brecht'in *Kriegsfiebl*'de (*War Primer*)[21] İkinci Dünya Savaşı fotoğraflarının altına koyduğu metinlerle yaptığı düzenlemeye benzer bir şekilde, Godard da *Sinemanın Tarih-leri*'nde bir sergiye benzer bir biçimde görüntüyü ve hikâyeyi karşılıklı ilişki içine sokarak, belki de Nietzsche'nin bize çok önceden *Zamana Aykırı Bakışlar*'da gösterdiği tarihin farklı katmanlarında gezinmektedir.[22] Filmin (video-dokümantasyonun) sekiz parçalı dokusu, seslerden, film görüntülerinden, fotoğraflardan, edebi eserlerden alınmış bazı fragmanlardan oluşuyor. Belki de Godard'ın *Sinemanın Tarih-leri*'ni en çok Aby Warburg'un yaşayan (*nachleben/surviving*) imgelere gönderimde bulunduğu, hafıza parçalarından oluşan, yeni bir sanat tarihi (belki de tek bir sanat tarihi olamayacak kadar belirsiz ve çeşitli) denemesi olan *Mnemosyne Bilderatlas* (*The Mnemosyne Atlas*) ile karşılaştırabiliriz.[23] Godard sineması, Antonin Artaud'nun hayatı sınırında kavramaya çalışan *Zalimlik Tiyatrosu*'nun (*The Theatre of Cruelty*)[24] çığlığında ya da Artaud'nun hafızasının haritasını bize gösterdiği kendi çizimlerinde bulduğumuz türden, izleyiciler ve izlenenler (hikâyeler, tarih-ler) arasında yeni bağlar kuruyor. Godard imgeyi yeniden dönüştürerek, görüntünün bağımsızlığını ilan eden Alfred Hitchcock sinemasına karşılık vermektedir. Bu bakımdan,

19 *Age*, s. 26-27.

20 Rancière. J., *Sinematografik Masallar*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 183.

21 Brecht. B., *War Primer*, çev. John Willett, Londra ve New York: Verso, 2017.

22 Bu denemeler Türkçeye *Zamana Aykırı Bakışlar I-II-III-IV* başlığı altında dört ayrı kitap olarak çevrildi. Yukarıda anılan kitap *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası*'dır. Nietzsche. F., *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie Für Das Leben Unzeitgemässe Betrachtungen*), çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015.

23 Aby. W. M. *Der Bilderatlas: Mnemosyne, Gesammelte Schriften*, C. II.1, der. Martin Warnke ve Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag, 2000.

24 Derrida. J., *Antonin Artaud: Dessins et portraits.* Paule Thèvenin ile. Paris: Gallimard, 1986.

Godard, Hitchcock ve hatta Dziga Vertov gibi yönetmenlerin kullandıkları sembolik dili bozarak görüntüleri ve onlara ait olmayan başka metinleri bir araya getirerek, bu sembolizmi dağıtmaya çalışır. Rancière, Godard'ın *Sinemanın Tarih-leri*'yle dile getirmek istediği bu yeni doğanın ne olduğu sorusunu oldukça önemsemektedir. Godard şeyleri düşüncelere, görüntüleri yaşantılara bağlayarak kolektif bir yaşam tasarlamaktadır. Rancière, bu tasarının en eski adının aslında "tarih" olduğunu söylemekte ve sinemanın ortak aidiyetleri dile getiren, yani tecrübe ve formlar arasındaki ortaklığı kuran bir işlevi olduğunu iddia etmektedir. Bir bakıma "sinemaya gösterilen hürmet" "sinema adına hak talep etmektedir."[25] Godard için sinema tıpkı Barthes'ın *Camera Lucida*'da ayrıcalıklı hale getirdiği fotoğraf gibi özerkleşmektedir.

Godard sinema imgelerini, anlamları ve görünümleri arasında bir yer değiştirmeye ve dönüşüme maruz bırakarak, reklam endüstrisinin formlarını deşifre etmektedir, aynı zamanda bu imgeler kurtarıcı imge rolü oynayarak fetiş formları da askıya uğratmıştır. İmgelerin bağlı oldukları çakılı zeminden, bir başka deyişle bağlamlarından sökerek onları sonsuzca yeni ilişkiler kurabilecekleri bir zemine taşımak Barthes'ın *Camera Lucida*'da *punktum* kavramıyla yapmaya çalıştığından farklı bir strateji olarak düşünülmeye bilir.[26] Her iki düşünce biçimi de imgenin özerkliğini ilan etmektedir. Rancière, bu tür müdahalelerin bir yanda imgelerin özerkliğini savunurken bir yandan da bir başka ortaklık tanımı içinde yeni biraradalıklar kuran, kurulmasına dayanaklık yapan güçleri açığa çıkarttığını bize göstermeye çalışmaktadır. Birbirleriyle sanki çatışıyor gibi gözüken bu güçleri Godard *Sinemanın Tarih-leri*'nde birbirleriyle ilişkilendirmektedir. Filmden alınmış küçük bir pasajda Rancière bunu bize göstermek istiyor, bölümün adı "Göstergeler Aramızda" ve burada Godard, imgelerin aramızda bulunan şeyler olduğunu söylemektedir, onların kişilikleri, hafızaları vardır; imgeler konuşur, sözcükler ise görülür.

Rancière'in "duyulurun paylaşımı" düşüncesini estetik imgenin merkezine yerleştirmesinin sebeplerinden bir tanesi de estetik imgenin, sanatın düşünülür ve görülür formlarının ortak bir yaşam formu olarak öneriliyor olmasıdır. İşte Rancière'in estetik rejim dediği bu program bu ortaklığın üretilme biçimidir. Bu programın nasıl işlendiğinin örneklendiği diğer bir yaklaşım, Stéphane Mallarmé'nin simgeciliğiyle 19. yy'ın sonundan 20. yy'ın ilk çeyreğine kadar sürecek olan *Werkbund*'dan *Bauhaus*'a uzanan, tasarımda

25 Rancière. J., *Sinematografik Masallar*, *age*, s. 188, 189.
26 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı*, *age*, s. 35.

ortaya çıkan simgeciliğin ortaklığından doğan bir yaşam biçimi olarak sanat düşüncesidir. 1907'de kurulan *Werkbund* sanatçılar, üreticiler ve tüketiciler arasında kurulan, sanat ile endüstrinin güç birliğine dayanan, geleneksel sanatlar ve küresel üretim güçleri arasındaki uzlaşımı amaçlayan bir birliktir. *Werkbund*'un temellerinin İngiltere'de *Arts & Crafts* hareketinde ve *Jugenstill*'in formlarında bulabiliriz, üstelik *Bauhaus*'a gidecek tasarım fikrini yaratan temel düşüncelerden biri olduğunu eklemeliyiz. Rancière, ortak yaşam fikri açısından, bu tasarım fikri ile Mallarmé'nin şiiri arasında bir benzerlik olduğunu ileri sürüyor.

Rancière, Mallarmé'nin 1897'de yazdığı *Un coup de dés jamas n'abolira le hazard* (*Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı*)[27] ile AEG (*Allgemeine Elektritats Gesellschaft*) elektrik şirketinin tasarımcısı Peter Behrens'in ürettiği şirket logoları, nesneler, binalar ve reklam afişleri arasında temel bir benzerlik olduğunu düşünmektedir. Mallarmé'nin şiirde aradığı, jestlerle ortaya koyduğu grafik ilkeyi, Behrens içerik ve formu basit bir ilkeye indirgediği ortaklık formu ile kurmaktadır. Estetik ve siyaseti ortak formlar üzerinden eşitleyen bu ilke, her şeyin sanatın şu ya da bu biçimde bir parçası olabileceği düşüncesinin de önünü açmaktadır. Rancière *İmgelerin Yazgısı* adlı eserinin "Tasarımın Yüzeyi" kısmında Mallarmé'nin şiirinin iki işlevi yerine getirdiğine işaret ediyor: Birinci işlev daha çok "betimlemeye, bilgilenmeye" dayanan bir işlevi öne çıkarırken, ikinci işlev daha çok "bir özlü hal"i kelimelerin salt sembolik doğalarının yalınlığını gösteren işlevi öne çıkarıyor.[28] Mallarmé şiirde nesneleri veya hikâyeleri değil ama sözcükleri birer tipler olarak yeniden tasarlamaktadır. İmgelerin birbiriyle oluşturduğu yan yanalık imgelerin dansını imler, yani dans eden imge değil onların birlikte oluşturdukları dekoratif formlardır. İşte Behrens'in tasarımları ile Mallarmé'nin şiiri arasındaki ortaklık, bu ortak "yüzey" fikridir, bir başka deyişle sanatın formları ile yaşamın maddi formları arasındaki eşdeğerliliktir.[29] Barthes nasıl *Camera lucida*'da fotoğrafa özgü olanı *punktum* sayesinde ortaya çıkarıyorsa, Mallarmé'nin şiirinde ve Behrens'in tasarımlarında da tipler yoluyla mühendise ve şaire özgü olan özerklik kazanmaktadır, "yüzey fikri" tıpkı "punktum" fikri gibi sözcükler ve yaşam formları arasında bir harmanlanma ilişkisi tanımlamaktadır. Nitekim Godard, imgelerin ilişkili oldukları söylem biçimleri ile olan ilişkilerini sarsmak için görüntüleri görün-

27 İlhan Berk "zarla asla dönmeyecek şans" diye çevirmişti.
28 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı*, *age*, s. 96.
29 *Age*, s. 110.

tülerle karşılaştırmıştır.[30] Bu bir nevi, bir söylem biçimini ya da modelini bir başka söylem biçimi ile karşılaştırma anlamına gelebilir. Godard sinemayı bir *modus oparend*'i olarak ortaya çıkararak, sinemayı yeni dünya algısını kucaklayacak bir imkân olarak göstermektedir. Yine de Rancière'in meta düzeyde yürüttüğü eleştirinin adeta öncüllerinden biri Godard sinemasının radikal ötekiliğidir, yani sinemanın tanıklık ettiği "sözcük ve imge" arasındaki örtüşmezliğin gösterilmesi durumudur. Tıpkı Antonin Artaud'nun tiyatro sahnesini metnin sultasından kurtarmanın bir yolu olarak sözde *temsil edilemez* olan zalimliğe, aşırılığa ve ritüellere yönelmesi gibi Godard da "sinematografik görüntüyü senaryodan çekip çıkarır."[31] Rancière, Godard'ın sinemada yaptığı işin önemli bir kısmının fetişleşen imgeleri "metaforik montaj" ile yani "yer değiştirme", "üst üste bindirme", "şekilsizleştirme" ve "ad-bozma" yoluyla ifşa etmek olduğunu bize anlatmak istiyor. *Sinemanın Tarih-leri* Rancière'in ifadesiyle "ölümcül perdeye" yani "gösterinin ve *simulakr*ın saltanatını suçlayan büyük çağdaş doksaya" saldırmaktadır.[32] Godard sinemasının ikinci büyük işlevi de imgelerin yeni ortaklık formları içinde nasıl yeniden görülür kılındığını göstererek anlamın aşırılığına dikkatimizi çekmektedir.

3. Sonuç Yerine ya da Tercihen Kaostan Çıkışın İmkânı

Örneklemeye çalıştığım estetik rejimin formları tarihselliğe ilişkin belirli bir fikir sunmakla beraber, bu formların başka formlarla sonsuz ilişkilendirilebilir metaforlar olduğuna ilişkin bir başka düşünceyi de beraberinde taşımaktadırlar. Rancière, bu *poetika*nın Karl Wilhelm Friedrich Schlegel'den beri yürürlükte olan bir programın parçası olduğunu iddia etmektedir; Schlegel buna "ilerlemeci evrensel şiir sanatı" demekteydi, "yani eski şiirlerin yeni şiirler halinde bir araya getirilebilir fragmanlara dönüştüren metamorfozların şiir sanatı."[33] Rancière'e göre, modernizm eleştirisi yapan andığımız sanat formlarının birçoğu deneyimlerimizin somut hali olan tarihi bir ortak aidiyet unsuru olarak işaret etmiştir. Bu kolektif deneyimin tarihi, bir temsiliyet sistemi olarak anlam üretme etkinliğinin de unsurlarını ve sınırlarını, dahası bu ürkütücü yapının mevcudiyetini göstermektedir. Kendinden öncekinin gücünü sergileyen bu işlemleri "operasyonel işlemler" olarak adlandırabiliriz. Moder-

30 Rancière. J., *Sinematografik Masallar*, *age*, s. 185.
31 *Age*, s. 188.
32 *Age*, 194, 199.
33 *Age*, s. 191.

nist imgenin ve temsiliyetin sınırlarının açığa çıkarılabilmesinin imkânlarından biri de imgede bu temsiliyetin kendisine direnen bir gücün saklı olmasıdır.[34] Godard, tarihe (kendisine rağmen) yeni bir temsiliyetin imkânını araştırmak için başvurarak hatta bir hakikatin gücünün sınırlarını diğer bir temsiliyete işaret etmek için kullanarak tam da bu saklı gücü açığa çıkarmıştır.

Estetik imgenin krizi anlam ve imge arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır, üstelik bu çatışmanın aşılması krizin yeniden üretilmesi pahasına gerçekleşmektedir. Çağdaş sanatın kimi temsillerinde ortaya çıkan monadlara benzeyen tekil ortak yaşam formları benzer bir krizi doğrulamaktadır. Kendi mevcudiyetleri içinde varlık bulan bu tür imgeler artık ne aklın bir oyununa ne şeylerin bizdeki zihinsel temsillerine referans vermemektedirler lakin bu imgeler sanata ilişkin bir ideyi dile getiren bir sanat düşüncesi rejimini (estetik rejimi) göstermektedirler.[35] Benzer bir biçimde yeni bir ortaklık formu ile yola çıkan sanatın, dünyanın sonuna ya da yitimine ilişkin bu senaryolar hâlâ benzer bir krizden güç almaktadırlar. Belki de estetik imgenin bize gösterdiği duyulur ve düşünülür arasındaki bu gerilimin aslında hiçbir zaman ortadan kalkmadığıdır. Kuşkusuz, imgelerin gerçeklikler olarak ortaya çıkması gerçeklik üzerine etki eden bir şeydir ve kanımca estetik ve politika arasındaki ortaklık tam da burada başlamaktadır.

Sonuç olarak Rancière avangardist sanatın ancak hayat ve sanat arasındaki özdeşlik fikrinin altına düşmeden var olabiliyorsa mümkün olabileceğini savunuyor. Rancière hiçbir imgenin kendine has, yalın bir gerçeklikle karşımıza çıkmadığına bizi ikna etmeye çalışmaktadır, ona göre her imge belli bir duyumsanabilir gerçekliğe aittir. İmge dediğimiz şey belirli bir gerçeklik ve belirli bir sağduyu (*sens commun*) denen şeyden oluşmuştur, imge her şeyden önce duyumsanabilir verilerin ortaklığıdır: yani görünürlükleri herkes tarafından paylaşılan şeylerin, bu şeylerin algılanış biçimlerinin ve yine paylaşılır olan, onlara atfedilen anlamların ortaklığı, anlam verme biçimi olarak uzay ve zamansal düzeneklerden bahsediyoruz.[36] İmgeler bakışımızı değiştirir mi? Elbette imgeler bakışımızı değiştirir, eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa. İmgeler mümkün olanın manzarasını değiştirir.

34 *Age*, s. 196.
35 Rancière. J., *Sinematografik Masallar*, *age*, s. 122.
36 Rancière. J., *Görüntülerin Yazgısı*, *age*, s. 94.

Kaynakça

Aby, Warburg. M., *Der Bilderatlas: Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, C. II.1, der Martin Warnke ve Claudia Brink (2000), Berlin: Akademie Verlag.

Barthes, Roland, *La Chambre Claire*. Editions de l'Etoile, Je Seuil: Gallimard, 1980. (Türkçesi: *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996.)

Brecht, Bertold, *War Primer*, Çeviren John Willett, Londra ve New York: Verso, 2017.

Deranty, Jean-Philippe, *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham: Acuman Press, 2010.

Derrida, Jacques, *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Paule Thèvenin ile. Paris: Gallimard, 1986.

Derrida, Jacques, *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Chicago: Chicago University Press, 1982.

Gebauer, Gunter ve Wulf, Christoph, *Mimesis: Culture-Art-Society*, çev. Don Reneau, Berkeley, Los Angeles, Londra: California University Press, 1992.

Nietzsche, Friedrich, *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015.

Rancière, Jacques, *Sinematografik Masallar*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı* (*Le destin des images*, 2003), çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap, 2008.

Rancière, Jacques, *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Ara-lık Yayınları, 2006.

Sayın, Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Şiray, Mehmet, "Aristoteles'in *Poetika* Adlı Eserinde *Mimesis* Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi Temsil mi?", *Cogito: Aristotelesçilik*, S. 78, 2014.

Woodward, Kathleen, *Aging and Its Discontents*, Indianapolis, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

İmgenin Ardındaki İmge
Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi

HAKAN YÜCEFER

İmgelerin Sınıflandırılması ve Sinemanın Tarihselliği

Sınıflandırma ve tarihselleştirme arasındaki bir gerilimin Deleuze'ün sinema üzerine iki ciltlik çalışmasını baştan sona katettiğini söylemek yanlış olmaz. Bir yandan, Deleuze çalışmasına sinemanın tarihini yazmak değil sinema sanatının ürettiği imgeleri sınıflandırmak niyetinde olduğunu söyleyerek başlıyor[1] ve filmleri hangi döneme ait olduklarına bakmaksızın, sundukları imge tiplerine odaklanarak inceleyeceği izlenimini uyandırıyor. Açıkça tarihselleştirici değil sınıflandırıcı bir bakış açısını benimsiyor. Sinemasal imgelere yönelik, ilkeleri ve kavramsal çerçevesi Bergson'a (ve kısmen Peirce'e) dayanan kapsamlı bir sınıflandırma girişimiyle karşı karşıyayız. Aşağı yukarı 650 sayfalık görkemli bir imgeler tablosu. Diğer yandan, aynı Deleuze imgeleri sınıflandırırken sinemanın tarihine ilişkin güçlü bir tez öne sürüyor; sinemanın biri "hareket-imgeye", diğeri "zaman-imgeye" karşılık gelen iki dönemi arasında net bir kopuş olduğunu iddia ediyor. Hareket-imgenin sinemanın tarihsel gelişiminin belli bir anında krize girip yerini zaman-imgeye bıraktığı fikri Deleuze'ün sınıflandırma girişimini derinlemesine belirliyor.

Deleuze okurları imgelerin sınıflandırılmasıyla sinemanın tarihselliği arasındaki gerilimi kitaplar yayımlanır yayımlanmaz fark ediyorlar.[2] Deleuze'ün

1 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, s. 7: "Bu çalışma sinema tarihi değil taksonomidir, imgeleri ve göstergeleri sınıflandırma denemesidir."

2 *Hareket-İmge*'nin yayımlanmasının ardından Deleuze'ün Pascal Bonitzer ve Jean Narboni'yle yaptığı (sonradan *Müzakereler*'e dahil edilecek) söyleşinin ilk sorusunun bu konuyla ilgili olması hiç tesadüf değil: "sinemanın tarihini yapmaktan kaçınsanız da onu ele alış tarzınız tarihsel" (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990, s. 67).

kendisi de yapıtını iki cilt halinde tasarlayıp sınıflandırmasını iki parçaya ayırarak, 1983 tarihli *Hareket-İmge*'de sinemanın klasik dönemindeki imgeleri, 1985 tarihli *Zaman-İmge*'de ise modern sinemanın imgelerini inceleyerek bu gerilimi üstlenmiş, sinemaya imgeleri sınıflandırma kaygısıyla yaklaşan ama onun tarihsel gelişimini göz ardı etmeyen (ya da edemeyen) bir çalışma yaptığını dolaylı yoldan kabul etmiş oluyor.

"Burada neden bir gerilim olsun?" diye sorabiliriz. İmgelerin sınıflandırılmasıyla sinemanın tarihi arasında bir bağ olması gerektiği öne sürülemez mi? Deleuze'ün imgeleri sınıflandırmasının (Deleuze bu benzetmelere başvurmuş olsa da) Linnaeus'un bitkileri sınıflandırmasına ya da periyodik tabloda kimyasal elementlerin yan yana dizilmesine benzemediği, çünkü bu kez sınıflandırılan şeylerin tarihsel bir gelişim sergiledikleri söylenemez mi? Deleuze sinemanın elementleri sayılabilecek imgeleri bir tabloda yan yana dizmekle yetinmeyip bu elementlerin nasıl türediklerini, birbirlerine nasıl bağlandıklarını, bir araya gelerek nasıl ortak bir rejim oluşturduklarını araştırmak, belli tarihsel koşullarda bir imge rejiminin gücünü yitirip yerini yeni bir imge rejimine nasıl bıraktığını hesaba katmak zorunda değil mi?[3] Dolayısıyla Deleuze'ün sınıflandırmasının her terimi bir tarihsel figüre (bir yönetmene, bir filme, bir sinema akımına) karşılık gelirken sınıflandırmanın bütünü kabaca sinema tarihiyle örtüşmek ve bu tarihin krizlerinin izini taşımak zorunda değil mi?

Bunları sorabiliriz elbette. Ama bu sorularla sınıflandırma-tarihsellik gerilimini aşmak bir yana daha da görünür kılmış oluruz. Gerilim sınıflandırıcı yaklaşımın gerekleriyle tarihsel yaklaşımın gereklerinin örtüşmemesinden kaynaklanıyor. Bir sınıflandırmanın işlemesi yöneldiği terimler tarihsel bile olsa onları aynı düzlemde ele alma, eşzamanlı hale getirme gücüne bağlı. Sınıflandırıcı yaklaşımı benimseyeceksek tarihselliği indirgemenin bir yolunu bulmamız gerekir, yoksa terimlerin ait oldukları kümelere ve altkümelere ("cinslere" ve "türlere") göre nasıl farklılaştıklarını değil birbirlerinden nasıl türediklerini incelemeye başlarız, sınıflandırma soykütüksel bir araştırmaya

3 Linnaeus ve Mendeleyev göndermeleri Deleuze'ün kendisine ait. *Hareket-İmge*'nin az önce ilk satırlarını alıntıladığım kısa önsözünde Deleuze çalışmasının temel kaynaklarından biri olan Peirce'ün imgeleri ve göstergeleri sınıflandırmasını Linnaeus'un bitkileri sınıflandırmasına ya da Mendeleyev'in periyodik tablosuna benzetiyor (bkz. *L'Image-mouvement*, s. 7). Ama Deleuze, çalışmasının ikinci cildinde Peirce'ü sınıflandırdığı terimleri olduğu gibi kabul etmekle, bu terimlerin nasıl meydana geldiğini araştırmamakla eleştirecek. Deleuze peşinde olduğu bu oluşumsal ya da çıkarsayıcı, türetici bakış açısının modelini Peirce'te değil Bergson'da bulacak. Bu eleştiriyle ilgili olarak bkz. *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, s. 47 vd.

dönüşür.[4] Üstelik Deleuze sinemasal imgeleri sınıflandırırken tarihsel bir gelişim çerçevesinde birbirlerini izleyen ya da birbirlerinden türeyen terimlerle ilgilenmiyor sadece, sinema tarihini iki büyük döneme ayıran bir kriz olduğunu düşünüyor ve bu krize bağlı olarak imgeleri hareket-imge ve zaman-imge başlıkları altında iki gruba ayırmak zorunda kalıyor.

Bu makalede, sınıflandırma-tarihsellik gerilimini genel bir çerçevede tartışmak yerine belki de gerilimin merkezinde yer alan probleme yönelmek ve Deleuze'ün eylem-imgenin krizini nasıl ele aldığına odaklanmak istiyorum. Sinema tarihini ikiye ayıran bu kriz tam olarak neye karşılık geliyor? Görebildiğim kadarıyla, *Hareket-İmge*'nin son bölümünde ("Eylem-İmgenin Krizi") ve *Zaman-İmge*'nin ilk bölümünde ("Hareket-İmgenin Ötesinde") Deleuze'ün krizi ele alışında Deleuze yorumcularının üzerinde yeterince durmadıkları ilginç bir nokta var. Deleuze eylem-imgenin krize girmesini birbirlerine zorunlu olarak bağlanmayan, hatta bir ölçüde birbirlerini dışlıyor gibi görünen üç farklı şekilde betimliyor, adeta üç ayrı sahne kuruyor, her bir sahneye farklı yönetmenleri ve sinema akımlarını yerleştiriyor:

1) Hitchcock'ta eylem-imgenin düşünsel bir düzeyde kavranmasıyla birlikte *klasik sinemanın tamamlandığını* söylüyor.
2) Bağımsız Amerikan filmlerinde eylem-imgeye inancın zayıflamasıyla birlikte sinemanın bir klişeler parodisine dönüştüğünü ve usta yönetmenlerin bile eleştirel konumun ötesine geçemeyen *estetik bir nihilizme sürüklendiğini* söylüyor.
3) İtalyan yeni gerçekçiliğinde (ve zaman-imgeye bağlanan diğer sinema geleneklerinde) eylem-imgenin krize girmesiyle birlikte klasik sinemanın mutasyona uğradığını ve yerini yeni bir imge rejimine bıraktığını, *zaman-imge sinemasının yeni imge tipleri yaratmaya başladığını* söylüyor.

Tamamlanma, estetik nihilizm ve yaratıcılık. Ortada bir kriz değil de birbirini yankılayan üç kriz var gibi. Bunlar aynı krizin aşamaları ya da üç farklı açıdan ele alınması mı, yoksa kaynakları ve etkileri bakımından birbirinden ayrılan üç bağımsız estetik deneyim mi söz konusu? Elimizde sinemanın krizine ilişkin üç farklı anlatı varsa Deleuze hareket-imgenin krizinden söz ederken hangi

4 Deleuze, Bonitzer ve Narboni'ye "hayvanları sınıflandırır gibi" imge tiplerini sınıflandırdığını söylüyor (*Pourparlers*, s. 67). Ama evrimci bir bakış açısına yerleştiğimizde hayvanların sınıflandırılması da yerini soyağacı araştırmasına bırakmayacak mı?

anlatıyı temel alıyor, bu üç kriz betimlemesinden birine mi odaklanıyor, hepsi için geçerli genel bir düzlemde mi konuşuyor?

Bu soruların peşine düşmenin, iki cildin kesişim noktasında yer alan kriz anlatılarına yakından bakmanın Deleuze'ün sinema projesinin işleyiş mantığını daha iyi kavramamızı sağlayacağını düşünüyorum. Deleuze'ün klasik sinemanın krizine ilişkin senaryoları nasıl çoğalttığını, bunlar arasında ne tür ilişkiler kurduğunu ele alırken sınıflandırıcı yaklaşımın tarihsellik karşısında izlediği stratejileri de keşfetmiş olacağız. Sınıflandırma-tarihsellik gerilimini ortadan kaldıramasak bile en azından Deleuze'ün bu gerilime rağmen sınıflandırma projesinden neden vazgeçmediğini belki daha iyi anlayacağız.

Tartışmaya hazırlık olarak, krizden öncesiyle başlayacağım, Deleuze'ün Bergson'dan yola çıkarak hareket-imgenin değişkelerini nasıl türettiğini ele alacağım. Ardından, Deleuze'ün sunduğu üç kriz anlatısını tek tek inceleyeceğim ve her birinin ayırt edici özelliklerini belirlemeye çalışacağım. Son olarak da klasik sinemanın tamamlanmasına, inandırıcılığını yitirmesine ve mutasyona uğramasına ilişkin bu üç senaryonun imgeleri sınıflandırma projesi açısından ne anlam taşıdığını göstereceğim.

Krizden Önce: Hareket-İmgenin Değişkeleri

Krizden önce neler oluyor? Bilindiği gibi, Deleuze'ün birinci ciltteki büyük tezi savaş öncesi sinemanın hareket-imgeler üreten bir sinema olduğu fikri. Ama *Hareket-İmge*'yi okuduğumuzda, savaş öncesi (ya da kriz öncesi) sinemaya ait bir filmi izlerken bile asla saf haldeki, yekpare hareket-imgelerle karşılaşmadığımızı, sinemanın ancak hareket-imgenin değişkelerini ya da bileşenlerini sunabildiğini öğreniyoruz. Deleuze bu değişkelerin saf haldeki hareket-imgeden nasıl türediğini göstermek için Bergson'un *Madde ve Bellek*'teki analizlerine başvuruyor.[5]

Deleuze'le birlikte, *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünde betimlenen, zihnin maddeden, öznenin nesneden, algının hareketten henüz ayrılmadığı gerçeklik

5 İlk ikisi *Hareket-İmge*'de, diğer ikisi ise *Zaman-İmge*'de yer alan şaşırtıcı özgünlükte dört Bergson okuması, Deleuze'ün sinema üzerine çalışmasının kavramsal arka planını oluşturuyor. Birinci cildin başında sunulan ilk okumada, Deleuze *Yaratıcı Evrim*'in hareket üzerine tezlerinden yola çıkıyor ve durağan kesitler-hareket-süre üçlüsüyle kadraj-plan-montaj üçlüsü arasında paralellik kuruyor. Şimdi üzerinde duracağım (*Hareket-İmge*'nin dördüncü bölümünde yer alan) ikinci okumada, *Madde ve Bellek*'ten yola çıkarak hareket-imgenin bileşenlerini açığa çıkarıyor. *Zaman-İmge*'de yer alan üçüncü ve dördüncü okumalarda ise Bergson'un farklı tanıma türleriyle ilgili görüşleri, herhangi bir şimdiyle o şimdinin geçmişinin eşzamanlı olduğu, geçmişin bütün katmanlarının birlikte-var-olduğu tezleri zaman-imgenin çeşitlerinin saptanmasında kullanılıyor.

düzlemine yerleşelim, her şeyin aynı anda ışık hızıyla algılayıp ışık hızıyla hareket ettiği bir ilksel durum hayal edelim, bu ilksel durumda beliren şeylerin her birine de *imge* diyelim. Elbette bu imgeler henüz zihinsel değiller. Zihnin dış dünyadan ayrılmadığı bir evrende kendi başlarına varolan, sürekli hareket halindeki madde-imgelerden söz ediyoruz. "Kendinde imgelerin" dolaysızca etkileşim içinde oldukları, "bütün veçheleriyle ve en küçük parçalarına dek" birbirleriyle iletişime girdikleri, her şeyin her şeyden etkilendiği ve her şeyi etkilediği, merkezsiz, yönsüz, eksensiz bir değişim ya da çeşitlenme dünyasıyla karşı karşıyayız.[6]

Deleuze bu Bergsoncu evrende imgenin hareketle özdeş olduğunu vurguluyor ve *Madde ve Bellek*'te sunulan bakış açısını metinde geçmeyen ama Bergson'un düşüncesini iyi yansıtan "hareket-imge" kavramıyla ifade etmeye başlıyor:

> Bütün imgelerden oluşan bu sonsuz küme bir çeşit içkinlik düzlemi meydana getirir. İmge bu düzlem üzerinde kendinde varolmaktadır. İmgenin bu kendinde hali maddedir: imgenin ardına gizlenmiş olan bir şey değil aksine imgeyle hareketin mutlak özdeşliği olarak madde. İmgeyle hareketin özdeşliği doğrudan hareket-imgeyle maddenin özdeşliği sonucuna varmamızı sağlar.[7]

Deleuze'ün baş döndürücü bir hızla "imge = hareket" ve "hareket-imge = madde" eşitliklerini kurabilmesini sağlayan şey Bergson'un betimlediği gerçeklik düzleminde henüz hareket edenle hareketin kendisi, taşıyıcıyla yüklem, belirenle beliriş arasında bir fark olmaması. İmge hareket etmiyor, hareket bir taşıyıcı olarak imgeye yüklenmiyor, imgenin kendisi zaten hareket. Madde bir özneye imgeler halinde belirmiyor, belirmekte olanın kendisi belirişlerinin ardına saklanmıyor, maddenin kendisi zaten imge.

Peki bu merkezsiz hareket-imgeler evreninde bir merkez olarak bilinç ve bilince bağlı zihinsel imgeler nasıl ortaya çıkıyor? İmge-hareket birlikteliği nasıl çözülmeye başlıyor, algıyla hareket eşzamanlı olmaktan nasıl çıkıyor? Deleuze, Bergson'un monizmden taviz vermeksizin, yani betimlediği gerçek-

6 Aslında harfiyen düşünürsek böyle bir dünyayla "karşı karşıya" olmamız olanaksız çünkü tanım gereği, özne konumuna yerleşip karşımıza alamayacağımız, özne-öncesi, bilinç-öncesi (öznelliği ve bilinci türetmemizi sağlayacak) bir dünyadan söz ediyoruz. Bu dünyayı (Bergson'un *Madde ve Bellek*'in ilk bölümünde yaptığı gibi) ancak hayal edebiliriz; deneyimimize bakarak, deneyimimizin kendisinden türemiş olduğu ilksel zemin olarak böyle bir dünya tasarlayabiliriz.

7 *L'Image-mouvement*, s. 86-87.

lik düzlemine yabancı, farklı doğada herhangi bir unsura başvurmaksızın öznelliğin ortaya çıkışını açıklamayı başardığını söylüyor. Bergson'un bunun için ihtiyaç duyduğu tek şey aralıklar: "düzlemin çeşitli noktalarında bir *aralık* meydana geliyor, etkiyle tepki arasında bir mesafe. Bergson'un bundan fazlasına ihtiyacı yok: hareketler ve aralıklar."[8] Her şeyin her şeyi dolaysızca etkilediği ve her şeyden dolaysızca etkilendiği bir evrenden yola çıktık. Şimdi etkiyle tepki, algıyla hareket arasında açılan aralık hareket-imgeler evrenine dolayımı dahil ediyor. Etki ve tepki, algı ve hareket artık hem zamansal hem uzamsal olarak birbirlerinden ayrılıyorlar. Zamansal olarak, etki tepkiyi öncelemeye, tepki etkiyi yanıtlamaya, algı hareketten önce gelip hareketi hazırlamaya, hareket algılanan şeyleri değiştirerek algıya yeni malzemeler sunmaya başlıyor. Uzamsal olarak ise canlı varlıklar en küçük parçalarına varana dek birbirleriyle kesintisizce etkileşim içinde olan madde-imgelerden farklı olarak bazı parçalarıyla (duyu organlarıyla) dış etkilere maruz kalırken başka bazı parçalarıyla (hareket etmelerini sağlayan organlarla) tepki gösteriyorlar. Etkiyle tepkinin ayrışması canlıların verecekleri tepkiyi erteleyebilmelerini ve gitgide dış uyarana en çok hangi yanıtın uygun düşeceğini seçme olanağı kazanmalarını, kısacası merkezsiz bir evrendeki "belirlenimsizlik merkezlerine" dönüşmelerini sağlıyor.[9]

Deleuze kendinde imgeler evrenine belirlenimsizlik merkezlerinin dahil edilmesiyle birlikte hareket-imgenin üç değişkesinin ya da bileşeninin birbirinden ayrıldığını gösteriyor:

1) *Algı-imgeler*: Bergson'a göre, algıyla algılanan şey arasında (yani öznel imgelerle kendinde imgeler arasında) doğa farkı yok. Algımız bize dünyanın öznellik merceğinin araya girmesiyle bozulmuş, çarpıtılmış yansımalarını sunmuyor. Şeyleri gerçekte oldukları gibi algılıyoruz. Öte yandan, algıyla algılanan şeyin kendisi arasında derece farkı var. Algımız algılanan şeyden çok daha az. Şeylerin ancak bir kısmını algılayabiliyoruz, deyim yerindeyse dünyanın kadrajlanmış bir algısına sahibiz. Öznelliğimiz algıladığımız dünyaya kendinden bir şeyler eklemiyor, ama dünyanın ancak elekten geçirilmiş, eksiltilmiş bir imgesinin algılanma-

8 *L'Image-mouvement*, s. 90.

9 Bergson canlıların "belirlenimsizlik merkezleri" olduğunu söylüyor. Elbette etki-tepki aralığı genişledikçe öngörülemezlik artıyor, belirlenimsizlik şiddetleniyor, canlılık formları karmaşıklaşıyor. Ama Deleuze en basit canlılar düzeyinde bile mikro-aralıklar bulabileceğimizin altını çiziyor (bkz. *L'Image-mouvement*, s. 93).

sına izin veriyor. Şeyleri oldukları gibi ama sadece bir yönleriyle, kısmi biçimde algılıyoruz.

2) *Eylem-İmgeler*: Algımız bize şeylerin elekten geçirilmiş, eksik imgelerini sunarken dünya da etrafımızda kıvrılarak bizi bir eylem merkezine dönüştürüyor. Etkiyle tepki arasında açılan aralığın bir ucunda algı varsa diğer ucunda eylem var. Algılarken şeylerin işimize yarayacak, kullanılabilir, işlevsel yanlarını seçiyor, dünyanın üzerinde eylemde bulunabileceğimiz kısımlarına yöneliyoruz. Kısacası eylem-odaklı bir algımız var. İşlevsel olmayan dünya algı alanımızın dışında kalıyor. Şeylerin bizim üzerimizdeki olanaklı etkilerini ve bizim onlara verebileceğimiz olanaklı yanıtları algılıyoruz sadece. Algı tarafsız bir bilgi kaynağı değil, yaşamsal ihtiyaçların giderilmesine yönelik biyolojik bir işlev. Algı eylemin hazırlanmasından, eylem algının devam ettirilmesinden başka bir şey değil.
3) *Duygulanım-İmgeler*: Etki-tepki aralığını duygulanımlar dolduruyor. Harekete geçmemizi gerektiren bir durum algıladığımızda acı duyuyoruz, heyecanlanıyoruz, korkuyoruz vb. Neden böyle? Etkilenme gücüyle etkide bulunma gücü birbirinden ayrıldıkça vücudun bazı parçaları algılama işlevini üstleniyor ve hareketsizleşiyor. Duygulanım, her şeyden önce de acı duygusu, duyu organlarının algıladıkları etkilere hemen yanıt verememelerinden, acilen harekete geçilmesi gereken durumlarda bile hareketsiz kalmalarından kaynaklanıyor. Duygular hareketsizliğe mahkûm olan duyu organlarındaki hareket "eğiliminden", hareket "çabasından" başka bir şey değiller.

Böylece hareket-imge üçe bölünüyor; algılar, eylemler ve duygulanımlar öznelliğin üç boyutunu oluşturacak şekilde Bergson'un betimlediği gerçeklik düzlemine dahil oluyor.

Bütün bu karmaşık metafizik düşüncelerin sinemayla ne ilgisi var? Deleuze'e göre, *Madde ve Bellek*'in ilk bölümü sadece algıyı ve hareketi düalizme düşmeden anlamanın felsefi bir yolunu sunmuyor, aynı zamanda savaş öncesi sinemanın bellibaşlı özelliklerini saptamamızı sağlayacak kavramsal bir zemin de sağlıyor. Rus sinemasından Amerikan sinemasına ya da savaş öncesi Avrupa sinemasına, sinemanın ilk büyük dönemi yönetmenlerin algı-imgeler, eylem-imgeler ve duygulanım-imgelerle düşündüğü, bu tip imgelerin çarpıcı örneklerini yarattığı bir dönem. Merkezinde eylem olan, ama eylemle bağlantılı

oldukları ölçüde algı-imgelere ve duygulanım-imgelere de yer veren bir sinema anlayışı söz konusu.

Deleuze *Hareket-İmge*'nin dördüncü bölümünde Bergson'dan yola çıkarak az önce hızlıca işaret ettiğim ayrımları yaptıktan sonra doğrudan savaş öncesi sinemanın büyük yaratılarına yöneliyor ve kitabın sonuna dek (aşağı yukarı iki yüz sayfa boyunca) bir yandan tek tek filmleri incelerken diğer yandan hareket-imge sinemasının ürettiği imge tiplerini ve göstergeleri sınıflandırmaya çalışıyor.[10] Deleuze'ün burada sunduğu zengin film analizlerini ve önerdiği sınıflandırmanın ayrıntılarını birkaç sayfada özetlememiz elbette mümkün değil. Ama hareket-imge sinemasının temel yapısal özelliklerini sıralamaya çalışabiliriz.

Klasik sinemanın önde gelen örneklerine baktığımızda filmlerin bizi önce eylemin geçeceği ortamla tanıştırdığını, yani bir çeşit serimleme bölümüyle başladığını görüyoruz. Önce olayların geçeceği yerleri, temel karakterleri ve yan karakterleri, bunların özelliklerini, aralarındaki gerilimleri... öğreniyoruz. Bu serimleme bölümü izleyiciye ayrıntı gözetmeksizin her şeyin gösterildiği bir bölüm değil. Az önce algı-imgeler hakkında söylediklerimize uygun olarak, ortamın elekten geçirilmiş, eksiltilmiş bir imgesi sunuluyor; dünyanın eylemle değiştirilmeyi, düzeltilmeyi bekleyen yanları seçilerek organik bir bütün oluşturacak şekilde sergileniyor. Filmin dünyasına girerken adeta çözülmesi gereken bir problemin koordinatlarını keşfediyoruz: Sakin görünen kasabanın aslında tehdit altında olduğunu, evlenmek üzere olan çiftin evlenmeye hiç de hazır olmadığını, güvenli sandığımız yerin tehlikelerle dolu olduğunu, düşmanın saldırı planları yaptığını, toplumsal bir gerilimin su yüzüne çıkmak üzere olduğunu... Üstelik problemi algılarken çoğu zaman biz de karakterlerle birlikte duygulanıyoruz ve problematik durumun barındırdığı gerilimlerin ne tür bir eylemle aşılabileceğini, ana karakterin ya da karakterlerin hangi adımları atması gerektiğini öngörmeye, mevcut durumla gelmekte olan eylem arasındaki bağı sezmeye çalışıyoruz. Biz böyle öngörülerde bulunurken film de yavaş yavaş (ya da bazen bir anda) hareketleniyor, aksiyon başlıyor.

10 Dork Zabunyan'ın yorumunu izleyecek olursak, Deleuze'ün imgelerin yanı sıra göstergeleri de sınıflandırıyor olması hareket, algı ve imge arasındaki ilişkilerin tartışıldığı metafizik bir düzlemden filmlerde üretilen imgelerin ele alındığı tümüyle sinemasal bir düzleme geçiş yapmayı sağlıyor. Bir filmde bize sunulan şu ya da bu imge tam da taşıdığı sinemasal göstergeler sayesinde metafizik düzlemdeki hareket-imge analizine uygun olarak sınıflandırılabiliyor. Bkz. Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, s. 66-67.

Problematik durumun taşıdığı gerilimler ya da iç çelişkiler eylemle birlikte çatışmaya dönüşüyor. Kasaba saldırıya uğruyor, bir kurtarıcı çıkıp kasabayı koruma yönünde hamleler yapıyor, yan karakterler de çatışmaya şu ya da bu şekilde dahil oluyorlar vb. Çatışan tarafların karşılıklı hamleleri, birbirlerine eklenen eylemler adım adım yeni bir durum doğuruyor ve bu ikinci durumun bütünlüğü içinde açığa çıkmasıyla film sona eriyor.

Deleuze klasik sinemanın sergilediği bu yapısal ya da organik planı DED′ formülüyle özetliyor. Önce örtük ya da açık gerilimlerle dolu olan bir problematik durum var (D). Eylemin patlak vermesiyle birlikte bu problematik durum değişim geçiriyor, başkalaşıyor, bazı unsurlarını yitirip yeni unsurlar kazanıyor (E). Filmin sonunda ise her şey yolunda gitmişse ilk durumun sunduğu gerilimlerin çözüldüğü, çelişkilerin aşıldığı yeni bir duruma ulaşıyoruz (D′). Deleuze formülün farklı versiyonları olabileceğine işaret ediyor. Eylemin ilk durumu arzu edilen yönde dönüştürememesi, kahramanın başarısız olması, hayalini kurduğu hayata bir türlü kavuşamaması, aynı problematik duruma saplanıp kalması ve filmin başladığı gibi bitmesi mümkün: DED′ yerine DED. Her şeyin kötüye gitmesi, filmin baştaki durumdan bile kötü bir durumla sonlanması da mümkün: DED′′. Ayrıca Deleuze eylem-imgenin büyük formu dediği formu yansıtan DED′ formülünün yanı sıra bir de küçük formdan ve doğrudan eylemle başlayan filmlerin bağlı kaldığı EDE′ formülünden söz ediyor.[11] Bu farklı versiyonlar algı-imgeler ve duygulanım-imgelerle eylem-imgelerin birbirlerine bağlanmasının farklı yollarına karşılık geliyor. Ama ne olursa olsun bütün örneklerde aynı yapının korunduğu, klasik sinemaya ait filmlerin dünyayı çözüm bekleyen bir problem gibi sunmak, eylemi o problemi çözme yönünde bir hamle gibi işlemek bakımından benzeştiği de açık.

Deleuze'ün *Madde ve Bellek* okumasının "[sinemasal] imgeleri ve göstergeleri sınıflandırma denemesine" nasıl bağlandığını, hareket-imgenin üç değişkesinin klasik sinemanın sergilediği organik bütünlük içinde nasıl tekrar karşımıza çıktığını görüyoruz. DED′ formülüne uygun biçimde ilerleyen bir film düşünelim: Filmin başlarında problematik durumun serimlenmesi ve kahramanın

11 Özellikle casusluk filmlerinde sık sık karşımıza çıkan küçük formda artık durumdan eyleme değil eylemden duruma gidiyoruz. Filmin başında kendimizi doğrudan eylemin içinde buluyoruz (kaçmakta olan biri var ama neden kaçtığını kendisi de bilmiyor vb.). Kahraman el yordamıyla, körlemesine hareket ediyor (E), ama eylemde buluna buluna durumu kavramaya ya da kavradığını sanmaya başlıyor (D), durumu kavradıkça da eylemlerini duruma uygun hale getiriyor (E′). Deleuze, *Hareket-İmge*'nin dokuzuncu, onuncu ve on birinci bölümlerinde sırayla eylem-imgenin büyük formunu, küçük formunu ve bu ikisi arasındaki geçişleri inceliyor.

durumun çelişkilerini yavaş yavaş keşfetmesi (D aşaması) ister istemez algı-imgeler ve duygulanım-imgeleri devreye sokacak, aksiyon başladığında (E'ye geçildiğinde) ise eylem-imgeler öne çıkacak ve film aksiyonun yol açtığı yeni durumu yansıtan algı-imgeler ve duygulanım-imgelerle sonlanacak. Diğer versiyonlara[12] uyan filmler de hareket-imge sinemasına ait oldukları sürece aynı değişkelerin biraz farklı bir sırayla birbirlerini izlemelerinden başka bir şey sunmayacak.

Şimdi bu hazırlıktan sonra, Bergsoncu algı-duygulanım-eylem üçlüsüne (yani "algı-hareket şemasına") dayalı, klasik sinemaya özgü organik bütünlüğün geçirdiği krizi Deleuze'ün nasıl üç farklı şekilde betimlediğine bakabiliriz artık.

Birinci Kriz Anlatısı: Hitchcock'la Gelen Tamamlanma

Deleuze, *Hareket-İmge*'nin "Eylem-İmgenin Krizi" başlıklı son bölümünde, kitap boyunca analiz ettiği ve temel özelliklerini saptadığı hareket-imge sinemasının kabaca İkinci Dünya Savaşı sonrasında krize girdiğini söylüyor. Krizle birlikte durum-eylem-durum şeması çöküyor. Dünyayı bir problem, eylemi o problemin çözümü gibi göremez hale geliyoruz. Eylemle organik bağını yitirmiş olan algı artık hareketi tetiklemiyor, hareket doğrudan yeni algılara ve duygulanımlara yol açmıyor. Sinema tarihinin kırılmaya uğradığı noktadayız.

Peki krizi başlatan şey nedir? Deleuze'ün önerdiği yaklaşık tarihlendirmelere bakarak hareket-imgenin krizini İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı toplumsal travmayla ilişkilendirmek, Deleuze'e göre krizin temel nedeninin savaş olduğunu varsaymak mümkün. Deleuze'ün kendisi *Hareket-İmge*'de böyle bir varsayımı doğrulayacak pek çok şey söylüyor, hareket-imgeyi krize sokacak unsurların ancak savaştan sonra etkilerini tam olarak gösterebildiklerine dikkat çekiyor.[13] Üstelik savaşın eyleme olan inancımızı zayıflatarak durum-eylem ya da algı-hareket bağına güvenimizi sarsması, böylece odağında aksiyon olan klasik sinemayı krize sürüklemesi gayet ikna edici bir açıklama. Savaşın dehşeti dünyayı hiçbir eylemle düzeltilemeyecek çözümsüz bir problem gibi algılamamıza yol açıyor, aksiyon filmlerinin ya da genel olarak hareket-imge

12 DED, DED´´ ya da küçük formu hesaba katacak olursak EDE´, EDE, EDE´´.

13 *L'Image-mouvement*, s. 278: "Eylem-imgeyi sarsan kriz etkilerini ancak savaştan sonra tam olarak göstermiş olan, bazıları toplumsal, ekonomik, politik, ahlaki, diğerleri sanatla, edebiyatla, özellikle de sinemayla daha doğrudan ilişkili pek çok sebebe bağlıydı."

sinemasının bize gösterdiği dünyaya inanmamaya başlıyoruz. Etkileyici bir kriz senaryosu.

Aklımızda bu senaryoyla "Eylem-İmgenin Krizi" başlıklı bölümü okumaya koyulduğumuzda büyük bir sürprizle karşılaşıyoruz. Deleuze bu bölümün ilk kısmında savaştan hiç söz etmiyor ve bambaşka bir açıklama modeli öneriyor. Hitchcock'un yeni bir imge tipi icat ederek klasik sinemayı, hareket-imge sinemasını *tamamladığını* söylüyor:

> Hitchcock zihinsel imge ya da ilişki-imgeyi icat etmiş, bu icadını eylem-imgelerle algı ve duygulanım-imgeler kümesini kapatmak üzere kullanmıştır. [...] Dolayısıyla Hitchcock'un hareket-imgeyi sınırına dek götürerek bütün sinemayı bitirdiği, tamamladığı söylenebilir. Hitchcock izleyiciyi filme, filmi de zihinsel imgeye dahil ederek sinemayı tamamlar.[14]

Tüm bunlardan ne anlamalıyız? Hareket-imgenin tamamlanması ne demek? Zihinsel imge ya da ilişki-imge neye karşılık geliyor ve hareket-imgeyi tamamlamayı nasıl sağlıyor?

Deleuze'ün *Madde ve Bellek*'ten yola çıkarak hareket-imgenin üç temel değişkesini (algı-imge, duygulanım-imge, eylem-imge) nasıl saptadığını gördük. Hitchcock hakkında söylenenleri anlayabilmek için kısaca da olsa *Hareket-İmge*'nin diğer önemli kaynağı olan Peirce'ten söz etmemiz gerek. Peirce'ün Deleuze için Bergson kadar belirleyici bir kaynak olmadığını söyleyebiliriz.[15] Belki de Peirce'ün Deleuze düşüncesini derinlemesine belirlediği tek yer şimdi üzerinde duracağımız ilişki-imge kavramının imgeler sınıflandırmasına dahil edildiği yer. Peirce'ün "birincillik", "ikincillik" ve "üçüncüllük" kavramlarının devreye girmesiyle birlikte Deleuze'ün sınıflandırması karmaşıklaşıyor ve ilişki-imgeleri de kapsayacak şekilde genişliyor. Önce Peirce'ün bu üç kavramını Deleuze'ün nasıl tanımladığına bakalım: Birincillik "kendinden başka bir şeye

14 *L'Image-mouvement*, s. 276. Ayrıca Deleuze, Hitchcock'tan önce Marx Kardeşler'in de zihinsel imgeyi filme dahil ettiklerini belirterek (bkz. s. 268-269) birden fazla yönetmenin farklı yollardan sinemayı sona erdirebileceğini kabul etmiş oluyor.

15 Deleuze'ün Peirce'le ilgili olarak başvurduğu kaynakların Gérard Deledalle'in Peirce'ün metinlerinden yaptığı Fransızca bir derlemeden (Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978) ve yine Deledalle'in Peirce üzerine bir çalışmasından (*Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris, 1979) ibaret olduğunu belirtelim. Deleuze sinema kitaplarında Peirce'ü Bergson'dan çok daha serbest biçimde kullanıyor, Peirce'ün terminolojisine bağlı kaldığı yerlerde bile çoğu zaman sözcüklere yeni anlamlar vermekten çekinmiyor, Peirce'ün metinlerini Bergson'u okuduğu gibi satır satır okumuyor.

gönderme yapmayan" şeyleri, ikincillik "ancak başka bir şey yoluyla kendine gönderme yapan" şeyleri, üçüncüllük ise "ancak bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirerek kendine gönderme yapan" şeyleri belirtiyor.[16] Deleuze *Hareket-İmge* boyunca bu üç kavramla hareket-imgenin değişkeleri arasında bir eşleşme kurmaya çalışıyor. Ama Bergsoncu üçlüyle (algı – duygulanım – eylem) Peirce'ün üç kavramı bire bir örtüşmedikleri için bir kayma oluyor ve Deleuze sıfırıncı düzeyi de hesaba katarak eşleşmenin terimlerini çoğaltmak zorunda kalıyor:

1) Algı daima bir duygulanımın, bir eylemin, bir ilişkinin... algısı olacağı için, algı-imgeler "sıfırıncılık" düzeyine karşılık geliyorlar ve diğer imge tiplerine zorunlu olarak bağlanıyorlar.
2) Duygulanım-imgeler kendi başına varolan, başka bir şeyin dolayımı olmaksızın kendi başına düşünülebilen şeylere, yani potansiyellere, niteliklere ilişkin oldukları ölçüde birincilliğe karşılık geliyorlar.
3) Eylem-imgeler eylem ve durum arasındaki ayrımı varsaydıkları ölçüde ikincilliğe karşılık geliyorlar. Bir eylemin düşünülebilmesi için o eylemin gerçekleştiği durumu, o eylemin yanıt olarak üretildiği bağlamı bilmemiz zorunlu.
4) Peki üçüncüllük ne olacak? Ancak bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirerek kendine gönderme yapan şeyler. Yasalar, kurallar, ilişkiler... Deleuze'ün Hitchcock'ta bulduğu ve zihinsel imge ya da ilişki-imge adını verdiği yeni imge tipi işte bu üçüncüllüğe karşılık geliyor. Ancak eylemle durumun birlikte düşünülmesi, birbirine bağlanması sayesinde ortaya çıkan ilişkileri gösteren imgeler.[17]

Görüldüğü gibi, Peirce'ün üçüncüllük kavramı Deleuze'ü Bergsoncu şemayı karmaşıklaştırmaya ve ilişki-imgeleri de hareket-imgenin değişkelerine dahil etmeye yöneltiyor. Peirce'e göre dördüncüllük diye bir şey olamayacağı, üçten fazla terimin ilişkiye girdiği durumlar zorunlu olarak önceki düzeylerden birine ya da birkaçına indirgeneceği için üçüncüllükle birlikte hareket-imge tamamlanıyor.

16 Tanımlar için bkz. *L'Image-temps*, s. 45.

17 Deleuze burada sıraladığım dört imge tipinin yanı sıra geçiş aşamalarına karşılık gelen iki imge tipinden daha söz ediyor: duygulanımla eylem arasında yer alan "itki-imge" ve eylemle ilişki arasında yer alan "yansıma-imge". Böylece hareket-imge toplamda altı bileşene bölünmüş oluyor. Bu imge tipleriyle ve aralarındaki ilişkilerle ilgili bir özet için bkz. *L'Image-temps*, s. 47-50.

Hitchcock'ta bu tamamlanmanın nasıl gerçekleştiğine bakalım. Deleuze, Hitchcock'un filmlerinde eylemin ya da eylem-durum geriliminin daima daha genel bir çerçeve içinde sunulduğuna dikkat çekiyor. Tek başına eylem (tam olarak ne oldu?) ya da eylemin öznesi (cinayeti kim işledi?) asıl mesele olmaktan çıkıyor. Film eyleme değil onu kuşatan ilişkiler ağına odaklanıyor ve bu ilişkiler ağı içinde eylemin anlamının, niteliğinin, amacının... nasıl değiştiğini gösteren zihinsel ilişki-imgeler üretiyor. Üçüncüllük.

Hitchcock'ta eylemler artık basitçe problematik bir durumu çözmeye yaramıyorlar, ancak dahil oldukları ilişkiler ağı içinde anlam kazanıyorlar. Örneğin, *Strangers on a Train*'de (1951), bir tren yolculuğu sırasında tanışan iki adamdan biri diğerine çapraz cinayeti öneriyor: "Benim cinayetimi sen işlersin, senin cinayetini ben işlerim." Ben senin boşanmak istemeyen karını öldürürüm, sen benim üzerimde baskı kuran babamı öldürürsün... Cinayetler değiş tokuş edilirse suçun gerekçeleri de ortadan kaldırılmış olur. Kusursuz cinayet. *I Confess*'te (1952) katil cinayeti işledikten hemen sonra suçunu bir rahibe itiraf ediyor, ama film ilerledikçe rahibin aynı suçu işlemek için çok daha fazla gerekçesi olduğu ortaya çıkıyor, katil rahibin yerine onun suçunu işlemiş gibi oluyor. Deleuze, Hitchcock'un bütün filmlerinde şu ya da bu şekilde bu ilişkisel yaklaşımın karşımıza çıktığını düşünüyor:

> Hitchcock'ta suç işlenmez, suç ödenir, bahşedilir ya da değiş tokuş edilir. [...] İlişki (değiş tokuş, bahşetme, ödeme...) eylemi kuşatmakla kalmaz, baştan en küçük parçasına dek eyleme nüfuz eder ve onu zorunlu olarak sembolik bir edime dönüştürür. Sadece eylemde bulunan ve eylem, katil ve kurban yoktur, her zaman bir üçüncü vardır, hem de 'şüpheli görünen masum' gibi ilineksel ya da görünüşte bir üçüncü değil doğrudan ilişkinin meydana getirdiği gerçek bir üçüncü.[18]

İlişki-imgeler diğer imge tiplerinin (algı, duygulanım ve eylem-imgenin) yanı sıra, onlarla aynı biçimde, bir bütünün bileşenleri olarak filme dahil edilmiyorlar; diğer imgeleri ve filmin bütününü dönüştürüyorlar. Film yeni bir bütünlük kazanarak bir akıl yürütmenin serimlenişine dönüşüyor, imgeler bir çıkarımın adımları gibi birbirine bağlanmaya başlıyor. Böylelikle izleyicinin tepkileri bile filmin parçasına dönüşüyor. Kamera kahramanların görmedikleri şeyleri

18 *L'Image-mouvement*, s. 271.

izleyiciye göstererek ona ilişkileri keşfetme, varsayma, öngörme, çıkarsama... açısından avantajlı bir konum kazandırıyor.

Şimdi Deleuze'ün "Hitchcock izleyiciyi filme, filmi de zihinsel imgeye dahil ederek sinemayı tamamlar" derken ne kastettiğini anlıyoruz. Hitchcock'un ilişki-imgeleri icat etmesiyle birlikte hareket-imge sineması yapısal olanaklarının tümünü gerçekleştirerek tamamlanmış oluyor. Nasıl? İlişki-imgeler eylemi ortadan kaldırmıyorlar, eyleme belli bir mesafeden bakmamızı sağlıyorlar. Ortada hâlâ bir cinayet var, katil var, kurban var... Ama eylemle ilgili tüm bu unsurlar daha üst bir düzeyde, bir akıl yürütmenin bileşenleri olarak kavranmaya başlıyorlar. Eylem ortadan kalkmıyor ama adeta cisimsel şiddetini yitirerek yorumlanması gereken "sembolik bir edime" dönüşüyor, üzerine düşünülecek bir şey haline geliyor. Üstelik ilişkilerin eyleme yaptıkları şeyi bu kez ilişkilere yapacak, yani ilişkileri onları aşan bir bütüne yerleştirerek kuşatacak daha da üst bir unsur (Peirce'ün terminolojisine bağlı kalarak söyleyecek olursak dördüncüllük) yok. İlişkileri gitgide karmaşık hale getirebiliriz, ilişki-imgeleri durmaksızın başka ilişki-imgelerle devam ettirerek tekrar tekrar kuşatabiliriz.[19] Ama ilişkileri kapsamak için onlardan doğaca farklı yeni bir imge tipine başvuramayız, hareket-imgenin sınırlarını ilişkilerin ötesine taşıyamayız. Yapısal bir zorunluluk bu. Hareket-imgeye bağlı kalmak istiyorsak Hitchcock'un yaptığı şeyi tekrarlamaktan, onun keşfettiği sınırı bir kez daha keşfetmekten, klasik sinemayı (büyük olasılıkla Hitchcock'tan çok daha az yaratıcı yollara başvurarak) bir kez daha tamamlamaktan başka çaremiz yok.

O halde, Deleuze'ün hareket-imge sinemasının sona erişine ilişkin birinci betimlemesi en azından ilk bakışta bir kriz anlatısından çok bir tamamlanma anlatısı. Hareket-imge Hitchcock'la birlikte krize girmiyor, tamamlanarak sona eriyor. Bu ilk anlatıda sınıflandırma-tarihsellik gerilimini bütün şiddetiyle hissediyoruz. Bu gerilimi tamlık ve tamamlanma arasındaki bir gerilim gibi düşünebiliriz. Bir yandan, Deleuze tamamlanmadan söz ediyor ve ister istemez tarihsel bir gelişim sürecine gönderme yapıyor. Tamamlanma eksik olan, henüz olanaklar barındıran bir şeyin belli bir gelişim süreci sonunda bütün olanaklarını gerçekleştirmesi, kendini olduğu gibi açığa çıkarması demek. De-

19 Bu son noktaya Deleuze bu şekilde açıkça işaret etmiyor. Uzadıkça uzayan dizilere ve gitgide karmaşıklaşan olay örgülerine alışık olan bizler ilişki-imgelerin ne denli dallanıp budaklanabileceğini Deleuze'den iyi biliyoruz. Hitchcock filmlerinden çok daha karmaşık bir ilişkiler ağı sunan diziler ya da filmler izlerken bir yandan öngörmediğimiz bağlantıların açığa çıkmasından heyecanlanıyoruz, diğer yandan izlemekte olduğumuz şeyin bize son kertede ilişkilerden başka bir şey sunmayacağını, yeni bir imge tipiyle karşılaşmayacağımızı bilmek bu heyecanımızı sınırlıyor.

leuze, Peirce'ün kavramsal ayrımlarına başvurarak, bu ayrımlar çerçevesinde Hitchcock'un üçüncüllüğe karşılık gelecek şekilde ilişki-imgeleri "icat ettiğini" ve hareket-imgeyi tamamladığını söyleyerek sinemanın tarihsel gelişimine ilişkin iddialı bir tez ortaya atıyor. Öte yandan, Deleuze'ün *Madde ve Bellek* okuması hareket-imgenin üç temel değişkesinin ya da bileşeninin eşzamanlı olarak ortaya çıktığı fikrine dayanıyor. Bergson'un betimlediği özne-öncesi hareket-imgeler evreninde aralıkların açılması *aynı anda* hem algı-imgelerle eylem-imgelerin birbirinden ayrılması, hem bunlar arasındaki aralığa duygulanım-imgelerin yerleşmesi demek. Deleuze *Hareket-İmge* boyunca belli yönetmenleri belli imge tipleriyle ilişkilendirip her büyük yönetmenin özellikle bazı imgelerde ustalaştığını varsaysa da bir hareket-imge filminin hareket-imgenin bütün temel değişkelerini sergilemesi gerektiğini açıkça kabul ediyor.[20] Başka bir deyişle, hareket-imge en azından temel değişkeleri bakımından baştan beri tarihsel gelişiminden bağımsız bir tamlık sergiliyor. Hitchcock'la gelen tamamlanma paradoksal biçimde zaten baştan beri belli bir tamlığa sahip olan bir imge rejimini tarihsel olarak tamamlıyor.

İkinci Kriz Anlatısı: Bağımsız Amerikan Sineması ve Estetik Nihilizm

Deleuze Hitchcock'la ilgili analizini bitirirken beklenmedik bir hamle yapıyor ve zihinsel imgenin icadının hareket-imge sinemasının tamamlanmasından çok sorgulanmasına da götürebileceğini belirtiyor.[21] Bir kez Hitchcock'un yaptığı gibi eylemle aramıza mesafe koyup onu düşüncenin nesnesine dönüştürdüğümüzde önümüzdeki seçenekler çoğalıyor; eylemi onu kuşatan daha geniş bir ilişkiler ağına yerleştirerek kavramayı seçebileceğimiz gibi eylemin durumla, hareketin algıyla bağını sorgulamayı da seçebilecek hale geliyoruz. Çünkü düşünce eylemi açıklanır, anlaşılır, kabul edilir kılabileceği gibi onun anlaşılmazlığını, anlamsızlığını da açığa çıkarabilir. Deleuze, Hitchcock'un bir bakıma kendi filmlerinin önünü açtığı bu sorgulamadan özenle kaçındığını, ama Hitchcock sonrası sinemada eylem-imgenin krizinin kaçınılmaz hale geldiğini söylüyor. Sinemacılar Hitchcock'tan sonra eskisi gibi aksiyon filmleri üretmeye devam etseler de artık aksiyon sinemasına inanmadan yapıyorlar bunu:

20 *L'Image-mouvement*, s. 103: "Bir film asla aynı türde imgelerden meydana gelmez, zaten üç değişkenin bir araya getirilmesine montaj diyoruz. Montaj (belli bir açıdan ele alındığında) hareket-imgelerin düzenlenişidir, dolayısıyla algı-imge, duygulanım-imge ve eylem-imgelerin birlikte-düzenlenişidir. Yine de bir film en azından temel özellikleri bakımından daima belli bir imge tipine ağırlık verir; ağırlık verilen tipe bağlı olarak eylemsel, algısal ya da duygulanımsal bir montajdan söz edilebilir."

21 *L'Image-mouvement*, s. 276-277.

> Kuşkusuz DED ve EDE filmleri üretmeye devam ediyoruz, büyük ticari başarılar hâlâ bu filmlerden geçiyor, ama sinemanın ruhu artık burada değil. Sinemanın ruhu gitgide daha çok düşünce istiyor, düşünce ilk iş olarak o ana dek sinemayı beslemiş olan eylemler, algılar, duygulanımlar sistemini bozacak olsa bile. Artık bütüncül bir durumun onu dönüştürebilecek bir eyleme yol açabileceğine inanmıyoruz. Eylemin bir durumu kısmen de olsa maskesini indirmeye zorlayabileceğine de inanmıyoruz. En "sağlıklı" yanılsamalar dağılıp gidiyorlar. Her yerde, asıl tehdit altında olan şey durum-eylem, etki-tepki, uyarı-yanıt eklemlenmeleri, kısacası eylem-imgeyi meydana getirmiş olan algı-hareket bağları.[22]

Burada Hitchcock'a odaklanan birinci kriz betimlemesinden çok daha karanlık bir tabloyla karşı karşıyayız. İkinci kriz yeni bir imge tipinin icat edilmesiyle hareket-imgenin tamamlanmasından değil mevcut imge tiplerinin inandırıcılıklarını yitirmesinden doğuyor. Deleuze güçlü bir ifade kullanıyor ve "sinemanın ruhunun" eylem-imgeyi terk ettiğini söylüyor. Eylem-imge filmleri (macera, komedi, bilimkurgu, polisiye...) üretmeye ve tüketmeye devam ediyoruz ama artık bu filmlere "inanmıyoruz", ruhumuzu vermeden, vakit geçirmek, eğlenmek için izliyoruz sadece. Eylem-imgenin büyük formuna da ("bütüncül bir durumun onu dönüştürebilecek bir eyleme yol açabileceğine") küçük formuna da ("eylemin bir durumu maskesini indirmeye zorlayabileceğine") inanmıyoruz. Çözülmesi gereken bir durumla karşı karşıya bulunan kahramanın belli bir amaç doğrultusunda eylemde bulunarak o durumu düzeltebileceğine, belirsiz bir durumun eylemle açık hale getirilebileceğine inanmıyoruz. Dünyanın bütüncül bir problematik durum olarak sunulabileceğine, dünyada bulunan tek tek şeylerin bir problemin bileşenleri olarak birbirlerine bağlanabileceğine, eylemin dönüştürücü gücüne, durum-eylem sürekliliğine, şeyler ve eylemler arasındaki bağa inanmıyoruz.[23]

Deleuze "Eylem-İmgenin Krizi" başlıklı bölümün ikinci kısmında savaş sonrası bağımsız Amerikan sinemasından bir dizi örneğe (Lumet, Cassavetes, Altman, Scorsese) odaklanarak bu inançsızlığın beş belirtisini saptıyor. Hızlıca bunların neler olduğuna bakalım:

22 *L'Image-mouvement*, s. 278-279.

23 Deleuze birinci cildin sonunda "eylem-imgenin krizinden" söz etse de bu krizin bütün olarak hareket-imgenin krizi olduğu açık. Eyleme inanmamaya başladığımızda sadece eylem-imge krize girmiyor, aynı zamanda dönüştürücü eylem etrafında örgütlenen hareket-imge sineması bütün olarak çöküyor. Bu çöküşün ardından eylem-imge dışındaki değişkeler, algı-imge ve duygulanım-imge, birazdan göreceğimiz gibi, eylemle bağlarını koparark yeni bir imge rejimine dahil olacaklar.

1) Durumun bütünlüğü kayboluyor, "imge artık kapsayıcı ya da sentetik bir duruma gönderme yapmıyor".[24] Eylem odaklı klasik sinemada DED ya da EDE şeması uyarınca her yan karakter, her mekân, her sahne, her ayrıntı çözülmeyi bekleyen problematik durumun bileşenlerinden biri olarak gösteriliyordu. Oysa hareket-imgenin krizine tanıklık eden bağımsız filmlerde artık bu unsurlar birbirlerine eklemlenmeden, dağınık halde sunuluyorlar. Kamera gösterdiği şeyler hakkında bütüncül bir bakış sunmuyor.
2) Olaylar arasındaki bağ zayıflıyor, eylemler arasındaki neden-sonuç ilişkileri belirsizleşiyor. Klasik sinemada ana karakterin ya da yan karakterlerden birinin en küçük hareketi bile filmin bütününe şu ya da bu şekilde katkıda bulunurken kriz filmlerinde eylemler duruma karşılık gelmemeye, indirgenemez bir rastlantısallık taşımaya başlıyorlar. Karakterler kendi eylemlerini bile tam üstlenmiyorlar. Rastlantısallık hissi arttıkça kavga, ölüm gibi güçlü olaylarla en sıradan olaylar arasında fark kalmıyor.
3) Amaçsız ve sürekli bir gezinti klasik sinemadaki eylemin ve durumun yerine geçiyor. Karakterler problematik bir durumun zorlamasıyla, bir sorunu çözmek için, bir hedefe ulaşmak, bir tehlikeden kaçmak vb için değil bütünüyle rastlantısal biçimde bir yerden bir yere gidiyorlar, başka insanlarla karşılaşıyorlar, şehrin sokaklarında dolanıp duruyorlar. Bu gezinti dışsal bir sorunun çözümüne de içsel bir derinleşmeye de hizmet etmiyor.
4) Problematik durum kuşatıcılığını, eylemler etkileme güçlerini yitirdiğinde geriye ne kalıyor, savaş sonrası sinemanın sunduğu dağınık unsurları bir arada tutan nedir? Deleuze, problematik durumun yerini alan yeni birleştirici etkenin klişeler olduğunu söylüyor. Sayısı gitgide çoğalan yan karakterler, bağlantısız mekânlar, rastgele eylemler, amaçsız gezintiler ve konuşmalar aynı klişeler dünyasına aitler. Sadece afişlerle, reklamlarla, sloganlarla, pop müzik nakaratlarıyla dolu dış dünya değil kahramanların iç dünyaları da klişelerden (klişe duygulardan, klişe düşüncelerden, klişe projelerden...) oluşuyor. Ruhsal klişeler dış dünyanın klişeleriyle yankılanma içindeler.
5) Dünyanın klişelerden ibaret olmasının keşfi evrensel bir komplo fikrine götürüyor. Bütün bu klişelerin arkasında, insanları yönlendiren, onları belli davranışlarda bulunmaya, belli biçimde düşünmeye, duygulanmaya

24 *L'Image-mouvement*, s. 279.

> iten gizli bir odak var. Tiran ya da diktatör gibi bir figürde cisimleşmeyen, daima karanlıkta kalıp gizlice gözetleyen, denetleyen ama varlığını yeniden ürettiği klişeler dolayımıyla sürekli bize hissettiren görünmez bir iktidar, "sistem".

Yetmişli yıllara ait bağımsız Amerikan filmlerinin çoğunda bu beş belirtiyi bir arada görmek mümkün. Deleuze'ün belirtileri sıralarken başvurduğu filmlerden birine, Scorsese'nin *Taxi Driver* (1976) filmine bakalım. Film boyunca geceleri taksi şoförlüğü yapan bir adamın hayatına tanıklık ediyoruz. Robert De Niro'nun oynadığı Travis arabayla sokaklarda dolaşıp dururken kamera şehrin gece hayatından dağınık kesitler sunuyor, bu kesitler bütüncül bir şehir imgesi oluşturacak şekilde birleşmiyorlar. Farklı mekânlar, farklı yan karakterler aynı bütüncül durumun bileşenleri olarak birbirlerine bağlanmaksızın belirip kayboluyorlar. Travis belli bir amaç doğrultusunda hareket etmiyor, sokaklarda gezinirken sansasyonel bir eylemde bulunmayı arzuluyor ama bu eylemin ne olacağını kendisi de bilmiyor (başkan adayını öldürmeye karar vermişken bir genelevi basıp katliam yapıyor...). Sonunda cinayet işlediği zaman bile kayıtsızlığını koruyor. Taksinin dikiz aynasından yansıyan neon şehir görüntüleri ne kadar klişeyse Travis'in kafasından geçenler de o kadar klişe (De Niro'nun aynaya bakarak kendi kendine konuştuğu meşhur sahne: "Bana mı diyorsun? Burada benden başkası yok. Sen kiminle konuştuğunu sanıyorsun?").[25] Son olarak, Travis'in sansasyonel eylem arayışının ardında şehri "pisliklerden temizleme", komployu açığa çıkarma, oyunu bozma gibi belirsiz bir hedef var.

Deleuze'e göre, bu beş belirtinin bir araya gelmesi sinemayı klişelerin ötesine taşıyacak yeni bir imge rejiminin doğmasını sağlamaya yetmiyor. Deleuze, az önce gördüğümüz gibi, savaş sonrasında sinemanın ruhunun eylem-imgeyi yani Hollywood'u terk ettiğini söylüyor, ama yaratıcılığın bir klişe üretme makinesine dönüşmüş olan Hollywood'dan bağımsız Amerikan sinemasına geçtiğini söylemiyor. Aksine, yaratıcılar için göç yollarının yön değiştirdiğini, Amerika'dan Avrupa'ya göçün başladığını öne sürüyor[26] ve bağımsız Amerikan sinemasını epeyce sert biçimde yargılıyor:

25 *You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talkin' to? You talkin' to me? Well I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to?*

26 Deleuze, Avrupa'ya göçten söz ederken büyük olasılıkla, kırklı yılların sonunda Amerika'dan Avrupa'ya giden, *Zaman-İmge*'de uzun uzun ele alacağı Orson Welles'i düşünüyor. Ayrıca Amerika'yı bırakıp Rossellini'nin filmlerinde oynamaya başlayan Ingrid Bergman'a da bir dipnotta gönderme yapıyor (bkz. *L'Image-mouvement*, s. 285).

> [Sinemanın] bütün klişelerden bir İmge çıkarma ve o imgeyi klişelere karşı doğrultma şansı var. Ama pozitif bir girişim kurabilecek estetik ve politik bir projeye sahip olmak koşuluyla. Amerikan sineması bu noktada kendi sınırlarıyla karşılaşıyor. Bu sinemanın sahip olabileceği bütün estetik, hatta politik nitelikler dar bir eleştirellik içinde kalıyorlar, dolayısıyla da pozitif bir yaratım projesine dahil olsalardı sergileyebileceklerine oranla çok az "tehlike" oluşturuyorlar.[27]

Deleuze bağımsız Amerikan sinemasını en radikal olduğu anlarda bile eleştirelliğin ötesine geçememekle, anti-Hollywood konumuna saplanıp kalmakla, eleştirdiği şeyin yerine yeni bir şey önermeyi, yeni bir imge tipi yaratmayı başaramamakla, kısacası estetik nihilizm olarak adlandırılabilecek bir duruma hapsolmakla suçluyor.[28] Burada estetik nihilizmden söz etmek yersiz değil. Çünkü Deleuze'ün yorumladığı haliyle bağımsız Amerikan sineması eylem odaklı klasik sinemanın dünyasına inanmıyor, eylem-imgenin kendisi artık bir klişeye dönüşmüş durumda, ama klişelerin ötesinde yeni bir imge yaratılabileceğine de inanmıyor. Eleştirellik adımını atıyor ama yaratıcılık adımını atamıyor. Sonuç olarak Hollywood'un dışına çıkmayı başarmış ama yeni bir sinema yaratmayı başaramamış bu bağımsız yönetmenlere eleştirel bir tavırla klişelerin alaycı tekrarını üstlenmek kalıyor. Tehlikesiz bir direniş. Klişeler klişe olduklarını zaten saklamadıkları için ifşa etmeye, parodiye dayalı eleştiri klişelere zarar vermek yerine aksine klişelerin yeniden üretimine dahil olarak onları besliyor. Bu yüzden, Deleuze'e göre, hareket-imgenin krizinden çıkmanın yolu bağımsız Amerikan sinemasından geçmiyor. Çıkış yolunu yeni bir imge rejimi yaratmayı başarmış olan savaş sonrası Avrupa sinemasında aramamız gerek. Deleuze'ün *Hareket-İmge*'nin son satırlarında dediği gibi, eylem-imgenin krizi "düşünceye dayalı yeni bir imgenin ortaya çıkışının olumsuz koşulundan ibaret" ve bağımsız Amerikan sineması bu sınırın ötesine geçemiyor.[29]

Eylem-imgenin krizine ilişkin üçüncü anlatıya geçmeden önce sınıflandırma-tarihsellik gerilimiyle ilgili bir başka noktaya değinelim. Deleuze'ün bağımsız Amerikan sinemasına yönelik keskin tavrı bu gerilimin yeni bir yüzünü açığa çıkarıyor. İki cilt boyunca, Deleuze imgeleri sınıflandırırken olabildiğince si-

27 *L'Image-mouvement*, s. 283-284.

28 Estetik nihilizm ifadesi Deleuze'e ait değil. Bu ifadeyle yeni estetik değerler yaratmak yerine mevcut değerlerin eleştirel bir tekrarıyla yetinen, eleştirdiği mevcut durumu örtük olarak kabullenen bir yaklaşıma işaret ediyorum.

29 *L'Image-mouvement*, s. 290. Deleuze'ün bağımsız Amerikan sinemasına ilişkin yargısı o kadar acımasız ki ayrı bir konu olarak ele alınıp tartışılması gerekiyor. Bu yargının hem sağlam gerekçeleri hem kör noktaları olduğunu düşünüyorum, ama bu yazının kapsamında bu tartışmaya girmem mümkün değil.

nemanın tarihsel gelişimiyle koşutluk içinde ilerlemeye çalışıyor. Yani çoğu zaman sınıflandırmada önce gelen terim tarihsel olarak da önce geliyor. Bu açıdan "Eylem-İmgenin Krizi" başlıklı bölüm ilginç bir istisna, çünkü bu bölümde sınıflandırmanın mantığı tarihsel gelişimle örtüşmemeye başlıyor. Bölümün ilerleyişini düşünelim: Deleuze ilk olarak Hitchcock'ta hareket-imgenin tamamlanması üzerinde duruyor ve Hitchcock'un özellikle Amerika dönemine (yani 1940'tan sonraki filmlerine) yoğunlaşıyor. Ardından zamanda bir sıçrama yapıyor ve yetmişli yıllara ait bağımsız Amerikan filmlerinde eylem-imgenin inandırıcılığını kaybetmesinin beş belirtisini irdeliyor. Son olarak da birazdan üzerinde duracağımız üçüncü kriz anlatısına geçiyor ve yetmişlerden ellilere, altmışlara dönerek İtalyan yeni gerçekçiliğinden, Fransız yeni dalgasından söz etmeye başlıyor. Peki Deleuze neden böyle dolambaçlı bir yol izlemeyi seçiyor? Görünen o ki bu kronolojik zikzağın tek sebebi Deleuze'ün savaş sonrası Amerikan sinemasında üzerine düşünmeye ve imgeler sınıflandırmasına dahil etmeye değer bir şey bulamaması. Bir yandan, Hollywood savaş sonrasında yaratıcılığını ve inandırıcılığını yitirip bir klişeler dünyasına dönüşüyor.[30] Diğer yandan, bağımsız filmler Hollywood'un klişeler dünyasının parodik tekrarından başka bir şey sunmuyorlar, yaratıcılığın "olumsuz koşulundan" öteye geçemiyorlar. Kısacası, mantıksal olarak bağımsız Amerikan sineması İtalyan yeni gerçekçiliğinden önce gelmek zorunda. Salt eleştirel konum yaratıcı konumla tamamlanmak ve aşılmak zorunda. Bu yüzden, Deleuze kronolojiyi kendi sınıflandırmasının gereklerine uydurmaktan çekinmiyor ve artık hareket-imgeye ait olmayan ama henüz zaman-imgeye de ait olmayan bağımsız Amerikan filmlerini Hitchcock'tan sonra, Avrupa sinemasından önce inceliyor.[31]

Üçüncü Kriz Anlatısı: Yeni Gerçekçilik ve Zaman-İmgeye Geçiş

Deleuze'ün eylem-imgenin krizine ilişkin üçüncü anlatısını *Zaman-İmge*'nin başlarında buluyoruz.[32] Deleuze, kitabın "Hareket-İmgenin Ötesinde" başlıklı

30 Deleuze savaş sonrası Hollywood'dan ya da genel olarak savaş sonrası hareket-imge sinemasından neredeyse hiç söz etmiyor, söz ettiğinde de hızlı ve belirsiz göndermelerin ötesine geçmiyor. Örneğin, beşinci belirtiyi ele alırken *The Godfather*'a sadece ticari bir hareket-imge filmi olarak gönderme yapıyor (bkz. *L'Image-mouvement*, s. 282, bunun Coppola'ya yapılan tek gönderme olduğunu da belirtelim).

31 Benzer bir strateji *Zaman-İmge*'nin başlarında da karşımıza çıkacak. Deleuze, "Hareket-İmgenin Ötesinde" başlıklı bölümde, "saf görsel ve işitsel durumların" mucidi olarak sunduğu Ozu'yu İtalyan yeni gerçekçiliğinden ve Fransız yeni dalgasından önce değil sonra ele alacak.

32 *Hareket-İmge*, Deleuze'ün bağımsız Amerikan sinemasında saptadığı kriz belirtilerinin İtalyan yeni gerçekçiliğinde ve Fransız yeni dalgasında da karşımıza çıktığını göstererek sona eriyor, böylece şimdi üzerinde duracağımız üçüncü kriz anlatısını geliştirmek sonraki cilde kalmış oluyor.

ilk bölümünde İtalyan yeni gerçekçiliğiyle, Fransız yeni dalgasıyla, bağımsız Alman sinemasıyla birlikte, ama onlardan da önce Japon sinemasında Ozu'yla birlikte eylem odaklı klasik sinemanın ötesinde yeni bir imge rejiminin ortaya çıktığını gösteriyor.[33] Deleuze'e göre, hareket-imgeden zaman-imgeye bu geçiş her şeyden önce zihinsel düzeyde, düşünce düzeyinde gerçekleşiyor:

> Hareket-imgeler bütününün, algılar, eylemler ve duygulanımların, böylesine sarsıntı geçirmesinin nedeni her şeyden önce yeni bir unsurun akın etmesi, bu yeni unsurun algının eylem şeklinde devam etmesini engelleyip onu düşünceyle ilişkiye sokması ve imgeyi onu hareketin ötesine taşıyacak yeni göstergelerin gereklerine tabi kılması değil miydi?[34]

Bağımsız Amerikan sinemasının yapamayıp İtalyan yeni gerçekçiliğinin yaptığı şey neydi tam olarak? Algıyı eylemden koparıp onu düşünceyle ilişkilendiren yeni unsur neydi? Deleuze'ün üçüncü kriz betimlemesi bu sorulardan yola çıkıyor.

Eylem-imgenin krizine yakından bakalım. Durum-eylem-durum şemasının inandırıcılığını yitirdiği, dünyanın artık herhangi bir eylemle çözülebilecek problematik bir durum gibi görünmediği, hiçbir eylemin mevcut durumu değiştirme iddiası taşımadığı noktada neler olacağını hayal etmeye çalışalım. Böyle bir durumda, algıyla eylem ya da algıyla hareket arasındaki bağ gevşemeye başlar. Gördüğümüz, duyduğumuz şeyler bizi eyleme çağırmaz olur. Algı-hareket bağı gevşediğinde ise potansiyel eylemlerin rehberliğinden yoksun kalan algımız dünyanın önüne serdiği sonsuz malzemeyi işlevsel açıdan değerlendirip elekten geçiremez hale gelir, yönünü kaybeder. Ama algının eylemden kopmasından doğan bu yönsüzlük algıyı köreltebileceği gibi işlevsellikle sınırlanmamış yeni algılama olanakları da açabilir.

Basit bir örnek üzerinden düşünelim: Yemek yapmak amacıyla mutfağa girdiğinizde nereye bakacağınızı, nelere dikkat edeceğinizi bilirsiniz. Birazdan gerçekleştireceğiniz eylem (yemek yapmak) bakışınızı belirler, ona yön verir. Mutfağın yemek yapma eylemine hizmet eden yanlarını algılarsınız sadece. Oysa yemek yapmak ya da bulaşık yıkamak için değil amaçsızca mutfağa

33 Deleuze krizin farklı sinema geleneklerinde farklı zamanlarda patlak verdiğine dikkat çekiyor ve sembolik tarihler öneriyor: 1948 civarında İtalya, 1958 civarında Fransa, 1968 civarında Almanya (bkz. *L'Image-mouvement*, s. 284). Ozu ise ilk cildin sonunda değil ama ikinci cildin başında Avrupalı yönetmenlerden önce zaman-imgeye geçiş yapmış olan yönetmen olarak sunuluyor (bkz. *L'Image-temps*, s. 22-29).

34 *L'Image-temps*, s. 7-8.

girdiğinizde nereye bakıp nereye bakmamanız, nelere dikkat edip nelere dikkat etmemeniz gerektiğini önceden belirleyen hiçbir şey yoktur artık. Diğer şeylerden ayrılıp öne çıkan, kendini bakışınıza sunan hiçbir şey kalmamıştır. Yapılacak hiçbir şey yoktur, dolayısıyla görülecek hiçbir şey de yoktur. *Ya da artık her şey görülebilir hale gelmiştir.* Nesneler potansiyel eylemlerinizin boyunduruğundan kurtularak kendilerini indirgenemez derinlikleri içinde bakışınıza sunmaya başlamışlardır. Deleuze'ün terimleriyle söylersek, mutfak adeta "mutasyon geçirmiş", sizi eylemde bulunmaya çağıran, hareket eksenli bir durumdan "saf görsel ve işitsel bir duruma" dönüşmüştür.[35]

Deleuze'e göre, İtalyan yeni gerçekçiliğinin sinemaya getirdiği yenilik tam olarak bu mutasyon ya da dönüşüm: Eylem-imgenin krizinden yeni bir bakış çıkarmak, dünyayı sonsuzca bakılabilecek bir şeye, saf görsel-işitsel durumların sonsuz bir toplamına dönüştürmek. Yani görülecek hiçbir şeyin olmadığını söylemek yerine artık her şeyin görülebilir olduğunu göstermek. Bir bakış ya da görü sineması yaratmak.

Bunu anladığımızda bağımsız Amerikan sinemasında neyin eksik olduğunu da anlıyoruz. Scorsese ya da Altman eylemin gücüne Rossellini ya da Antonioni'den daha çok inanıyor değiller. Eylem-imge onlar için de çoktan inandırıcılığını yitirmiş durumda. Ama *Taxi Driver*'da Travis amaçsızlığından, algısının yönsüzlüğünden yeni bir bakış çıkarmak yerine klişelere teslim oluyor. Yapacak hiçbir şey olmamasının açtığı boşlukta kendi hayatının ve etrafındaki hayatların sefaletine ve güzelliğine bakmak yerine boşluğu klişe düşünceler ve eylemlerle dolduruyor. Scorsese'nin klişeleri parodik biçimde de olsa yeniden üretmeyi seçmesi klişelerin ardında ya da ötesinde olup bitenlere bakma olanağını kapıyor. *Taxi Driver* gibi bir filmin ironiden, sinizmden, parodiden beslenen eleştirel tavrı yeni bir imge rejimine geçişi hazırlamak bir yana bakışımızı klişeler dünyasına daha da gömerek eylem-imgenin krizini etkisizleştiriyor.

Peki İtalyan yeni gerçekçiliği hareket-imgenin ötesine geçmeyi nasıl başarıyor? Deleuze'ün yeni gerçekçilikten söz ederken sıkça gönderme yaptığı, Vittorio De Sica'nın *Umberto D.* (1952) filmi hareket-imgenin ötesindeki "yeni gerçeğin" ne olduğunu sezmemizi sağlayacak bir örnek olabilir. Artık DED şemasına bağlı bir sinemayla karşı karşıya olmadığımız için filmin konusunu özetlemek epeyce zor. Ama konudan çok karakterlerin ön planda olduğunu

35 *L'Image-mouvement*, s. 289: "Öyleyse yeni imge sinemanın tamamlanışı değil mutasyonu olacaktır."

söylemek mümkün. Ana karakter olan Umberto kirasını ödeyemediği için kaldığı odadan kovulmak üzere olan yaşlı ve emekli bir adam. Ev sahibesinin tehditlerine karşılık saatini ve kitaplarını satarak kirayı denkleştirmeye çalışıyor ama başarılı olamıyor. Hiçbir çıkış göremeyen Umberto'nun intihar etmesinin önündeki tek engel küçük köpeği Flike'ı bırakacak kimsesi olmaması. Filmin ikinci önemli karakteri Umberto'nun yokluğunda evden kaçıp kaybolan, zar zor bulunan, Umberto'nun güvenilir kişilere emanet etmeye çalıştığı ama her seferinde ona dönen Flike. Üçüncü önemli karakter ise Umberto'nun kirada oturduğu evde çalışan, işini kaybetmemek için üç aylık hamileliğini ev sahibesinden saklayan ve çocuğun babasının kim olduğundan bir türlü emin olamayan genç hizmetçi kadın. Yaşlı adam, köpek ve hamile kadın. Bu üç figürün önemli bir ortak noktası var: eylemsizlik. Yaşlılık ve emeklilik (parasızlıkla birlikte) yapılabilecek şeylerin çoktan yapılmış olduğu, eylemin sona erdiği bir durumun bileşenleri. Yaşlı ve emekli bir adamdan kimse bir şey yapmasını beklemiyor. Yaşlı adamın varlığını sürdürmekten, olmaktan başka bir şey yapmasına gerek yok artık.[36] Köpeğin durumu yaşlı adamınkinden çok farklı değil. Flike'ın becerebildiği hiçbir şey yok. Hareket-imge filmlerinin becerikli ve işlevsel hayvanlarına (polis köpeklerine, av köpeklerine, çoban köpeklerine...) hiç benzemeyen saf görsel-işitsel bir hayvanla, olmaktan başka bir şey yapamayan bir "süs köpeğiyle" karşı karşıyayız. Kuşkusuz hizmetçinin durumu yaşlı adamdan ve köpekten daha parlak, en azından bir işi var ve henüz genç. Ama hamilelik ve babanın belirsizliği onu da eylemsizliğe itiyor:

> De Sica, *Umberto D.*'de Bazin'in de örnek olarak kullanacağı meşhur bir sekans kurar: sabah, genç hizmetçi mutfağa girer, bir dizi kalıplaşmış ve bıkkın davranış sergiler, biraz temizlik yapar, suyla karıncaları kovalar, kahve değirmenini alır, ayağının ucuyla uzanıp kapıyı kapar. Sonunda gözleri hamile karnına ilişir, dünyanın bütün sefaleti doğmakta gibidir. Sıradan ya da gündelik bir durum içinde, anlamsız olan tam da bu yüzden basit algı-hareket şemalarına daha çok boyun eğen bir dizi davranışın ardından bir anda, hizmetçinin verecek yanıt ya da tepki bulamadığı *saf görsel bir durum* açığa çıkmıştır işte. Gözler, karın, karşılaşma budur...[37]

36 Deleuze, *Abécédaire*'in hastalıkla ilgili olan M harfinde yaşlılıkla olmak arasındaki bu ilişkiye işaret ediyor. Yaşlılardan "birisi olmaları" değil sadece "olmaları" bekleniyor.

37 *L'Image-temps*, s. 8.

Kadının hamileliğinde öyle büyük bir şiddet var ki hiçbir olanaklı eylem bu şiddete karşılık gelmiyor. Hamilelik karıncaları temizlemek ya da kahve öğütmek gibi sıradan eylemler kümesine ait bir eylemle çözülebilecek bir problem değil. Kalıplaşmış davranışlar dizisini kesintiye uğratan, hareketi durduran bir karşılaşmaya tanık oluyoruz.

Umberto D. bir hareket-imge filmi olsaydı, standart bir Hollywood draması izliyor olsaydık filmin bu malzemeyi kullanma biçimi bambaşka olurdu. Yaşlı adam, köpek ve hizmetçi kadın bütüncül bir problematik durum meydana getirecek şekilde resmedilir, hatta belki eylemiyle problemi çözmeye aday dördüncü bir figür (çocuğun babası?) bu tabloya eklenirdi. Film bağımsız Amerikan sinemasının örneklerinden biri olsaydı o zaman da eldeki malzeme yaşlılık, hayvan ve hamilelikle ilgili klişeler üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullanılırdı. Oysa De Sica eylemsizliğe mahkûm karakterlerden yola çıkarak izleyiciyi saf (yani eylemle belirlenmemiş, algı-hareket şemasına bağlı olmayan) görsel durumlarla karşı karşıya getiriyor. Hizmetçinin hamileliğine bakıyoruz. Yaşlı adamın hastalığına, parasızlığına ve yalnızlığına bakıyoruz. Köpeğin güçsüzlüğüne ve terk edilmişliğine bakıyoruz. De Sica'nın imgeleri örgütleme biçimi bizi herhangi bir eylem beklentisine kapılmadan sadece bakmaya zorluyor.

Saf görsel-işitsel imgelerin icadıyla birlikte izleyiciyle kahraman arasındaki ilişki tersine çevriliyor. Hareket-imge sinemasında (özellikle aksiyon filmleri söz konusu olduğunda) izleyici kahramanla kolayca özdeşleşir, onunla birlikte heyecanlanır, korkar, umutlanır ve bu sayede eyleme dahil olurken yeni gerçekçilikte artık kahramanlar izleyiciye dönüşmeye başlıyor. Eylemde bulunma olanakları tükenmiş, kendi hayatlarının tanığı olmaya indirgenmiş bu figürler film karakterlerinden çok izleyicilere benziyorlar. Başlarına gelen, tanık oldukları, gördükleri şey fazlasıyla şiddetli, fazlasıyla büyük, fazlasıyla güzel ya da çirkin olduğu için hareket edemez hale getiriyor onları. Başıboş dolaşıyorlar, amaçsızca sürükleniyorlar, bir eylemde bulunduklarında bile kendi eylemlerinin öznesi olmaktan çok tanığı, izleyicisi gibi davranıyorlar.

Öyleyse Deleuze'ün eylem-imgenin krizine ilişkin üçüncü anlatısı ne ilk anlatıdaki gibi bir başarı (tamamlanma), ne de ikinci anlatıdaki gibi bir başarısızlık (estetik nihilizm) öyküsü. Üçüncü anlatıda eylem-imgenin krizine yol açan şey bir imge rejiminin ardında başka bir imge rejiminin, başka bir gerçekliğin olduğunun keşfedilmesi, hareket-imge sinemasının bize dünyayı göstermekle kalmadığının, belli bir bakışı bize dayattığının, başka bakış ola-

naklarını bastırdığının ortaya çıkması. Eylem-imgenin bizden sakladığı bir tahammül edilmezliğin, dayanılmazlığın hissedilir olması:

> Saf görsel ve işitsel durum bir eylemin sonucu olmadığı gibi eylemle de devam etmez. Dayanılmaz, tahammül edilmez bir şeyi sezmemizi sağlar, bunu sağlayacağı varsayılır. Eylem-imgedeki algı-hareket ilişkilerinden her zaman elde edilmesi mümkün sinir yıpratıcı bir hoyratlık, abartılı bir şiddet değildir bu. Bazen cesetler ve kan vardır ama dehşet verici sahneler de değildir söz konusu olan. Fazlasıyla güçlü ya da fazlasıyla adaletsiz, bazen fazlasıyla güzel olan, bu yüzden de algı-hareket kapasitemizi aşan bir şey söz konusudur.[38]

Deleuze, saf görsel ve işitsel durumların sezdirdiği dayanılmazlığı klasik hareket-imge sinemasının barındırdığı şiddet tiplerinden ayırıyor. Burada sözü edilen dayanılmazlık şiddetin derecesiyle ilgili değil, dünyaya hangi imge rejimi içinden baktığımızla ilgili. Dayanılmazlığın hissedilebilmesi eylem-imgenin krize girmesine ve başka bir imge rejimini serbest bırakmasına bağlı.

Bu dayanılmazlıktan ne anlamalıyız? DED şemasına dayanan bir aksiyon filminde, polisiyede, savaş filminde, hatta bu şemayı sergileyen dram filmlerinde şiddetin çeşitli yüzleriyle zaten karşılaşıyoruz. Kamera cinayeti, haksızlığı, katliamı, çaresizliği hayal bile edilemeyecek halleriyle gözler önüne seriyor. Ama algı-imgeler nasıl diğer şeyleri elekten geçirilmiş, eksiltilmiş, eylemle devam ettirilebilir işlevsel yanlarına indirgenmiş şekilde sunuyorsa şiddeti de öyle indirgenmiş olarak sunuyor. Hareket-imgenin gösterdiği şiddet çözülmesi gereken bir problem olarak görünür kılınan ve eyleme çağrı yapan, yani "algı-hareket kapasitemizi" aşmayan, deyim yerindeyse "işlevsel" bir şiddet. Bize gösterilen cinayetin aynı zamanda çözülmesi gerekiyor; istilanın püskürtülmesi, haksızlığın giderilmesi, saldırının intikamının alınması... Kamera şiddeti gösterirken bile bakışımızı eyleme yöneltiyor. Kısacası, hareket-imge şiddetin bile sadece eylemle ilişkili, işlevsel yanını görünür kılarak dayanılmaz olanın baştan elendiği bir dünya imgesi üretiyor. Çünkü ancak dünyayı dayanılır bir yer olarak gördüğümüzde neyi algılarsak algılayalım algımız harekete dönüşebiliyor, eylemlerle sürdürülebiliyor.

Saf görsel-işitsel durumlarda açığa çıkan şey klasik sinemanın bize sunduğu şiddet sahnelerinin işlevselliklerinden sıyrıldıklarında, onları olay örgüsüne

38 *L'Image-temps*, s. 29.

dahil ederek bir bakıma araçsallaştıran çerçevenin dışında karşımıza çıktıklarında taşıdıkları dayanılmazlık. Hizmetçi kadının hamileliğine bütün baba adaylarından ve olanaklı mutlu hayatlardan, Umberto'nun intiharı aklından geçirmesine bütün olanaklı mutlu sonlardan, bütün o Hollywood klişelerinden bağımsız olarak bakmak. Sadece bakmak. Ama dayanılmazlık böyle sınır durumlarla, sıra dışı felaket anlarıyla ilgili değil sadece. Algı-hareket şemasına bağlı hareket-imge filmlerinde nasıl en şiddetli olaylar bile eylemin devam edebilmesi için dayanılır kılınıyorsa, hareket-imgenin ötesine geçen, saf görsel ve işitsel imgeler sunan filmlerde de en sıradan olaylar bile dayanılmazlıkları içinde gösteriliyor. Klasik sinemanın eylem eksenli organik bütünlüğü sarsıldığında sıradan olanla sıra dışı olan arasındaki sınır da belirsizleşiyor. Her şey görülebilir, her şey bakılmaya değer hale geldiğinde her şey dayanılmaz hale gelmiş oluyor. Umberto'nun başarısız intihar girişimleri ne kadar dayanılmazsa yatağına uzanıp ateşini ölçtüğü, köpeğiyle dolaştığı sahneler de o kadar dayanılmaz. Dayanılmaz olan şey belli bir şiddet taşıyan şu ya da bu tipte olaylar değil, dünyaya bakışımızın gündelik deneyimimizde algı-hareket şeması tarafından önceden belirlenmiş olması, hayatımızın klişelerden ibaret olması.

Deleuze bağımsız Amerikan sinemasını irdelerken sık sık klişelerden söz etmiş olsa da klişenin ne olduğunu ancak hareket-imgenin ötesine nasıl geçildiğini incelerken açıkça ortaya koyabiliyor:

> Klişe şeyin algı-hareket eksenli imgesidir. Bergson'un da dediği gibi, şeyin ya da imgenin bütününü algılamayız, daima daha azını algılarız, sadece algılamakla ilgilendiğimiz kısmını, daha doğrusu (ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inanışlarımız, psikolojik gereksinimlerimiz nedeniyle) algılamakta çıkarımız olan kısmını algılarız. Öyleyse normalde sadece klişeleri algılarız. Ama algı-hareket şemalarımız tutukluk yaparsa ya da bozulursa o zaman başka tipte bir imge belirebilir: saf görsel-işitsel bir imge, şeyin kendisini harfiyen, korkunçluğunun ya da güzelliğinin aşırılığı içinde, radikal ya da gerekçelendirilemez niteliği içinde açığa çıkaran bütüncül ve metaforsuz imge.[39]

39 *L'Image-temps*, s. 32. Deleuze klişeyi tanımlarken Bergson'un ***Madde ve Bellek***'te daha ziyade biyolojik bir bağlamda yaptığı analizleri toplumsal, kültürel bağlama taşıyor. Bergson'da yaşamsal olarak zorunlu olan şey (algı-hareket bağı) Deleuze'de ekonomik, ideolojik, psikolojik bir içerik kazanıyor ve klişeye dönüşüyor. Ama hayatımızı sürdürebilmek için (en azından bir yere kadar) dayanılmaz olanı görmememizi sağlayacak mekanizmalar geliştirmemiz gerektiğini Deleuze de kabul ediyor. Bu mekanizmalardan biri de alıntıda geçen metaforlar. Fazlasıyla güçlü bir şeyle karşılaştığımızda metaforlar sayesinde karşılaşmanın tekilliğini alışıldık kalıplara indirgeyebiliyoruz. Bu yüzden "harfiyen" konuşmanın, "metaforsuz imgenin" kendisi konuşulan ya da gösterilen şeyden bağımsız olarak bir dayanılmazlık taşıyor.

O halde, şeylerin algı-hareket şeması uyarınca algılanmaları zaten klişenin ta kendisi. Bu şemanın işleyebilmesi algılanan nesnedeki ("şeydeki") fazlalıkların elenmesine, geriye sadece eylem için gerekli olan kısmın bırakılmasına, kısacası nesnenin tekilliklerinden arındırılarak bir klişeye, kendi kendinin klişesine indirgenmesine bağlı. İşte bir silah görüyorum, birazdan bir cinayet işlenecek; işte ağlamaklı mutsuz bir yüz, birazdan birisi yardıma koşacak... Şema kesintiye uğradığında ya da çöktüğünde ise klişelerin perdesi kalkıyor, baktığımız şeyin faydasız, işlevsiz, olay örgüsüne eklemlenmeyen yanları su yüzüne çıkıyor. Nesne bütün aşırılığıyla, tekilliğiyle, dayanılmazlığıyla, fazlasıyla büyük, çirkin, güzel... olarak kendini göstermeye başlıyor.

Deleuze'ün böylesine net bir klişe tanımına ancak krize ilişkin üçüncü anlatısı çerçevesinde ulaşabilmiş olması elbette tesadüf değil. Klasik sinemanın savaş öncesi altın çağında, DED şemasının ve türevlerinin inandırıcılığını henüz yitirmediği dönemlerde, algı-hareket bağına dayalı imgeler klişe olarak görülmüyorlar. Klasik sinemanın ürettiği imgeleri klişeye dönüştüren şey imgenin ardındaki imgeyi, imgenin içindeki imgeyi görmeyi öğrenmemiz. Modern sinemanın çıkış noktası olacak saf görsel-işitsel durum klasik sinemanın sunduğu problematik durumun içinde saklı zaten. Standart, ticari bir aksiyon filmine yeni bir gözle bakmayı deneyin. *Maymunlar Cehennemi* ya da *Terminatör* gibi bir filmi İtalyan yeni gerçekçiliğinin izleyiciden beklediği duyarlılıkla, eylemin çekimine kapılmadan, kahramanlarla özdeşleşmeye çalışmadan, saf bir izleyici gibi izlemeye çalışın. Filmin eylem için gerekenden çok daha fazla malzeme sunduğunu, imgelerin filmin organik bütünlüğüne sığmayan, denetlenemez sayısız unsurla dolup taştığını fark edeceksiniz. En ticari aksiyon filminde bile indirgenemez bir belgesel katman, tohum halinde bir bakış sineması var. Bunu keşfettiğinizde aynı zamanda algı-hareket şemasının nasıl bu katmanı bastırarak klişeler ürettiğini keşfediyorsunuz. Artık klişeye dönüşmüş olan eylem-imgelerin içinde saklı saf görsel-işitsel malzemenin dayanılmazlığına bakabileceğinizi keşfediyorsunuz.

Yeni imge rejimi, Deleuze'ün zaman-imge diyeceği, bize zamanı hareketten bağımsız olarak sunan, hareketi organik bir bütün olarak değil sürekli bir sapma olarak kavrayan imge rejimi hareket-imgenin ötesinde değil içinde. Yine de baştan beri hareket-imgenin içinde saklı olan şeyi görebilmek ve zaman-imgeyi keşfedebilmek için hareket-imgenin ötesine geçmek gerek. Sinemanın hareket-imgenin dolaylı yoldan sunduğu şeyi dolaysızca sunan imgeler üretmeyi öğrenmesi, Deleuze'ün deyimiyle hareket-imgeyi "mutasyona uğratması", bu

yeni imgelerin bakışımızı algı-hareket şemasının dayatmalarından kurtarması gerek. Deleuze'ün eylem-imgenin krizine ilişkin üçüncü anlatısı işte bu öğrenmenin ve mutasyonun anlatısı.

Sonuç: Kriz ve Yaratıcılık

Şimdi, ayrıntılı olarak incelediğimiz üç kriz anlatısının ortak yanları ve farkları üzerinde duralım. Bu anlatıların Deleuze'ün sinemasal imgeleri ve göstergeleri sınıflandırma projesi açısından ne anlam taşıdıklarına bakalım.

Önce ortak yanlar. Her şeyden önce, üç anlatı da eylem odaklı bir sinemadan eylemi ikincilleştiren bir sinemaya geçişi resmediyor. Üstelik her seferinde kriz düşünce düzeyinde gerçekleşiyor, eylem düşünce lehine geride bırakılıyor. Hitchcock'ta eylemi kuşatan ilişkiler eylemin kendisini sembolik bir edime, yani zihinle kavranabilecek, çözümlenebilecek bir şeye dönüştürüyor. Hitchcock böylece zihinsel imgeyi ya da ilişki-imgeyi icat ederek hareket-imge rejimini tamamlamış oluyor. Bağımsız Amerikan sinemasında eylem inandırıcılığını yitirdiği ölçüde, algı-hareket şeması, durum-eylem sürekliliği bize artık ikna edici gelmediği ölçüde, eleştirel, ironik, parodik bir tavır imge üretimine yön vermeye başlıyor. Sahici eylemlerin yerine bu kez klişe eylemler geçiyor ve film izleyiciyi klişeler üzerine düşündürmeyi hedefliyor. İtalyan yeni gerçekçiliğinde ve Deleuze'ün zaman-imgeyle ilişkilendirdiği diğer sinema geleneklerinde ise dünyanın algı-hareket şemasınca indirgenmemiş yüzü açığa çıkıyor, şeylerin hiçbir eylemle devam ettirilemeyecek derinlikleri, dayanılmaz aşırılıkları saf görsel-işitsel imgelerce gösteriliyor, eylemin yerini gitgide bağımsızlaşan, serbestlik kazanan bir bakış alıyor. Üç durumda da eylem dolaysızlığını kaybediyor ve zihinselleşiyor, ilişkisel, eleştirel ya da yaratıcı bir düşünce tarafından kuşatılıyor.

Şu ana kadar söylediklerimizden önemli bir sonuç çıkıyor gibi görünüyor: Klasik sinemanın krizine ilişkin üç anlatı aynı sürecin farklı aşamalarına karşılık gelmiyor. Hareket-imgenin önce tamamlandığını, sonra estetik bir nihilizmi tetiklediğini, sonunda da zaman-imgeye dönüştüğünü söylemek mümkün değil.[40] Tamamlama ve sonlandırma, eleştirel mesafe alma ve parodik biçimde yeniden üretme, mutasyon ve yeni bir imge rejimine geçiş. Bunlar üç aşamadan çok eylem-imgenin krizini üstlenmenin üç farklı yolu, üç bağımsız

40 Estetik nihilizme karşılık gelen bağımsız Amerikan sinemasının kronolojik olarak yaratıcı dönüşüme ya da mutasyona karşılık gelen yeni gerçekçilikten önce değil sonra geldiğini görmüştük.

estetik deneyim değil mi? Bir Bergsoncu olan Deleuze'ün sinemanın evrimini çizgisel bir ilerleme olarak değil de bir dallanıp budaklanma, bir farklılaşma ve ayrışma süreci olarak kavramasından daha doğal ne olabilir? Çizgisel bir ilerlemenin aşamaları değil aynı kavşaktan doğan farklı yollar var elimizde. Artık dolaysızlığını, inandırıcılığını, gücünü yitirmiş olan eylem-imgenin düşünsel düzeyde dönüştürülmesine ilişkin üç farklı senaryo.

Ama Deleuze bu üç senaryonun eşit biçimde başarılı olduğunu düşünmüyor.[41] Deleuze için başka durumlarda olduğu gibi burada da başarının ölçütü yaratıcılık. Eylem-imgenin krizi karşısında tarihsel olarak benimsenmiş yolları başarılı ya da başarısız kılacak şey imge yaratımını tetikleyip tetiklemedikleri. Ancak yeni imge tipleri yaratan, imgelerle düşünmenin yeni yollarını icat eden yönetmenler Deleuze'ün sinemasal imgeleri sınıflandırma projesi açısından anlam taşıyorlar. Hitchcock büyük bir yaratıcı olduğu ve ilişki-imgeyi icat ettiği için övgüyü hak ediyor. Ama Hitchcock'un yaratıcılığı aynı zamanda bir sonlandırma, bitirme, bir bakıma başka yaratıcılıkların önünü kapama jesti. İlişki-imgenin icadı bir bütün olarak hareket-imgenin ya da klasik sinemanın sonu demek. Bağımsız Amerikan sineması en azından Deleuze'ün okumasında yaratıcılıktan çok eleştirellikten beslendiği için krize gerektiği gibi karşılık verememiş görünüyor. Bir tür başarısızlık, yarım kalmışlık, eksiklik söz konusu. Ortada sınıflandırma açısından dikkate değer yeni bir imge tipi yok. İtalyan yeni gerçekçiliği ise sadece bir imge tipi (saf görsel-işitsel imgeler) yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda yeni bir imge rejimine geçişi hazırlıyor ve ucu açık biçimde başka yaratımların önünü açıyor. Eylem-imgenin krizi sadece bu son durumda zaman-imgeye geçişi sağlıyor. Dolayısıyla üçüncü kriz anlatısı Deleuze'ün gözünde krizle başa çıkmanın en başarılı yoluna da karşılık geliyor ve *Zaman-İmge*'de yalnızca bu yoldan gidenlerin üretimleri inceleniyor.

41 Bu noktada da Bergson'la paralellik kurmak mümkün. Bergson *Yaratıcı Evrim*'de farklılaşan evrim çizgilerinin eşit biçimde başarılı olmadığını, bazılarının atalete saplanıp kaldığını gösteriyordu.

Resimler Ne İster?[1]

W.J.T. MITCHELL

Görsel kültür ve sanat tarihi hakkındaki yakın tarihli çalışmalarda resimlerle ilgili baskın sorunlar yorum ve retorik sorunlarıydı. Resimlerin ne kastettiklerini ve ne yaptıklarını bilmek isteriz: İşaretler ve simgeler olarak nasıl irtibat kurarlar; insanın duygularını ve davranışlarını etkilerken ne tür bir güç icra ederler? Arzu sorunu gündeme geldiğinde çerçeve genelde imajların üreticileri ve tüketicileri bağlamında çizilir, ne de olsa resim sanatçının arzusunun bir ifadesi ya da seyircide arzu uyandıran bir mekanizma muamelesi görür. Bu makalede arzunun konumunu bizzat imajlara taşımak ve resimlerin ne istediğini araştırmak istiyorum. Bu araştırma kuşkusuz yorum ve retorik konularından vazgeçme anlamı taşımıyor; aksine, resimdeki anlam ve güç sorununu biraz farklı bir bakış açısından görmemizi sağlıyor. Öte yandan, sanat tarihi ve diğer disiplinlerdeki temel dönüşümü kavramamıza da yardımcı olacak; bu dönüşüm bazen görsel kültür ya da görsel araştırmalar sayılıyor, ben ise bu dönüşümü hem popüler kültür hem de seçkin entelektüel kültür dahilinde resimdeki dönüşle ilişkilendiriyorum.

Zaman kazanmak adına, "resimler ne ister?" sorusunun öncüllerine dair kuşkumuzu askıya alabileceğimiz varsayımıyla başlamak istiyorum. Bu sorunun tuhaf ve hatta sakıncalı bir soru olduğunun gayet farkındayım. İmajların özneleştirilmesini, cansız varlıkların şaibeli biçimde kişileştirilmesini içerdiğinin bilincindeyim; ayrıca, imajlar söz konusu olduğunda geriletici ve batıl bir tavra yakın durduğunu da görmezden gelmiyorum, ciddiye alınması halinde bizi totemcilik, fetişizm, putperestlik ve animizm gibi faaliyetlere geri

1 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005) kitabının "What Do Pictures Want?" başlıklı bölümünün bu sayı için yazarın izniyle Türkçeye çevrilmiştir (ed. n.)

döndürecek bir tavır bu. Modern ve aydın insanların çoğu bu faaliyetlere şüpheli gözüyle bakıyor, çünkü bunların geleneksel biçimleri dahilinde ilkellik, psikoz ya da çocukluk (maddi nesnelere tapmak; oyuncak bebekler gibi cansız nesnelere canlılarmış gibi davranmak), modern tezahürleri dahilinde ise patolojik semptomlar (meta fetişizmi ya da nevrotik sapkınlık olarak fetişizm) olduğunu düşünüyorlar.

Ayrıca, bu sorunun, başka insanlara özellikle de ayrımcılığa maruz kalmış ve önyargı imajlarıyla mağdur edilmiş (klişeler ve karikatürler vasıtasıyla bir "profili oluşturulmuş") sınıfların mensuplarına tahsis edilmesi daha uygun düşecek bir araştırma türünü münasebetsizce sahiplenme girişimi gibi görünebileceğinin de farkındayım. Toplumsal cinsiyet, cinsellik ve etnik yapı üzerine modern çalışmaların gelişiminde son derece merkezî bir rol üstlenmiş olan abject'in veya alçaltılmış Başka'nın, azınlığın ya da madunun arzusu hakkındaki tüm araştırmalarda yankılanır bu soru.[2] Franz Fanon erkekliği ve zenciliği tek bir cümle içinde şeyleştirme riskini göze alarak "Siyah adam ne ister?" sorusunu sormuştu.[3] "Kadınlar ne ister?" sorusu Freud'un kendi başına cevabını veremediği bir soruydu.[4] Kadınlar ve beyaz olmayan insanlar bu sorularla doğrudan muhatap olmak ve kendi arzularını ifade etmek için çabaladılar. Resimlerin aynı şeyi nasıl yapabileceğini, bu tarz bir araştırmanın samimiyetsiz ya da Edgar Bergen'in Charlie McCarthy'ye "Kuklalar ne ister?" diye sorması misali, (en iyi ihtimalle) bilinçdışı bir tür karından konuşma girişiminden nasıl fazlası olabileceğini hayal etmek zor.

Ben yine de bunun, sormaya değer bir soru olduğunu varsayarak devam etmek istiyorum; kısmen bir düşünce deneyi gibi ne olup bittiğini görmek

2 Azınlık ya da madun niteliklerinin imgelere aktarılabilmesi, bu makalenin sonraki kısımlarında tabii ki merkezî bir mesele oluşturacak. Gayatri Spivak'ın meşhur "Can the Subaltern Speak?" ["Madun konuşabilir mi?"] (*Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson ve Lawrence Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988, s. 271-313) sorusu üzerine düşünerek başlayabiliriz işe. Spivak bu soruya "Hayır!" cevabını verir; imgeler sessiz ya da dilsiz işaretler olarak görüldüğünde, konuşmadan, sesten ve olumsuzlama yetisinden yoksunmuş gibi muamele gördüklerinde yankılanan bir cevaptır bu (böyle bir durumda, bizim sorumuza verilen cevap şöyle olabilir: Resimler bir ses ister, bir telaffuz/sözceleme poetikası isterler). İmgenin "azınlık" konumu en iyi Gilles Deleuze'ün tespitlerinde açıklığa kavuşur: Poetika süreci dile, onu "minörleştiren" bir "kekemelik" sokar ve böylece "sesler birer birer ölmüş gibi göründüğünde ortaya çıkan sıradan sessizlik vasıtasıyla" dilde "delikler açan bir imgeler dili" üretir, "çınlayan ve boyayan imgelerin dili". Bkz. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, İng. çev. Daniel W. Smith ve Michael A. Greco, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, s. 109, 159.

3 Franz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press, 1967, s. 8.

4 Ernest Jones'un aktardığına göre Freud bir keresinde Prenses Marie Bonaparte'a "Was will das Weib?" (Kadın ne ister?) diye ünleyivermiş. Bkz. Peter Gay, *The Freud Reader*, New York, Norton, 1989, s. 670.

için, kısmen de halihazırda soruyor olduğumuz bir soru olduğunu kabul ederek, sormaktan başka çaremiz olmadığına ve bu sebeple analizi hak ettiğine inandığımız için. Bu konuda, modern toplumsal ve psikolojik araştırmaların fetişizm ve animizm, nesnelerin öznelliği ve şeylerin kişilikleri (*personhood*) gibi meseleleri ele almaya mecbur olduğunu düşünen Marx ve Freud'un önerileri beni cesaretlendiriyor.[5] Resimler, kişiliğin ve canlılığın bütün izleriyle işaretlenmiştir; hem fiziksel hem de sanal cisimleri sergilerler; bazen harfiyen bazen mecazen konuşurlar bize; ya da onları "dilden ayıran uçurumun ötesinden" sessizce bize dönüp bakarlar.[6] Sadece bir yüzey değil, seyredenle yüzleşen bir *yüz* de sunarlar. Hem Marx hem Freud kişileşmiş, özneleşmiş, canlanmış nesneye derin bir kuşkuyla yaklaşıp her birine dair fetişleri ikon kırıcı / ikonoklastik bir eleştiriye tabi tutarken, enerjilerinin büyük bir bölümünü insan tecrübesindeki nesnelerin yaşamını kuran süreci [nesnelerin yaşamının insan deneyimi üzerinden tesis edildiği süreci] aydınlatmak için harcadılar. Fetişizm hastalığını "tedavi etme"nin gerçek bir imkânı var mı sorusu, en azından Freud için, hakiki bir sorudur.[7] Bence, formu ne olursa olsun, özneleşmiş, canlanmış nesne, tedavi edilmez bir semptomdur ve hem bu semptomun anlaşılmasında hem de semptomun daha az patolojik ve sakıncalı biçimlere dönüşmesinde Marx ve Freud'u rehber kabul etmek bize fayda sağlar. Kısacası, nesnelere ve özellikle de resimlere yönelik büyülü, modernlik-öncesi tavırlarımız üstümüze yapışıp kalmış, dolayısıyla bizim görevimiz bu tutumların üstesinden gelmek değil, onları anlamak ve semptomatolojisini derinlemesine araştırmaktır.

Resimler edebiyatta ele alınırken, tekinsiz kişilikleri ve canlılıkları abartılı bir şekilde methedilir çünkü muhtemelen edebi imge doğrudan yüzleşmeyi zorunlu kılmaz, aksine dilin aracılığıyla mesafe korunur. Büyü tasvirleri, maskeler ve aynalar, canlı heykeller, perili evler hem modern hem geleneksel

5 Resimler, kişilik özelliklerinin bazılarını barındırır dediğimizde pek tabii kişi nedir sorusu gündeme gelir. Bu soruya verilecek cevap ne olursa olsun, kişileri [*persons*] resimlerde hem taklit [*impersonate*] hem temsil etmeyi mümkün kılan şeyin ne olduğu hakkında bize bazı şeyler söyleyecektir. Bu soruşturma *per-sonare* ("derinlemesine yankılanmak") kelimesinin kökeninden başlayabilir; bu kök, kişi figürünü Yunan trajedisinde ikon figürleri ve ses borusu olarak kullanılan maskelere bağlar. Kısacası, kişiler ve kişilikler bütün niteliklerini imge-yapımından alırlar, tıpkı resimlerin bütün özelliklerini kişilerden aldığı gibi.

6 Burada John Berger'in klasik makalesinde hayvanın bakışı hakkındaki tespitine işaret ediyorum, "Why Look at Animals," *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, s. 3. Konu hakkında daha fazlası için bkz. benim makalem: "Looking at Animals Looking," *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, s. 329-344.

7 Freud'un fetişizm tartışması, fetişin görünürde "acılı bir semptom" olmadığı ve hastalarının fetiş şikâyetiyle ona nadiren geldiği notuyla başlar. "Fetishism" (1927), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra, Hogarth Press, 1961, 21:152-157.

edebi anlatıların her yerinde karşımıza çıkar ve bu hayali imgelerin aura'sı, karşısında profesyonellerin de halkın gerçek resimler karşısında benimsediği tutuma da sirayet etmiştir.[8] Sanat tarihçileri inceledikleri resimlerin yalnızca renk ve şekil bakımından ayrışan maddi nesnelerden ibaret olduğunu "biliyor" olabilirler ama sıklıkla resimlerin duygusu, iradesi, bilinci, faaliyeti ve arzusu varmış gibi konuşup davranırlar.[9] Herkes annesinin fotoğrafının canlı olmadığını bilir fakat o fotoğrafa zarar vermeye ya da onu yok etmeye kimse yanaşmaz. Modern, mantıklı, seküler biri resimlere insan muamelesi yapılması gerektiğini kabul etmez ama özel durumlar için istisna oluşturmaktan da asla geri durmayız.

Üstelik bu tavır kişisel anlamı olan değerli sanat eserleri veya resimlerle sınırlı değildir. Her reklamcı bilir ki bazı imajlar, meslek jargonunu kullanacak olursak şayet, "yürür", bir başka deyişle, bir reklam kampanyasında, sanki kendi akılları ve maksatları varmış gibi, yeni yönelimler ve şaşırtıcı sapmalar üretme kabiliyetine sahipmiş gibi görünürler. Musa, Harun'dan altın buzağının imal ediliş sürecini açıklamasını isteyince Harun da tek yaptığının İsrailoğulları'nın altınlarını ateşe atmak olduğunu, bunun sonucunda altın bir buzağının kendi kendini yaratan bir makine misali, ortaya çıktığını söyler (Mısır'dan Çıkış, 32:24).[10] Kuşkusuz, yürüyen bazı putlar da var.[11] İmgelerin kendiliğinden bir tür toplumsal ya da psikolojik güce sahip olduğu fikri, çağdaş görsel kültürün hüküm süren klişesidir. Gösteri, gözetim ve gösteriş toplumu

8 Büyü tasvirleri ve canlandırılmış nesneler, 19. yüzyıl Avrupa romanının bilhassa çarpıcı özelliklerinden biridir, Balzac, Brontë ailesi, Edgar Allan Poe ve Henry James'in ve tabii ki gotik romanın sayfaları arasında görülebilir. Bkz. Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1977. Geleneksel ya da modernlik öncesi "fetişist" toplumlarla karşılaşma ve onların yıkılmasından sonra sanki Victoria döneminin ev ortamlarında özneleştirilmiş nesnelerin Aydınlanma-sonrası dirilmesi vuku buldu.

9 Batı sanat tarihi söyleminde kişileşmiş ve "canlı" sanat eseri kinayesinin tam manasıyla incelenmesi ayrı bir makale gerektirir. Böyle bir makale, sanat tarihinin üç esas babası Vasari, Winckelmann ve Hegel'de sanat nesnesinin statüsüne bakmakla başlayabilir. Bence, varacağı sonuç da şu olur: Batı sanatının ilerlemeci ve teleolojik anlatıları öncelikle (sıkça düşünüldüğü üzere) görünüşün ve görsel gerçekçiliğin zaptına değil de, Vasari'nin ifadesiyle, "zindelik" ve "canlılığın" nesneye nasıl zerk edildiğine odaklanır. Winckelmann'ın sanat mecrasını kendi tarihsel gelişimi içinde fail olarak görmesi ve izleyeni bir Pygmalion figürüne dönüştürecek kadar ilahi canlılıkla dolu bir nesne olarak, hayat üflenmiş bir heykel olarak Apollo Belvedere'yi tasvir etmesi de bu makalenin ana konusu olurdu, zaten Hegel de sanat nesnesine "kutsal ruhun kutsadığı" maddi bir şey muamelesi yapmıştı.

10 Pier Bori der ki buzağın "kendini yaratma" hikâyesi, kilise babalarınca Harun'un aklanmasında (ve Yahudi kavminin suçlanmasında) önemli bir rol oynar. Örneğin Mısırlı Makarios, ateşe atılan altın hakkında "sanki ateş halkın kararını taklit etmiş ve onu puta dönüştürmüş" yorumunu yapar (Bori, *The Golden Calf*, Atlanta, Scholar's Press, 1990, s. 19).

11 Ya da kanatlanan... Meslektaşım Wu Hung, Çin efsanelerinde Buda'nın uçan heykellerinin sık rastlanan bir durum olduğunu söylemişti bana.

içinde yaşadığımız iddiası ileri kültürel eleştirinin bir sezgisinden ibaret değil; Andre Agassi gibi bir spor ve reklam ikonu "imaj her şeydir" [*image is everything*] diyebilir ve yalnızca imgeler *hakkında* değil imgeler *için* konuşan biri gibi anlaşılabilir, kendisi de "imajdan ibaret" görünmüş biri gibi.

O halde, resimlerin kişiliği (ya da en azından canlılığı) fikrinin geleneksel toplumlarda olduğu kadar modern dünyada da revaçta olduğunu ispatlamak zor olmayacaktır. Aslında zorluk, sonrasında ne diyeceğini bilmekte yatar. İmgelere yönelik geleneksel tutumlar –tapınma, fetişizm, totemizm– modern toplumlarda nasıl yeniden işlev kazandı? Kültür eleştirmenleri olarak bizlerin görevi, bu imgelerin gizemini açığa vurmak mı, modern putları yıkmak mı, halkları köleleştiren fetişleri teşhir etmek mi? Doğru ve yanlış, sağlıklı ve hasta, saf ve katkılı, iyi ve kötü imgeleri ayrıştırmak mı? Acaba imgeler siyasi bir mücadelenin verileceği bir yer mi, yeni bir etiğin dile getirileceği bir zemin mi?

Bu soruların hepsine güçlü bir "evet" ile cevap vermek ve görsel kültür eleştirisini siyasi eyleme dair doğrudan bir strateji olarak görmek çok çekici duruyor. Bu eleştiri biçimi, imgeleri, ideolojik manipülasyonun ve fiilî insanî zararların failleri mahiyetinde sunarak işler. Bir uçta hukuk teorisyeni Catherine MacKinnon'un iddiası vardır; buna göre, pornografi sadece kadınlara karşı bir şiddet ya da aşağılama temsili değil, aynı zamanda şiddetli bir aşağılama *eylem*idir, pornografik resimler –bilhassa fotoğraftaki ve sinemadaki imgeler– bizatihi şiddet failleridir.[12] Diğer taraftan, görsel kültürün siyasi eleştirisinde daha bilindik ve daha az tartışmalı iddialar da var; bunlara göre, Hollywood sineması kadını "eril bakış" nesnesi olarak inşa eder; cahil kitleler, görsel medyanın ve popüler kültürün imgeleri vasıtasıyla manipüle edilirler; ten rengi farklı insanlar rahatsız edici basmakalıplara ve ırkçı görsel ayrımcılığa tabi tutulurlar; sanat müzeleri ise dinî bir tapınakla bankanın karışımı formundadır, estetik ve ekonomik artı değer üretmek için tasarlanmışlardır, halkın hürmet ritüelleri adına mal fetişizmi işte buralarda sergilenir.

Bu iddiaların her biri kendince bazı hakikatler içerse de (zaten çoğunu da bizzat ben ifade etmiştim) esasında tatmin etmeyen bir tarafları da yok değil. Belki de en bariz sorun, imgelerin habis gücünü eleştiriye tabi tutup yıkma girişiminin hem kolay hem de etkisiz olmasıdır. Resimler popüler siyasi antagonistlerdir çünkü resimler söz konusu olduğunda gayet tavizsiz

12 Catherine MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, özellikle s. 172-173 ve 192-193.

bir duruş sergileyebiliriz ama günün sonunda her şey neredeyse aynı kalır.[13] Skopik düzenler defalarca alaşağı edilebilir, hem de ne görsel ne de politik kültür üzerinde görünür bir etki bırakmadan. MacKinnon'un durumunda, bu girişimin parlaklığı, tutkusu ve abesliği gayet aşikâr. Toplumsal ve ekonomik adalet arayan ilerlemeci ve insancıl bir politikanın enerjisi, gerçekten pornografinin başını ezmek için yürütülen bir kampanyaya mı harcanıyor? Ya da iyi ihtimalle siyasi hüsranın sırf bir semptomu mu söz konusu, yahut kötü ihtimalle ilerlemeci siyasi enerjiyi şüpheli siyasi tepki biçimleriyle işbirliğine aktarma mı? Ya da daha iyisi, MacKinnon'un imgelere birer fail gibi davranması, bizim imgeleri kişileştirme ve canlandırma eğilimimizin ıslah edilemezliğinin bir kanıtı mı? Siyasetteki abeslik bizi ikonolojik bir izaha yöneltiyor olabilir mi?

Her halükârda, bir görsel kültür eleştirisinde siyasi meselelere dair kavrayışlarımızı dizginlemenin ve "imgelerin gücü" retoriğini ölçülü kılmanın tam vakti şimdi. İmgeler pek tabii güçsüz değil, fakat bizim düşündüğümüzden çok daha zayıf olabilirler. Asıl sorun da zaten bu güce ve bu gücün nasıl işlediğine dair tahminimizi saflaştırmak ve karmaşıklaştırmaktır. İşte bu sebeple ben de resimler ne *yapar* sorusunu, ne *ister* olarak değiştirdim; yani gücü arzuya dönüştürdüm, karşı çıkılacak baskın bir güç modelini ise soruşturulacak ya da (daha iyisi) söz almaya davet edilecek bir maduniyet modeline çevirdim. Eğer imgelerin gücü zayıfın gücü gibiyse bu onların arzusunun da buna uygun bir şekilde güçlü olmasını açıklayabilir: Arzu, onların hakiki güçsüzlüğünü telafi etmeyi amaçlar. Eleştirmenler olarak bizler, resimlerin gerçekte olduklarından daha güçlü olmalarını dileyebiliriz; maksat da onlarla yüzleşirken, onları teşhir ederken ya da överken bize bir güç sahibi oldukları izlenimi vermeleridir.

Öte taraftan, resmin madun modeli, resimlerle olan ilişkimizde güç ve arzunun fiilî diyalektiğini başlatır. Fanon, zenciliği düşündüğünde bunu "bedendeki lanet" olarak tasvir eder, doğrudan görsel temasta da "Zenciye bak!" ifadesi savrulur zaten.[14] Fakat ırksal ya da ırkçı basmakalıp inşası, bir tahakküm

13 Bu gölge politikasının en berbat örneği, psikolojik test endüstrisidir; bu testler, gençlerin ürettiği şiddetin fail nedeninin video oyunları olduğunu ispatlamaya çalışır. Şiddetin gerçek araçlarına yani silahlara dikkat kesilmek yerine ikonik ve "kültürel" bir günah keçisi bulmayı tercih eden siyasi çıkarların desteği sayesinde her yıl video oyunlarının etkisi üzerine "araştırmalar" için muazzam miktarda kamu harcaması yapılıyor. Daha fazla ayrıntı için bkz. http://culturalpolicy.uchicago.edu/news_events.html#conf. "The Arts and Humanities in Public Life 2001: 'Playing by the Rules: The Cultural Policy Challenges of Video Games,'" 26-27 Ekim 2001 tarihinde Chicago Üniversitesi'nde yapılan bir konuşma.

14 Fanon, "The Fact of Blackness", *Black Skin, White Masks*, s. 109.

tekniği mahiyetinde resmin basit icrası değildir: İki arada bir derede bırakmadır, bu da arzu ve nefret kompleksi dahilinde ırkçılığın hem öznesine hem de nesnesine acı verir.[15] Irkçılığın göz şiddeti nesnesini ikiye böler, bir taraftan aşırı-görünür yaparken diğer taraftan görünmez kılar,[16] işte bu, Fanon'un sözleriyle "tiksinti" ve "hayranlık" nesnesidir.[17] *Tiksinti* ve *hayranlık* tam da İncil'de putperestliği itham ederken kullanılan terimlerdir; bunun sebebi de ikonlardan korkan birinin ondan tiksinmesi gerekirken hayranlık duymasıdır.[18] Siyahi insan gibi put da hem aşağılanır hem ilahlaştırılır, beş para etmediğinden, bir köle olduğundan sövülür, bir uzaylı ya da doğaüstü bir güçmüş gibi de ondan korkulur. Putperestlik görsel kültürde bilinen en dramatik imge gücü biçimi olsa da dikkate şayan biçimde muğlak ve müphem bir kuvvet türüdür. Mademki görsellik ve görsel kültür, putperestliğe ve ırkçılığın kem gözüne "yardım ve yataklık suçu" ile kirlendi, o zaman zeki tarihçi Martin Jay "göz"ün kendisini Batı kültüründe durmadan "devrilen" [*cast down*] (ya da sökülen) bir şey olarak düşündüğünde ve görüşü de durmadan "aşağılama"ya [*denigration*] maruz bırakılmış bir şey olarak tasavvur ettiğinde şaşırmamalıyız.[19] Resimler kişiler olsa bile renkli ve damgalı kişilerdir o zaman; saf beyaz veya saf siyah tuvallerin, bomboş, üzerinde tek bir çizik olmayan bir yüzeyin rezilliği ise farklı bir yüzle ortaya çıkar.

Resimlerin cinsiyetinden bahsedecek olursak, imgelerin "varsayılan" konumunun dişil olduğu açıktır, sanat tarihçisi Norman Bryson'ın ifadesiyle bunlar, "bakışın taşıyıcısı mahiyetindeki erkek ile imge mahiyetindeki kadın

15 İki arada bir derede kalmanın ayrıntılı bir analizi için bkz. Homi Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism," *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, s. 66-84.

16 Ralph Ellison'ın klasik romanı *The Invisible Man* bu çelişkiyi bütün canlılığıyla ortaya koyar: Görünmez insan, aşırı görünür olduğu *içindir* ki (başka bir anlamda) görünmezdir.

17 "Bize göre, 'Zenci'ye hayran olan kişi ondan tiksinen kişi kadar 'hasta'dır" (Fanon, *Black Skin, White Masks*, s. 8).

18 Örneğin bkz. "Saydalıların iğrenç putu Aştoret, Moavlıların iğrenç putu Kemoş ve Ammonluların iğrenç putu Molek..." (2 Krallar, 23:12) ve Yeşaya 44:19: "Artakalanından iğrenç bir şey mi yapayım? Bir odun parçasının önünde yere mi kapanayım?" *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nün çevrimiçi versiyonu da şüpheli bir etimoloji verir: "*Abominable* [iğrenç], genelde *abhominable* diye hecelenir, ve *ab homine* diye açıklanır, yani 'insandan uzak, insan dışı, hayvanca.'" Canlandırılmış imgenin hayvanlarla bir tutulması bence imgeleme arzusunun mühim bir özelliğidir. İğrençlik ayrıca İncil'deki "mundar" ya da tabu hayvanlara genelde atfedilen bir terimdir. İnsan ve hayvan özelliklerini harmanlayan imkânsız "alaşım" formlar sunacak "canavar" imge mahiyetindeki put için bkz. Carlo Ginzburg, "Idols and Likenesses: Origen, Homilies on Exodus VIII.3, and Its Reception," *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, Londra, Phaidon Press, 1994, s. 55-67.

19 Bkz. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley ve Los Angeles, University of California Press, 1993.

arasındaki bir karşıtlık etrafında seyircilik inşa eder" – kadına *ait* imgeler değil, kadın *mahiyetinde* imgeler.[20] O halde, resimler ne ister sorusu, kadınlar ne ister sorusundan ayrışmaz. Freud'dan çok önce, Chaucer'in *Wife of Bath's Tale* eseri, bu sorun hakkında bir anlatı sahnelemişti, "Kadınların en çok arzuladığı şey nedir?" Bu soru bir şövalyeye sorulur; şövalye, saraylı bir hanıma tecavüz etmekten suçlu bulunmuş ve gidip doğru cevabı bulması için ölüm cezası bir yıl ertelenmiştir. Eğer yanlış cevapla geri dönerse ölüm cezası icra edilecektir. Şövalye, mülakat yaptığı kadınlardan birçok yanlış cevap duyar: para, şöhret, sevgi, güzellik, hoş elbiseler, yataktaki tatmin, sayısız hayran... Doğru cevabın *maistrye* olduğu ortaya çıkacaktır, hak ya da rıza yoluyla "egemenlik" [*mastery*] ile üstün güç ya da kurnazlığın eşlik ettiği iktidar arasında gidip gelen karmaşık bir Ortaçağ İngilizcesi terimi.[21] Chaucer'in hikâyesinden çıkaracağımız derse göre, özgürce rıza gösterilmiş ve mutabakata dayanan egemenlik en iyisidir, fakat Chaucer'in anlatıcısı, alaycı ve dünyaya düşkün Bathlı kadın, kadınların istedikleri (yani eksik oldukları) şeyin iktidar olduğunu ve hangi şekilde olursa olsun onu elde edeceklerini bilir.

Resimlerden alacağımız ders nedir? Bir yıl içinde karşılaştığımız tüm resimlerle mülakat yapabilseydik bize ne cevap verirlerdi? Kuşkusuz birçok resim Chaucer'in "yanlış" cevaplarını verirdi: Bir başka deyişle, çok para etmeyi, güzellikleri sebebiyle beğenilmeyi ve övülmeyi isterlerdi, pek çok hayranları olsun, onlara bayılsın isterlerdi. Fakat bütün bunların ötesinde, seyircinin üstünde bir tür egemenlik isterlerdi. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Michael Fried, bir tablonun "ilk eğilim"ini tam manasıyla şu sözlerle özetler: "Bir tablo [...] öncelikle seyirciyi cezbetmeli, sonra onu yakalamalı ve esir etmeli; bir başka deyişle, bir tablo birini çağırmalı, sonra onu kendi önünde durdurmalı ve sanki büyülenmiş de hareket edemiyormuş gibi onu orada tutmalı."[22] Kısacası, bir tablonun arzusu seyirciyle rolleri değişmektir, onu afallatmak ve yerine mıhlamaktır, resmin bakışı için onu bir imgeye dönüştürmektir, ki buna "Medusa etkisi" diyebiliriz. Resimlerin ve kadınların güçlerinin birbiri üzerine modellendiğini ve buradaki imgeler ve kadınlar modelinin adi, kötürüm

20 Norman Bryson, "Introduction", *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, Hanover, NH, University Press of New England, 1994, s. XXV. İmge ve bakışın cinsiyetine dair klasik yaklaşımın yeri hâlâ tabii ki Laura Mulvey'nin makalesi: "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, S. 3 (1975), s. 6-18.

21 Chaucer'in *maistrye* kavramı hususunda bana yardımcı olduğu için Jay Schleusener'a teşekkür ederim.

22 Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, s. 92.

ve kısır olduğunu belki de en açık bu etki gösterir.[23] İstedikleri iktidar *eksiklik* mahiyetinde tezahür eder, mülkiyet değil.

Kuşkusuz, resimler, dişilik ve zencilik arasındaki bağlantıyı çok daha ayrıntılı işleyebiliriz; cinsiyet, cinsel kimlik, kültürel konum ve hatta türler kimliğinin diğer modellerini izleyip imgelerin madun statüleri üzerinden başka çeşitlenmeleri göz önünde tutabiliriz (örneğin, resimlerin arzularının hayvanların arzuları üzerine modellendiğini düşünebiliriz ya da bazı istilacı felsefi metaforları sık sık "acayip [*queer*] resimler" diye nitelerken Wittgenstein'ın kastettiği şeyi sorgulayabiliriz).[24] Ancak şimdi sadece Chaucer'in arayış modeline dönmek istiyorum ve resimleri anlam taşıyıcıları veya güç aygıtları gibi görmek yerine arzuları üzerinden soruşturunca ne olacak görmek istiyorum.

İçi dışı bir olan bir resimle başlayayım: I. Dünya Savaşı sırasında Amerikan ordusuna asker toplama amacıyla James Montgomery Flagg tarafından tasarlanan ünlü "Sam Amca" posteri. Bu öyle bir imaj ki arzuları olmasa bile talepleri tümüyle aşikâr görünüyor ve belirli bir nesneye odaklanmış: "Sen"i istiyor, yani askerlik hizmeti görebilecek yaştaki genç erkekleri.[25] Resmin doğrudan amacı Medusa etkisinin bir versiyonuymuş gibi görünüyor: yani, seyirciye sözleriyle "seslenir", seçip ayıran bakışının dolaysızlığıyla ve (resimdeki en sıra dışı nitelik olan) orantısız işaret parmağıyla onu suçlayarak, işaret ederek ve emrederek olduğu yere mıhlamaya çalışır. Fakat bu mıhlama arzusu sadece geçici ve anlık bir hedeftir. Uzun vadede maksat seyirciyi hareketlendirmek ve seferber etmek, "en yakındaki askerlik şubesi"ne yollamak ve nihayetinde ülkesi adına savaşması ve muhtemelen ölmesi için okyanus ötesine göndermektir.

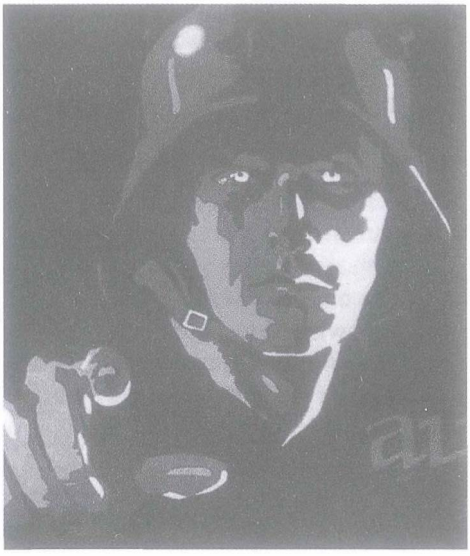
23 Bkz. Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure", *Representations* 4 (Sonbahar 1983), s. 27-54; benim Medusa hakkındaki tartışmam için de *Picture Theory*, s. 171-177.

24 Bununla birlikte, Wittgenstein'ın terminolojisinde *queer*, kesinlikle sapkın (*widernatürlich*) değil, oldukça doğaldır ("ganz natürlich"); her ne kadar "garip" (*seltsam*) veya "şaşırtıcı" (*merküurdig*) olsa da. Bkz. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, İng. çev. G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953, s. 79-80, 83-84.

25 Burada, arzu, talep ve ihtiyaç arasındaki Lacancı ayrımı hatırlatmak istiyorum. Jonathan Scott Lee, faydalı bir yorum getirir: "Talebin kendi içinde oyduğu aralıkta beliren şeydir arzu... herhangi bir talebin anımsattığı şeydir, hem de o talep içinde dile getirilen ihtiyacın ötesinde." (Lee, *Jacques Lacan*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1991, s. 58). Bkz. ayrıca Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992, s. 134. "İstemek" fiili pek tabii bağlama göre arzulamak, talep etmek, ihtiyaç duymak anlamlarından birini akla getirebilir. Žižek bir keresinde bana demişti ki Sam Amcanın "Seni istiyorum" cümlesini bir talep ya da ihtiyaç ifadesinden ziyade "Seni arzuluyorum" diye okumak sapkınlık olur. Buna rağmen, bu resmin ne kadar sapkın olduğu hemencecik anlaşılacaktır.

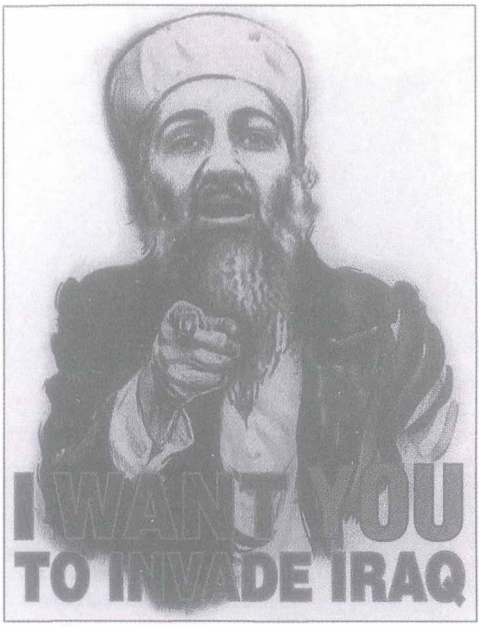


James Montgomery Flagg, Sam Amca,
1. Dünya Savaşı.



Alman asker toplama posteri, 1915-16 civarı.
Staatsgalerie Stuttgart koleksiyonundan.

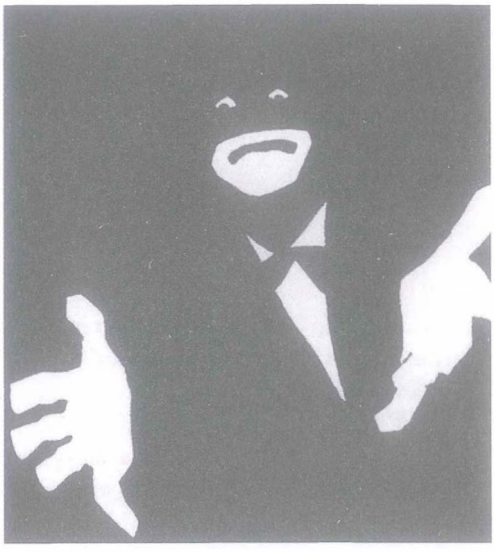
Ancak, buraya kadar söz konusu olan şey sadece olumlu arzunun bariz işaretleri denebilecek şeyin bir okuması. İşaret eden ya da doğrultulan parmak hareketi, modern asker alım posterlerinin ortak özelliğidir. Bundan daha öteye gitmek için resmin eksikliği doldurmak açısından ne istediğini sormamız gerek. Bu noktada, Amerika'nın askere çağırma posterleriyle Almanlarınkini karşılaştırmak aydınlatıcı olur. Almanların resminde genç bir asker erkek kardeşlerine hitap eder, savaş alanında onurla ölenler birliğine çağırır onları. Sam *Amca* ise isminin de işaret ettiği üzere muhtemelen asker adayıyla daha müphem ve dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Savaş için zorunlu olan gençliğin dinçliğinden yoksun yaşlı bir adamdır ve belki daha önemlisi, bir anavatan figürüyle anımsatılacak doğrudan kan bağına sahip değildir. Kendinin yahut evlatlarının katılmayacağı bir savaşa gençlerin gidip mücadele etmesini ve ölmesini ister. George M. Cohan'ın dediği gibi, Sam Amcanın "evlatları" yoktur, yalnızca "gerçek canlı yeğenleri" vardır; Sam Amcanın kendi kısırdır, bir tür soyutlamadır, bedeni, kanı olmayan bir karton figürdür ama ulusu vücuda getirir ve başka adamların evlatlarını çağırır ki bedenlerini ve kanlarını bağışlasınlar. Şunu da söyleyelim; Sam Amca 19. yüzyıl boyunca İngiltere'de *Punch* dergisinin sayfa-



Usame Amca. Kâr amacı gütmeyen Florence Vakfı'nın bir projesi olan TomPaine.com koleksiyonundan.

larını süslemiş komik bir karakter olan "Yankee Doodle" karikatürlerinin neslinden gelen bir resimden ibarettir. Nihai atası gerçek bir insandır; Sam Wilson Amca, 1812 Savaşı esnasında Amerika Ordusunun sığır eti tedarikçisiydi. Sam Amcanın esas ilk örneğinin bir grup genç insana değil de boğazlanmak üzere olan bir büyükbaş sürüsüne hitap ettiği bir sahne canlanıyor insanın gözünde. Amerika'daki gençleri Irak'a gidip savaşmaya teşvik eden "Usame Amca" figüründeki gülünç evirme için bu resmin ne kadar uygun olduğundan bahsetmeye gerek bile yok.

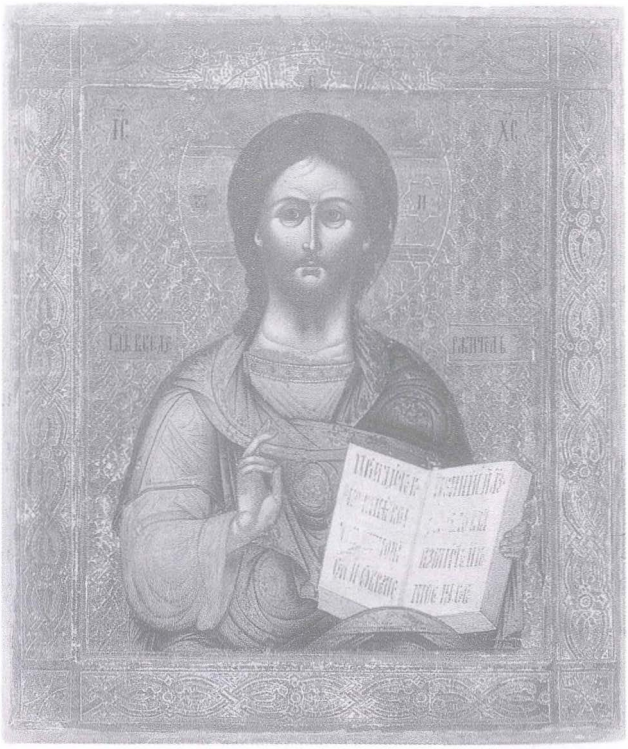
Öyleyse bu resim ne istiyor? Ayrıntılı bir analiz bizi bir ulusun siyasi bilinçdışının derinliklerine götürecektir; bu öyle bir bilinçdışı ki bedeninden ayrılmış bir soyutlama olarak hayal ediliyor, insanlar değil de yasalar üzerine, kan ilişkileri değil de ilkeler üzerine kurulu Aydınlanmış bir siyasi düzen olarak tasavvur ediliyor, ama aslında yaşlı beyaz adamların her ırktan kadın ve erkekleri (hatta bu yekûnda beyaz ırk dışındakilerin sayısı orantısız biçimde çoktur) kendi savaşlarında çarpışmaya gönderdiği bir yer olarak vücut bulmuş. Bu gerçek ve hayali ulusun eksikliğini çektiği şey, bedeniyle ve kanıyla ettir ve o ulusun bunları elde etmek için gönderdiği insan da yalancıdır, et tedarikçisidir veya belki de sadece bir sanatçıdır. Zaten görünen o ki Sam Amca posterinin çağdaş modeli de James Montgomery Flagg'in ta kendisiydi. Dolayısıyla Sam Amca, bayrağa bürünmüş bir Amerikan vatansever sanatçının otoportresinden ibaretti, imgeler ve sanatçılar için geçerli olan bir verimlilik türü sayesinde milyonlarca aynı baskıyla kendini çoğaltmıştı. Kitle için üretilen imgesinin "bedeninden ayrılması", memleketin her tarafına yayılmış askerlik şubeleri (ve gerçek eratın bedenleri) hesaba katıldığında, *imge olarak* somut bedeni ve konumuyla zıtlık oluşturur.



Warner Bros. *The Jazz Singer* filmi için hazırlanmış Al Jolson posteri.

Bu arka-plan verildikten sonra, bu posterin askere alım aracı olarak herhangi bir güce ya da etkinliğe sahip olması sizi şaşırtabilir, ama aslında imgenin gerçek gücü hususunda bir şey bilmek çok zordur. Buna rağmen, insanın tasvir edebileceği şey, güç ve güçsüzlük hülyalarına nispetle imgedeki arzu yapısıdır. Belki de hem kansız temizliği bakımından imgenin narin içtenliği hem de ticaret ve karikatürdeki kaynakları, ABD'nin bir simgesi olmaya münasip kılmıştır onu.

Bazen bir isteğin ifadesi, emretme veya talep etme gücünden ziyade eksikliği anlamına gelir, Warner Bros.'un *The Jazz Singer* filmi için hazırladığı ve oyuncu Al Jolson'ın yer aldığı reklam posteri vakasında olduğu gibi: Ellerin hareketleri ricayı ve yalvarmayı ifade eder, bir *Mammy* için ilan-ı aşktır ve tabii bu kez askerlik şubesine değil de sinemaya gönderilecek seyircileri işaret eder. Bu resmin istediği şey de, tasvirdeki figürün istediğinden ayrı olarak, figür ve zemin arasında sabit bir ilişkidir, bedeni zeminden, teni elbiseden, bedenin dışını içinden ayırmanın bir yoludur. İşte bu tam da elde edemeyeceği şeydir çünkü ırk ve beden imgesindeki izler, bizzat sinema mecrası ve vaat ettiği ırkçı soytarılık sahneleri gibi gözlerimizin önünde "oynayan" hareketli siyah-ve-beyaz alanların mekik dokuma hareketinde kaybolup gider. Sanki bu soytarılık nihayetinde bedeni ayırt edilmeyen bölgeleri olarak delikleri ve organlarına sabitlemeye indirgenmiş; gözler, ağız ve eller görünen ve görünmeyen insan arasındaki, iç beyazlık ve dış siyahlık arasındaki aydınlık geçitler mahiyetinde fetişleştirilmiş. "Ben siyahım ama şükür ruhum beyaz" diyordu William Blake; ancak bu görselde ruhun pencereleri gözle, ağızla ve dokunmayla bağlantılı olarak üç farklı şekilde kaydedilir, ırk farklılığının örtüsünün ötesinde görmeye, hissetmeye ve konuşmaya davet var. Jacques Lacan'ın işaret ettiği gibi, resmin bizde görme arzusu uyandırdığı şey, aslında tam da gösteremediği şeydir. Bu güçsüzlük ona sahip olduğu tüm belirli güçleri bahşeder.



Bizans ikonu: İsa. Tezhip, Mezmurlar Kitabı ve Yeni Ahit (D.O. MS 3), fol. 39r. Bizans Koleksiyonu, Dumbarton Oaks, Washington, DC.

Bir resimdeki görsel arzu nesnesinin kaybolması bazen izleyici nesillerinin faaliyetinin doğrudan bir işaretidir, nitekim 11. yüzyıldan bir Bizans minyatürü için de geçerli bu. Sam Amca ve Al Jolson figürleri gibi İsa figürü de doğrudan izleyiciye hitap eder, tabii burada 78. Mezmurdan bir ayetle birlikte: "Dinle, ey halkım, öğrettiklerimi. Kulak ver ağzımdan çıkan sözlere". Fakat resmin fiziki bulgularına bakıldığında ortaya açıkça çıkan şey şu: Kulaklar, ağzın sözlerine çok da dikkat kesilmemiş de resimdeki dudaklara bir ağız yapıştırılmış gibi daha çok ve böylece yüz neredeyse unutulacak kadar aşınmış. "İmgeleri kucakla, gözlerinle, dudaklarınla ve kalbinle onları sev!" diyen Şamlı Yuhanna'nın tavsiyesini harfiyen izlemişlerin huzurundayız.[26] Sam Amca gibi bu ikon da seyredenin bedenini ve kanını ve ruhunu isteyen bir görsel; Sam Amcanın aksine, kendi bedenini karşılaşmaya feda eder, bir bakıma ayindeki kurbanın bir görselle yeniden canlandırılması söz konusudur. Görseldeki tahrifat hürmetsizliğin değil teslimiyetin bir işaretidir, tasvir edilen bedenin seyirci bedene intikal etmesidir.

26 Tartışmanın tamamı için bkz. Robert S. Nelson, "The Discourse of Icons, Then and Now", *Art History* 12, S. 2, Haziran 1989, s. 144-55.

Resmin arzusunun doğrudan ifadesi olan bu formlar pek tabii genelde "bayağı" görselleştirme biçimleriyle özdeşleştirilir – ticari reklamlar ve siyasi ya da dini propaganda. Madun mahiyetindeki resim, bir çağrı yapar ya da bir talep yayımlar, bu çağrı ya da talebin kesin etkisi ya da gücü, pozitif arzu işaretlerinden ve eksiklik ya da güçsüzlük izlerinden müteşekkil öznelerarası bir karşılaşmada ortaya çıkar. Peki, burada bizatihi "sanat eseri" nerede? Özerk güzelliğinde ya da yüceliğinde "olması" beklenen estetik nesne nerede? Modern sanatın ortaya çıkışının bilhassa arzunun dolaysız izlerinin reddedilmesi ya da terk edilmesi bağlamında anlaşılabileceğini savunan Michael Fried bu soruya yanıt verenlerden biriydi. Fried'in hayranı olduğu resmin baştan çıkarma süreci, özellikle dolaylı niteliğine, seyirci karşısında görece kayıtsızlığına ve kendi iç dramasında hiç teatral olmayan bir şekilde "soğurulmasına" bağlıdır. Fried'i büyüleyen resimlerin özellikleri, hiçbir şey istemez gibi görünüp muhtaç olduğu her şeye sahip olduğu hissi yaratarak istediklerini elde etmeleridir. Jean-Baptiste-Siméon Chardin'in *Sabun Baloncukları* ve Théodore Géricault'nun *Medusa'nın Salı* üzerine Fried'in yürüttüğü tartışmalar, burada örnek mahiyetinde sunulabilir ve bize gösterir ki buradaki sorun, bir resimdeki figürlerin istediği şeye ya da figürlerin aracılık ettiği okunaklı arzu işaretlerine öyle basitçe indirgenemez.

Bu arzu büyülenme ya da kendini kaptırma biçiminde olabilir, tıpkı *Sabun Baloncukları*'nda olduğu gibi, yanardöner titrek küre, figürü içine çeker [*absorb*] ve "ressamlık eyleminde [Chardin'in] kendi meşguliyeti için doğal bir bağıntı ve bitmemiş eser karşısında seyircide oluşmasını umduğu özümsemenin [*absorption*] bir yansıması haline gelir". Yahut şiddetli olabilir, tıpkı *Medusa'nın Salı*'nda olduğu gibi, "saldaki insanların gayretleri" yalnızca içsel kompozisyonuna ve ufuktaki yardım gemisi işaretine nispetle değil, "ayrıca, bakışımızdan kaçma ihtiyacı çerçevesinde anlaşılmalıdır. Bizim izlememize bir son vermek ve ıstıraplarını bile temsile dökmekle tehdit eden bir durumun kaçınılmazlığından kurtulmak isterler."[27]

Bence, resimdeki bu tür bir arzunun son noktası, modernist soyutlamadaki pürizmdir, bu pürizmin seyircinin varlığını nasıl olumsuzladığını teorisyen Wilhelm Worringer *Abstraction and Empathy* kitabında dile getirmiş, Robert Rauschenberg'in erken dönem beyaz monokromları ise onun nihai olarak indirgenmiş halini sergilemiştir – sanatçı bunların yüzeylerini "soluk beyaz

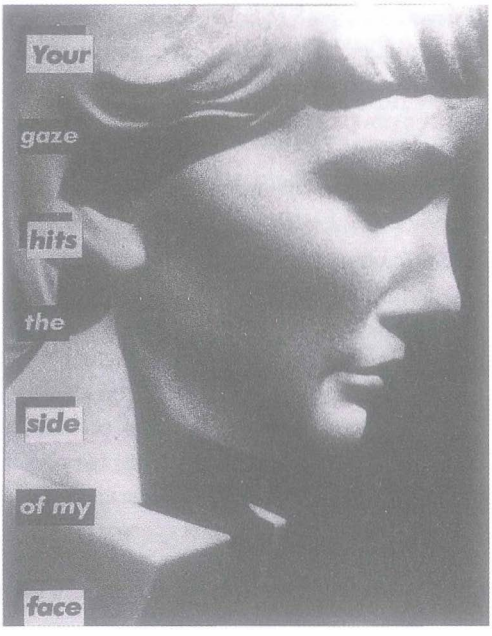
27 Fried, *Absorption and Theatricality*, s. 51, 154.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Sabun Baloncukları*, 1733 civarı.
The Metropolitan Museum of Art, Wentworth Fund, 1949 (49-24).
Metropolitan Museum of Art fotoğraf koleksiyonundan, New York.



Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1819. Musée du Louvre, Paris.
Réunion des Musées Nationaux / Art Resource koleksiyonundan, NY.



Barbara Kruger, Başlıksız
(Your gaze hits the side of my face), 1981.
Zindman/Fremont fotoğrafı.
Mary Boone Gallery koleksiyonundan,
New York.

ciltlerinde en hafif fenomeni bile kaydeden... aşırı duyarlı zarlar" olarak görüyordu.[28] Soyut tablolar, resim olmak istemeyen resimlerdir, imge yaratımından kurtulmak isteyen resimlerdir. Fakat, arzuyu göstermeme arzusu, Lacan'ın hatırlattığı üzere, yine bir tür arzudur. Bütün temsil karşıtı gelenek bir kez daha bizi resmin hükmen dişileştirilmesine havale eder; resim burada seyircide arzu uyandırması gereken ancak sanki seyirci anahtar deliğinden bakan bir röntgenciymiş gibi hiçbir arzu emaresi ya da bakışımıza sunulduğuna dair bir farkındalık göstermeyen bir şeydir.

Barbara Kruger'ın fotoğraf kolajı "Your Gaze Hits the Side of My Face" [(Senin) bakışın (benim) yüzümün yanına çarpıyor], resimdeki arzuya dair bu pürist [*purist*] ya da tutucu [*puritanical*] anlayışa görece doğrudan hitap eder. Resimdeki mermer yüz, Chardin'in balon şişiren oğlan çocuğunun yüzü gibi, yandan gösterilir, hatlarını aydınlatan keskin ışığı ya da seyircinin bakışını önemsemez. Figürün içedönüklüğü, boş gözleri ve taş gibi ifadesizliği onu, arzunun ötesinde, klasik güzellikle bağdaştırdığımız saf dinginlik durumunda gösterir. Fakat resmin üstüne yapıştırılmış sözlü etiketler, tamamen zıt bir mesaj verir: "Bakışın yüzümün yanına çarpıyor." Biz eğer bu sözleri

28 Alıntılayan Caroline Jones, "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego", *Critical Inquiry* 19, S. 4 (Yaz 1993), s. 647.

bir heykel söylemiş gibi okusaydık, yüzün bütün görünüşü birden değişirdi, sanki henüz taş olmuş canlı bir insanmış gibi olurdu, sanki seyirci şiddetli ve uğursuz bakışını resme fırlatan Medusa konumundaymış gibi olurdu. Fakat ibarelerin yeri ve bölümlenmesi ("senin" ve "benim" ifadelerinin kullanılması bir yana), kelimeleri fotoğrafın yüzeyi üzerinde sırayla süzülüp yüzeye sabitlenecekmiş gibi gösteriyor. Kelimeler sırasıyla heykele, fotoğrafa ve sanatçıya "ait", sanatçının kesme ve yapıştırma emeği çarpıcı biçimde ön plana alınmış. Biz bunu örneğin bakışa dair cinsiyet politikaları hakkında dolambaçsız bir mesaj olarak okuyabiliriz; bir kadın figür, erkek bakışının şiddetinden şikâyet ediyor. Ancak heykelin cinsiyeti gayet belirsiz: Bir Ganymedes olabilir. Ayrıca, eğer kelimeler fotoğrafa ve bütün kompozisyona aitse bunlara hangi cinsiyeti atfedeceğiz? Bu resim, arzusu hakkında en az üç uyumsuz mesaj içeriyor (Görülmek istiyor; görülmek istemiyor, görülmek umurunda değil). Bunların ötesinde, *duyulmak* istiyor – hareketsiz ve sessiz bir resim için imkânsız bir şey. Al Jolson posteri gibi, Kruger'ın resminin gücü de değişimli okumaların yol açtığı titreşimden ileri gelir, bu da seyirciyi bir nevi kötürümleştirir. Kruger'ın *abjekt*/kayıtsız resmi karşısında seyirci, hem ifşa edilmiş bir röntgenci gibi "bakarken yakalanır" hem de gözleri ölümcül bir Medusa gibi sorgulanır. Buna karşın, Al Jolson'ın doğrudan sorgulayan görseli kötürümlükten ve suskunluktan kurtulmayı vaat eder, hareketsiz ve sessiz imajın hareket ve sesle doyurulacağına söz verir – sinematografik imajın teknik nitelikleriyle tam anlamıyla yerine getirilen bir talep.

Öyleyse resimler ne ister? Bu aceleci araştırmadan çıkarabileceğimiz genel sonuçlar var mı?

Benim düşüncem şöyle: Başlangıçta anlam ve güç sorunlarından arzu sorununa geçmek için çaba göstermeme rağmen, semiyotik, hermeneutik ve retorik süreçlerine döndüm durdum. Resimlerin ne istediği sorusu, işaretlerin yorumlanmasını kesinlikle saf dışı bırakmaz. Yeter ki, yorum hedefi incelikle yerinden edilsin, bizzat resimlerin (ve belki de işaretlerin) kafamızda oluşturduğu resimde hafif bir değişiklik olsun.[29] Bu değişikliğin ve yerinden etmenin

29 Joel Snyder der ki bu dikkat değişimi Aristoteles'in retorik (anlam ve etkilerin iletilmesinin araştırılması) ve poetika (üretilmiş bir şeyin sanki ruhu varmış gibi incelenip özelliklerinin analiz edilmesi) ayrımıyla açıklanabilir. Bu manada, *Poetika* "üretilmiş şey" ya da taklit (trajedi) ile ilgilenir, hikâyenin de "trajedinin ruhu" olduğu ilan edilir; Aristoteles poetik yaratımların "organik bütünlüğü" hususunu vurgularken ve doğal türleri sınıflayan bir biyolog edasıyla poetik formlar incelemesi yürütürken bu anlayış zaten ayrıntısıyla geliştirilmişti. Kuşkusuz, şu anda bizi ilgilendiren mesele, sayborgların, sanal yaşamın ve genetik mühendisliğinin çağında, üretme, taklit etme ve organisizm kavramlarına ne olduğu.

esas noktaları (1) resimlerin kurucu kurgusunu "canlandırılmış" varlıklar, yarı-failler ve sahte kişiler mahiyetinde kabul etmek ve (2) egemen özneler ya da bedenden ayrılmış ruhlar mahiyetinde değil de farklılık etiketiyle bedenleri mühürlenmiş ve insan görselliğinin toplumsal alanında hem "arabulucu" hem de günah keçisi işlevi gören madunlar olarak resimlerin yorumlanmasına imkân sunmaktır. Bu stratejik dönüşümde resmin arzusunu sanatçının, seyircinin ya da hatta resimdeki figürlerin arzularıyla karıştırmamak önemli. Resimlerin istediği şey, ilettikleri mesajla ya da ürettikleri etkiyle aynı değil; hatta istediklerini söyledikleri şeyle bile aynı değil. İnsanlar gibi resimler de ne istediklerini bilmeyebilirler; başkalarıyla diyalog kurarak hatırlamaları için yardım görmeleri gerek.

Soyut tablolara (resim olmak istemeyen resimlere) ya da Lacan'ın ifadesiyle kişiliğin yalnızca "filigran" olarak belirdiği manzara gibi türlere eğilerek bu araştırmayı daha da zorlaştırabilirdim.[30] Ben, *yüz* ile başladım, dövmeli yüzlerden tutun da boyanmış yüzlere kadar taklidin ilk nesnesi ve yüzeyi olan yüzle. Fakat arzu sorusu herhangi bir resme yöneltilebilir ve bu makale de bunu deneme girişiminden ibaret.

Resimlerin bizden istediği ama bizim onlara veremediğimiz şey, resimlerin ontolojisine uygun bir görsellik fikridir. Görsel kültür üzerine çağdaş tartışmalar genelde bir yenileşme ve modernleşme retoriğiyle başka tarafa çekilmiş görünüyor. Metin temelli disiplinler ve film ve kitle kültürü çalışmalarıyla bir yakınlık kurup sanat tarihini güncellemek istiyorlar. Yüksek ve alçak kültür arasındaki ayrımları silip "sanat tarihini görseller tarihine" dönüştürmek istiyorlar. Sanat tarihinin "benzerlik veya taklit" gibi naif kavramlara varsayılan bağlılığını (yok edilmesi çok güç olan resimlere yönelik batıl "doğal tavırlar") "kırmak" istiyorlar.[31] İmajların "gösterge" veya "söylem" modellerinden medet umuyorlar, amaçları da açık görüşlü eleştiri vasıtasıyla bunları direneceğimiz ideoloji tasarımları ve tahakküm teknolojileri olarak göstermek.[32]

30 Manzaranın put gibi canlanması/kişileşmesi üzerine bir tartışma için bkz. benim makalem: "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness;" *Landscape and Power*, ed. W.]. T. Mitchell, 2. Baskı, Chicago, University of Chicago Press, 2002, s. 261-90. Manzarada "filigran" mahiyetindeki bakış kavramı için bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, Norton, 1978, s. 101.

31 Bkz. "sırf" kopyalama veya gerçekçi temsil mahiyetindeki "saf taklit" üzerine basmakalıp varsayımları eleştiren Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, New York, Routledge, 1993, s. 44-45.

32 Ben burada Bryson, Holly ve Moxey'nin *Visual Culture* adlı çalışmalarının giriş kısmında dile getirdikleri esas iddiaları özetliyorum.

Bu görsel kültür fikrinin yanlış ya da verimsiz olması pek mesele değil. Aksine, akademik sanat tarihinin sakin sınırlarında muazzam bir dönüşüm bile yarattı. Fakat istediğimiz tüm şey bu mu? Ya da daha doğru bir ifadeyle resimlerin tüm istediği bu mu? Uygun bir görsel kültür kavramı araştırmasının işaret edeceği en önemli değişim, görmenin toplumsal alan üzerindeki, başkalarına bakmanın ve bakılmanın sıradan süreci üzerindeki etkisi olacaktır. Görme mütekabiliyetinin bu karmaşık alanı yalnızca toplumsal gerçekliğin ikincil bir ürünü değil, aynı zamanda bu gerçekliğin etkin bir kurucusudur. Toplumsal ilişkilere aracılık etmede görme dil kadar önemlidir ve dile, "göstergeye" veya söyleme indirgenemez. Resimler, dille eşit haklar ister, dile dönüştürülmek değil. "Görseller tarihi" seviyesine yerleştirilmek ya da "sanat tarihi" seviyesine yükseltilmek değil, çoklu özne konumları ve kimliklerini kuşatan karmaşık bireyler olarak görülmek isterler.[33] Sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin ikonolojisinin açılış hareketine, bir başka deyişle, Erwin Panofsky yorumlama yöntemini hazırlamadan önceye, bir resimle ilk karşılaşmayı "yolda şapkasını çıkartarak beni selamlayan bir tanıdık" ile karşılaştırmadan evvele geri döndürecek bir hermeneutik isterler.[34]

O halde, resimlerin istediği şey, bakanların onları yorumlaması, çözmesi, onlara tapması, onları mahvetmesi, ifşa etmesi veya onların gizemini açığa vurması değil, bakanları esir etmek de değil. Resimlere sunulabilecek en büyük iltifatın insanlık olduğunu düşünen iyi niyetli yorumcuların bahşettiği bir öznelliği ya da bir kişiliği de istemezler. Resimlerin arzuları insanlık dışı ya da insanlık ötesi olabilir, hayvan, makine ya da siborg figürlerini model almış olabilir, ya da daha basit imgeleri – Erasmus Darwin'in "bitki sevgisi" dediği şeyi. Öyleyse, resimlerin nihayetinde istediği şey, ne istediklerinin sorulmasıdır, tabii cevabın "hiç!" olabileceğini de hesaba katarak...

33 Şöyle de diyebilirdik: Resimler, bölünmez bir Kartezyen özne üzerine kurulu sistematik bir dilbilimin koşullarına indirgenmek istenmezler, ancak "beyan poetikasına" açık olabilirler; Julia Kristeva, klasik metninde (*Polylogue*, Paris, Le Seuil, 1977), bu poetikayı edebiyattan görsel sanatlara ikna edici bir şekilde aktarmıştı. Şiirin ve poetikanın merkeziyeti için "dilbilim etiği", Assisi fresklerindeki sevinç mekanizmaları için "Giotto'nun neşesi" bölümlerine bakabilirsiniz.

34 Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology", *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, NY, Doubleday, 1955, s. 26. Konu hakkında daha fazla tartışma için bkz. benim çalışmam: "Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition", *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, ed. Claire Farago, New Haven, CT, Yale University Press, 1991, s. 292-300.

Son: Sıkça Sorulan Sorular

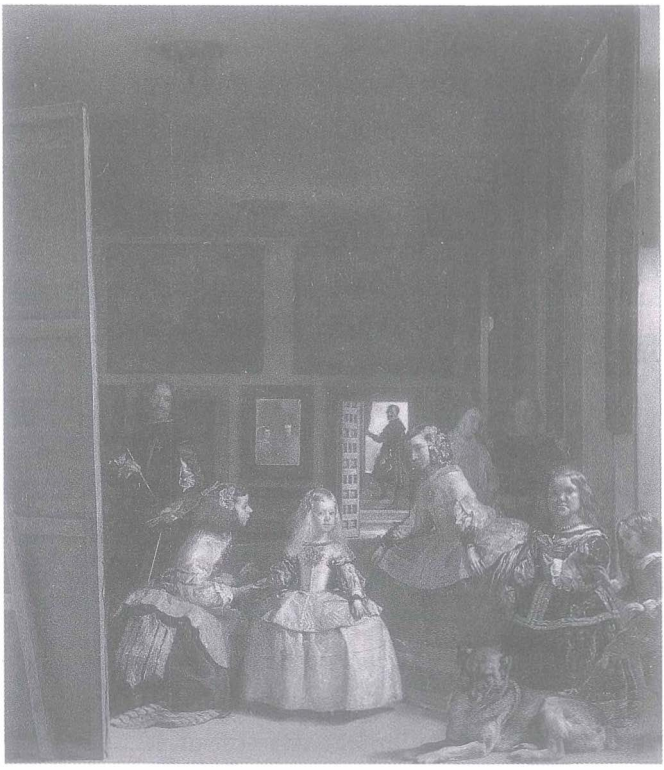
Sıradaki sorular, bu makaleyi tartışanlarca soruldu. Cömert katkıları nedeniyle Charles Harrison, Lauren Berlant, Teresa de Lauretis, Terry Smith, Mary Kelly, Eric Santner, Arnold Davidson, Marina Grzinic, Geoffrey Harpham, Evonne Levy, Françoise Meltzer ve Joel Snyder'a özellikle teşekkür ederim.

1. *"Resimler ne ister?" sorusunu belirli sanat eserlerine ve görsellere uygulamaya çalıştığımda nereden başlayacağımı bilmediğimi anladım. Bu soruya cevap vermek şöyle dursun, sormaya girişmek bile bir mesele.* Önerilen bir yöntem yok. Bu daha ziyade bir konuşma açılışına davet ya da bir doğaçlama gibi düşünülebilir, yani netice bir bakıma belirsiz, sıralı bir adımlar dizisi koyulmamış. Amaç da bizi bir önceki anda durdurarak yorumlama mahareti için hazır şablonları yıkmak (örneğin, Panofsky'nin dört aşamalı ikonolojik yorumu ya da her resmin ruhsal ya da toplumsal bir sebebin semptomu olduğunu peşinen bilen psikanalitik ya da materyalist model), örneğin Panofsky bir sanat eseriyle karşılaşmayı yolda bir tanıdıkla karşılaşmaya benzetir.[35] Fakat burada maksat sanat eserinin kişileştirilmesini esas koşul kılmaktan ziyade eserle ilişkimizi sorgulamaktır, imaj ve seyirci *ilişkiselliğini* araştırma konusu yapmaktır.[36] Fikir de resimlerin daha az makul, daha az şeffaf olmasını sağlamak; ayrıca resimlerin analizini bir süreç ve tesir sorunlarına dönüştürmek ve seyircinin konumunu tartışmaya açmak: Resim benden ya da "biz"den ya da "onlar"dan ya da başka birinden ne ister?[37] Resmin ifade ettiği talebin/arzunun/ihtiyacın hedefi kim yahut ne?

35 Panofsky, "Iconography and Iconology." Bkz. benim çalışmam: "Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition", *age.* Bir resimle karşılaşmayı bir okuma ya da yorumlama modelinden bir tanıma, tasdik ya da ilan/ikaz sahnesine dönüştürürken pek tabii Althusser'in ihtar ya da çağırma kavramına ve Lacan'ın bakış kavramına dayanıyorum; bunlardan birincisi, ideolojinin birincil sahnesi, ikincisi de Başkasının bizi gördüğü haliyle kendimizi deneyimlediğimiz an mahiyetindedir.

36 Burada Leo Bersani ve Ulysse Dutoit'in ilişkiselliği ve "formlar iletişimi"ni incelediği metin aklımdan geçiyor: *Arts of Impoverishment*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993. Bu noktanın ve "sanat eserleriyle ilişkilerimizi insanlarla ilişkimizin bir benzeri gibi" inceleme sorununun tartışılması için bkz. "A Conversation with Leo Bersani", *October*, S. 82 (Güz 1997), s. 14.

37 İşte bu, Michael Baxandall'ın gayet zeki izahının yardımıyla biraz daha ileri gitmenin bir yolu olarak görülebilir; Baxandall'a göre resimler hakkındaki dilimiz, "resmi görmüş olma hakkında düşünmenin bir temsilidir", örneğin, "resim ve kavramlar arasında bir ilişkiyi irdeleriz" (Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven, CT, Yale University Press, 1985, s. 11). Baxandall'ın gözlemine göre resim "telaşlandıracak kadar hareketli ve hassas bir açıklama nesnesidir" ama aynı zamanda "aşırı esnek ve canlıdır" (s. 10). Benim önerim burada vitalist benzetmeyi bir adım öteye götürmeyi ve resmi sadece bizim algısal/sözel/kavramsal faaliyetimize canlı gelen bir tasvir yahut *ekphrasis* nesnesi olarak değil, (potansiyel halde) zaten daima bize hitap eden bir şey gibi yani "kendine özgü" haliyle görülmesi zorunlu bir yaşamı olan bir özne gibi görmeyi amaçlar, öyle ki bizim tasvirlerimiz de seyirciler olarak bizim yaşamımız kadar resmin yaşamıyla da içe



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Soruyu şöyle de sorabiliriz: Bu resimde eksik olan ne, neyi ihmal etmiş? Nereden silinmiş? Kör noktası nere? Anamorfoz bulanıklığı nerede? Çerçeve yahut sınır neyi dışarda bırakıyor? Temsilin açısı bizi neyi görmekten alıkoyuyor, ya da onu neyi göstermekten alıkoyuyor? Çalışmasını tamamlamak için neye ihtiyaç duyuyor ve seyirciden ne istiyor?

Örneğin Diego Velázquez'in *Las Meninas* tablosu, seyirci tarafından şaşırtılma kurgusunu çağrıştırır, sanki "eylem anında" yakalanmış gibi. Resim bizi bu oyuna katılmaya davet eder, yalnızca asıl itibarıyla arka duvarda asılı aynada değil de figürlerin –küçük prenses, hizmetçiler ve sanatçının kendisi– tanıyan bakışlarında kendimizi bulmaya çağırır. Bu her halükârda resmin somut talebi olarak görünür, yani büyüsünü kavramak için asgari düzeyde muhtaç olduğunu belirttiği şey. Ancak tabii ki "acı gerçekler" [*brute facts*] çok farklı ve bir hayvan [*brute*] bunlara somut biçimde işaret ediyor: Resimdeki en yakın figür, ön planda uyuklayan umursamaz bir köpek. Resim sadece bizi hoş

içe geçsin. Demek ki asıl soru sadece resmin (ilk tarihsel seyircilerine) ne kastetmiş olduğu ya da şimdi bize ne kastettiği değil, hem o zaman hem şimdi seyircilerinden ne istediğidir.

karşılama iddiasında, ayna gerçekten bizi ya da ilk seyircilerini yani İspanya kral ve kraliçesini yansıtmıyor, daha ziyade (Joel Snyder'in gösterdiği üzere) Velázquez'in üzerinde çalıştığı tuvaldeki gizli imgeyi yansıtıyor.[38] Bütün bu aldatmalar ve kandırmalar bize resim hakkındaki en yalın gerçeği hatırlatır: Resimdeki figürler gerçekten bize "dönüp bakmaz"; sadece böyle yapmak için belirirler. Pek tabii şunu söylemek isteyebiliriz: Bu sadece kendi başına resimlerin ilksel eğilimi, resimlere içkin ikiyüzlülük ve hilecilik, göremeyen gözlerle dönüp bize bakmak. Fakat *Las Meninas* bu eğilimi pekişmiş ve aşırı bir formda sahneliyor, çünkü *tableau vivant* [canlı tablo] ile egemen seyirciler taltif edilse de otoriteleri inceden inceye sorgulanıyor. Bu resim, tamamen bize yöneldiğini iddia etse de bizden bir şey istemeyen bir resim.

Dolayısıyla, "Resimler Ne ister?" denen oyunda soruya verilecek mümkün cevaplar arasında "hiç" cevabının da olacağını akılda tutmak gerek: Bazı resimler bir şey istemeye (ihtiyaç duymaya, eksikliğini çekmeye, gerektirmeye, talep etmeye, aramaya) yetkin olmayabilir, bu da onları özerk, kendine-yeter, kusursuz ve arzu ötesi yapacaktır. Büyük sanat eserleri olduğunu düşündüğümüz resimlere atfettiğimiz koşul olabilir bu, ve biz onu eleştirmek isteyebiliriz, ancak onu öncelikle arzu ötesi bir canlı kavramının gerektirdiği mantıksal bir imkân olarak anlamaya muhtacız.[39]

2. *Resimleri canlı varlıklar halinde tasvir etmeye yönelik tüm girişim, burada tam anlamıyla cevaplanmayan bazı öncel sorular doğurur. "Canlanma"yı ya da yaşamsallığı tesis eden şey nedir? Canlı organizmayı cansız nesneden ayıran şey nedir? Canlı imge kavramı, kontrolden çıkmış bir şımarıklık değil mi?* Helena Curtis'in biyoloji ders kitabı canlı organizma için şu kıstasları verir[40]: Canlı şeyler hayli örgütlüdür, homeostatiktir yani aynı kalırlar, büyür ve gelişirler, uyum sağlarlar, çevreden enerji alırlar ve bunu bir formdan diğerine aktarırlar, uyaranlara cevap verirler ve kendilerini çoğaltırlar. Bu liste hakkında bizi şaşırtması gereken ilk şey, içsel çelişkileri ve belirsizliği. Homeostasis kuşkusuz büyüme ve gelişmeyle

38 Joel Snyder, "*Las Meninas* and the Mirror of the Prince," *Critical Inquiry* 11, S. 4 (Haziran 1985), s. 539-72.

39 Arzu ötesi konum bence Michael Fried'ın esas sanat eseri tarafından ortaya çıkarılan özümsenme, mevcut olma, lütuf, "kanı" kavramlarında yöneldiği şey.

40 Helena Curtis, *Biology*, 3. baskı, New York, Worth, 1979, s. 20-21, alıntılayan: Michael Thompson, "The Representation of Life", *Virtues and Reasons*, ed. Rosalind Hursthouse, Gavin Lawrence ve Warren Quinn, Oxford, Clarendon Press, 1995, s. 253-254. Bir fetiş kavramı olarak gen konusunda bkz. Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium*, New York, Routledge, 1997, s. 135.

uyumsuz. "Hayli örgütlü" ifadesi bir organizma kadar bir otomobili ya da bir bürokrasiyi de niteleyebilir. Çevreden enerji almak ve bunu bir formdan diğerine aktarmak organizmalar kadar makinelerin de ortak özelliği. "Uyaranlara cevap vermek" öyle muğlak ki fotoğrafik emülsiyonu, fırıldakları ve bilardo toplarını bile kapsayabilir. Ayrıca organizmalar, doğrusunu söylemek gerekirse, yavrularında *kendilerini* çoğaltmış olmaz, kendileri gibi genelde aynı türden yeni numuneler üretirler; sadece klonlama, kendini özdeş halde çoğaltmaya yaklaşabilir. Filozof Michael Thompson'ın gösterdiği gibi, yaşamın "gerçek tanımı" yok, yaşayanları yaşamayan maddelerden ayrıştıracak kesin bir deneysel kıstaslar dizisi de yok (hatta söylememiz gerekir ki DNA'nın varlığı da dahil; Thompson'ın hakkıyla işaret ettiği gibi DNA, zamanımızda bir fetiş unsuru). Yaşam daha ziyade Hegel'in "mantık kategorisi" dediği şeydir, diyalektik muhakeme ve anlamanın tüm sürecini kuran ilkel kavramlardan biridir.[41] Esasında, canlı bir şeyin en iyi tanımı doğrudan diyalektik bir ifadedir: Canlı bir şey, ölebilen bir şeydir.

Fakat soruyu hâlâ cevaplamış değiliz: Resimler, yaşam-formlarına nasıl benzerler? Doğarlar mı? Ölebilirler mi? Öldürülebilirler mi? Curtis'in kıstaslarından bazıları herhangi bir şekilde resimlerle örtüşmez ve bir değişiklik gerektirir. "Büyüme ve gelişme" bir imgenin somut bir resimde ya da sanat eserinde gerçekleşmesini sağlayan süreci niteleyebilir, ama süreç tamamlandığında eser normal biçimde homeostatik olur (tabii eserin yaşlanma ve alımlanma hikâyesini bir yaşam-formunun gelişimine benzer bir tür "gelişim" gibi görmüyorsak;[42] Walter Benjamin'in düşüncesini hatırlayalım: Tarih ve gelenek, bir sanat eserine "aura"sını –tam manasıyla "nefes"ini– sunan şeylerdir). Çevreden enerji alma konusunda da benzer bir noktaya işaret edilebilir, yeter ki seyircinin gerekli zihinsel enerjisinin çevreden geldiğini ve alımlama eylemine dönüşmüş halde döndüğünü düşünmeyelim. Uyaranlara cevap, bazı "etkileşimli" sanat eserlerinde tam manasıyla gerçekleşir, simgesel manasıyla da daha geleneksel eserlerde gerçekleşir. "Kendilerini çoğaltma" meselesine gelince, teorisyen Slavoj Žižek'in *Fantezi Vebası* başlığında da ima ettiği üzere, imgelerin üremesini bir tür salgın hastalıkmış gibi biyolojik kavramlarla tartışmaktan maksat başka ne olabilir? Fanteziler nasıl bulaşıcı hastalık haline gelirler, kontrolden çıkmış bir virüs ya da bakteri olurlar? Bu yaşam ve canlandırma formlarını "sırf simgesel" diye reddetmek, tartışılan sorunu vurgular: imgelerin, resimlerin, simgelerin yaşamı ve

41 Thompson, "The Representation of Life", *age.*

42 Bkz. "inşaların yaşamları" tartışması: Neil Harris, *Building Lives*, New Haven, CT, Yale University Press, 1999.

tabii ki onların simgesel yaşamı. Canlı imgenin şımarıklığının kontrol edilemezliği esasında sorunun bir örneğidir: Neden bu metafor kendi başına bir yaşama sahipmiş gibi görünüyor? Bir zamanlar canlı olduğunu ve yeniden canlanabileceğini ima ederek bir metafora "ölü" metafor demek neden bu kadar sıradan?

Fakat, bir resmi canlı bir şeymiş gibi düşünmenin ne anlama geldiğini belirlemeyi bir biyoloji ders kitabına bırakmaktansa canlandırıldıkları haliyle resimler hakkında konuşmaya yönelik bize has sıradan yöntemlerden başlasak daha iyi olabilir. "Sahici" resmi övmek, elbette resim yapmak kadar eskidir ve bir resmin canlılığı bir temsil olarak doğruluğundan gayet bağımsız olabilir. Resmedilmiş yüzlerin "dönüp bakma"ya yönelik ve her şeyi görme tekniğinde gözleriyle bizi takip ediyorlarmış gibi görünmeye yönelik tuhaf yeti iyi düzenlenmiştir. Dijital ve sanal resimleme şimdi seyircinin hareketini izleyecek şekilde yüzü ya da bedeni dönüyormuş gibi gösterebiliyor. Aslında, sabit ve hareketli resim (ya da, bu vesileyle, sessiz ve konuşan resim) arasındaki fark daima bir yaşam meselesi olarak dile getirilir. Hareketli resim neden daima "canlandırma" ve "canlı eylem" gibi yaşam metaforlarıyla nitelenir? Resimlerin hareket ettiğini, eylemlerin çizildiğini söylemek neden yetmez? Aşinalık bizi bu figürlerin tuhaf yaşamına karşı körleştirir; diriliklerini teyit eder etmez, onları ölü metaforlar haline getirir. Bir resim yapmak, aynı harekette hem öldürmek hem diriltmektir. İyi bilindiği üzere, canlandırma film sadece eski görsel malzemeyle değil fosillerle ve tükenmiş yaşamın yeniden canlandırılmasıyla başladı. Canlandırmanın babası Winsor McCay, kendini "canlı-çekim" dizisi halinde filme aldığında bir doğa tarihi müzesinde bir dinozorun iskeletini inceliyordu, ve bu yaratığı üç ay içinde hayata döndürebileceğine dair sanatçı dostlarıyla bahse giriyordu, canlandırma filmin ilk örneklerinden biriyle ortaya koyduğu büyülü bir beceri.[43]

Sinema teorisyeni André Bazin, tek bir harekette imaj-yapmayı canlandırarak ya da kişileştirerek "Fotoğraf İmajının Ontolojisi" tartışmasını açar: "Eğer plastik sanatları psikanaliz altına koyabilseydik ölüyü mumyalama işi bu sanatların yaratımında temel bir unsur haline gelebilirdi.[44]" Ancak, imajlar, cesetler, mumyalamalar hakkındaki arkaik batıl inançları modern ve eleştirel bilincin aştığına bizi inandırır Bazin, zaten psikanalizi anmasının sebebi de bizi buna yeniden inandırmaktır: "Model ve imajın ontolojik özdeşliğine artık kimse inanmıyor"; imaj şimdi yalnızca "özneyi hatırlamamıza ve onu ikinci bir ruhani ölümden

43 Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. W.]. T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, s. 25, 62.

44 André Bazin, *What Is Cinema?*, İng. çev.: Hugh Gray, Berkeley ve Los Angeles, University of California Press, 1971, s. 9.

korumamıza yardımcı oluyor" (s. 10). Fakat birkaç sayfa sonra Bazin doğrudan kendiyle çelişiyor ve resim için asla mümkün olmamış daha büyük bir büyüyü fotoğraf uğruna savunuyor: "Fotoğraftaki imaj nesnenin kendidir... Dönüşüm süreci vasıtasıyla, taklidi olduğu şeyin modeli olmaktan pay alır; bizzat modeldir" (s. 14). Winsor McCay'in canlandırması fosilleşmiş yaratıkları yaşama geri getiriyorsa Bazin'in imgeleri tam tersini yapıyor demektir: Fotoğraf "nesneyi korur, tıpkı böceklerin bedenlerinin kehribar içinde el değmeden korunması gibi", sinematik imaj da "bir bakıma mumyalanmış değişimdir" (s. 14-15). Yönetmen Steven Spielberg, *Jurassic Park* filminde dinozorların dirilmesinin teknik öncülü olan sivrisineklerin bedenlerinde dinozor kanı ve DNA'sını korumaya karar verdiğinde aklında bu pasaj mı vardı acaba diye insan sormadan edemiyor.

Dolayısıyla, sırf bir metafor ya da eskide kalmış bir anlayış diye canlı imge kavramını reddetmek faydasız. Aksine, araştırılmayı hak eden düzeltilmez ve kaçınılmaz bir metafor gibi görülse daha iyi olur. Yaşamın diyalektiğini idare eden dörtlü karşıtlık bağlamında yaşam kategorisinin kendisini düşünmekle başlayabiliriz[45]:

Canlı	ölü
Cansız	hortlak

Canlı organizma iki mantıksal karşıt ya da tersliği barındırır: bir zamanlar canlı olan ölü nesne (ceset, mumya, ya da fosil), ve asla canlı olmamış cansız nesne (eylemsiz, organsız). O halde, üçüncü karşıtlık, olumsuzluğun olumsuzluğudur, canlı olmayan maddeye yaşamın dönüşü (ya da varışı) ya da resimdeki yaşamın öldürülmesi (tıpkı *tableau vivant* için olduğu gibi; burada canlı insanlar bir resmin ya da heykelin cansız figürlerinin rolüne girerler). "Hortlak" figürünün bariz yerini de gösterelim: Özellikle korku hikâyelerinde, ölmüş olması gereken ya da hiç yaşamamış olması gereken şey birden canlı halde algılandığında görüntünün tuhaflığı gündelik dilde ve halk anlatısında devreye girer (*Genç Frankenstein* filminde aktör Gene Wilder'ın "Canlı bu!" diye bağırırken ifade ettiği sevinçli ve alaycı korku ve neşesini anımsayın. Yine, Bazin'in mumyasını düşünün ve mumyanın dönüşü efsanelerinin Hollywood'u nasıl daima cezbettiğini hatırlayın). İmajların seyirlik varlığı kadar hayali/

45 Ben burada Fred Jameson'ın "semantik dikdörtgen" kullanımını izliyorum; bu kullanım, dilbilimci A. J. Greimas'ın başlatıp Claude Lévi-Strauss ve Jacques Lacan'ın birçok haliyle benimsediği mantıksal bir yapıdır. Bkz. Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1972, s. 161-167.

cismani varlığı olduğuna şaşmamak gerek. Resimler, gözlerimizin önünde ya da muhayyilemizde vücut bulan hayalet suretleridir.

3. *İmaja dair sözel ve görsel kavrayışlar arasında gidip geliyorsunuz, bir tarafta çizimli, resimli simgeler var, diğer tarafta metaforlar, analojiler ve figüratif dil. "Resimler ne ister?" sorusu görsel imajlara ve resimlere uygulandığı kadar sözel imajlara ve resimlere de uygulanabilir mi?* O nitelikleri taşıyorsa, evet. *İkonoloji* ve *Resim Teorisi* çalışmalarımda sözel imaj ve metinli temsilin yapısını uzun uzadıya tartıştım. Görsel sanat eserlerine uyguladığımız canlılığın ve arzunun bütün mecazları metinselliğin alanına aktarılır ve aktarılabilir. Ama bu demek değil ki bir değişim ya da dönüşüm olmadan aktarılabilir. Bir resim sadece bir metindir, ya da bir metin sadece bir resimdir demiyorum. Sözel ve görsel sanatlar arasında derin ve temel farklar var. Ama bunlar arasındaki etkileşimin kaçınılmaz alanları da var, özellikle de "imajın yaşamı" ve "resmin arzusu" gibi meselelere geldiğimizde. Yazarın sıkça işaret ettiği gözlem ya da "ölü metafor"un ikincil figürü ya da resim-ötesi vasıtasıyla bir metin belirli bir yolda yazarın isteklerinden bağımsız "devam etmek istediğinde" "hayat bulmaya" başlar. Şablon figürü, yansıtan bir mecazdır, yıpranmış fikri ya da cümleyi bir resim yapma sürecine bağlar, bu da çelişkili biçimde taze basma anıyla eşlenir; bir başka deyişle, kanıt ya da numune oluşturmak adına kalıp dökme sürecinde bir imajın doğumuna eşlik eden bir "klik" ile bir tutulur. Sanki bir imajın doğuşu ölümünden ayrıştırılamaz. Roland Barthes'ın da dediği gibi "benim olduğum fotoğrafta aradığım şey... Ölümdür." Fakat bu şablon ya da kameradaki "klik" sesi "tam da arzumun tutunduğu şey, çünkü bu mekanik ani sesler, Pozun ölümcül katmanını yarıp geçiyor."[46]

4. *Resimlerin arzulara sahip olduğuna inanmamızı istiyorsunuz, ama arzunun ne olduğunu açıklamıyorsunuz. Hangi arzu teorisinden hareket ediyorsunuz? Arzu nasıl resmedilir? Resimlerin arzusunda hangi arzu modeli, teorisi ya da imajı işler? Bu insani bir arzu mu, öyleyse nedir bu? Arzuya dair psikanalitik bir açıklama (Freud, Lacan, Žižek, libido sorunu, eros, dürtüler, fantezi, semptomlar, nesne seçimi vs.) gibi teorik bir çerçeveyi baştan tesis etmeden "Resimler ne ister" meselesine neden dalıverdiniz?* Bu soru bir makale daha yazmayı gerektiriyor.

İngilizceden çeviren: Adem Beyaz

46 Roland Barthes, *Camera Lucida*, İng. çev. Richard Howard, New York, Hill & Wang, 1981, s. 15.

İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?

JACQUES RANCIÈRE*

"Resimsel dönemeç" ifadesiyle ne anlamalıyız? Şurası açık ki Tom Mitchell bunu "dilsel dönemeç" ifadesine bir nazire gibi kullandı. O halde, "nazire" burada ne anlama gelir ona bakmak lazım. Tabii bu da "dilsel dönemeç" ifadesiyle ne kastettiğimize bağlı. Bu ifade, az çok çelişkili birçok anlama sahipti. Pragmatizm ve analitik felsefe ile uyum içinde, teori problemlerinin en başta dil kullanımına dair bir problem dair bir problem olduğu anlamını üstlenebiliyordu. Fakat, ifade aynı zamanda Roland Barthes'ın *Mitolojiler* eserini model alarak imajları kodlu mesajlar gibi okumaya yönelik semiyolojik faaliyeti de hatırlatıyordu. Öznenin kuruluşunda gösterenin maddiliğini ve simgeselin önceliğini savunan Lacancı tezin bir teyidi olarak okunabildiği gibi, yazılı izin lehine konuşulan sözün bolluğuna tanınan imtiyaza meydan okuyan Derridacı teze bir gönderme olarak da okunabilirdi.

Bu yüzden "dilsel"in öncelikli olduğunu iddia etmek, bir taraftan, imajdan algısal tutarlığını çekip alma, onu anlamına, yani onun hususi dilini işleten güçlere indirgemek demekti. Diğer taraftan, "dilsel"in öncelikli olduğunu iddia etmek, imajın dayanıklılığını ele vermekti, yazının ya da simgeselin gerçeklikte bir etki icra etme tarzının esas işinin bir benzeri olan ve onu maskeleyen imgeselin tutarlığından düşünceyi çekip çıkarmaktı. İmajların tutarlık ve tutarsızlığının iki koldan ele verilmesi, teorik bir "ikon düşmanlığı" ile sonuçlanabilir; burada, baş aşağı dönmüş bir dünyanın tekrar ayaklarının yere basacağına duyulan Marksist inanç, sadece diyalektik faaliyet yoluyla erişilebilir olan idealar dünyası ile görünüşlerin algılanan dünyası arasında ayrışmaya dönük Platoncu düşünceye dayanır.

* Jacques Ranciere, "Les images veulent-elles vraiment vivre?", (*Penser l'image*, yay. haz. E. Alloa, 2010). Bu sayı için yazarın izniyle Türkçeye çevrilmiştir.

Bu mantığa göre, imajlar hem boşa çıkarılması gereken algılanır görünüşlerin tutarsızlığını, hem de diyalektikle kuşanan sömürülmüşlerce ters çevrilebilecek bir tahakküm dünyasının tutarlığını sergiliyordu. İmajlar bir hiçti, cansız simulakralardan ibaretti ve imajlar her şeydi, yabancılaşmış yaşamın gerçekliğiydi, sömürü üzerine kurulu toplumsal ilişkiler dünyasının tutarlığıydı. Bu hiçliği ortaya çıkaran işleyiş, aynı anda iki şeye bel bağlar. Öncelikle, hakikatin zihindeki görkemini temaşa etmek için mağaranın gölgelerine sırt çeviren bilginin sağladığı sükunete güvenir. İkincisi, günü geldiğinde, sömürü ve imajları üretmiş makine çarklarını ağırlıklarıyla ezecek işçi kitlelerinin enerjisine sırtını dayar.

Bu yüzden, "resimsel dönemeç"ten bahsetmek, aynı anda iki şeyi yapmak demektir, mantık bakımından bağımsız iki şey. "Dilsel dönemeç"i savunan metafiziğe itiraz etmek ve bu metafiziğin tükendiğini tespit etmek, ki bu tükenme de iki şekilde ortaya çıkar. Bir taraftan, bu tükenme, Platon'un görünüşleri suçlamasını Marksistlerin bu mekanizmanın yıkılacağına dair inancından ayırmanın izini taşır: Bu noktadan sonra, teorideki ikon düşmanlığı etkisini kaybeder, her şey imaj olduğu için imajların ele verilmesinin bütün etkililiğini kaybettiği bir dünyada, yanılsamaların nihilist bir yaklaşımla gösterilmesi halini alır. Baudrillard'ın gerçeğin artık görünüşünden ayrışamadığı genel iletişim dünyasının *müstehcenliği* kavramıyla özetlediği büyüsünü bozma işlemi budur işte.

Bununla birlikte, diğer taraftan, imajların ister pozitif olsun ister negatif tekrar değerlendirilmesine şahitlik ettik, hususi tutarlıklarının yeniden teyit edilmesiydi bu. Bu yeniden teyidin teorik tanıklığını Barthes'ın düşüncesinin gelişiminde bulabiliriz. *Mitolojiler* eserinde imajları mesajlarına ayrıştırmaya onca gayret harcadıktan sonra Barthes *Camera Lucida* çalışmasında tam tersini yapmaya, yani fotoğrafı bir varlığın özgün algısal ya da duyusal niteliğini, o varlığın anlamı olarak belirlenebilecek herhangi bir şeye indirgenemeyecek bir niteliğini ulaştırmanın aracı kılmaya çalıştı. Fakat bu yeniden değerlendirme, Taliban, Bamyan'daki Buda heykellerini yok ettiği zaman, düz anlamıyla ikon düşmanlığının geri dönüşüyle daha pratik bir biçim de aldı. Taliban böylelikle, "insanlık mirası"na ait olan bu "sanat eserleri"ni ilk gerçekliklerine, yani kutsallık imgelerine döndürmüş oldu, bunlar sahte tanrıların imgeleriydi, zaten sahtelikleri de imgeler halinde sunulmalarından belliydi.

"Resimsel dönemeç" derken Tom Mitchell, imajları eleştirmenin eleştirisi ile bu eleştirinin tükenmesinin ilanı arasında benzerlik kurar. Oysa bu benzer-

lik hakkında kesin olan hiçbir şey yok. Çünkü "ikon düşmanlığı" eleştirisinin tükenmesini gözlemlemek kolay olsa da bu tükenmeyi yakından incelemek iki farklı sonuca götürebilir. İmaj eleştirisi gerçekten ıskartaya çıktıysa eğer, bunun nedeni, gelen yeni çağın eleştirinin güçlerini hükümsüz kılarak, onun en başta temel aldığı şüpheli varsayımları ortaya çıkarması ve bunu, devrimin ve gelişmenin gerçek olacağı bir geleceğe duyulan inancın eleştiri faaliyetinin temelini oluşturduğu ve onun öncüllerini incelememizi engellediği bir zamanda yapmış olmasıdır. Ve kuşkusuz *İkonoloji* (1986) ve *Resim Teorisi* (1994) kitaplarının yazarı, Burke ve Lessing'in çalışmalarından günümüze kadar söze atfedilen önceliği ve görünür imgeyi itibarsızlaştırmayı amaç edinmiş felsefi, toplumsal ve cinsiyetçi varsayımları çözümlemesiyle imajları eleştirmenin bu eleştirisine ciddi bir katkı yapmıştır.[1]

Bu sayede Mitchell, imajın her iki tarafında, hem gösterenin hem de onun görünür soyut formunun maddeliğinin ayrıcalıklı kılınmasıyla belirli bir modernliğin inşa edilişini aydınlatmış oldu. Tam aksine, imajın görünür olana indirgenemeyeceğini ve sözün güçlerinin de bir şeyi diğer bir şeyde ya da diğer bir şey için görmemizi sağlayan bu yoğunlaşmalarda ve kaydırmalarda saklı olduğunu bize hatırlattı. Modern söylemin, gösterenin saflığından ya da formun soyutluğundan ziyade iki yaşamlı varlıklardan, yani söylem üretmiş dinozor gibi yaratıklardan ve fosilleşmiş tarihsel yazılardan beslendiğini gösterdi.[2] Bu iki yaşamlı varlıkların kaderini kelimelerin ve görünür formların iç içe geçtiği örnekler üzerinden izledi, tıpkı William Blake'in eserlerinde olduğu gibi – zaten Mitchell Blake'i Lessing karşıtı modernliğin babası olarak görür.[3]

Bu eleştiri hattını izlersek belki de "resimsel dönemeç" ibaresini kullanmaya gerek kalmaz. Soyağacı yöntemini izlediğimizde asılsız görünüş yahut uğursuz gerçeklik mahiyetindeki basit imaj kavramlarını imajlara yaşam (hem görünüşlerin yaşamından daha sağlam hem de uğursuz güçlerin yaşamından daha hafif bir yaşam) üfleyen kelimelerin ve formların iç içe geçtiği etkin soyağacı ile kıyaslamak yeterli olacaktır. Ancak, şüphesiz, eleştirinin tükenmesine bir başka gerekçe de atfedebiliriz; bizzat imajların statüsündeki fiilî değişimi onun bir gerekçesi olarak sunabiliriz. "Resimsel dönemeç" ifadesi de böylece artık

1 Krş. "Le *Laocoon* de Lessing et les politiques du genre" ve "Edmund Burke et les politiques de la sensibilité", W.J.T. Mitchell, *Iconologie: image, text, idéologie*, Fr. çev.: Maxime Boidy ve Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. "Penser/Croiser", 2009.

2 Krş. "Romanticism and the life of things", W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, s. 169-187.

3 Krş. "Visible language: Blake's art of writing", W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, s. 111-150.

sadece tutarsızlık ya da aşırı tutarlık suçlamalarına karşı imaja hakkını teslim etme anlamına gelmez. Bu ifade gerçek bir tarihsel dönüm noktasına işaret eder, imajların mevcudiyet tarzındaki bir değişimi haber verir, gözlemcinin imajlara lütfettiği hakkı değil, imajın yeni güçlerinin o güçleri reddedenlerin hepsine karşı güttüğü intikamı bize bildirir.

Tom Mitchell'in seçtiği de kuşkusuz bu ikinci yol. Demek ki her şeyden önce belirli bir imajlar eleştirisine, imajların tutarlık eksikliğini ilan eden eleştiriye cevap vermeyi seçmiş: dün imajları aldatıcı mesajlar aracına indirgeyen eleştiriye; bugün nihayetinde rakamlardan ibaret olan iletişim akışında imajların kaybolduğunu iddia eden eleştiriye. Fakat böyle bir eleştiriye cevap vermek, bir şekilde, imajları uğursuz bir yaşamla donanmış güçler olarak kabul eden başka bir imajlar eleştirisi biçimine dönmeyi gerektirir. Tom Mitchell için imajlara itibarlarını iade etmek onların canlılığı hususunda ısrar etmektir. İmajlar yansıma değildir, siluet yahut taklit de değildir, canlı varlıklardır, bir başka deyişle arzuyla donanmış organizmalar.

Bu formülleştirme kuşkusuz sorunlu; çünkü bazı yorumcuları, Tom Mitchell de bizim imajlar yaşamı anlayışımızı paylaşıyormuş diye tamamen yanlış bir düşünceye sevk edebilir. Aslında hem yaşamı hem imajı bir bilgi nüvesine indirgeyerek imaja yaşam atfetmek mümkün. Ama bu Tom Mitchell'in istemeyeceği bir şey. Onun imajlar dünyası genetik olarak kodlanmış mesajlar dünyası değil, tıpkı Deleuze'ün imajları gibi doğa tarihi alanına ait canlı bir doku. Ama burada yine bir fark koymak gerek. Deleuze'ün doğa tarihi, imajları yaşam formları olarak tanımlar ama bu yaşam formları organlı değildir. Tom Mitchell'in bahsettiği yaşam formları, aksine, bir alternatife dahil olur; buna göre, bilgisayarların ve dijital iletişimin soyutlamasına karşı olan yaşam organlı yaşamdır, bir organizma suretinde simgelenen bir yaşam. Biyosibernetik evren ona göre "bios" ve "sibernetik" terimlerinin çatıştığı bir evrendir, imajların sibernetiğe tasfiye olmasına direnen "hastalık" mahiyetinde yaşamın tezahür ettiği bir evren. Dolayısıyla, "resimsel dönemeç"i bastırmanın dönüşü olarak tarif edebiliriz. Fakat burada geri dönen şey, DNA'da kodlandığı haliyle yaşam değil, Deleuze'ün bireylik öncesi yaşam formları da değil. Bu, organlı bir yaşam, kişisel bir yaşam. Ancak burada bu bireyselliği düşünmek için iki esas yol var: Bir tarafta, eksiklik mantığı vasıtasıyla yapılanmış organlı bir beden gibi düşünülebilir; diğer tarafta, hızla çoğalan bir virüs gibi.

Tom Mitchell'in imajlar için talep ettiği yaşam bu iki uç arasında gider gelir. Aynı şekilde, imajlara atfettiği irade de bir eksiklik ve bir istek ifadesi

ile Schopenhauer'in amaçsız çoğalan bir yaşam beyanı arasında gider gelir. Bir uçta, yaşam eksikliğiyle tezahür eden bir yaşam var; imaj canlıdır çünkü yaşamın eksikliğini çeker, çünkü henüz bir organizmanın zayıf gölgesinden ibarettir ve o organizma olmak için bize muhtaçtır – tıpkı genç Amerikalıların kanını talep eden Sam Amca posteri gibi. Sam Amca kadim aile reisliğini ifa eden bir baba ya da evlatlarının yaşam ve ölüm hakkını ifa eden bir anavatan gibi hak iddia etmez bu kan üzerinde. Amcamız tam da bir baba olmadığı için ve kendi kanı kurumak üzere olduğu için, sıska formuna can vermek için bu genç Amerikalıların kanını kullanmazsa topluluk organizmasını simgeleyemeyecek olduğu için muhtaçtır bu kana.[4] Bu neşeli amca birden bir vampire dönüşür ve bir eksiklik olarak imaj öteki canlı imaj figürüne, virüs üreten imaja yaklaşmaya başlar, zira bireylerin yaşamını devralır, tıpkı Robert Frank'ın fotoğrafında Hoboken sakinlerinin kafasını kesen Amerikan bayrağı gibi. Fakat virüsün kendi, organlı birey çehresine bürünmeye meyleder. Sanatçıların kafalarına yerleşen virüsler William Blake'in bir hortum oluşturacak şekilde dizdiği bedenlerden oluşan bulutlarda esas imgesini bulur. Bizim bilgisayar virüslerimiz de yapay olgular değil de makinenin teklemesi olarak belirir, dijital kodlama dahilinde hak ettiği yeri isteyen organik yaşam formlarıdır.

Bu sebeple, "resimsel dönemeç", çağdaş düşüncedeki görsel dönemeç meselesi değil, imajları ve yaşamı kodlanmış bir dile dönüştüren mekanizmanın diyalektik tersyüz edilişidir. Yaşamı yapay olarak üretmek isteyen makine aslında yeni bir yaşam gücü tanımlayan yeni bir imaj türü üretir, imajlarından ve canavarlarından, hastalıklarından ve mitolojilerinden ayrıştırması mümkün olmayan bir yaşamdır bu. Tom Mitchell'in esas tezi işte bu. Her halükârda, klon figürü vasıtasıyla ortaya koyduğu tez bu. Bilim insanlarının hüneriyle üretilen yaşam, herhangi bir yaşam değildir. Bu bir koyunun yaşamı, kurbanlık hayvanın yaşamı ama aynı zamanda Kilisenin tamamen vücut bulması ve ölülerin nihayet dirilmesi için ölüp dirilen Tanrı'yı simgeleyen bir hayvanın yaşamıdır.

Tom Mitchell dinozoru ve fosili Romantik modernliğin –modernist olmayan bir modernliğin– simge hayvanları haline getirdiği gibi, klonlanmış koyunu da post-modernist olmayan bir post-modernliğin simge hayvanı haline getirir, bu post-modernlikte iletişim mekanizmasının sözde kaidesi, bütün beklentilerin ve basmakalıpların aksine, yaşam formları mahiyetindeki imajları yeni bir coşkunluk içinde üretir. Bu mantığa göre, imajların inkâr ve imha formları

4 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, s. 37. [Bkz. Bu sayıda, s. 135]

bile yükselen yaşam güçlerine dair kanıtlar haline gelirler. "İmaj hiçbir şeydir, susuzluk her şey" deyip bizi Sprite içmeye zorlayan "ikon düşmanı" reklam analizinin bize gösterdiği şey bu. Tom Mitchell iddiayı baş aşağı çevirir: Susuzluk lehine imajın "inkârı", imajları destekleyen gücün olumlanmasıdır. "İmaja karşı susuzluk" aslında imajlara susamaktır.[5]

O halde Tom Mitchell bir iddiayı baş aşağı çevirmeye yönelik bu stratejiyi ister teorik olsun ister pratik her tür ikon düşmanlığı biçimine uygulayabilir. İmajların gücünü ihbar etmek ya da bu gücü inkâr etmek aynı kapıya çıkar: İki eylem de Mitchell'ın nazarında imajların gücü karşısında aynı kaygıyı ifade eder, o gücün aynı şekilde tanındığını bildirir. İmaj ve gerçeklik arasında kesin ayrım eksikliğine dair Baudrillard'ın iddiası, o halde, imajın tehditkâr gücünün bir ifadesi olarak alınabilir, tıpkı Cronenberg'in filmlerinin bio-sibernetik fantezi alemi gibi, ya da reklam imajlarında saklanan mesajların analizlerinin gösterdiği gibi. İkon düşmanları, kendilerini koruduklarını düşündükleri tehlikeden başkalarını korumak isterler. İmajların zararlı gücünün mağdurları olarak görülenler hep başkalarıdır. Fakat Tom Mitchell için inancın bu tayini imajların gücüne şahitlik etmeye yeter. İmajların kötü tılsımından kendimiz korkmuyorsak bu tılsıma başkalarının inanacağına neden inanalım? Buda heykellerini yıkan bağnaz ile televizyon ekranının uyanık sosyoloğu birlikte inkâr ettikleri şeyin gücüne tanıklık ederler.

Yakın tarihimizde, bu iki aşırı uç müstesna bir sahnede buluştu: Tom Mitchell'in de pek tabii atıf yaptığı, Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kulelerine saldırı sahnesi. Tom Mitchell pek bahsetmese de ortaya koyduğu analiz Baudrillard'ın analizine bir cevap mı acaba diye düşünmekten kendimizi alıkoyamıyoruz. Kulelerin yıkılması Baudrillard'ın iddialarının geçerliliğini boşa çıkaracak gerçekliğin dönüşü olarak mı görülmeliydi? Açıkçası Baudrillard buna karşı çıkıyordu. Buna karşın, olayın kendisini, imajının dolaşımından ayırt etmenin imkansızlığını vurguluyordu: Gerçeklik kurguyu çürütmüştü sanki çünkü onun enerjisini emmişti, çünkü gerçekliğin kendisi kurgu olmuştu. Bunun yanı sıra, yıkılan kulelerin ikiz olmaları da ayrıca hatırlandı – ikiz kulelerin yıkılışı, ikiz olmalarında, her birinin diğerinin klonu olmasında öngörülüyordu. Bu kuleler, yıkılmalarıyla gösterdi ki bunlar aslında günümüzde bütün gerçekliğimizin indirgendiği imajlar. Bu kuleler, o gerçekliğin içerdiği intihar eğilimine tanıklık ettiler.

5 *A.g.e.*, s. 77-80.

Tom Mitchell ise imaj ve gerçeklik arasındaki bu eşdeğerlik iddiasını tersine döndürür. Terörizm, gerçekliği kendi ölümüyle yüzleşmeye tahrik eden bir gerçekdışılık virüsü değildir. Bir iktidarın simgeleri mahiyetindeki imajların yıkımıdır, kendi imajında vücut bulmuş bu tahakkümün gerçekliğidir. Teröristler için kuleler Amerikan iktidarının canlı ve dayanılmaz imajıydı. Bu iddia Baudrillard'ınkinden daha klasik ve daha makul görünüyor. Ancak "canlı imaj" fikrinde müphem bir şey yok mu? Dünya Ticaret Merkezi'nin yaşamı, imajının yaşamı değildi. Gerçek iktidara sahip bir merkezin yaşamıydı. Ayrıca, yıkımının simgesel yankıları önemli olsa da bu demek değil ki yıkımı imaj mahiyetindeki niteliğinde gerçekleşti. Bu simgeyi "canlı imaj"a dönüştürmek bir anlamda imaja çok şey bahşetmektir. Fakat bir başka anlamda imaja çok az şey vermektir, çünkü imajı sırf bir tür kaygı veya tahammülsüzlüğün mütekabili haline getirir. Bu yoruma göre, kuleler sanki insanlarmış gibi "cezalandırıldı" çünkü onlar "moderniteden, kapitalizmden, biyo-teknolojiden, küreselleşmeden nefret eden ve korkanlar için bir hakaret veya görsel bir aşağılamaydı.[6]"

Amerikan imparatorluğuna karşı mücadeleyi "modernite korkusu" ile özdeşleştirenlere teslim olduğu için burada Tom Mitchell'i ayıplayabiliriz. Kuşkusuz Mitchell bu korkunun İslamcılara özgü olmadığını söyleyecek; zararsız küçük Dolly'nin bile modern Amerika'da paniğe yol açtığını ve terörizm korkusunun da İkiz Kuleler olayı karşısında hissedilen "hakarete uğramış olma" hissiyle aynı karanlık kaynaklardan faydalandığını belirtecektir. Chris Ofili'nin fil gübresiyle boyadığı Bakire Meryem tablosunun da aynı hissi tahrik ettiğini ve bunun da aynı kaynaktan beslendiğini söyleyecektir. Mitchell'e göre imaj karşısında hissedilen kadim korku, onların uğursuz gücüne inanç, herhangi birine özgü değildir. Ancak, moderniteden korkan "ilkel" halkları onların saflığına gülen duygusuz "modernler" ile eşit seviyeye yerleştiren bu iddia, imajı genelde inançları ve kadim korkuları defettiğini düşünen bir dünyanın bağrında sürmeye devam eden bu inançların ve kadim korkuların ifadesine indirgeme pahasına, bu eşitliği vazeder.

İmajların antropolojik boyutunu yadsımak kuşkusuz aptallık olacaktır. Aby Warburg'dan Hans Belting'e imaj tarihçilerinin bizi hatırlamaya zorladığı üzere, "sanat eserleri" diye hayran kaldığımız nesneler en başta ritüel işlevlerine hizmet eden nesnelerdi, kaygıların ifadesiydi ya da şeytan çıkarma adetlerinde kullanılan araçlardı. Bununla birlikte, imajlara atfettiğimiz

6 *Age.*, s. 15.

yaşam inançlardan ve korkulardan oluşmuş bir yaşamsa imajları aldatıcı yanılsamalara indirgeyen "eleştiri"yi tartışmanın faydası kaybolma riski taşır. İmajları yanılsama ya da virüs statüsüne indirgemeden bağımsızlıkları dahilinde düşünemez miyiz? Barbara Kruger'ın fotomontajıyla karşı karşıya geldiğinde Tom Mitchell'in rastladığı işte tam bu bağımsızlıktı; hatırlarsınız, mermer bir büstün profilden çekilmiş fotoğrafının solunda şu yorum yazılıdır: "Your Gaze Hits the Side of My Face" [Bakışın yüzümün yanına çarpıyor]. Mitchell bu imajın iki karşıt mesaj içerdiğini söyler; birincisi, eril bakışın feminist bir ihbarı, diğeri de herhangi bir bakışa kökten kayıtsızlığın ilanı.[7]

Fakat bu karşıtlık şüphesiz ne bir mesaj aktarımına ne de içine kapanan bir sanatın modernist benimsenmesine indirgenebilen bir şey mahiyetindeki imaj statülerinin dışavurumudur bir yandan da, Chardin'in kendini sabun baloncuğu yapmaya kaptırmış oğlan çocuğu resmi de bunu örnekler. Herhangi bir tutarlıktaki imaj, bakış için tam manasıyla hem *yüz* hem de *yan*dır, bakışı hem buyur eder hem de iter. Chardin ile aynı çağda yaşamış bir yazar olan Schiller için karşıtlar arasındaki bu gerilim güzelliğin kıstasıydı, çünkü bakışın "serbest oyun"una imkân veren "serbest görünüş" dediği şeyi temsil ediyordu. Michael Fried, baloncuk yapmaya dalıp gitmiş genç adamı, tiyatrodan yüz çevirip kendine dönen modern resmin simgesi haline getirmişti. Schiller, devasa bir tanrıça başını ele almaya yöneldiğinde figürün "oyun"una tamamen farklı bir güç verir: Romalı Juno Ludovisi; şu dünyada hiçbir şeyi umursamayan ve hiçbir şey istemeyen aylak bir tanrıça.[8]

Bir başka deyişle, Olympus üzerinde artık hiçbir şekilde hayalî bir yetki kullanmayan ve Kent dahilinde herhangi bir somut görev yerine getirmeyen bir tanrıçanın heykeli; artık hiçbir işlev görmeyen ve ne hayranlık ne de korku uyandıran bir heykel; müzenin tarafsız ortamında herhangi birinin bakışına sunulmuş "basit" bir imaj. Chardin'in aylak genç adamı geriye dönük halde sanatın özerkliğinin simgesi oluyorsa, güçsüz kalmış bu tanrıça da başka bir şeyin simgesi olur; estetik deneyimin, yani herkese açık bir serbest oyun ve kayıtsızlık deneyiminin paradokslu özerkleşmesinin simgesi olur. Hegel, Murillo'nun Sevillalı küçük dilencileri resmeden tablosunda, hiçbir şey yapmayan, hiçbir şey için de tasalanmayan bu perişan çocukların heybetli güzelliğini

7 *Age.*, s. 45.
8 Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Fr. çev. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, XV. Mektup, s. 207-209.

methettiğinde bu tür bir kayıtsızlığın siyasi erdemlerini tesis eder. Hiçbir şey yapmamak, işte tezatlı bir erdem, imajların ayrışmayan estetik ve siyasi erdemi.

İşte Barbara Kruger'ın resmine gücünü katan da imajın sahip olduğu bu kayıtsızlık erdemidir. Kaşlarını çatan ve erkek tacizcisine korkutucu bir bakış savuran sinirli bir kadının yüzü "gerçek yaşamda" etkin olabilir. Bir imaj halinde ise bütün gücünü kaybeder. Sanat dünyasında kadının statüsünü bütün kötü yönleriyle açığa vurmayı amaçlayan feministler, kaş çatmaktansa ya da sinirli bakışlar savurmaktansa gayet makul biçimde bir goril maskesi takmayı tercih ederler. Fakat Guerilla Girls'ün taktığı goril maskeleri bir simge işlevi görür, bir sanat eseri değil. Diğer taraftan, Barbara Kruger'ın fotomontajında profilden çekilmiş mermer heykel, siyasi bir sanat eseri statüsü kuşanır. Ancak bunu yapabilmesinin nedeni imajın iki karşıt statüsünü birleştirmesidir. Sanatçı, iki müphemliği birbirine ekleyip imajını inşa etmiştir. Birincisi, heykeli profilden çekmeye içkin bir müphemlik söz konusudur çünkü bakışın tacizinden utana sıkıla yüz mü çevirdi yoksa bakışa karşı bağımsızlığını doğrudan öne mi sürdü bilmiyoruz. İkincisi, metne içkin bir müphemlik söz konusu çünkü çekinerek gözlerini kaçıran bir yüzün profiline vurmaya devam eden bir bakışın saldırganlığını ifşa mı ediyor, yoksa ne olursa olsun bu bakışın hedefini daima ıskalayacağını mı iddia ediyor? Fakat iki uçlu bir ihtilaflı işlem mahiyetindeki imajın bu inşası sadece imgeselliğin ilk aşamasına, yani bir kayıtsızlığa ya da imajın temel "aylaklığına" yaslanması kaydıyla mümkündür. İhtilaflı işleyiş çalışabilir çünkü imaj, kadını –burada neredeyse çift-cinsiyetli– tanrıçadan ayırt eden şeyi ve ışığı yansıtan teni mermerin soğukluğunun karşısına koyan şeyi etkisiz kılabilir. İşleyiş çalışır çünkü çatışmayı açıklayan kelimeler esasında hem onları dile getiren herhangi bir canlı ağızdan hem de cümlelerin normal diziliminden ayrılmıştır çünkü gölgelendirme ile bir derinlik kazanmış ve mermer bir levha üzerindeki kitabeler kadar özerk kılınmışlardır. İmaj, kelimelerin bir gövdeden soyutlanması ve bedenlerin yaşamsallığı arasındaki sıradan ayrımı silerek etkin hale gelir.

1920'ler gibi erken tarihlerde Rodtchenko'nun posterleri böyle çalışmıştı; kelimelere bir derinlik katıyor, onları resmedilen nesnelerin basitleştirilmiş formlarına iliştiriyor, böylece hem kelimeleri hem de nesneleri aynı doğrultuda birleştiriyor, nihayetinde geleceği fethetmeyi hedefleyen tek bir ok oluşturuyordu. Tamamen başka bir yöntemle de olsa Alfredo Jaar'ın "gerçek imajları" da aynı şeyi yapıyordu; Jaar, bu imajlar vasıtasıyla Ruanda katliamını "temsil etmeyi" seçmişti. Bu "gerçek imajlar" kurbanların bedenlerinin herhangi bi-

rinin temsilini bize sunmaz. Bize sadece söz konusu insanların fotoğraflarını içeren siyah kutular üzerine yazılmış kelimeleri gösterirler. Bu kelimeler, kayıp bedenlerin kimliğini ve hikayesini bize anlatır; bir başka deyişle, o bedenlere başka bir beden verir: Kitle kıyımına kurban gitmiş herhangi birinin teşhis edilemeyen cesedi yerine kendine has bir hikâye bahşedilmiş bir beden. Bir bedenselliği diğerine aktaran işleyiş, imajı tesis eder. *Let Us Now Praise Famous Men* çalışması üzerinden kelimeler ve görsel temsillerin "eşitliğinin" başka bir politikasını incelediğinde Tom Mitchell yine bu tarz bir dönüşümü analiz eder; bu öyle bir politikadır ki, görsel dizilerin sözlü dizilerden kökten bağımsızlaşması üzerine oynar; çünkü, daha az "canlı" fakat aynı dönemde *You Have Seen Their Faces* çalışmasında sunulan canlı bedenler ve yoğun düşüncelerin dramatik montajlarından belki daha etkin politik imajlar sağlar.[9]

Belki de kurbanlık koyun o zaman imajların statüsünün aldatıcı bir "imajı" olur. Bu zaten Platon'un bize öğrettiği bir şey: Kratylos'un resmi ikinci bir Kratylos değildir. Bir beden, ete kemiğe bürünmüş bir bedenin replikası olduğunda imajın hükmü son bulur. Klonlanmış koyun artık bir imaj değildir ve eğer İkiz Kuleler imajlardan ibaret olsaydı onların maketini imha etmek de yeterli olacaktı. İmajlara kendilerine özgü tutarlığı vermek, yanılsamalardan fazlası ama canlı organizmalardan azı olan yarı-bedenlerin tutarlığını onlara bahşetmektir. "Resimler ne ister?" sorusuyla karşılaştığımızda, Tom Mitchell'e göre, cevabın "hiçbir şey istemezler" olma tehlikesini göze almamız gerekir.[10]

Belki de resimler gerçekten hiçbir şey istemezler, tabii onlara huzur vermemiz haricinde, onları canlı organizmalar olmaya zorlamamamız haricinde, ki bu statü bizim şeylere atfetmeye çok meraklı olduğumuz ama onların hiç talep etmediği bir statü. Ya da, bir başka deyişle, resimleri bir şey yapmak isteyenler imaj üreticileridir ve belki de bunu tam manasıyla yapabilmelerinin nedeni resimlerin bizzat bir şey istememesidir. Üstelik, eğer resimlere bakmayı seviyorsak bu bizim onlara yaşam ve irade bahşetme kabiliyetimizi yansıtır veya aynı anda onlardan bu nitelikleri koparma yetimizi yansıtır. Modernitenin büyük anlatıları imaja dair iki teoloji sundu, bunların ikisi de temsil karşıtıydı ve gölgeleri dağıtan teolojilerdi. Modernist negatif teoloji, kelimelerin ve saf formların özerk erdeminin karşısına gerçekliğin müstehcenliğini ve temsil seraplarını koyar. Cisimleşmeye dönük romantik pozitif teoloji ise kelimelerin

9 Krş. "The Photographic Essay. Four case studies", W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, *age.*, s. 281-322.

10 *What do pictures want?*, *age.*, s. 48. [Bkz. bu sayıda s. 147].

ve görünüşlerin ayrımına mutlak kötülük olarak bakar ve her imaj, her kelime ve her duyum için canlı bir beden ister. Kuşkusuz, yarı bedenler mahiyetindeki statülerinde resimlerin yapısını ve dönüşümünü düşünmek için bu ikilemden çıkmak gerek. "Resimler, dille eşit haklar ister, dile dönüştürülmek değil. 'Görseller tarihi' seviyesine yerleştirilmek ya da 'sanat tarihi' seviyesine yükseltilmek değil, çoklu özne konumları ve kimliklerini kuşatan karmaşık bireyler olarak görülmek isterler.[11]" İmajları böyle bireyleştirme iradesi yine de onlara çok fazla "irade" bahşeder diye tartışılabilir. Fakat bu Tom Mitchell'in düşüncesinde "sanki" ifadesinin rolünü unutmak olur. Bu yüzden, Tom Mitchell'in ifadesini onun yerine düzeltme hakkını kendimizde görerek şöyle diyelim: Resimler sanki bütün bunları istemiş gibi davranırlar. Her halükârda, onları çok canlı olmaya zorlamadan, yaşamlarına karşı hakkaniyetli olmak istiyorsak onları böyle görmeliyiz.

Fransızcadan çeviren: Adem Beyaz

11 *Age.*, s. 47. [Bkz. bu sayıda, s. 144]

İmajların Okunurluğu
Bir Görsel Hegemonya Eleştirisi

EMMANUEL ALLOA

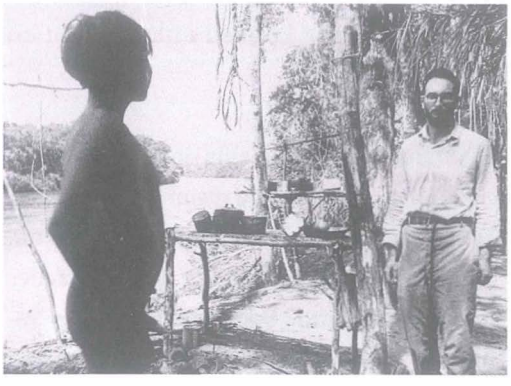
1) Yazı Dersi

Claude Lévi-Strauss *Hüzünlü Dönenceler*'de (*Tristes Tropiques*) 1938'de yapmış olduğu bir seferde Nambikwara halkıyla tanışmasını anlatır. Brezilya Amazon ormanında yaşayan bu otokton etnik grup, yerleşik hayata yönelik iktidar kurumları ve tekniklerinden habersizdir. Söz konusu anlatılardan en önemlilerinden birisi "yazı dersidir":

> Nambikwara'ların yazmayı bilmedikleri tahmin edilebilir, ama onlar, su kabakları üzerine çizdikleri zikzaklar ya da noktalı çizgiler dışında resim de yapmazlar. Oysa Kaduveo'larda yaptığım gibi onlara da kâğıtlar ve kalemler dağıtmıştım. Önce kayıtsız kaldılar, sonra bir gün hepsinin, kâğıt üzerine dalgalı çizgiler çizdiklerini gördüm. Ne yapmak istiyor olabilirlerdi? Sonra anladım: Yazı yazıyorlardı, daha doğrusu kalemlerini aynı benim kullandığım gibi kullanmayı deniyorlardı. Şimdilik düşünebildikleri sadece buydu, çünkü onları henüz resimler çizerek eğlendirmemiştim. Aralarından birçoğu bundan başka bir çaba içinde değildi; ama oba reisinin amacı daha başkaydı. Şüphesiz sadece o, yazının işlevini kavramıştı. Benden bir bloknot istedi; böylece birlikte çalışırken aynı gereçlere sahip oluyorduk. Kendisinden istediğim bilgileri bana sözlü olarak vermiyor, onun yerine kâğıdın üzerine dolambaçlı çizgiler çiziyor ve sanki cevabını oradan okuyabilmem için bana uzatıyordu. Kendisi de oynadığı oyuna pek fazla kanmıyordu aslında; çizdiği her bir çizgiyi bitirdikten sonra bunun bir anlam taşıyıp taşımadığını sıkıntılı bir biçimde inceliyor ve her seferinde yüzünde aynı umutsuzluk beliriyordu. Ama gerçeği kabule yanaşmıyordu; aramızda hiç ko-

nuşulmadan varılan bir anlaşma uyarınca, çiziktirmelerinin bir anlamı olduğu kabul edilmişti ve ben de bu anlamı çözmeye çalışır gibi yapıyordum. Kaldı ki sözlü yorumunu uzun süre beklemek gerekmiyor ve ben de ek açıklamalar istemekten kurtuluyordum.

İşte, reis bütün halkını bir araya getirir getirmez küfelerin birinden, üzerinde eğri büğrü çizgiler bulunan bir kâğıt parçası çıkardı. Onu okur gibi yapıyor ve yapay bir duraksama ile sanki alacağım armağanlara karşılık vereceğim nesnelerin listesini gözden geçiriyordu: filancaya bir yay ve oklar karşılığında bir adet dal kesme kılıcı! Ötekine inciler! Gerdanlıklar için... Bu oyun iki saat sürdü. Ne umuyordu? Kendini mi aldatıyordu? Belki. Ama sanıyorum ki daha çok yoldaşlarını etkilemek, malların onun aracılığıyla el değiştirdiğini kanıtlamak, bir Beyaz'la ittifak içinde olduğunu ve onunla bazı gizleri paylaştığını göstermek amacındaydı. Oradan ayrılmakta acele ediyorduk; en sakıncalı an, şüphesiz getirdiğim bütün bu harikulâde şeylerin yerlilerin eline geçtiği an olacaktı. Bu nedenle olayı çok fazla derinleştirmeye çalışmadım ve gene yerlilerin rehberliğinde yola koyulduk[1].





Sonraki gece uykusuz kalan Lévi-Strauss tekrar yaşadıklarının anlamını çözmeye çalışır. Aslında Nambikwaralar'da yazının doğuşuna tanık olmuştur ama bu durum beklenebileceğinden çok farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Söz konusu olan bir alfabe ya da sembolleştirme sisteminin öğrenimi değildir. Nambikwara şefi Lévi-Strauss'a aslında bir antropoloji dersi vermiştir çünkü bir bakıma yazı yazma kurumunun gizli anlamını çözdüğü söylenebilir:

1 Claude Lévi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, İstanbul, YKY, 1994, s. 310-311.

> Söz konusu olan bilmek, anımsamak ya da anlamak değil, bir bireyin –ya da bir görevin– saygınlığını ve yetkesini, diğerleri aleyhine artırmaktı. Henüz taş devrini yaşayan bir yerli, anlamaya yarayan bu önemli aracın, ondan anlamasa bile hiç değilse başka amaçlara yarayabileceğini sezmişti. Aslına bakacak olursanız, binyıllar boyunca ve hatta günümüzde, yeryüzünün büyük bir bölümü için yazı, kimi toplumların üyelerinin büyük çoğunluğunca kullanılmayan bir kurum olarak varlığını sürdürmüş ve sürdürmektedir. Doğu Pakistan'da, Çittagong tepelerinde kaldığım köyler, okuması yazması olmayan insanlarla doluydu. Fakat her köyün, hem topluluk hem de bireyler adına görev yapan bir arzuhalcisi bulunuyordu. Hepsi yazıyı tanıyor ve gerektiğinde kullanıyorlardı, ama dışarıdan ve sanki kendisiyle sözlü olarak iletişim kurdukları bir yabancıyı aracı gibi kullanıyorlardı. Oysa arzuhalci ancak ender olarak grubun bir memuru ya da iş görenidir: Onun bilgisi ile güç birlikte bulunur. Öyle ki, çoğu zaman aynı birey arzuhalcilik ve tefecilik işlevini birlikte yürütür. Bunun nedeni sadece mesleğini yapmak için okuma ve yazmayı bilmek zorunda oluşu değildir; ama bu yolla iki yönden diğerleri üstünde etkili olmasıdır.[2]

Lévi-Strauss bu yaşadıklarına tartışılabilir bir yorum getirerek özellikle imaj ve metin arasındaki ayrışmayı ortaya koyar.[3] Anlattıklarına göre Nambikwaralar'ın çizmiş olduğu eğik çizgilerin her şeyden önce belirtici ve grafik değerleri vardır. Onlar sanki ilk defa kâğıdın üzerine çizgi çizen ve kalem kullanan çocuklar gibi hareket etmiştir. Oysa şef yazının derin anlamını çözüp alfabe gibi bir şeye sahip olmanın nasıl bir iktidar verdiğini görmüştür. Sonuç olarak Lévi-Strauss'un söylediklerinin satır aralarına bakacak olursak imaj herkese ulaşabilen demokratik bir yapıyken, yazı önceden bir öğrenmeyi gerektirdiği için en baştan bir hiyerarşiyi dayatır yani okuma yazma bilenler ve bilmeyenler arasında bir kast farkı ortaya koyar. Böylece bazıları kendi hegemonyalarını dayatabilir. Gramsci'nin de belirtiği gibi hegemonya hâkim azınlığın topluma vermiş olduğu yönetimi çoğunluğun gönüllü olarak kabullenmesidir.

Dolayısıyla okuma ve imaj arasındaki bu dikotomiyi sorgulamak istiyorum. Okuma bir tekel meselesi midir? Öncelikle metinsel bir tekel ama daha geniş anlamda bir tekelden söz edilebilir mi? Görünürlük tekelleri var mıdır? Bazılarının kodlarını elinde tuttuğu ve bazılarının bundan haberinin olmadığı

2 *Age*, s. 312.

3 Jacques Derrida "Nature, culture, écriture. La violence de la lettre de Lévi-Strauss à Rousseau", *Cahiers pour l'analyse*, S. 4, 1966.

görsel hegemonyalar var mıdır? İmaj gerçekten saf ve evrensel midir yoksa o da okunmayı ve deşifre edilmeyi gerektirir mi?

2) İmajların Okunurluğu

Bugün sıklıkla imajların eğitiminden, bakışların okuryazarlığından (*alphabétisation des regards*) ya da Anglosakson dünyada söylendiği gibi bir *visual literacy* yani görsel okuryazarlıktan söz edilir. Şu halde görünürün okunurluğundan söz ederken tam olarak kastettiğimiz şey nedir? Dar anlamıyla baktığımız zaman imajlarda harfler ya da art arda gelen kelimeler yoktur dolayısıyla yazılı bir metinde olduğu gibi imajlarda bir okuma söz konusu değildir. İmajların dili (eğer böyle bir şey gerçekten varsa) aslında belli bir alfabe oluşturan karakterlere dayanmaz. İmajlarda harf yoktur. Ancak görsel bir alfabe ya da tipografik özellikler üzerine bir yapıt durumunda harften bahsedebiliriz. Dolayısıyla bir imaja bakmak için önceden bir alfabeyi öğrenmeye gerek yoktur. Bilmediğimiz bir dilde yazılmış bir metin bizim için gizemini korurken, imaj her seferinde bize kendini teslim eder.

İşte bu anlamda imajla metin, görünürle okunur karşı karşıya getirilir. Geç ilkçağ döneminin ikonofil papası Grégoire le Grand'ın ünlü yorumundan beri imajlar, *biblia pauperum*, yani okuma bilmeyenler için kitap olarak değerlendirilir. Dolayısıyla belli bir okuryazarlık kültürü bulunmasa bile imajlara bakan herkes anlatılan hikâyenin anlamını yakalayabilir. Şu halde imajların karakterleri ortaya koyma becerisi metinsel olandan bağımsızlıklarını ortaya koyar. Çoğu zaman bir imaj uzun bir söylemin yerine geçebilir. Hatta iyi bir imaj her türlü yorumun yerine geçebilir.



Örneğin figür 2'de 1940'ta Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yeni tıbbi teknikleri öven şu fotoğrafı ele alalım. Muğlak teşhislerin yerini artık yeni teknolojilerin almasıyla hastanın akciğerlerinin durumunu anlamak için röntgene bakmak yeterlidir. Şu halde her şey imajda söylenebiliyorsa imaj nasıl bir işlev görür? İmaj vasıtasıyla telaffuz edilen ne anlama gelir?

Okunurluğu dar anlamda aldığımızda imajların "okunurluğu" her ne kadar sahtekârlık gibi görünse de şunu kabul etmek gerekir ki, imajlarda her şey her zaman net görünmez. Tiyatronun aksine imajda karakterler birbiri arkasına sahneye çıkmazlar çünkü her şey zaten oradadır. Fakat bu durum her şeyin bir bakışta anlaşılacağı anlamına gelmez. Çoğu zaman imaj biraz sabır gerektirir. İster sanatsal olsun, ister reklam olsun, bir fotoğraf ya da bir şaheser dikkatimizi gerektirir. Anlamını kavramak dramaturgisinin protokollerini yeniden inşa etmek için zaman gerekir.

Söz konusu süreci incelediğimizde imaja istediğimiz gibi bakamayacağımız ortaya çıkıyor. Belli bir idiomatik içerisinde yaratılan imajı önceden yakalayabilmek için düşsel bir alfabe yoktur. Her imaj belli kodlar belli pratiklerin içinde örülmüştür dolayısıyla daha baştan izleyicilerin konumunu ve onların potansiyel okumalarının ufkunu belirler. Peki öyleyse bir imajın anlaşılabilir olmasının koşulları nelerdir? Resimdeki bir alegorinin anlamını deşifre eden bir sanat tarihçisi, bir diş röntgeninden yola çıkarak dişin minesinin ortadan kalktığına karar veren bir dişçi ya da bir termik kameradan hedefini seçen bir savaş pilotu her seferinde özel bir okuma tekniği kullanır ve bu herhangi bir insanın kullanabileceği bir teknik değildir. Teknik okuma yeteneklerine sahip olmayan kişiler söz konusu imajlardan fazla bir şey anlamayacaklardır.

3) Geleceğin okuma yazma bilmeyenleri

1931'de Weimar Cumhuriyeti dönemindeki Almanya'da Walter Benjamin *Fotoğrafın Küçük Tarihi* isimli bir metin yayınlar ve bu metnin sonunda şöyle bir yorum yapar: "Yarının okuryazar olmayanı yazıyı bilmeyen değil fotoğrafı bilmeyen kişi olacaktır."[4] Söz konusu metafor aslında baktığımız zaman Bauhaus'un büyük ustası ressam ve fotoğrafçı László Moholy-Nagy'den alınmıştır ve ona göre geleceğin okuma yazma bilmeyenleri bir fotoğrafı deşifre edemeyecek olanlardır.[5] Fotoğraf imajlarının deşifre edilmesi 1920'li ve 30'lu

4 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, fr. çev. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, s. 58.
5 László Moholy-Nagy, "photographie, mise en forme de la lumière" (1928), *Compositions lumineuses* 1922-1943, Sergi kataloğu, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, s. 195.

yıllarda yoğun olarak paylaşılan bir takıntıydı. Bertolt Brecht'in bakışın politik alfabeleştirilmesi projesi, Ernst Friedrich'in görsel pedagoji fikri ve Ernst Jünger'in imaj okuma çalışmaları bunların arasında sayılabilir.[6] Böylece fotoğraf her türlü özgürleşme vaadiyle ortaya çıkan bir araca dönüşür. Ernst Jünger dış görünüşlerden yola çıkan "fizyonomik bir bakışın" her şeyi kavrayabilceğini öne sürer. Diğer tarafta ise Bertolt Brecht fotoğrafın şeffaf olduğunu iddia edenlere kuşkuyla yaklaşır ve yüzeyin arkasında yatan gerçekleri çözümlemeyi bilmenin gerekliliğinden söz eder.

Benjamin sıklıkla Brecht'e gönderme yaparak bakışların okuryazarlığı fikrine değinir. Brecht "otantik gerçeklik işlevsele doğru kaydı" der. "Olup biteni daha karmaşık hale getiren duruma göre gerçekliğin basit bir şekilde yenilenmesi artık bir anlam ifade etmez. Örneğin Krupp ya da AEG fabrikalarının fotoğrafları bize bu kurumlar hakkında hiçbir şey söylemez."[7] Brecht buradan yola çıkıp bir *poetika* üretir, yani her tür mimetik zorunluluğun dışında yaratabilmek için belli bir meşruiyet kaynağı bulur. ("Üretilmiş, yapay bir şey inşa etmek artık zorunludur."[8] Brecht'in bu saptamasından yola çıkan bazı düşünürler işaretleri okuyacak ve onların mesajını kavrayacak bir sanat, bir *göstergebilim* gerektiğini iddia eder.

Göstergebilim okuma gerekliliği farklı biçimlerde anlaşılabilir. Benjamin, Brecht ya da Siegfried Kracauer gibi modernliğin başucuna eğilmiş olanlar bu büyük sosyal dokuyu deşifre etmeye giriştiklerinde bir bakıma "doğanın kitabını" deşifre etme girişimine dahil olurlar. Doğanın kitabı Galileo için üçgenler, kareler ve daireler ile belirli bir matematik alfabe ortaya koyuyordu. Hans Blumenberg doğanın kitabına kendine has bir biçimde *Dünyanın Okunabilirliği* isimli kitapta değinir.[9] Etrafımızda olup bitenleri okumayı öğrenme fikri teosentrik bir bakış açısına özgü değildir. Her ne kadar *Büyük Mimar* fikri ortadan kalkmış olsa da yapay olarak inşa edilmiş bir dünya düşüncesi aslında bu eski düşünceyle çelişmez: Dünya sanki

6 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, çev. Philippe Ivernel, Paris, Arche, 2015; Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre ! War Against War! Oorlog an den Oorlog !* Berlin, Freie Jugend, 1924 (1998); Ernst Jünger, *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, ed. Edmund Schulz, Breslau, W.G. Korn, 1933. Daha detaylı bir analiz için bkz. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Minuit, 2009.

7 Bertolt Brecht, "Le Procès de l'Opéra de quat'sous. Expérience sociologique", (1930), *Ecrits sur la littérature et sur l'art*, Paris, L'Arche, 1970, C. 1, *Sur le cinéma*, s. 171.

8 *Age.*

9 Hans Blumenberg, *Lisibilité du monde*, çev. Pierre Rusch ve Denis Trierweiler, Paris, Cerf, 2007.

yeniden okunamaz ve barok hale gelmiştir ve onun gizli anlamına yeniden ulaşabilmeyi öğrenmek gerekir. Aslında işi daha da karmaşıklaştıran şey anlamın kendisinin bile kurulu katmanlar arasında çoğullaşmasıdır öyle ki onu bir araya getirip birleştirmek boş bir çabadır. Siegfried Kracauer *Çalışanlar* adlı eserinde bunu ortaya koyar: "Bir fabrika hakkında yüz tane röportaj da yapsanız, o fabrikanın gerçekliğini ortaya koymaya yetmez. Bunlar sadece fabrikanın yüz enstantane fotoğrafı olarak kalır. Gerçeklik bir inşadır."[10]

Dolayısıyla görünürlüğün okunması kavramının kitap modeline dayanmakla birlikte neyi sorunsallaştırdığını anlayabiliriz. Eğer dünya yapay işaretlerin çoğalmasıysa o zaman neden görünenlerle yetinelim? Bir bakıma kendi sınırlarının ötesine geçen kitap modeli aslında bizzat kendi yetkinliğini sorgulatır. Dünyada işaretler anlamlandırmalar ile doluysa o zaman neden sadece yazılı kitaplarla kendimizi sınırlandıralım? Eğer gerçeklik çok sayıda gösteren sistemlerden oluşmuşsa okuma biçimlerini çoğaltmak gerekmez mi?

4) Hiçbir Zaman Yazılmamış Olanı Okumak

Yazılı işaretleri dış görüntüleriyle görüp içindeki mesajı anlayamayan kişilere disleksi tanısı konur. Söz konusu yaklaşımın okuma normu gayet açıktır. Okuma işaretlerin görsel karakterleriyle sınırlanmaz ve görünenin ötesine geçen bir bakışı gerektirir. Kierkegaard'ın yazının alabileceği çeşitli biçimler üzerine düşündüğünde hatırlattığı gibi aslında olan şudur: "Eğer bir kitabı sadece tek tek harfleri görerek okursam çok kötü okumuş olurum."[11] Dolayısıyla iyi ya da kötü okumanın normları kitap söz konusu olduğunda gayet açık bir şekilde betimlenmiştir. Peki diğer okumalar için durum nedir?

Şunu da hatırlatmak gerekir ki kitaptan önce başka okumalar varolmuştur. Metin ve kitap dışı okumadan söz edilebilir. Avının dışkılarının izini süren avcı, kurbanının iç organlarına bakan Babilli bir rahip, yıldızların mesajını deşifre eden Hint astronomlar, kuşların rotalarını izleyen Romalı kahinler ya da rüyalarını yorumlayan Melanezyalılar hangisi olursa olsun insanoğlu her

10 Siegfried Kracauer, *Les employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* (1929/1930), çev. Claude Orsoni, ed. Nia Perivolaropoulou, Paris, Ed. MSH/Avinus, 2004, s. 29-30.

11 Søren Kierkegaard, *L'alternative* [orig. *Aut-aut*, 1843], *Première Partie*, Fr. çev. Paul-Henri Tisseau ve Else-Marie Jacquet-Tisseau, içinde *Œuvres* complètes, Paris, Ed. de l'Otrante, 1970, t. III, s. 66.

zaman okuma yapmıştır. Benjamin *Sens Unique* adlı eserinde bu okumalara değinir ve bunun kurbanların bağırsaklarında, yıldızlarda ya da danslarda her tür dilden önce okuma olduğunu belirtir.

Bu tarz bir okuma aslında belli bir durumda olmayı varsayar ve bağlamsızlaştırmaya direnir. Bu tür bir okumanın öğrenilmesi bir alfabenin öğrenilmesiyle sınırlı kalamaz çünkü bağlama ilişkin bir bilgiyi de harekete geçirir. Söz konusu okumadaki küçük bir parça bile bütün hakkında bilgi içerir. Dolayısıyla küçümsenebilir öğeler ile büyük kozmik olaylar arasında analoji etkisini gördüğümüzde makroskobik ve mikroskobik olanlar iç içe geçer. Pagan kozmolojide *astra* ve *monstra*'lar arasında, yani yıldızların konumu ve hayvanların bağırsaklarındaki işaretler arasında bir bağ kurulabilir. Hıristiyan bağlamda düşünürsek stigmatalar, yani aşkın tanrının bedendeki izleri okunur. Diğer yandan falcılıkla ilgili Uygur Türkleri tarafından onuncu yüzyılda yazılmış *Irk Bitig* kitabında bazı sopalar yardımıyla geleceği okumak mümkündür.

Söz konusu okumaların ve akılsallığın geçmişte kaldığı düşünülebilir. Ne var ki, modernler bundan çok da uzak değillerdi. Modernliğin tarihi de metin dışı olanın okunması takıntısı ile belirlenmiştir. 19. yüzyıl yaşayanların okunma projesi, yani "karakterlerin" belirlenmesiyle uğraşır. Karakter öncelikle Yunanca anlamına baktığımızda kişisel bir "izin", tekil bir işaretin tercümesi olarak ortaya çıkar. Buradan yola çıkan Latince anlam kişiye özgü tekil iz halini alır. Sanayi döneminin pozitivist bilim insanları bir yandan tüm bu falcılık faaliyetleriyle alay ederken diğer yandan da grafolojiye yani yazı biçiminden kişilik analizi yapma sanatına balıklama atlamıştır. Bunların arasında en çarpıcı örneklerden birisi Duchenne de Boulogne'nun deneyleridir. Birtakım insan kobaylara şakaklarından elektrik vererek yüz ifadeleri elde eder ve buradan yola çıkarak bir mimik alfabe geliştirir. Dolayısıyla bedenlerin okunurluğunu bilimsel fotoğraf aracılığıyla kurmaya çalışır. 1876 tarihli *İnsan Fizyonomisi'nin Mekanizması ya da Tutkuların İfadesinin Elektro-fizyolojik Analizi* isimli kitabında natüralist düşünür Buffon'un özlü sözünden yola çıkar: "Ruh çalkalandığında insan yüzü yaşayan bir tabloya dönüşür."[12]

12 Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Renouard, 1862, s. XI.



19. yüzyılın ikinci yarısında, kriminalistik, insanın okunması projesine farklı bir yön verir. Antropometri genelleştirilir ve bu sefer artık insanın içindeki tutkuları anlamaktan çok bireysel düzeyde potansiyel eğilimleri ortaya koymaya çalışır. İtalya'da Cesare Lombroso'nun hipotezine göre belli fizyonomiye sahip insanlarda suçluluk eğilimi daha yüksektir. 1876 tarihli *Suçlu İnsan* isimli kitabında kafatasından yola çıkarak davranışın nasıl öngörülebileceğini iddia eder. Daha sonra İngiltere'de Francis Galton'un, Fransa'da Alphonse Bertillon'un yöntemleri ortaya çıkar ve bireylerin tanımlanma yöntemlerini araştırırlar. Buna göre yüze bakarak ruhun temeli okunur ya da parmak izinden bireylerin istemsiz imzaları deşifre edilir. Galton sentezlerden karmaşık fotoğraflardan yola çıkarak suçlu tipini ortaya koymaya çalışırken Bertillon daha analitik bir yaklaşım sergileyerek alınların ve burunların türleri üzerinden fotoğraflarla insanların tehlikelilik seviyelerini ortaya çıkarır.

Dolayısıyla okunabilirlik alanının kitabın çok ötesine yayılmasıyla okuma çerçeveleri ve potansiyel alfabeler soruları ortaya çıkar. Klasik çağ bir *characteristica universalis* evrensel karakteristik hayali kurmuştur. 21. yüzyılın başına geldiğimizde ise söz konusu okuma yöntemi insanın genetik kodunun ortaya çıkmasıyla devam eder. Buna göre yaşam DNA'nın genetik sözlükçesi ile dört harfli bir alfabeyle A, T, G, C (adenin, timin, guanin, şitozin) ile okunabilir. Fakat genetikçiler şunu da hatırlatır: Bu kodu bilseniz bile yaşamı okumak ve onun işlevlerini anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla genetikçi de kendini kaybolmuş bir medeniyetin alfabesini çözen ama bu medeniyetten kalan metinleri anlayamayan arkeologla aynı durumda bulur. Çünkü her iki durumda da bir metin vardır ama bağlam yoktur. Bağlam olmadan harfler anlam kazanmaz. Dolayısıyla bu tür kayıtlar dar anlamda *okunabilir* ama bu okuma bir işe yaramaz çünkü söz konusu okuma kodların bilinmesinin ötesinde bağlamın, durumun anlaşılmasını gerektirir.[13]

Bakışımızı biraz daha genişletirsek, birçok okuma tekniğinin her türlü alfabenin dışına çıkması gerektiğini görürüz. Dolayısıyla *modus legendi* yazılı olanın, kodlu olanın çok ötesine geçer. Bir müzik partisyonu ya da koreografik notları okuyabilirsiniz ya da istatistikleri okuyabilirsiniz ama okumak sadece harfleri eklemlendirmek değildir. Bu yüzden Kant "okuduğumuz zaman öncelikle harfleri eklemleriz"[14] dediğinde yanılıyordu. Şu halde Benjamin'in fikrine –ki o da Hugo von Hofmannsthal'dan esinlenir– geri dönmeli ve "hiçbir zaman yazılmamış olanı okumayı" (*Was nie geschrieben wurde, lesen*) öğrenmek gerekir.

5. Okunurluk ve Okunmazlık Arasındaki İmaj

Okuma eyleminin kitabın öncesine ve sonrasına doğru genişlemesine değindik. Şimdi ise modern hayatın işaretlerinin okunurluğu ve kent dokusunun görünürlüğüne geçmek gerekir. Benjamin bu açılımı önceden görmüştü: "Bağımsız biçimde basılı kitapta kendisine bir sığınak bulan yazı ekonomik kaosun kaba heteronimisine boyun eğerek kendini reklamlarla sokaklara sürüklenmiş olarak bulur."[15] Bütün bu dayatmalara baktığımızda açık bir cevap buluruz: Bakışı yeniden silahlandırmak ve bizi çevreleyen imajları deşifre etmeyi öğrenmek gerekir. Reklamlar, sosyal tasvircilik ve hayal gücünün aracılığıyla dolaşıma

13 Bu konu hakkında Bernard Stiegler'in şu çalışmasına bakılabilir: *La technique et le temps*, t. 2: *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, özellikle s. 68.

14 "Wenn wir lesen, so buchstabiren [sic] wir zuerst". (Immanuel Kant, *Philosophische Enzyklopädie* (ed. Friedländer), Akademie-Ausgabe (=AA), C. 29, s. 24).

15 Walter Benjamin, *Sens unique*, s. 163.

sokulan yönlendirmelere karşı bir tür karşı yönlendirme, görsel bir okuryazarlık geliştirmek gerekir. Anglofon dünya buna *visual literacy* ismini verir.

Aslında bu fikir çok eskilere dayanır. Pedagojinin önde gelen kuramcılarından Çek Hümanist Comenius 1658'de görsel ABC ile kendi alfabesini oluşturan imajlarla resmedilen bir dünyadan, bir *Orbis sensualium pictus*'tan bahseder. Aby Warburg'un ve onun Hamburg'daki meşhur *Kulturwissenschaftliche* kütüphanesi etrafında oluşan çevrenin öne çıkardığı gelenek yeni bir anlaşılırlık ortaya çıkaran biçimsel düzenlemeleri vurgular. Edgar Wind'in altını çizdiği gibi "gözümüz ruhumuzun okuduğu gibi görür."[16] Şu halde genellikle alegorik dilde meydana getirilen, Batı sanatının büyük sanat eserlerine ve daha yerli idiomlara baktığımızda bunu kolaylıkla görebiliriz. Dolayısıyla sadece tabloları değil, posta pullarının görsel dillerini, politik afişleri ya da reklam afişlerini okuyabiliriz. Warbourg daha da ileri giderek 1926'da bir sanatçının da yardımıyla barışseverliğin ve fikirlerin karanlık güçlere karşı zaferini ifade eden Post Wilhem döneminin zarflarının üstündeki pullar projesiyle ilgilenir.

Ne var ki "okuma" paradigmasının büyük anı daha sonra 60 ve 70'li yıllarda, göstergebilimin kritik bir yöntem olarak kendini kabul ettirmesi ile ortaya çıkar. Tıpkı Roland Barthes'ın bir mobilyayı, bir araba şasisi ya da bir hazır giyim koleksiyonunu okumamızı istemesi gibi imajları da okumayı öğrenmek gerekir. Eski filologların Yunan mitlerini okumak ve onları diğer metinler gibi bir metin haline getirmek için yöntemler geliştirmeleri gibi, çağdaş *Mitolojileri* deşifre etmek gerekir. Söz konusu kodların çözümü özellikle görsel artifaktlarda kapalı kalan sübliminal mesajların ortaya çıkmasını sağlar. Hollywood filmleri (Christian Metz), çizgi romanlardaki süper kahraman örnekleri (Umberto Eco) ya da İtalyan makarna reklamları (Barthes) analizleri bu çözümlere örnek verilebilir. Göstergebilimin araçları böylece Erwin Panofsky'nin ikonolojik analiz yöntemiyle birlikte ele alınır. Kültürel ve sosyal üretimlere, özellikle kent mekânlarına ve mimari konfigürasyonlara baktığımızda okunurluk alanlarının genişlediğine tanık oluruz. Victor Hugo "taş incilin", "kâğıt incilini" öncelediği ve ondan sonra da varolmaya devam edeceği kehanetinde bulunduğunda yanılmamıştı.[17]

Öyleyse sorulması gereken soru nasıl bir okuma sistemi olduğu sorusudur. Görsel bir gramerden söz edilebilir mi? Bunun için hangi işlemler gereklidir?

16 Edgar Wind, "La peur du savoir", *Art et anarchie*, Fr. çev. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, s. 90.

17 Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, ed. J. Seebacher, Paris, Gallimard-Pléiade, 1975, s. 187.

Bir semantik var mıdır? İmajların sentaksı olabilir mi? İmajların dayandığı dil görsel bir vokabüler oluşturabilir mi? Tüm bunlar imajların deşifre edebileceğimiz gizlenmiş birtakım unsurlar üzerine kurulu olduğunu varsayar. Fakat göstergebilimcilerin büyük bir kısmı bundan kuşku duyar.

Görsel nesnelerin deşifre edilmesi zaferinin ardından bütüncül bir okunurluk fikrine karşı sesler yükseldi. Sanat tarihi yorumlarının Alman kanadında ikonolojik yöntemin tahakkümü ve onun metinsel modeli erken dönemde özellikle Otto Pächt ve Max Imdahl gibi figürler tarafından sorgulandı. Anglosakson dünyada Erwin Panofsky ve Avrupa göstergebilimi kaynaklı sanatın okunurluğu paradigmasının imkânları ve sınırları tartışıldı. Anti-panofskici akımın sistematik olarak en önde geleni ise Fransa'da Georges Didi-Huberman'dır. Fransız filozof, *Devant L'image* kitabında "okunurun görünüre"[18] indirgenmesini reddeder. Giorgio Vasari'den Erwin Panofsky'ye giden disiplinde tanınabilirlik ve anlaşılabilirlikten hareket ettiğimizde elimizde sadece deşifre edilebilen kalır: görünürün altında görünmez "temalar" bulunur ve onlar görünürü anlatır. Böylece imaj tercüme edilebilirlik rejimine tabi kılınır: Görünürlüğe tercüme edilen bir tema ya da kendisini deşifre edenin kelimelerine bütünüyle çevrilebilen bir görünürlük. Didi-Huberman bu durumu sanat tarihinde yürürlükte olan "okunurluğun tiranlığı" olarak adlandırır.[19]

İmajların kodlarının çözülmesi programına karşı başkaları da imajların nüfuz edilemezliği argümanını ortaya koyar. Resimsel ve metinsel olanın denkliği denklemine şüpheyle yaklaşan bu tutuma göre aşırı-görünürlük rejiminde yaşıyor olmamız bizi otomatik olarak aşırı-okunurluk toplumuna götürmez. Genellikle söylendiği gibi filolojik bir çalışma gerektiren metin yorumlarının aksine imajı anlamak kolaydır çünkü her şey ilk bakışta oradadır. Anglosaksonlar bunu şöyle ifade eder: *no caption needed*, altyazıya gerek yoktur, her şey ortada her şey dile gelir.[20]

Bu kolaylık varsayımına ve imajlara fazla dikkat etmemize gerek olmadığını gerekçelendiren saydamlık fikrine karşı birçok cevap bulunur. Bazılarına göre, imajların yeniden değerlendirilmesi onların şeffaflık eksikliğinin ve kolay kolay boyun eğmeyen karakterlerinin vurgulanmasıyla ortaya çıkar. Hubert Damisch'in altını çizdiği gibi resimsel olanın 'opaklığı' söz konusudur. Temsili olanın kalbindeki temsil edilemeyeni savunanların yanında, halihazırda tem-

18 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

19 *Age*, s. 16.

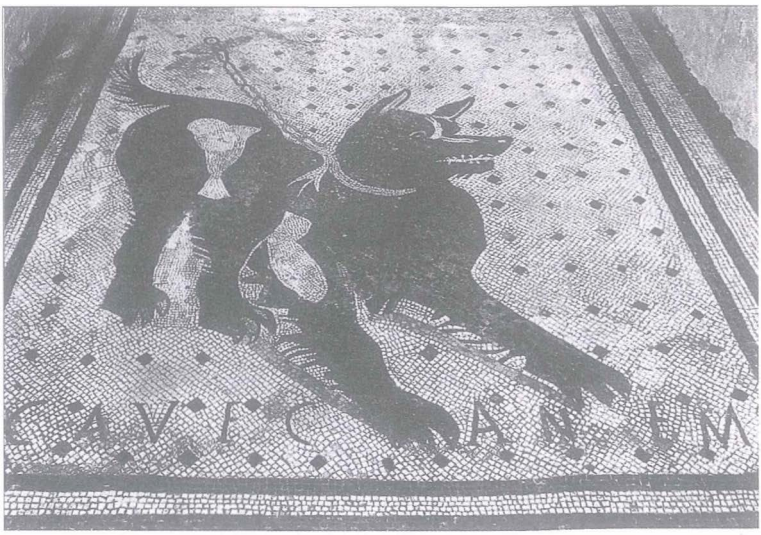
20 Bu ifade aynı zamanda en bilinen "fotografik" ikonları ve onların kolektif bilinçdışı üzerine etkilerini inceleyen bir kitabın başlığıdır. (Robert Hariman, John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public culture and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007).

sil-edilemez görsel formları ortaya koyanlar olmuştur. Dolayısıyla imajların okunamazlığını öne süren sanat hareketlerini (örneğin sürrealistleri) ya da öyle olduğunu iddia ettiğimiz sanatsal akımları (Barok) aklımıza getirebiliriz.[21]

Uzun zamandan beri, imajların kodlarının çözülmesinden bahsettiğimizde imajları aşırı anlamlandırmadan korumak, onlara bir tür bağışıklık kazandırmak gibi bir çaba görürüz. Söz konusu yorumlayıcı araç gerece karşı birçok kişi imajların okunamazlığının altını çizer. Dolayısıyla belli bir aşırılık olarak ortaya çıkan durumun karşısına bu sefer imajların masum bekâretine inanış geçer. Ne var ki okunurluk tartışması, imajın içsel anlamını ifade ettiğini düşünenler ve onları reddedenler arasındaki karşılaşmaya indirgenemez. Şu halde imajların okunurluğunun onları sarıp sarmalayan efsanelere dayandığını düşünenler bu duruma nasıl bakar?

6) Suçüstü Altyazılar.[22] Karşıt Görüşler

İmajlar güzel konuşup etkili hikâyeler anlatabilirler. Ne var ki kendi hikâyelerini anlatamazlar. Ernst Gombrich'in ünlü tezi, *No Picture tells its own story* bunu iddia eder, hiçbir imaj nasıl okunacağını anlatmaz.[23] Gombrich bu tezi Pompei'de bulunan köpek imajı mozaiği ile anlatır.



21 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986. Martin Jay, "Les régimes scopiques de la modernité", Réseaux C. 11, S. 61, (1993), s. 99-112.

22 Fransızca *légende* sözcüğü efsane ve hikâye anlamlarına da gelir - ç.n.

23 Ernst H. Gombrich, "L'image visuelle" [1972] içinde *L'Écologie des images*, fr. çev. A. Levêque, Paris, Flammarion, 1983, s. 323-349.

Gombrich'e göre hayvanın temsilinin altına yerleştirilen altyazı (Köpeğe dikkat!- *Cave canem*) olmadan imaj anlaşılamaz. Dolayısıyla imajlar halihazırda kelime eksikliği çekerler. Altyazının imajın ne demek istediğini söyleyebilmesi gerekir. İmajın dilsizliğine çare olmanın etkili yolu onu çevreleyen ve önceleyen metinlere gitmektir. Altyazı imajı açıklamak ve izleyicinin gözünden kaçanları aydınlatmak için imajın hizmetine sunulmuş bir yazıdır. Etimolojik açıdan bakılırsa Latince isim fiil *legendum*, okunacak olanı, okunması gerekeni ve nasıl okunacağını gösterir. İmajın anlaşılamazlığına karşı, altyazı imaja bir erişim sağlayarak, ona nihai girişi belirler. Kısaca imajın anahtarını verir.

Bir kez daha Walter Benjamin geleceği görmüştür: "Altyazı bakış açısının en temel unsuru olmalı mı?"[24] sorusunu sorar. Görsel araca atfedilen politik umutlar hesaba katıldığında, tüm bunlar oldukça paradoksaldır. Lévi-Strauss'un altını çizdiği gibi, yazının (ve dolayısıyla okumanın) hâkimiyeti uzun bir süre bilginin iletimini kıskanç bir şekilde kontrol altında tutan belli bir kastın ayrıcalığı olmuştur. Görsel iletişimin genelleşmesiyle birlikte, söz konusu tekel kırılır ve yirminci yüzyılın başında doğal olarak görsel bir *Esperanto* sosyal gelişime eşlik eder.

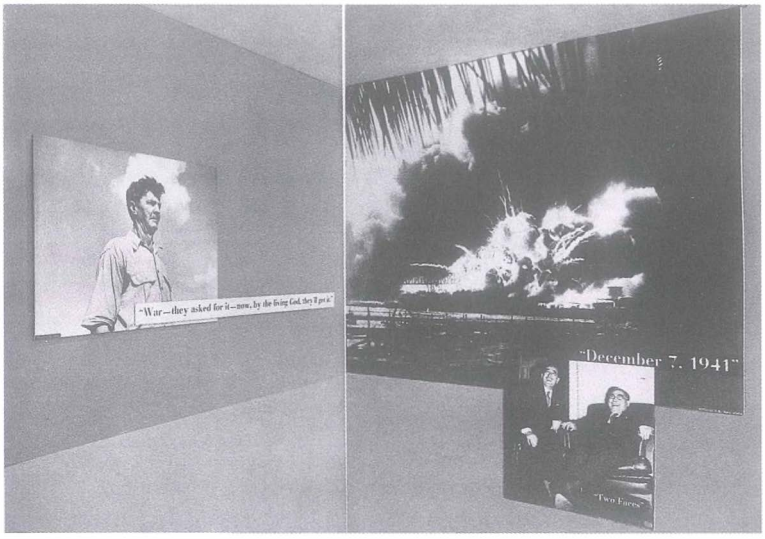
Bununla birlikte, imajları oluşturan araçların günlük manipülasyonları ve imajların dönüşümleri bizleri görsel olanın uzmanları yapmıyor ve onları "konuşturmak" için başka makamlara başvururuz. Benjamin'in bu konudaki yargısı acımasızdır: "Kendi imajlarını okumayı bilmeyen bir fotoğrafçı okuryazar olmayan biri gibidir."[25] Öyleyse altyazının doğruluğuna nasıl karar veririz? "Altyazı" koyma, hikâyeleştirme hakkı kime aittir? Yaratıcıya mı? İzleyiciye mi? Şu halde dönemin çağdaş sanatının birtakım tavırlarını paylaşan nominalist bir konuma ulaşırız.

Çağdaş sanatta nominalizmin zirvesini 1962 yılında görebiliriz. Robert Rauschenberg'in İsveç'ten Paris'teki galerici Iris Clert'e gönderdiği kısa telgrafta şu metni okuyabiliriz: *This is a portrait of Iris Clert If I say so* (Ben öyle olduğunu söylüyorsam bu Iris Clert'in portresidir). Dolayısıyla Deleuze'ün[26] deyişiyle Robert Rauschenberg'in imajı hikâyeleştirirken suçüstü yakalandığını söyleyebiliriz zira "hikâyeleştirme", imajı olay örgüsüne dahil etmekten ziyade yapay bir altyazıyı ortaya sermektir. Çağdaş sanatın metinlerle sarıp

24 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Fr. çev. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, s. 58.
25 *Age.*
26 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit. s. 196.

sarmalandıkça içerik kaybettiği söylenir. Peki esere bir isim, bir başlık, bir anlam verme ayrıcalığı kime aittir? Sanatçıya mı? Rauschenberg'in nominalist konumunun aksine böyle bir otorite tavrını reddeden sanatçılar başlık yerine boşluk bırakarak eserlerini *Untitled* (başlıksız) eserler listesine eklerler.

Anlamın yaratıcı tarafından kontrolünün reddi, fotoğraf sanatında da yankı bulur. Allan Sekula için mesaj gönderen artık sanatçı değil bağlamdır: "Fotoğraf tamamlanmamış bir ifade inşa eder öyle ki söz konusu mesajın okunurluğu dış koşulların ve varsayımların hâkimiyetine dayanır. Dolayısıyla fotografik bir mesajın anlamı zorunlu olarak anlam tarafından belirlenir."[27] Böyle bir yaklaşım anlamın daha çoğulcu bir kavrayışına imkân verirse, bunun karşılaşacağı sınırları da göz önüne almamız gerekir. Örneğin endüstrileşmenin tarım üzerindeki etkisini belgelemek amacıyla Çiftlik Güvenlik Yönetimi için 1938'de Dorothea Lange tarafından fotoğraflanan Teksaslı bu çiftçi kendisini 1942'de Edward Steichen'in Zafer yolu sergisinde bulur.



Fotoğraf Pearl Harbor saldırısı ile ilgili bir fotoğrafın tam karşısına konulmuştur. Sergi komiseri Steichen, bu fotoğrafa bir altyazıyla şunu söyletir: "Madem istediler artık bir savaşları olacak." Şu halde Allan Sekula'nın teorisine göre burada Steichen tarafından empoze edilen "fotografik mesaj" nedir? Bunun yanında daha üzeri örtülü olarak sosyal tarih tarafından inşa edilen mesaj

27 Allan Sekula, "Sur l'invention du sens dans la photographie", *Ecrits sur la photographie 1974-1986*, yay. haz. Marie Muracciole ve Olivier Lugon, Paris, ENSBA, 2013, s. 67.

nedir? Her ikisinin de ötesinde asıl karenin mesajı nedir?[28] Dolayısıyla "mesaj" kategorisinden şüphe etmek için elimizde bolca neden var.

Fotografik altyazı mekanizmasına karşı çıkan birçok görsel sanatçı bulunur. W. G. Sebald, Guy Davenport, Sophie Calle ya da Christian Boltanski her biri kendi pratiğinde altyazının vaat ettiği anlam birliğini sorgular. Meşhur "fotoğraf şeffaflığına" göre bir fotoğraf ile karşı karşıya kaldığımızda, şeyi temsil eden bir fotoğraf karesini değil, şeyin kendisini gördüğümüze inanırız. Bu "şeffaflık" genellikle altyazının işlevine dayandırılır.



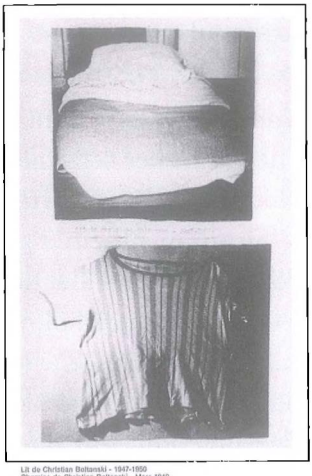
"The mask is meaning,
insofar as it is absolutely pure . . ."

R. Avedon: William Casby, Born a Slave. 1963

Örneğin, Roland Barthes *La Chambre Claire*'de Richard Avedon'un bir imajını yeniden üretir. Söz konusu yaşlı adam William Casby'dir ve Barthes şunu ekler; "bu gördüğüm bir köleydi". Barthes'a bunu söyleten adamın gözlerindeki ifade midir yoksa zayıf yüzü mü? "William Casby köle olarak doğmuştur" altyazısı bakışı yönlendirir ve fotoğrafın şeffaflığını üretir. Barthes'a göre Avedon'un

28 MOMA'da muhafaza edilen kopyada şunu okuyabiliriz: "Endüstrileşmiş Tarım. Teksas çiftçisinden California'daki göçmen işçiye. Kern County. Kasım, 1938". Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington.

fotoğrafı, fotoğrafın yeni statüsüne tanıklık eder ve belli bir okumayı dayatır. "Fotofiksyon" sanatçıları (onları böyle adlandırabiliriz) bu metinsel kadrajları ele alarak görsel hegemonyaları sorgulamaya çalıştılar. Örneğin tarih ve travmalar üzerine çalışan Christian Boltanski'nin 1969'daki *Çocukluğumdan Kalan Her Şey* başlıklı kitabına bakabiliriz. Sanatçı çocukluğuna gönderme yaptığını varsaydığımız birtakım gündelik nesneler, oyuncaklar ve giysiler gösterir. Geçmişi bunlardan yola çıkarak yeniden inşa ederek nesnelere neredeyse fetiş bir anlam yükler.



Lit de Christian Boltanski - 1947-1950
Chemise de Christian Boltanski - Mars 1949

Ne var ki bunlar aslında ona ait olmayan ve sanatçının altyazıyla öyle olduğunu düşündürdüğü nesnelerdir. Boltanski daha sonra şu açıklamayı yapar: "1969'daki *Çocukluğumdan Kalan Her Şey* isimli ilk kitapta, fotoğraf ailemle birlikte deniz kenarına tatiline gittiğimi kanıtlar görünür oysa bu bir plajdaki bir grup yetişkin ve çocuğun fotoğrafı. Örneğin beş yaşındayken uyuduğum yatağın fotoğrafını görebiliriz. Fakat burada aslında izleyeni yönlendiren altyazıdır, sergilenen belgeler kasıtlı olarak sahtedir."[29]

Dolayısıyla sanatçı altyazıyı hikâyeleştirirken suçüstü yakalanmış olur mu? Başlığın tek boyutlu gücünü, imaja kendi hakikatlerini dayatan kelimeleri sorgulamış olur mu? Görsel olanı çevreleyen sözlere ne kadar çok güvendiğimizi mi gösterir? İlk çözüm, görmeyi yeniden öğrenmek için, imajın söyleyebileceklerinin ve izleyicilerin görmek isteyeceklerinin ötesinde okunurluk modelini terk etmektir. Diğer bir çözüm ise görünür ve okunur arasındaki bağları yeniden düşünerek yeni okuma tarzları icat etmektir. Bu tutum imajlara başka türlü imkânlar atfederek, gördüğümüzün tersini söyleyen altyazılara nazaran izleyiciyi belli bir karşı bakışa sevk eder. Dolayısıyla, karşıtlığa görsel bir denklik yani belli bir karşıt görüş icat etmek gerekir. Böyle bir karşıt görüş neyin görüleceğine ve neyin sınırda kalacağına ya da görünmeyeceğine karar veren görsel hegemonyalara, itiraz edecek bir yapıya sahip olacaktır.

Fransızcadan çeviren: Emre Şan

29 Christian Boltanski, "Entretien avec Delphine Renard", *Christian Boltanski*, Paris, Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, 1984, s. 75.

Tarihin Özgür Gözleri[1]

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Zaman nasıl görülür? Zaman kendini nasıl duyumsanabilir kılar? Bunlar kendimize durmadan sorabileceğimiz sorular çünkü her yanıt her seferinde her yeni deneyimin özgül süresinde ve görünürlük durumunda yeniden tartışmaya açılır. Bu soruyu zamanın bir aşırı ideal "aşkın durum"a yükseltildiği, görmeninse aşırı somut, aşırı bayağı bir deneyime, basit, içkin, hatta aldatıcı bir duyumsama durumuna indirgendiği metafizik bir düzeye taşımak kolaya kaçmak olur. Hemen ontolojik yapay hiyerarşiler yaratmayalım: Bu genellemeci felsefecilerin ya da aceleci kuramcıların sık düştüğü bir tuzaktır. Zamanı ancak psişeye, bedene ve çevremizdeki uzama ilişkin deneyimlerimiz sayesinde kavrarız; görünür olanın içinde yönümüzü ancak belli bir süre, bellek, arzu, önce ve sonra algısı –belli bir "zaman sarsıntısı"– sayesinde buluruz. Görünür olanı zamandan ayırmak belki kimi sözcükleri daha açık, daha tek anlamlı kılmayı sağlayabilir; ama aslında şeyleri –ve özellikle ilişkileri– anlaşılmaz ve gerçeklikten uzak kılmak anlamına gelebilir. Dolayısıyla, *görme*'yle *zamanda olma*'nın birbirinden ayrılmadığını, hatta karşılıklı olarak birbirini içerdiğini anlamak gerekir.

Zamanı görmek –başta görüntülerin siyasal tarih de içinde olmak üzere tarih bilgisine gerekli katkısını bütünüyle devreye sokan bir deneyim– aslında kendi zaman deneyimimizi ikiye ayırmak demektir, tabii görmenin zaten "zaman aldığı" doğruysa. Çünkü *görmek zamandır*, ne yaparsak yapalım: görünür olanla görenin karşılıklı hareketleriyle ritim kazanan bir zaman. Bu hareketler karmaşıktır, dur durak bilmez. Akademik (resimdeki, yontudaki ya da fotoğraftaki görüntülerin kaynağı) "zaman sanatları"–"uzam sanatları" ayrımı

1 Teatro Margarita Xirgu'da (Buenos Aires) UNTREF Üniversitesi'nin "Catédra Georges Didi-Huberman de Política de las Imagenes"inin açılış töreninde İspanyolca verilen konferans.

tehlikeli olmasa bile çok saf bir basitleştirmeden ileri gelir. Görmek demek önce şunu, sonra bunu birdenbire görmek demektir. Görmek görülen şeyin doğasını da gören kişinin bünyesini de sürekli değiştirir. Gözleri açmak, ama aynı zamanda kapamak (yoksa göz kuruyup ölür), dolayısıyla gözkapaklarının açılıp kapanmasının "aralıklı" ritmini yaratmaktır. Yaklaşmak (çünkü çok uzaktan hiçbir şey görülmez), ama aynı zamanda geri çekilmektir (çünkü aşırı yakındaki bir şeyin hiçbir şeyi görülmez). Karşıda, ama aynı zamanda yanda ve her yönde durmak demektir. Gözlerimiz uzamda durmadan hareket eden bir cismin arkasından, durmadan bir sağa bir sola, bir yukarı bir aşağı dönen bir kafada, sürekli bir oraya bir buraya yönelmez mi? Görmek aynı zamanda kimi zaman gözyaşlarının, genel anlamda duyguların arasından görmek değil midir? Örneğin karanlıkta, bize görünen şeyin ne olduğunu, (dışsal, nesnel) fenomen mi yoksa (içsel, öznel) fosfen mi olduğunu artık anlayamamak değil midir?

Görünür olanın sürekli hareket halindeki deneyiminde ve ondan öğrenebileceğimiz şeylerde bütün güçlük, gerek tanık olduğumuz bir olay karşısında, gerek herhangi bir olaya tanıklık eden görsel bir belge karşısında, deneyimin karmaşıklığını indirgememeye, yaşadığımız deneyimi duyumsama düzeyine *hapsetmemeye* dayanır. Hem kuramsal planda hem de uygulama planında, görüntüleri *hareketsizleştirmemeyi*, demek ki belli bir ânı, belli bir süreyi, belli bir anıyı, belli bir arzuyu vb, kısacası zamanın öznel boyutlarıyla nesnel boyutlarının adına tarih dediğimiz şeyin içinde bir araya geldiği belli bir *insan zamanını* duyumsanabilir kılma yetilerinden soyutlamamayı başarmak gerekir. Ama bu iş –duyumsanabilir olanın ve zamanın değişkenliğine, hareketlerine, hatta kargaşasına izin vermek– hiç kolay değildir. Karşımıza bir sürü engel çıkar.

Tarih uzmanlarına bakarsak, imajları hareketsizleştirme –bir biçimde onları basitleştirme ve böylece tarihçinin kendi yaşamını basitleştirme– eğilimi, imajların basit işlevsel statüye, "görsel belge" düzeyine indirgenmesiyle açığa çıkmıştır. Her şeye karşın *Annales* okulunun hâlâ başyapıtlarından biri olan Marc Bloch'un *Les Rois thaumaturges*'ünde[2] görüldüğü gibi, imaj o zaman tarih kitaplarında yalnızca bir "ikonografik ek" rolü üstlenir. Bu bir biçimde işlevi olgusal gerçekliğin taklidine, bir *tasarıma* indirgeyerek, imajları bir *işleve* indirgemektir – Walter Benjamin ya da Carl Einstein bir kenara, Wölfflin'den, Warburg'dan ya da Riegl'den bu yana, sanat tarihi ve kuramının kararlı bir

2 M. Bloch, Les Rois thaumaturges, *Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre* (1924), Paris, Gallimard, 1983, s. 449-459 ("Appendice II. Le dossier iconographique").

biçimde yapıbozum yoluyla çözümlediği imaj yaklaşımları.[3] *Annales* okulunun mirasçıları kuşkusuz tarihin yalnızca belgeleri olarak değil, tarih "anıtları" olarak imajlara gittikçe büyüyen bir ilgi duymuşlardır. Ama bunu yaparken çoğunlukla imajların elverişli bir "zihniyet aynası[4]" statüsüne indirgenmesini varsayan bir tasarım mefhumuna başvurmayı sürdürmüşler, aynanın imajlarda –ve imajlar aracılığıyla– sık sık kırıldığını göz önüne almamışlardır.

Görsel sanatlar alanındaki uzmanlara bakarsak, görmeyi ve görme nesnesini –en sevdiği kelebeği öldürüp mantar bir panoya iğneleyen ve böylece ona sakin sakin, sabit, en az hayvan kadar ölü gözlerle bakabilen böcekbilimci gibi– hareketsizleştirmeye yönelik epistemolojik eğilim de çoğunlukla ötekinden aşağı kalmaz. Görme nesnesi her şeyden önce yorumlanması gereken bir metin, çözülmesi gereken bir bilmece gibi görüldüğünde hareketsizleştirilir. Erwin Panofksy ikonolojiyi imajların karşısında "sfenks bilmecesini çözmeye" (*solving the riddle of the sphinx*) adanmış bir dal olarak görmemiş midir?[5] İyi ama imajın tüm kapıları açabilecek bir yorum "anahtarı" olduğunu varsaymak onu basitleştirmek değil midir? Öte yandan, görme öznesi de ister insancıllığın perspektifçi "bakış açısı" kuralını doğrulamak için,[6] ister görme edimi her türlü süreden ve her türlü "psikoloji"den[7] kopsun diye görünür nesnenin kesinlikle "özgül" olması gerektiğini ileri süren modernist bir görme düzeni kurmak için (bu imajlara ilişkin somut deneyimimiz açısından bakıldığında, anında düpedüz zihinsel bir bakış, hatta anlamsız ve koşulsuz bir gereklilik gibi görünür), kendisine ayrılmış, sabit bir "izleyici koltuğuna" indirgendiğinde hareketsizleştirilir.

3 G. Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, haz. J. Baschet ve J.-C. Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, s. 59-86.

4 R. Chartier, "Le monde comme représentation", *Annales E.S.C.*, XLIV, 1989, S. 6, s. 1505-1520. C. Ginzburg, "Représentation. Le mot, l'idée, la chose" (1991), çev. P.-A. Fabre, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, s. 73-88. F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005 (yeni baskı Paris, Gallimard, 2007).

5 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (1939-1955), Oxford-New York, Oxford University Press (yeni baskı Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1982), s. 57 (çev. C. Herbette ve B. Teyssèdre, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, s. 22).

6 E. Panofsky, "La perspective comme forme symbolique" (1927), çev. G. Ballangé, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, s. 37-182. Tam olarak "yeniden perspektife yerleştirilen" "bakış açısı", H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 (éd. revue, 1993), s. 21-36.

7 M. Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (1980), çev. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

İmajlar böcekbilimcinin –bilginlere özgü, ama sapkın ve öldürücü– keyfi için bir mantar panoya önceden iğnelenmiş kelebeklerden bambaşkadır. Onlar hem hareket hem zamandır, durdurulamaz, öngörülemezler. Uzamda göç eder, Aby Warburg'un dediği gibi tarihte yaşamayı sürdürürler. Dönüşür, veçhe değiştirir, oradan oraya uçar, bir görünüp bir yok olurlar. Kendilerine özgü bir "yaşamları" vardır, bizi ilgilendiren, "gözümüze takılan" şey de bütünüyle bize bırakabilecekleri ölü derilerden çok bu "yaşamlar"dır. Dolayısıyla, imajlara bakmanın en iyi yolu onları hareket özgürlüklerini tehlikeye atmadan gözlemlemeyi başarmak olabilir: Sonrasında, *onlara bakmak kendimize saklamak* anlamına değil, tam tersine, var olmalarına izin vermek, onları kendi "bütünü görme", "evrensel sınıflandırma" ya da "mutlak bilgi" düşlemlerimizden *kurtarmak* anlamına gelir. Böyle hareket edildiğinde –dolayısıyla bilme istencimiz konusunda sürekli bir bitmemişlik ilkesi riski kabullenildiğinde– görme öznesi de Jacques Rancière'in yerinde ifadesiyle *özgürleşebilecektir*.[8]

Bu sözcük dağarcığı sayesinde, imajlarla ilgili *epistemolojik* bir kararda kesinlikle *estetik* düzeyde çabucak *etik* sorgulamaya ve sorunun *siyasal* pozisyonuna geçen bir içerimin olduğu anlaşılır. Burada benden istendiği üzere, bilginin ve duyumsanabilir olanın –ya da *duyumsanabilir olanın bilgisinin*, hatta *duyumsanabilir bilginin*– olduğu gibi siyasal alana geçişlerine değinirken, *pozisyon* mefhumunun neden saydığım tüm kipleri deyim yerindeyse seferber ettiğini anımsatmam gerekir kuşkusuz. 1875'ten sonra Salpêtrière'de Charcot'yla asistanlarının çektiği isterik fotoğraflarında bana çarpıcı gelen şey, elimizdekilerin katışıksız bir klinik kategoriyi yansıtan görsel belgeler olduğu düşünülürken, benim her imajda kendi *anlaşılır* epistemik tasarım gerekçesini deyim yerindeyse parçalayan bir yığın *duyumsanabilir* veçhe keşfetmemdi.

O imajlarda kuşkusuz birtakım *pozlar* sergileniyordu: tipik jestler, "tutkusal duruşlar". Sonuçta, zaman ve hareket durakları. Bu bakımdan doktorların dediği gibi "eksiksiz ve düzenli" isterik atak açısından geçerli "tablolar" halinde bir araya getirilmeye elverişliydiler.[9] Ama imajlara daha yakından bakıldığında, başka bir şey keşfediliyordu: her türlü anlam ve görünürlük kuralını altüst eden, kimi zaman ölçüsüz bir ek. Bunlar öncelikle *duraklamalardı*: süreler. Örneğin, objektife doğru uzatılmış bir ayak bedenin başka yerlerinin tersine bulanık

8 J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, s. 7-29 (Türkçesi: *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis, 2010).

9 G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, s. 113-119 (yeni baskı 2012, s. 157-163).

olduğu için uzatıldığını ve hareket halinde olduğunu belli ettiğinde. Bulanık alan o zaman çekim zamanına bir kalınlık, duran görüntüye bir hareketlilik kazandırıyordu. Dahası, fotoğrafçının arzusuyla mücadelenin, kavganın izlerini yansıtıyordu: bir *karşı-poz*'du sonuçta. Öne atılan ayak aynı zamanda fotoğraf makinesine atılan bir tekmeydi. Hasta bu meydan okuma hareketiyle ya da saldırgan gösteriyle kendi acısını sözümona görsel bir bilgiye dönüştüren protokole *hayır!* diyordu – hatta haykırıyordu.[10] Bu anlamda, kendisinden yalnızca *poz vermesi* istenirken, onun *pozisyon aldığı* söylenebilir şimdiden.

Dolayısıyla, isterik kimi zaman nesnel bilgi maskesi altında –tam olarak fetişist ve yabancılaştırıcı bir düzene dayanarak– kendisinin bunalımlı bedenine *egemen olmaya* çalışan bu tıbbi fotoğraflara karşı, acısını, tıbbi "tedavi" maskesi altında etik olarak "kötü davranılan" bir kadın olarak yaşadığı acıyı bir karşı-gerçekleşme gücüne dönüştürüyordu. Semptomu o anlarda başkaldırıya denk bir şeymişçesine *pozisyon aldığı* oluyordu. Görülen bedenle gören beden arasında "duyumsanabilir olanın paylaşımı" bakışımsız, yabancılaştırıcı, uzlaşmaz olduğu için, sonunda bir başkaldırı çatışmasına dönüşüyordu. İşte bu ilk "görüntü alanı"nın da zaten baştan başa siyasal bir alan olduğunu –özellikle Michel Foucault'nun delilikle kliniğin ortak tarihi konusundaki çözümlemeleri sayesinde– gösteriyordu.

O zaman *imajın karşısında* olmanın rahat bir yüz yüzelikle hiç ilgisinin olmadığı ortaya çıkıyordu, çünkü görme nesnesi uzamda ve zamanda –daha doğrusu, çoklu ve ayrışık zamanların içinde– durmadan hareket ediyor, gören özne de durmadan yeni duruşlar ya da bakış açıları deniyordu. Fra Angelico'nun masum fresklerinin karşısında bile pozisyon almak, özellikle geleneksel yukarı-aşağı, ikonografi-"dekor", benzerlik-benzemezlik, figür-yer hiyerarşilerini tersten ele almak ya da *baştan kurgulamak* gerekiyordu.[11] Dolayısıyla, bir imajla (görünümü oluşturan) nesnesi ve (kendi görüşünü oluşturan) öznesi arasındaki üç öğeli ilişkinin her yerinde bu yapısal pozisyon gereksinimine rastlanır. Fotoğrafı çekilen isterik kadın *poz* vermekle yetinmez: En iyi olasılıkla, "nesne-kadın" statüsünden bir *pozisyon* koparmaya çalışır. İmaj bile daha geniş bir bütünün içinde, Salpêtrière'de bir tıp dergisinin sayfalarında ya da Fra Angelico'da Dominiken manastırının hücrelerinde *yer* almakla yetinmez:

10 G. Didi-Huberman, "L'observation de Célina (1876-1880): esthétique et expérimentation chez Charcot", *Revue internationale de Psychopathologie*, 1991, S. 4, s. 267-280.

11 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (rééd. 1995). *Id., Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

Bu yer her figürün *pozisyonunu* aslında tüm ötekilere göre üstlenmesiyle anlam kazandığı bir kurgudan kaynaklanır.

Son olarak gören özne bütünüyle edilgin olmadığı sürece imajın karşısında belli bir *duruş* sergilemekle yetinemez: Dolayısıyla, onun temelde imajla ilgili bir şeyi doğrulayabilecek, bakışın hareketsizliğini ya da tek anlamlılığını değil de düzenli bir çeşitlemesini doğrulayabilecek bir *pozisyon* oluşturması gerekir. Bu durumda her pozisyonun *diyalektik bir harekete* bağlı olduğu ortaya çıkar. Söz konusu olan –her şeyin Hollywood filmlerinde olduğu gibi bir "bireşim" ya da bir "uzlaşma" yoluyla mutlu sona ulaştığı– okul şemalarına uygun bir diyalektik değil, tersine, kaygılı, sonsuz, bitmeyen, uzlaşmaz bir diyalektiktir. Standart olmayan bir diyalektik imgelemin tam da hem kesin hem yaratıcı, hem gözlemci hem eleştirel, hem yakın hem uzak pozisyonların geliştirilmesini sağladığını düşünen, Nietzsche ve Hegel okuru bütün bir modern düşünür kuşağı da bu dönüşümlü *şen bilgi-kaygılı bilgi* hareketini gerçekleştirecektir. Martin Jay'in etkileyici *Diyalektik İmgelem*[12] başlığı altında tarihini anlattığı Frankfurt Okulu'ndan ve Adorno'ya özgü negatif diyalektikten de önce, yirminci yüzyılın ilk on yıllarında Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein ve Georges Bataille'dan oluşan grubu düşünüyorum.[13]

Kuşkusuz, bu dört kişiden (aralarına başkalarını da katabiliriz elbette: özellikle Ernst Bloch'u ve onun olağanüstü siyasal "dilek-imaj"[14] kuramını düşünüyorum) ikisinin siyasal umutsuzluktan ötürü intihar etmesi rastlantı değildir. Yıl 1940'tı: 5 Temmuz'da Carl Einstein, 26 Eylül'de Walter Benjamin intihar etti. İkisi de yıllarca Avrupa'da faşist ideolojinin her türlüsüyle savaştıktan sonra Nazi boyunduruğundan kaçmaya çalışıyordu. Aby Warburg 1929'da, demek ki Hitler'in iktidara gelmesinden dört yıl önce ölmüştü ama felaketin gelişini hissedecek zamanı olmuştu pekâlâ, özellikle Avrupa'daki uzun Yahudi düşmanlığı tarihinin zemininde teokrasi motiflerinin faşist diktatörlüğünkilerle birleştiği imaj atlası *Mnémosyne*'in son parçaları buna tanıklık eder.[15] Georges Bataille'a gelince, o Nietzsche'yle Gerçeküstücülük arasında, faşizminkinden

12 M. Jay, *Diyalektik İmgelem. Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*, çev. Sevgi Doğan, Ayrıntı, 2014.

13 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995; *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000; *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

14 E. Bloch, *Le Principe espérance* (1938-1959), çev. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976-1991, III. cilt.

15 A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), *Gesammelte Schriften, II-1*, yay. haz. M. Warnke ve C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (gözden geçirilmiş ikinci baskı, 2003).

de burjuva liberalizminden de Stalincilik'ten de farklı siyasal bir yol (Michael Löwy'yle Robert Sayre'ın "devrimci romantizm"[16] olarak adlandırdığı şeye oldukça yakın komünist ve özgürlükçü bir yol) aramıştı coşkuyla.

Üstünkörü taslağını çizdiğimiz bu tabloda çarpıcı olan şey tüm bu düşünürlerin imajları başlı başına tarihsel ve siyasal boyutun ayrıcalıklı işleyicilerine –ya da billurlarına– dönüştürmesidir. Zamanı imajın merkezine, imajı da zamanın merkezine koymuşlardır. Hepsi Freud'u dikkatle okumuş, –ister zihinsel, ister yazınsal, isterse plastik olsun– bir imajın birini temsil etmenin ya da bir şey ifade etmenin ötesinde bir *arzuyu açığa vurduğunu* anlamışlardır. Ama bu tüm arzular gibi bir arzudur, demek ki *bellekle iç içedir*. İmajlar işte böyle açığa çıkar: Başkaldırır, kimi zaman bize de başkaldırtırlar. Siyasetin öncelikle öznelleştirmeyle ve imgelemle, arzuyla ve bellekle ilgili olduğunu açığa vururlar. Bunu genelde olduğu gibi semptom yoluyla yapmaları temelde siyasal olmalarına engel olmaz ve tam da bu nedenle isteyerek ya da istemeden olası bin bir türlü şey arasında *pozisyon alırlar*: bir anımsamayla bir unutuş, bir dilekle bir ret, kamusal bir alanla özel bir alan, bir akıl yürütmeyle bir düşlem, dayanışma içindeki bir coşkuyla yalnız gerçekleştirilen bir hareket, bir bilgiyle bir bilgisizlik...

Georges Bataille'ın *Documents* dergisi gibi olağanüstü görsel bir antropoloji atlası oluşturmak için çalışmaya başladığı yıl –tam o sırada Warburg *Mnémosyne* derlemesi, Marc Bloch *Les Annales* dergisi, Walter Benjamin de *Pasajlar* üstünde çalışmaktadır– *Gözün Öyküsü* romanını girişim sakıncalı olduğu için takma adla yayımladığı bilinir.[17] Bataille bu romanda son kitabı *Eros'un Gözyaşları*'na[18] dek vazgeçmeyeceği bir gerekliliği dile getirir: Gözlerimiz kendilerini olanaksıza maruz bırakmayı başarmalıdır. Bir yanda erotik büyülenme, öte yanda ölüm ya da daha köktenci bir biçimde, ölüm pahasına –ölümle temas– büyülenme. Göz hem doymak bilmez hem silinip süpürülen olmalıymış gibi. Arzuyla yas birlikte dans ediyormuş gibi. Felsefi kesinliklerimizi ve manevi huzurumuzu büyük ölçüde yitirmek zorunda olsak da imajın sonunda karşımızda açılmasını ancak avutulamaz bir görüş sağlayabilirmiş gibi.[19]

16 M. Löwy ve R. Sayre, *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Éditions du Sandre, 2011.
17 G. Bataille, *Gözün Öyküsü*, çev. Yaşar Avunç, Sel, 2018.
18 G. Bataille, *Eros'un Gözyaşları*, çev. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe, 1997.
19 G. Didi-Huberman, "L'image ouverte" (1986), *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, s. 323-350.

Bataille orada önemli bir Hegelci ilkeyi, imaj alanında ve bakış alıştırmasında bile "ölümle aynı düzeyde yaşamak" ilkesini ciddiye almaya çalışmıştır. Nazi kamplarının savunulacak yanı olmayan tarihi üstüne ilk düşüncelerinde –Robert Antelme'in *L'Espèce humaine*'inin ve Primo Levi'nin *Bunlar da mı İnsan*'ının tam olarak çağdaşı düşünceler– "benzer" mefhumunu antropolojik dayanak noktası olarak görmesi bundan kaynaklanır.[20] Bataille'ın en kötünün imajın karşısında bir *pozisyonu* varsa, bu pozisyon kendisini her zaman coşturan *ihlal* hareketinin içinde üstlenilmiş bir *sınır*'ınkidir. Michel Foucault'nun 1963'te Georges Bataille'ın onuruna yazdığı metinde açıkça gösterdiği gibi, "karşı gelmek, varlığın sınırına vardığı ve sınırın varlığı tanımladığı boş yüreğe kadar gitmektir".[21] Bataille'ın düşselliğinde çok öne çıkan, orgazmdan ya da can çekişmeden dönmüş göz yuvarı imajında, bakış ölüme, kendi ölümüne dokunur: bu durumda içeriden.

Bakışın yazgısının dönmüş göz semptomunda somutlaşması bize bu diyalektiğin her şeye karşın *circulus vitiosus*[22] gibi bir şeyi andırdığını gösterir. Buna göre, diyalektik –sınırıyla birlikte temel sezgisinin gücü duyumsansın diye– devrilmek ya da en azından "kaldırılmak", hatta "ayaklandırılmak" ister. Bataille'da gözler büyülenmiş ya da dönmüştür, orgazm yaşar ya da can çekişir: Her durumda özgürlüğe kavuşmak için didinirler. Bu diyalektik nasıl tersine çevrilebilir? Başka bir deyişle: Gözlerin özgürlüğü nasıl bulunur ya da ona nasıl yeniden kavuşulur? Yanıt: Bakış kaçsın, özgürleşsin, başkaldırsın diye *sınır*'la *ihlal*'in yeni bir ilişki kurabileceği bir *pozisyon* yaratılarak. Yalnızca Ağustos 1944'te Auschwitz-Birkenau tutsaklarının *Sonderkommando* üyelerince çekilen dört fotoğrafını çözümleme girişiminden çıkardığım birçok dersten hiç de önemsiz sayılamayacak biri şudur: Shoah'nın "akıl almazlığından" –azıcık, dört parça da olsa– bir şey koparmak bir biçimde *bir imaj yaratmak*'la *tarih karşısında başkaldırma*'nın aynı direniş hareketinden kaynaklanabildiğini gösteriyordu.[23]

Tarihin özgür gözleri. Peki bu nasıl olabildi? *Sonderkommando* üyelerinin, o kendi halklarını yok etmekle görevli, kendileri de ölmeye mahkûm kölelerin başkaldırı tasarılarında birkaç fotoğraf çekmek gibi görünüşte saçma bir girişim vardı. Bu başkaldırı tasarısı umutsuz olduğu için görsel ya da yazılı tanıklıklarla

20 G. Bataille, "Réflexions sur le bourreau et la victime" (1947), *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988, s. 262-267.
21 M. Foucault, "İhlale Önsöz", *Seçme Yazılar 6*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, 2006, s. 58.
22 Kısırdöngü.
23 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

onun olanaksız durumunun sınırını ihlal etmek gerekiyordu. Sonuçta, önlerinde kesinlikle bir yaşam perspektifinin olmamasından hareketle, fotoğrafik olarak bir özgürlük –bakış, tanıklık özgürlüğü– elde etmeleri gerekiyordu. Ölmek pahasına, dış dünyanın aklının almakta bunca zorlandığı bir duruma kısmen ama tartışma götürmez bir biçimde tanıklık edecek birkaç imaj parçasını ileride belki sağ kalacak birilerine aktarmaları. Dolayısıyla, Birkenau'daki *Sonderkommando* üyeleri en kökten kölelikten hareketle başkaldırmayı, bugün bile gözümüze Ağustos 1944'te Avrupa Yahudilerinin yok edilişinin tarihsel, yerel ama temel bir tanıklığı olarak görünen bu küçücük şeyi –kamptan çıkarılabilmesi için bir diş macunu tüpünün içine saklanmış, altı santimetrelik bir kontak baskı– yaratmış özgür hareketi gerçekleştirmeyi başarırlar.

Fırtınanın kendi gözünü oluşturduğu gibi, tarihin de kendi gözleri vardır. *Sonderkommando*'nun dört fotoğrafı gerçekten "tarihin gözünde"[24] üretilmiştir. Ayrıca onların bizim gözlerimize *görünmekle* kalmadıkları, göz gibi *gördükleri* söylenebilir: Dolayısıyla, o anda tarihin gözleri olmuşlardır. Fırtınanın gözünün ne olduğunu herkes bilir: bir "fırtına dolaşımı"nın, demek ki dünyayı altüst edecek denli şiddetli, her şeyin rüzgâra kapıldığı bir kargaşanın merkezinde oluşan görece dingin bir alan. Meteoroloji uzmanları fırtınanın gözünde hava yumuşasa da, rüzgâr dinse de, orasının da çok tehlikeli olduğu konusunda bizi ısrarla uyarırlar, çünkü gözün hemen bitişiğindeki, adına *göz duvarı* denen alan birbiriyle çatıştığı ve çarpıştığı oranda korkutucu (özellikle denizde dev, kaotik ve çok yıkıcı dalgalar oluşturan) kuvvetleri her an oraya yayabilir.

Özel olarak bu fotoğraflarda "tarihin gözü"nün en olasılıktan uzak *camera obscura*'ya, şöyle ki Birkenau'daki V. krematoryumun –görüntüde, Nazilerin açık havada açtığı çukurlarda yakıldığı görülen– cesetlerin az önce boşaltıldığı gaz odasına yerleştirilebilmesini insanlara kabul ettirmek kimi zaman güç olmuştur. Ama korkunç çelişki de burada yatmaktadır: O gaz odası, tam o anda, *Sonderkommando* üyesinin SS muhafızlarından saklanabileceği tek yerdir, *fırtına gözü*'nün loşluğunda ve geçici dinginliğinde fotoğraf makinesini gizlediği kovadan çıkarabilmiş, yüzüne götürebilmiş, bu düzgün kadrajlı (böyle bir uzaklıktan yararlanamadığı öteki fotoğraflarda olduğu gibi bulanık ya da dağınık olmayan) imajı üretebilmiştir. *Göz duvarı* onu birkaç saniye boyunca korumuş, derken ölümcül şiddetini çoktan ölüme doğru ilerlemeye başlayan yeni Yahudi "kafile"sinin üstüne salmıştır.

24 *Age*, s. 45-56.

Her şekilde, –şimdilik hâlâ özet halinde sunulsa da– tarihsel bir bakış ve imgelem antropolojisini ana çizgileriyle ortaya koymak için birtakım varsayımlardan hareket eden *Gözün Öyküsü* modeli, höristiği bile belli bir vaka çeşitliliğinin ya da çokluğunun katedilmesini gerektiren *Tarihin Gözü* adlı bir tasarıda sürdürülecektir.[25] *Tarihin Gözleri*: *görme*'nin tarihsel bilgiyi hem derinleştirebildiği hem eleştirebildiği yer; *zaman*'ın sorgulanmasının görüntülerin hem tarihselleştirilmesine hem eleştirilmesine izin verdiği yer. Şuraya, buraya ya da başka bir yere yönelen, ama ister istemez her yere dönmeyen bakışlar. Yanal keşifler, varsayımsal kurgular, standart olmayan nesnelerle beklenmedik karşılaşmalar. İmajların, bakışların, zamanların karmaşıklığının hakkını vermek için izlenmesi gereken yöntemi her seferinde –her nesneden, her vakadan– baştan öğrenen, çoğul ve içkin yaklaşımlar.

Kuşkusuz, tarihin gözleri *her şeyi görmez*. Çünkü geçmiş –hatta şimdiki– zamanların görsel arşivi olağanüstü derecede bir dayanıksızlık ya da gelip geçicilik sergiler. Çok, hatta çok aşırı imaj üretiliyor, ama bir sürüsü de yok ediliyor! Herhangi bir arşiv belgesinin koşuluyla, ifade değeriyle, bütünüyle korunmuş olma ya da olmama olasılığıyla sınırlı olması gibi, bir imaj da aynı zamanda kendi dünyasını yaratmayı başarmasına karşın bir dünyanın kalıntısıdır yalnızca. Ama tarihin gözleri *her şeye karşın tanıklık eder*. Peki neye? Öncelikle *yerlerin* belli bir durumuna: Örneğin, bir isteriğin görüntüsünün arka planında Salpêtrière'in avlusu belli belirsiz seçilir, bu da bize hastada kriz baş gösterince, daha çok ışık için, fotoğraf daha iyi olsun diye yatağını açık havaya çıkardıklarını gösterir... Tıbbi sırların ya da en temel terbiyenin ne önemi var, öyle değil mi? Sonra bir biçimde *zamanın* belli bir durumuna ve *aracı*'nın belli bir durumuna tanıklık ederler, tüm bunlar da toplumsal oyunun kuralları yabancılaştırıcı, hatta dayanılmaz olduğunda isteriğin *bedeniyle*, *jestleriyle* ve bu durumda doktorların onunla kurmak istediği *ilişkiyle* birleşir.

Dolayısıyla, tarihin gözleri gördükleri uzama ve zamana ilişkin *bir şeyi açığa vururlar*. Bu bakış şeklimizi yeniden uzamsallaştırmamızı ve yeniden zamansallaştırmamızı gerektirir. Kuşkusuz, imajların karşısında gözümüzden pek çok şey kaçar: Örneğin, çerçevenin dışıyla ilgili ya da bir desende ya da bir fotoğrafta hareketsiz kılınmış herhangi bir hareketin başlangıç aşamasında

25 G. Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009-2016 (*I. Quand les images prennent position*, 2009. *II. Remontages du temps subi*, 2010. *III. Atlas ou le gai savoir inquiet*, 2011. *IV. Peuples exposés, peuples figurants*, 2012. *V. Passés cités par JLG*, 2015. *VI. Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016).

mı, yoksa bitiş aşamasında mı olduğu konusunda varsayımlar ileri sürmekten başka bir şey yapamayız çoğunlukla (farklı bir biçimde olmasına karşın, sinemada da karşılaşılan sorular bunlar). Ama ne denli gizemli olursa olsun, bir imajdan *morfoloji* gibi bir şeyin açığa çıktığını görmek için zaman ayırmak yeter. İmajın karşısında kendimi sık sık başkalaşmasının bilinmeyen bir aşamasındaki bilinmeyen bir çiçeğin karşısındaymışım gibi hissederim. Walter Benjamin'in önemli bir Goetheci sezgiden hareketle yazdığı gibi, kaçınılmaz bir biçimde ampirik olan görsel dünya burada, bir "tarih-öncesi"nin zamansallığıyla bir "tarih-sonrası"nın tarihselliği arasında bir yerde –anakronik ya da heterokronik "bir yerde"– *temel fenomenleri* ortaya çıkarır.[26]

Böylece imajlar verimli olabilir: Tarihin gözleri onları verimli kılar çünkü yalnızca görüşümüz ve düşüncemiz böyle bir gücüllüğün taşıyıcılarıdır. O zaman kendimizi imajların karşısında o "temel fenomenler"in karşısında gibi hissederiz, sonrasında Benjamin'in sözcüğü kullanırken sahici bir "diyalektik"[27] biçimlenimi hedeflediğini belirterek "ritmik" olarak adlandırdığı şeyi sabırla anlamak bize düşer. Bundan her seferinde, her görsel olayın her boyutuna ilişkin ikiye bölünecek bir bakış açısı –hem imajların *süreksizliğine* (ortaya çıkışları, monat özellikleri) hem de zamansal ya da uzamsal *bağlamsallık* ağlarına (bengi dönüşleri ya da kalıntıları, göç ya da kurgu özellikleri) duyarlı olacak bir bakış açısı– bulmamız gerektiğinden başka bir şey anlaşılabilir mi? Tarihin gözleri kesinlikle basit algılama organlarına indirgenemez, saptar, karşılaştırır, heyecanlanır, geliştirir, kısacası –Michel Foucault'nun sözünü ettiği "söylem düzeni"yle birlikte– insan ve tarihiyle ilgili sahici bir bilgi aracısı oluştururlar.

Son olarak imajlar bir *jest*'i andırırlar. Böyle söylemek onlardaki Aby Warburg'un inatla "*pathos* formülleri"[28] mefhumuyla sorgulayacağı temel antropolojik kapsamı kabul etmek demektir. René Char da "yalnızca gözler hâlâ çığlık atabilir" diye yazdığında, –özellikle *Feuillets d'Hypnos*'taki bu sözün yazıldığı tarihsel bağlamı, demek ki Nazi işgali sırasında Fransız direnişinin *Maquis* hareketini anımsarsak– bu tümceyi gözlerin aynı zamanda direnebileceği, başkaldırabileceği, yalnızca imgelem yoluyla olsa bile dünyanın dayanılmaz adaletsizliğini farklı bir yöne kaydırabileceği düşüncesine evirmek, açmak gelebilir içimizden. Kuşkusuz, *Sonderkommando* üyesinin –arkadaşları

26 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), çev. S. Muller ve A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, s. 43-45.

27 *Age*, s. 43.

28 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *age*, s. 115-270.

ona Alex adını takmıştır, gerçek kimliği uzun süre kesin olarak bilinmemiştir, ama söz konusu olan büyük olasılıkla Alberto Errera adındaki asker ve direnişçi, Yahudi bir Yunan'dır– cehennemden çekip çıkardığı fotoğraf, o görüntü, SS'lerin ezici gücü karşısındaki silahlı direniş düzleminde ona hiç yardımcı olmamıştır.

Onu ölümden korumayacaktır. Bunu o da baştan bilir. Yine de fotoğrafı çekme tehlikesini göze almıştır. Bu durumda, fotoğrafın sonuçta "işe yaramaz" olduğu ya da yalnızca 1944 yazında o kamp alanında açılmış ceset yakma çukurlarını gösteren basit bir görsel belge olduğu söylenemez. Bu imaj –daha doğrusu, artık birbirinden ayrılmayan dört imajlık dizi– jestinin koşullarını kendi içinde, kendi üstünde taşır: Bunu görmek için, temsili "içeriği"nin ötesine bakmak yeter. Kadraj, bulanıklık, kontrast, sekans, yönelim ve genel olarak, bir imajın özündeki tüm özellikler bize bir *imaj yaratma*'nın temelde *zamanı değiştiren bir jest* olduğunu öğretir. Bu belki doğrudan siyasal eylem ya da eylemcilik anlamında "harekete geçmek" değildir. Ama her şeye karşın tarihin içinde en alçakgönüllü ya da en göz alıcı biçimde tarihe etki etmektir.

Bu giriş metninde, yaklaşık yirmi yıl öncesinden kalma bir çözümlemeye dönmemin nedeni Auschwitz-Birkenau'daki *Sonderkommando*'nun çektiği fotoğrafların görsel tanıklığa ve onun siyasal yansımalarına ilişkin kafamızda oluşturabileceğimiz her mefhum açısından uç bir örnek oluşturmasıdır. Ayrıca bu benim için (en derin acısında olsa bile) etik bir öznenin, sonra (yaşama olasılığının en düşük olduğu noktada bile) imajların *tarih karşısında* her şeye karşın üstlenebileceği *pozisyon*'u daha açık bir biçimde sorgulamak için çok önemli bir fırsat. Aby Warburg, bu sorgulamada, imajların, ayrıntılarıyla çözümlendiklerinde, sonra karşılaştırıldıklarında ve atlas halinde "yeniden kurgulandıklarında" tarih diyalektiğinin kavranmasına izin verdiklerini anlamamıza yardım edecektir: İmajlar onun barbarlığın *monstra*'sıyla özgürleşmenin *astra*'sı[29] arasındaki büyük savaşın ritminde yaşandığını hissettiği bu "trajedi"yi ya da "*psychomachia*"yı[30] bir biçimde *gören* imajlara dönüşürler.

Öte yandan, trajedi her zaman kaçınılmaz değildir. Sergey Ayzenştayn filmlerinde bir yasın *yük*'ünün nasıl devrimci bir *başkaldırı*'ya dönüşebildiğini görkemli bir biçimde sergilemiştir. Bertolt Brecht "foto-epigram" kurgularıyla

29 *Monstra*: Canavarlar; *astra*: yıldızlar. Aby Warburg Latince *"Per aspera ad astra"* (güçlüklerle yıldızlara; güçlükleri aşarak yıldızlara) sözünü *"Per monstra ad astra"* (canavarlarla yıldızlara) olarak değiştirmiştir (ç. n.).

30 Ruhun mücadelesi. Erdemlerin kötülüklerle savaşı (ç. n.).

nasıl modern barbarlığın *belgeler*'inden hareketle yıkıcı ve lirik büyük şiirler oluşturabilecek diyalektik imajlar yaratılabileceğini göstermiştir. Agustí Centelles 1939'da Bram Kampı'ndaki bahtsız yoldaşlarının fotoğraflarını çekerek *aşağılanma*'yı bir *özgürleşme* sürecine dönüştürmeyi başarmıştır. Samuel Fuller Falkenau Kampı'nın açılışını filme çekerek toplama kamplarındaki *iğrençliği* ölüler karşısında belli bir *saygınlığa* uzanan yola dek katetmiştir. Pier Paolo Pasolini modern toplumun *paryalar*'ında jestlerindeki birbirine karışan gençlikle eskilik sayesinde olağanüstü bir *sevinç* uyandırabilmiştir. Jean-Luc Godard *Histoire(s) du cinéma*'sını yenilenen bir *tarih* (ya da öykü) *sineması* sanatı olarak tasarlamıştır. Harun Farocki çağdaş toplumlarımızın içinde yaşadığı evrensel *imaj savaşı*'nın tüm ayrıntılarını yapıbozum yöntemiyle çözümlemek için *savaş imajları*'nı baştan kurgulamayı başarmıştır.[31]

Kuşkusuz, daha bakılması gereken sayısız örnek vardır: koskocaman imajlardan (Picasso'nun *Guernica*'sı gibi) tutun da en küçüklerine dek (Varşova'daki getto ayaklanması sırasında çiziktirilmiş o el ilanı gibi). Bu imajların çoğu, en azından Batı'da, Francisco Goya'nın *Felaketler*'ini –ama aynı zamanda *Saçmalıklar*'ı ve *Kapriçyolar*'ı– yansıtan o çok önemli ikonografi ânına "çevirmiştir gözlerini". Hem Aydınlanma'nın (akıl) hem Işık-Gölge'nin (imgesi ve imgelemi) dönemi olan o süreçten sonra, tarihin gözleri çoğunlukla açılacak, siyasal anlamda kararlı olacaktır: *duyumsanabilir kılmak*'la *eleştirme*'nin at başı gitmesi, *görmek*'le adaletsizliği *yerme*'nin at başı gitmesi için. Buna karşılık, bir özgürleşme arzusunun duyumsanabilir kılınması –ya da imgelenmesi– için. *Tarihin özgür gözleri*: tarihi bizi zincirlediği haliyle görmekte özgür; bunun karşısında haykırmakta, eleştirmekte özgür; *özgürlüğümüzü* imgeleme ya da *öngörme* şansını bu tarihin içinde görmekte özgür.

Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay

31 G. Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, *age*, çeşitli yerlerde.

Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme

PELİN DİLARA ÇOLAK

> "Sanatın ne olduğunu bilmiyorum ama sanat gerçeği anlamamızı sağlayan bir yalandır."
>
> Pablo Picasso

Yirminci yüzyılda ortaya çıkan pratikler sanatı tanımlarken sıklıkla yararlanılan taklit, beceri, güzel, haz, beğeni gibi kavramların sanatın kendisine içkin olmadığını göstererek sanatın ne olduğu sorusunun tarihin herhangi bir döneminde hiç olmadığı kadar sorulmasına yol açtı. Geleneksel tanımların üretilen her yeni bir sanat yapıtı aracılığıyla giderek yanlışlandığı günümüzde genellikle varolan tüm sanatsal pratikleri kapsayacak mutlak bir sanat tanımı olmadığı düşünülür. "Bir kavramın bir pratikler ya da nesneler kümesine ait ortak özelliklerin genellemesini isteyen salim öğretinin tersine resim, müzik, dans, sinema ya da heykele ait ortak özellikleri tanımlayacak bir sanat kavramı sergilemek kesinlikle olanaksızdır."[1] Sanat yapıtlarındaki benzeşim ya da ortaklıktan hareketle genel bir sanat terimi ortaya konulmasının mümkün olmadığı iddiasını kanıtlamak adına pek çok sanat teorisyeni Ludwig Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar* adlı kitabında kullandığı oyun örneğinden faydalanır. Wittgenstein, tanım aramanın Sokrates'in getirdiği bir mefhum olduğunu ifade ederek; onlarsız da yapabileceğimiz için tanımların gereksiz olduğunu savunur.[2] Çeşitli türden çocuk oyunları arasında hiçbir ortak özellik olmamasına

1 Charles Harrison - Paul Wood, *Sanat ve Kuram: 1900-2000*, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2011, s. 900.

2 Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınevi, 2007, s. 35-41.

rağmen yine de her biri tümel oyun kavramı kapsamındadır. Deneyimde bir oyun olduğunun teşhis edilmesi konusunda güçlük çekilmemesine karşın oyun kavramının ne olduğu sorusu tek tek oyunlardan tümevarımsal bir hareketle tanımlanamaz.

Wittgenstein'ın oyun örneğinin en çok sanat özelinde yankı bulduğu söylenebilir; nitekim kimi sanat teorisyenleri sanatın tıpkı bir oyun gibi tanımlanamaz olduğu fikrini benimser. Bu görüşün bir yansıması olarak ünlü sanat teorisyenlerinden Morris Weitz ve George Dickie sanatı sanat pratiğine indirgeyerek; sanatın mutlak surette bir özü olmadığını savunur. Weitz *The Role of Theory in Aesthetics* adlı makalesinde biçimcilikten sezgiselciliğe çağdaş sanat kuramlarının hiçbirinin sanatı tanımlamakta başarılı olamadığını ifade eder. Çünkü "doğası gereği kapsamı genişleyebilir ve zamanla değişebilir olduğundan sanatın tanımlamasını yapmak mantıksal açıdan imkânsızdır."[3]

Fakat bu durumda ortaya bir problem çıkar. Kavramsal sanatçı Joseph Beuys'un da işaret ettiği gibi tüm nesneler sanat yapıtı haline gelme potansiyeline sahipse şeyleri kendi araçsal mevcudiyetinden sıyırarak bir sanat yapıt haline getiren koşullar büyük önem kazanmaktadır. Örneğin, gündelik kullanım nesnesi olan bir tuğla, hangi koşullar sağlandığı takdirde yalnızca bir tuğla olmaktan çıkarak bir sanat yapıtına dönüşür?

Weitz bu soruya şu şekilde yanıt verir: Bir sanat yapıtının sanat yapıtı olduğunun bilinmesi için sanatın tanımına ihtiyaç yoktur; sanat yapıtları Wittgenstein'ın önerdiği aile benzerliği kuramı ile tespit edilebilir.[4] George Dickie ise bu soruyu yanıtlamak adına Arthur Danto'nun 1964 yılında yayımlamış olduğu *The Artworld* adlı makalesinden yola çıkar. Bu makalede Danto, Andy Warhol'un *Brillo Kutuları* adlı yapıtınından hareketle bir şeyi sanat olarak görmenin tek başına görme deneyimine indirgenemeyeceğini, yapıtın kendisi dışında başka faktörlere de gereksinim olduğunu savunur. Bunlar sanat teorisi, sanat tarihi bilgisi ve sanat dünyasıdır. Bu bağlamda Dickie, Danto'nun sunduğu teoriyi bir adım daha ileri götürerek neyin sanat olduğunu belirleyenin doğrudan sanat dünyası olduğunu iddia eder ve buna "sanatın kurumsal teorisi" adını verir.[5] Bir şeyin sanat olması bisiklet, su veya

3 Moritz Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism:* Vol. 15 / No.1, 1956, s. 1.

4 *Age*, s. 3.

5 Georg Dickie, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly:* Vol. 6 / No.3, University of Illinois Press, 1969, s. 253-256.

acı olmasından farklıdır. Sanat olmanın anlamı takdir edilmiş ve sınıflandırılmış olmaktır.

Fakat bu açıklamalar bazı açılardan eksik gözükür. Eğer ki bir şey bazı kişilerin belirlemelerine bağlı olarak dolayıma giriyor ve sanat yapıtı haline geliyorsa, kişileri o şeyin bir yapıt olduğunu öngörmeye iten nedenlerin neler olduğu sorusu hâlâ yanıtsızdır. Sanat yapıtı olmaksızın sanatın var olması mümkün olmadığı için ortaya atılacak bir sanat tanımı sanat nesnesinin nitelikleri hakkında bir şeyler söylemelidir.[6] Şayet tarihin başlangıcından bugüne üretilmiş –ve hatta üretilecek– tüm sanat nesnelerinde ortak olan en az bir nitelik tespit edilebilirse bu nitelik sanatın özünde ne olduğunu söyleyebilmeyi mümkün kılacağı gibi, bir yanıyla da, sıradan şeyleri sanat haline getiren faktörleri açığa çıkartmış olacaktır.

1. İmgesel Olmayan Sanatın İmkânsızlığı

İnsanlıkla yaşıt olduğu düşünülen sanat tarihinin ilksel dönemlerinde ortaya koyulan üretimler ele alındığı takdirde onların sanat yapıtının geleneksel tanımından ne denli farklı olduğu görülür.

> "İnsan varoluşunun kökenindeki bu büyü –güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma– her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk alet yapıcı, ilk sanatçıydı. (...) Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı. İnsanlığın başlangıcında sanatın güzellikle uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu; sanat, insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı."[7]

Bu sebeple Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art* adlı kitabında bugün bizim anladığımız haliyle sanat kavramından 14. yüzyıla kadar söz edilemeyeceğinden bahseder. Nitekim her ne kadar ilksel topluluklardan başlayarak rönesansa değin sanatsal olarak adlandırılabilecek pek çok üretim ortaya konulmuş olsa da bu üretimlerin en temelde bir sanat yapıtı olma amacı taşımaması sebebiyle tarihin bu uzun sürecinde sanat istenci görülmez. Bu doğrultuda Belting, ilkel, antik, Ortaçağ, Erken

6 Robert J. Yanal, "The Institutional Theory of Art," *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, s. 4.

7 Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2010. s. 34, 37.

Rönesans gibi üretildiği zaman dilimi ve biçimsel özellikler gözetilerek yapılan geleneksel sanat tarihi bölümlemesini bir kenara koyarak genel bilinçte bir sanat bilincinin ortaya çıktığı 1400'lü yıllardan önceki dönemin tamamını sanat çağından önce imgenin tarihi olarak ele alır.[8] Belting'in yapmış olduğu bu ayrım "Sanatı sanat yapan nedir?" sorusunu yanıtlama girişiminde ilk ipucunu verir. Amaç, biçim, içerik, anlam, estetik deneyim, zaman ve mekândan bağımsız olarak bir sanat yapıtı zorunlu olarak bir imgedir. İlkel bir taş resmi, klasik bir heykel, realist bir şiir ve caz müzikte ortak olan ilk ve en temel unsur –görsel, işitsel veya dilsel olsun– her birinin imgesel olmasıdır. Sanatın özüne ilişkin yapılacak bir soruşturma onun imgesel doğasından hareketle başlayabilir. Çünkü Edmund Husserl'in açıkça belirttiği gibi imge olmaksızın sanat olamaz.[9]

Bu durumda şu sorulabilir, sanat yapıtının imgesel olmasından hareketle sanatı sanat yapanın ne olduğu sorusu ya da şayet varsa sanatın özü konusunda ne gibi bir bilgi edinilebilir? Bu sorunun yanıtı sanatsal olsun ya da olmasın imgelerin fenomenolojik doğasında gizlidir. İşaret anlamına gelen im sözcüğünden türetilmiş imge Jean Paul Sartre tarafından "işaret edilen nesnenin kendisinin fiziksel olarak var olmadığı durumda nesnenin hayal gücü vasıtasıyla zihinde belirişi olarak tanımlanır."[10] "Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür."[11] Bir sanat eserinde olduğu gibi malzemeye form kazandırmak suretiyle imgeler nesnellik kazanabileceği gibi, bir düşte olduğu gibi yalnızca zihinde olmak suretiyle de varlığını devam ettirebilir.

Her imge bir şeyi imliyor olması bakımından temsilidir. Sanatta imge gösterilen şeyler değil, gösterilen şeylerin temsilleridir; yani yeniden sunumudur.[12]

8 Ayrıntılı bilgi için bkz. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, The University of Chicago Press, 1997.

9 Edmund Husserl, *Phantasy, Image, Consciousness and Memory*, ed. Rudolf Bernet, Springer, Dordrecht, 2005, s. 44. Edmund Husserl sanat ve estetik alana dair spesifik bir çalışma yapmamıştır. Buna karşın onun öğrencilerinin birçoğu estetik ve sanat alanına yönelmiştir. Nitekim Husserl fenomenolojisi sanat söz konusu olduğunda oldukça işler niteliktedir. Günümüzde Husserl ve sanat üzerine yapılan araştırmaların sayısı oldukça az olsa da onun metinlerinden derlenerek oluşturulacak bir sanat teorisi tarih üstü bir sanat tanımı vermesi açısından önem taşır. Genellikle sanat tarihi ve teorisi çalışmaları değişen sanatsal pratiklere göre yürütülür. Buna karşın Husserl, sanatı "bilinçsel fonksiyonlar" temelinde ele alarak mutlak bir sanat tanımlaması ortaya koyma olanağı verir. Bu sebeple sanatın ne olduğuna ilişkin nesnel bir açıklama yapmayı amaçlayan bu makalede sıklıkla Husserl fenomenolojisine atıfta bulunulacaktır.

10 Jean Paul Sartre, *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016. s. 5-9.

11 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları İstanbul, 2014, s.10.

12 Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s.16.

Girişte alıntılanan Picasso'nun sözünün anlamı burada açığa çıkar. Öyle ki sanat kendisini fiziksel bir nesne olarak sunmasına rağmen ne malzeme kendisini kendisi olarak gösterir; ne de ortaya çıkan temsil temsil edilen şeyle özdeştir. Bu sebeple sanat eseri adeta kendini yarı-gerçeklik olarak görünüşe getirir.[13] Eser ile karşılaşan izleyici paradoksal bir durum yaşar. İzleyici sanat eserinde algıladığı onu oluşturan malzemesel yapıyı görmesine rağmen malzemenin kendisinin ne olduğunu görmez. "Gerçek olan şeyler mobilya, dekorasyon, boya, her şey bizi sanatsal illüzyona sevk etmek için hizmet verir."[14] Husserl imgedeki çatışma ve illüzyonu açıklamak adına Albrecth Dürer'in *İmparator Maximilian Portresi*'ni örnek gösterir.

Bu portreyi deneyimleyen izleyici onun İmparator Maximilian olduğunu söyler, bu açıdan portre İmparator'un temsili olarak belirir. Buna karşın Husserl, bir resimde özne veya nesnenin olmadığı olmadığını vurgulayarak sanat eserinde malzemenin kendisinin varlığını ön plana çıkartmaya çalışır. Resim en temelde bir kanvas üzerine sürülmüş boya katmanlarının oluşturduğu kompleks bir yapıdır. Kanvasın üzerindeki çizgi, şekil, renk gibi tek tek unsurların bir bütünlük içerisinde algılanması sonucunda resim oluşur. Gestaltçı yaklaşımla, gerçekliğin kendisinin onu oluşturan parçalardan bağımsız bir bütünlüğe sahip olduğu algısı onu İmparator Maximillian olarak görmemize müsaade eder.

Bu açıdan sanat eserleri –kendileri birer imge olarak– görüntüsü oldukları şeyin bir çeşit benzemezidir. Sanat eseri gerçeklikten estetik farklılaşmayla varlık kazanır. Dürer'in resminde olduğu gibi bir araya gelmiş boya katmanlarının temsil ettiği şeye benziyor olması temsil ile orijinal arasındaki mesafeyi aşamaz. Benzerlik ya da benzemezlik temsili olma durumuna değil; temsilin tekniğine ilişkindir. Nitekim köklerini Platon'da bulan ve benzerlik prensibine dayanan mimetik geleneğin başlangıcında da aslında bu mesafe vurgulanmıştır. "*Mimesis* kelimesinin kökeni olan *Mimema*'nın doğası kendisinin içerdiği şeyden farklı bir şeyi temsil etmesinden ibarettir."[15] Platon'un *Sofist* diyalogunda benzerliğin üretiminde benzemezliğin mutlak suretle var olduğunu ifade etmesi ilgi çekicidir:

13 Milan Uzelac, *Art and Husserl*, Axiomathes, C. 9, 1998, s. 13.
14 Edmund Husserl, *age*, s. 516.
15 Jacques Ranciere, *Görüntülerin Yazgısı Duyulurun Paylaşımı*, çev, Aziz U. Kılıç, Versus Kitap, İstanbul, s. 9.

> "Nihayetinde sanatçının yapmış olduğu bu taklit ederek meydana getirmek, varlığın bire bir aynısını ortaya koymak değildir. Bu gibi güzellikleri hakiki oranlarıyla kopya edilecek olurlarsa, bildiğin gibi, üst kısımlar bize daha küçük, alt kısımlar ise çok büyük görünürdü; çünkü biz, bazı kısımları yakından, bazılarını da uzaktan görürüz."[16]

Öyleyse sanatın ne olduğuna ilişkin başlangıçta sorulan soruyu yanıtlamak adına sanatın zorunlu olarak bir imge olduğu bulgusundan sonra ikinci bir çıkarsama yapılabilir: Eğer ki kendisi bir imge olan sanat yapıtı zorunlu olarak temsili ise bu temsil ilişkisinin sağlanabilmesi için malzeme ilksel anlamını iptal ederek kendi fiziksel varlığı dışında başka bir şeyin –onunla özdeş olmayan– görüntüsü haline gelecektir. Bu sebeple bir şeyi sanat olarak görmek aslında onda iki şeyi görmektir.[17] "Bizzat tüm resimler ikilenir."[18]

2. Biçim ve Anlam

Sanata dair bu fenomenolojik açıklama 20. yüzyıl sanatı dikkate alındığında yanlışlanma tehlikesi taşır. Varolan sanat geleneğine karşı eleştirel bir tutum benimseyen modern sanatçılar yüksek ve ulvi olduğu düşünülen sanatı alaşağı etmek adına sanatı sanat yapan temel nitelikleri saldırıya uğratır. Eğer ki sanat zorunlu olarak bir temsilse temsil ilişkisinin ortadan kaldırılması yoluyla sanat yok edebilir. Bu yüzden bazı modern sanatçılar geleneksel imgeleri kullanmak yerine eserlerinde hazır nesnelere yer verir.

Andy Warhol 1964 yılında endüstriyel Brillo sabun kutularının bire bir aynısını yeni bir ad dahi vermeden sergileyerek sanat olan ve olmayan herhangi bir şey arası ayrımı sorunsallaştırır. Fabrikada satışa çıkmak üzere bekleyen Brillo sabun kutuları ile Warhol'un sanat yapıtı olarak sergilediği kutular arasında fark var mıdır? Eğer varsa bu farkın kaynağı nedir? Ya da başka bir açıdan, yukarıda sanatın imgesel doğasına ilişkin yapılan açıklamalardan yola çıkarak Brillo sabun markasının reklam afişlerinde gözüken Brillo kutusu imgesi ile Warhol'un sanatsal imge olarak kullandığı kutuların arasındaki fark nedir?

Weitz ve Dickie'nin sanatı sanat yapanın sanat dünyası olduğuna dair ifadeleri Warhol'un kutularının neden herhangi bir kutudan farklı olduğuna dair eksik

16 Platon, *Sofist*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000, s. 49.
17 Jacques Ranciere, *age*, s. 83.
18 Bernhard Waldenfels, *Ayna, İz ve Bakış Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 14.

bir yanıt sunar. Bu sebeple Arthur Danto *The Artworld* makalesini yayımladıktan on beş yıl kadar sonra sanatın yalnızca sanat pratiğine indirgenebileceği fikrinden uzaklaşarak bir şeyi sanat yapanın onun görünmez nitelikleri olduğunu ifade eder.[19] Markette ticari amaçla varolan Brillo kutuları ile Warhol tarafından yapılarak sergilenen *Brillo Kutuları*, görünüşte ve estetik alımlamada özdeştir. Buna karşın onlar arasındaki farkı yaratan onların anlamlarıdır. Bu sebeple Danto tüm sanat yapıtlarında birbirlerine indirgenemeyecek ortak en az iki özellik olduğunu keşfeder: Biçim ve anlam. "Sanat yapıtı deneyime sunulmak üzere biçim kazandırılmış fikirlerdir."[20] Her sanat eseri bir şey hakkındadır; bu açıdan mutlak suretle bir anlamı vardır. "Eserin hiçbir konusu olmayabilir, ama yine de anlam taşıyabilir."[21] "Konu ile anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, ama yine de aynı şey değildir."[22]

Danto'nun bu iddiasının sınanması adına Warhol'un sanat eserine geri dönüldüğü takdirde Brillo kutularının cisimleştirdiği anlamın ne olduğu söylenebilir?

Warhol sanatın daimi olarak endüstrinin bir parçası olarak varolduğunu ve avangardın sanat piyasası dışına çıkmasının mümkün olmadığının farkındadır.[23] Bu yüzden o romantik ideallerin değil; gündelikliğin, basitliğin ve hatta bayağılığın estetize edilmiş bir temsilini sunar. Burada estetik kavramı

19 Arthur Danto, *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, 2013, s. 50.
20 Arthur Danto, *age*, s. 48.
21 Grant Pooke, *Sanatı Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 50.
22 Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 129.
23 Peter Bürger, *Avangard Kuram* (1974) adlı çalışmasında Marcel Duchamp'ın *Çeşme* aracılığıyla sanatı yok etme girişimini avangardın başarısızlığı olarak görür. "Bu tür bir provakasyon hedef aldığı şeye bağımlıdır. İmzalanmış bir şişe süzgüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provakasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilerse, sanat piyasasını eleştirmiş değil ona uymuş olur. (...) Bugün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyankâr edimi sahih olmaktan çıkar." Peter Bürger'in açıkça dile getirdiği bu ifade, gerek pop gerek ise happening, performans, arazi sanatı gibi tüm post avangard hareketin anlaşılması için bir anahtar sunar. Nitekim Duchamp pisuarı *Çeşme* olarak sergiledikten sonra onun yapıtı da pazara adapte olur. Bu yüzden Duchamp amacına ulaşamaz; bireysel yaratıcılık idesini ortadan kaldırmaz tersine olumlar. Bu kapitalist üretim ilişkileri ve kültür endüstrisinin tüm karşı hareketi emerek kendi içinde eritmesi halidir. Bir nesne ortaya koyan karşı-sanat, nihayetinde genel sanatın bir parçası haline gelir. O halde estetik yıkımı hedefleyerek sanatın ölümünü ilan eden dada dahi pazarın parçası haline geldiyse yapılacak iki şey vardır: 1. Sanatçı imzasının üretilen nesnenin niteliğinden daha fazla anlam ifade ettiği sanat pazarının - piyasasının zorunluluğunun kabul edilmesi ve bu sebeple eleştirmek yerine olumlanması, Pop sanat gibi. 2. Sanat yapıtının metalaştırılarak pazara sunulmasının engellenmesi adına nesne üretiminin engellenmesi ve bu açıdan kurumlar tarafından alınıp, satılıp, sergilenemeyecek sanatsal işler üretilmesi; Happening, performans ve arazi sanatı gibi. O halde açıkça söylenebilir ki 1950'ler sonrası sanatta temsil biçimini belirleyen temel dinamiklerinden biri küresel sermaye ve sanat piyasasıdır.

ile sanat yapıtlarının kendilerini gösterme biçimlerini ve kendilerini başkalarına gösterirken özellikle belirli bir biçimi tercih etmelerinin altında yatan nedenler kast edilir.[24] Bu açıdan sanatçı tarafından üretilen endüstriyel Brillo kutularının görünüşte birebirleri, endüstriyel kutuların taşımadığı bir anlama sahip olur. Yapıtta imlenen anlam, estetik olarak biçimlendirilmiş malzemeyi sanatsal imge haline getirir.

2. Sanatçıdan İzleyiciye: İmgenin İmleme Becerisi

Sanatsal imge varlığını en az iki unsura daha borçludur: Sanatçı ve izleyici. Malzemeye biçim veren kişi olarak sanatçı olmaksızın sanat yapıtından söz edilemez. Bu sav sanat kavramının kendisine ilişkin yapılacak etimolojik bir inceleme kolaylıkla kanıtlanabilir. Bugün Avrupa dillerinde sanat için kullanılan *art* kelimesinin etimolojik kökeni Grekçe *ars* ve *techne* kelimelerine dayanır. *Ars* ve *techne*, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ederek doğanın kendisinde sunulmayan, insan edimi sonucu ortaya çıkmış her türlü ürünü kapsar.[25] Sanat kavramı bu yanıyla doğal olanın karşıtıdır. Bu sebeple George Dickie 1974 yılında yapmış olduğu sanat tanımlamasında bir sanat eserinin insan yapımı olduğunu vurgular.[26] İnsan yapımı her şeyin sanat eseri olabilmesine karşın insan etkisi olmaksızın doğanın kendisinde var olan ya da kendi kendine oluşan herhangi bir şey sanat olamaz.[27]

24 Arthur Danto, *age*, s. 133.

25 Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s. 47.

26 Aktaran Terry Barrett, *Neden Bu Sanat?*, çev. Esra Erment, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 25.

27 Günümüzde yapay zekâların sanatsal sayılabilecek üretimlerinin sanat yapıtı kategorisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine üzerine bir tartışma mevcut. Bu noktada anakronizme düşmemek adına belirtmek gerekiyor ki 20. yüzyıl sanat teorisyenlerinin sanatın sınırları belirlemeye çalıştıkları sırada yapay zekânın sanat yapıtı ürettiğini görmemişti. Buna karşın 20. yüzyıl sanat kuramının büyük ölçüde Kant felsefesini odak noktası aldığı dikkate alındığında bu teorisyenlerin konuyla ilgili muhtemel yanıtları çıkarsanabilir. Kant'ın bir sanat eserini sorunsallaştırırken üzerinde durduğu iki vurgu bugün hâlâ yapay zekânın üretiminin sanat yapıtı olarak kabul edilemeyeceğini gösteriyor: Hayal gücünün serbest oyunu ve ereksiz ereksellik. Yapay zekâ üretiminde bugüne kadar yapılmış olan tüm sanat yapıtlarını tarayarak ve onlardan aldığı bazı noktaları yeniden kombine eder ya da verilmiş bir resmin piksellerini bozup çeşitlendirerek onda başka imgeler ortaya çıkarmaya çalışır. Her iki durumda da verilmişlik söz konusudur. Burada insanın da imgesel üretiminde duyusal verilerden hareket ettiği dolayısıyla yapay zekâdan çok farklı olmadığı türünden bir eleştiri getirilebilir. Fakat insanın imge üretimindeki verilmişlik, (David Hume, Immanuel Kant ya da Edmund Husserl'in kullanmış olduğu anlamında) öznenin empirik deneyiminin bilince sunuluşu anlamındadır. Buna karşın yapay zekâ kendi bilinçli dünya deneyimi üzerinde imgelemin çeşitlemesi aracılığıyla değil; sanatçının deneyiminin deneyimi üzerine algoritmik yönlendirme aracılığıyla çalışır. Bu açıdan yapay zekânın üretimi yalnızca *halihazırda var olan* imgelerin rastgele kombinasyonları haline gelir. Örneğin, senaryosu *Jetson* adında bir yapay zekâ tarafından yazılmış olan *Sunspring*

"Sanatı sanat yapan nedir?" sorusunun yanıtlanması girişiminde buraya kadar yapılan açıklamalar sonucunda imgenin imleme becerisine dair başka bir soru belirir. Sanatsal imge temsil etme yetkisine nasıl sahiptir? Temsil, temsil etme gücü kendinden mi alır? Bu soruların yanıtlanması adına güncel bir olay referans verilebilir. 2001 yılında Londra'da bulunan Eyestorm Gallery'de gerçekleşen Damien Hirst'ün *Evim Evim Güzel Evim* adlı enstalasyonunda kül tablası, yarı dolu bardak, çeşitli malzeme yığınları yer alır.

Galeri kapandıktan sonra temizlik görevlisi bu nesnelerin bir sanat eseri olduğunu fark etmeyerek kül tablası ve bardakları temizler ve diğer nesneleri çöpe atar. Hirst, durumu sanat ve hayatın arasındaki sınırların kalkması temelinde yorumlamış olsa da bu ironik olay bazında sıradan bir şeyin sanat yapıtı haline gelmesi konusunda sanatçı tarafından üretilmiş imgenin yeterli olmadığı görülür. Sanatı sanat yapan en temel unsur onun bir anlamı temsil ediyor olması ise onun anlamlı bir temsil olmasının koşulu da ancak onu bir sanatsal temsil olarak algılayan izleyicidir. Sanat eserinde yaşanan çatışmayı deneyimleyen izleyicinin bilinci sanatta vazgeçilmez bir rol oynar. Sanat ancak sanat olarak algılandığı ve yorumlandığı surette bir anlam ifade eder. Galerinin temizlik görevlisi karşılaşmış olduğu şeyi yalnızca gündelik kullanım nesnesi olarak yorumlar. Bu sebeple bu trajikomik olay sanatın imkânı konusunda izleyici olgusunun ne denli önemli olduğunu gösteren güncel bir kanıt niteliği taşır.

O halde söylenebilir ki imgenin imleme becerisi imgenin kendisinden değil; alımlayıcı izleyici tarafından sağlanır. Husserl bir şeyin başka bir şeyin imgesi olarak o şeyin yokluğunda yerine geçmesi ancak öznel yorumlama sayesinde oluşacağını belirtir. Hiçbir nesne kendi başına başka bir nesnenin temsili olamaz. "Eğer X, Y olarak sunulmuşsa, X, Y'nin temsili olması için, X yorumlanmaya ihtiyaç duyar. Bu tam olarak yorumlamadır. Yönelimselliğin özel bir formudur."[28] Bu sebeple eğer sanat yapıtı cisimleştirilmiş anlam ise bu anlam sanatsal imgenin kendi doğasında değildir. Anlam, nesnenin veya

(2016) adlı film, cümlelerin rastgele bir kombinasyondur. Bu açıdan anlam kurma veya bir tavrı iletme amacı taşımaz. Bugün hâlâ yapay zekâ (geleneksel anlamda bilinci tanımlandığı biçimde) bilinçli olarak kabul edilmiyor. Bu açıdan bir şeyi sanat eseri yapan tüm gereklilikler (bilinçli olmayışı, hayal gücünden söz edilemeyiş, özgür iradesinin olmayışı, anlam yaratımı vb unsurlar) yapay zekânın üretiminde şu an için eksik gözüküyor. Yine de bu yaklaşımın günümüzde varolan durum itibariyle olduğu, gelecekte yaşanacak tüm gelişmeler sonucunda yepyeni bir boyut kazanabileceği unutulmamalıdır.

28 Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, California, 2003, s. 18.

imgenin kendisinden değil; alımlayıcı izleyicinin bilincinin yönelimsel yapısından kaynaklanır. Sanatsal imgede anlamın kurulumunda izleyici bilincinin etkisine dair teolojik eserler oldukça açık sonuçlar verir. Bir Madonna söz konusu olduğunda izleyici resimde sadece bir kadın görebilir. Fakat bu kadının kim olduğuna dair bilgi izleyiciye verilmişse belleği aracılığıyla onun Kutsal Meryem alegorisi olduğunu sezer ve yapıta yapıtın kendisini aşan bir anlam dünyası atfeder. Bu noktada fenomenolojik sezginin[29] ikili görevi açığa çıkar. Birinci görevi, eserin gerçek dışı, kurgusal olduğunun farkındalığı; ikinci görevi ise yaşantılara dayanan sezgisel çağrışım yolu ile anlam atfetmedir. Aksi takdirde bir sanat yapıtının sanat yapıtı olduğu fark edilmeyeceği için o öznenin karşısında duran yalnızca plastik malzeme olur. İzleyici yetişkin ve bilişsel fonksiyonları açısından sağlıklı bir birey ise görmüş olduklarının gerçek bir insan veya sanatsal bir nesne olduğunu ayırt etme yetkinliğine daima sahiptir. Bu sav ikinci güncel bir olayla örneklendirilebilir. 2015 yılında Jennifer Lee adlı bir müzisyen geçirmiş olduğu beyin ameliyatı sonrası müziği algılayamadığını fark eder. Bir müzik parçası dinlemeye çalıştığında onu bir düzen içerisinde algılaması gerektiğinin farkında olmasına rağmen yaşadığı nörolojik rahatsızlık sebebiyle yalnızca uyumsuz sesler duyar. Tek tek sesleri anlamı bir bütün olarak algılayamaz. Olayı aktarırken Jennifer Lee, "Müziği anlayamazsanız bir gürültü halini alır" ifadesini kullanır.[30] Bir imgenin imge haline gelebilmesi o imgeye eşlik eden izleyicinin bilinç fonksiyonlarını, sezgi ve farkındalığı gerektirir.

4. İmgede Anlamın Süreksizliği

Anlam imgenin kendisine içkin değilse sanatsal nesnenin kendi fiziksel mevcudiyeti aşıldığı için bazı belirsizlikler ortaya çıkar. Bu durumda bir sanat yapıtının ne anlama geldiği nasıl belirlenir? Yapıt anlamlandırılırken imgeyi üreten sanatçının niyeti mi, yapıtın biçimsel nitelikleri mi, yoksa alımlayan

29 Husserl'e göre sezgi tüm olanaklı empirik varlığın koşulsuz normunu ifade eder. Görme ve sezgi birer edim olarak bilincin edimlerine bağlıdır. Onu deneyimden ayıran içkin veriliş modudur. Duyusal olmayan sezgi sayesinde fenomenolojik özlerin bilinçte açıklık içerisinde görülebilineceğini iddia eder. Fakat Husserl fenomenolojisinde öz şudur şeklinde bir tanımlamaya yapılamaz. Onun felsefesinde öz, deneyimde çeşitli biçimde görünüşe gelen şeyin, o şey olduğuna olduğuna dair sezgidir. Her bir yeni deneyimde farklılaşmaya rağmen nesneyi aynılıkta görmemi sağlayan, empirik deneyimi güdümleyen şey sezgisel özdür.

30 Kaynak: Vox Production, Explained Belgesel Serisi, Müzik Bölümü.
Online link:_https://www.netflix.com/watch/80243768?trackId=14277281&tctx=0%2C0%2Cb3dcc3d1-1033-457c-bdf4-1c44dfc82c68-46308944%2C%2C

izleyicinin yorumu mu baz alınmalıdır? Dahası sanat yapıtında izleyici tarafından anlaşılması beklenen yalnızca bir anlam mı vardır? Bir önceki bölümde fenomenolojinin argümanlarından yola çıkarak imgede anlamın kökeni üzerine ifade edilen görüşlerden sonra anlamın doğasına ilişkin yukarıdaki soruları yanıtlama girişiminde göstergebilim oldukça elverişlidir.

Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge adı verilir.[31] Gösterge bir uyarıcıdır, yani duyusaldır. "Uyandırdığı belleksel imge, zihnimizde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır."[32] Her gösterge, imgenin yapısına benzer olarak, bir gösteren ve bir gösterilen olmak üzere iki unsurdan oluşur. Gösteren ve gösterilen arası (sanat özelinde biçim ve içerik arası) kurulan bağıntı anlamı ortaya çıkartır. Ferdinand de Saussure *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında dildeki göstergelerde gösteren ile gösterilen arasında zorunlu bir bağ olmadığını söyleyerek anlamın zorunsuzluğuna dikkat çeker. "Dil göstergesi nedensizdir."[33] "Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı, şöyle ya da böyle, saymacadır; kullanıcıları arasında yapılan bir sözleşmeden doğar."[34]

Böylelikle temsil eden ve temsil edilen arasındaki ilişkinin yorumlanması sorunu ortaya çıkar. Charles S. Pierce sanat gibi sembolik göstergelerin dilsel göstergelere kıyasla daha az uzlaşımsal olduğunu, bu bakımdan anlamın kurulmasında yorumcunun büyük rol oynadığını ifade eder. O halde göstergelerin uzlaşımsal niteliği dikkate alındığında görsel bir gösterge olan sanat yapıtında da anlam, yapıtın nesnel mevcudiyetine içkin değil, alımlama sonrası toplumsal uzlaşının derecesine bağlıdır. Sanatsal imgelerin anlamı konusunda toplumsal uzlaşının sağlandığı dönemlerden biri olan Ortaçağ'da yapıtın anlamı kilisenin otoritesi tarafından belirlenir ve imgelerin anlamsal bağlamından kopmaması için izleyicinin sahip olmak zorunda olduğu özel bir görme biçimini gerektirir. "Aksi takdirde Ortaçağ sanatında göndermeler ve göstergelerin çok sesli denkliği öylesine karmaşıktır ki aynı yılan bir başka bakış açısına göre Şeytan'ın simgesi olabilir."[35] Bu sebeple sanat eseri ve anlam

31 Avner Ziss, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2011, s. 99.
32 Pierre Guiraud, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, İstanbul, 2016, s. 39.
33 Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berker Vardar, Multilingual, İstanbul, 1985, s. 73.
34 Pierre Guiraud, *age*, s. 41.
35 Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rıfat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 101.

arasındaki tekilliğinin sağlanabilmesi adına kapsamlı bir dini-simgebilimsel dil yaratılır. Yaratılan bu simgesel dilde göstergeler düzensiz veya rastlantısal değildir. Onlar kodlanarak dizgeleşmiştir. Örneğin, koyun simgesi İsa; merdiven ise Hz. Yakup'un rüyası anlamına gelir. Bu dönemde gösterenle gösterilen arası kurulan ilişkiyi Umberto Eco ruhsal kısa devre olarak tanımlar. Sözgelimi herhangi bir zorunluluk olmadığı halde beyaz, kırmızı ve yeşilin iyi renkler, sarı ve siyahın ise acı ve pişmanlık anlamına geldiğine karar verilmiştir.[36]

Bu ikonografik[37] anlam ilişkisi sanat eseri kadar izleyicinin kendisini de sorunsallaştırmayı gerektirir. İzleyici sanatsal imge ve anlam arası ilişkiyi istenildiği biçimde, doğru olarak kurabilmek için birtakım kültürel birikim ve görsel becerilere sahip olmak durumundadır. Bu açıdan neyi, hangi simge aracılığıyla betimlemesi gerektiğini bilmesi gereken sanatçı kadar hangi simgenin nasıl okunması gerektiğini çözmesi gereken izleyiciye de rol düşer. "Bir zamanlar bir eleştirmenin dediği gibi, Hıristiyanlık'la ilgili bütün bilgiler yeryüzünden silinmiş olsa Domenico Veneziano'nun *Meryem'e Müjde* adlı resmini gören bir izleyici hem Cebrail'in hem de Meryem'in sütuna taptığını zannedebilirdi."[38]

Ortaçağ gibi sanatsal imge ve anlam arası dizgeleşmenin yoğun olduğu bir dönemden 20. yüzyıl sanatına doğru gelindiğinde imgelerin anlamı üzerindeki tahakkümün kırılmasıyla birlikte tam aksi istikamette anlamın çokseslilik görülür. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin zorunsuzluğundan yola çıkarak anlamın nedensizliğine dikkat çeken Rene Magritte, sözcükler ile nesneler arasında yeni bağıntılar yaratılabileceğini savunur. Onun eserleri tablodan görüntüye, görüntüden tabloya, metinden sese kadar, genel bir işaret parmağı ile bir gönderimler sistemini gösterir.[39] Bu açıdan nesne, imge ve sözcük arasındaki aşılamaz uçuruma işaret ederken anlamın bağlama göre sürekli değişen doğasını vurgular.

Buna karşın Umberto Eco'ya göre, bir sanat yapıtının ilkece sonsuz sayıda yorumlanabiliyor olması her yorumun doğru olduğu anlamına gelmez. Sanat

36 Umberto Eco, *age*, s. 99.
37 Dinsel simgelerin tarihsel gelişimini izleyen bilime *ikonografi* adı verilir.
38 Michael Baxandall, *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*, çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 62.
39 Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 31.

yapıtının biçimsel niteliklerinin yorumlamanın ölçü ve sınırlarını belirleyeceğini savunur; burada yorum ve aşırı yorum arasındaki fark dikkate alınmalıdır. Anlamsal yorum yapıtın öz niteliği ile bağıntılı olmalıdır. Göstergelerin gönderimsel nitelikleri ve çağrışımsal özelliklerine bağlı olarak yapıt izleyici tarafından öznel bir biçimde yorumlanabilir buna karşın, nihayetinde yapıtın kendi biçimsel özellikleri ve belirlenimleri vardır. Antik Yunan klasisizmi gibi natüralist yapıtlar belli bir yapısal doğrultuda değerlendirilmeyi bekler. O halde imgede anlam, hem sanatçı hem izleyici tarafından dinamik olarak inşa edilir.

> "Sanatçı karşısındakine tamamlanacak bir yapıt sunar. Yapıtın tam olarak nasıl tamamlanacağına dair bir fikri yoktur ama bir kez tamamlandığında yapıtın yine de başka bir yapıt değil, kendi yapıtı olacağını ve bir başkası tarafından onun öngöremeyeceği bir biçimde yapılandırılmış olsa bile yorum diyalogu sonunda somut olarak ortaya çıkanın kendi biçimi olacağını bilir; çünkü gelişimin doğal gereklerini belirli bir mantık çerçevesinde yapılandıran, yönlendiren ve ortaya koyan ve olasılıkları öneren aslında sanatçının kendisidir."[40]

Bu sebeple yapılan yorum ya da anlama ilişkin tahminler tutarlılık sınamasından geçirilecektir ve bu tutarlılığın da çok ileri götürülmüş olan bazı tahminleri çürütmemesi diye bir şey söz konusu olamaz.[41] Bu ifadeye göre Eco'nun yöntemi, iyi yorumların doğruluğunu göstermekten ziyade anlamsal çözümlemeye ilişkin kötü yorumların yanlışlığını göstermeyi hedefler. Örneğin, Joseph Beuys'un yapıtlarında hayvan yağının malzeme olarak kullanmasının sanatçı biyografisi temelinde bilinen bir sebebi, dolayısıyla anlamı vardır. Bu yağ kullanımı ile gökcisimlerinin temsil ettiği şeklinde bir yorum getirilemez. Bu açıdan sanatsal imgede anlamın sürekliliğinin sağlanması adına alımlayıcı izleyici "örnek okur" olmayı amaçlamalı; anlamsal çözümlemelerde yapıtı oluşturan geniş bağlamı dikkate almalıdır. Değişen sanatçı ve izleyici konumu ile terk edilen temsil ilişkisi sonucunda 20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan anlam muğlaklığına rağmen bile sanatsal imge ve anlam ilişkisinin kurulmasında izleyicinin yorumunun keyfiyetinden söz edilemez.

> "Sanat eseri maddesel bir nesnedir; nesnenin bazı nitelikleri anlama aittir, bazıları değildir. İzleyicinin yapması gereken, anlam barındırdan nitelikle-

40 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 91.
41 Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, s. 39.

ri, bu niteliklerin cisimleştirmeyi hedeflediği anlamı kavrayabilecek şekilde yorumlamaktır."[42]

Sonuç olarak "Sanatı sanat yapan nedir?" sorusunu yanıtlama girişiminde buraya kadar anlatılanlar odağında tüm sanatın imgesel olduğu; imgesel doğasından hareketle zorunlu olarak bir şeyin temsili olarak görünüşe geldiği, bu temsil ilişkisinin sağlanabilmesi adına imgeyi üreten sanatçı ve alımlayan izleyicinin sanat için vazgeçilmez unsurlar olduğu ortaya çıkar. Ayrıca cisimleşmiş anlam olarak sanatsal imgenin alımlanmasında izleyiciden sanatçının niyeti, biyografisi, biçim ve malzeme, metin ve söylem, mekânsal özellikler gibi geniş bir sanat tarihsel bağlamı dikkate alarak yorum yapması beklenildiği açığa çıkar. O halde sanatın imgesel doğasını dikkate alarak herhangi bir şeyi, diğer şeylerden ayırarak bir sanat yapıtı haline getiren genelgeçer unsurlar şu şekilde özetlenebilir:

X bir sanat eseridir ancak ve ancak;

1. Malzemeye biçim vermek suretiyle X'i ortaya çıkartan bir fail (insan) varsa
2. X, bir tavır ya da bakış açısı ortaya koyuyorsa
3. X'te retorik (genellikle metaforik) eksiltmeler varsa
4. Bu eksiltme ve boşlukların doldurulması - yorumlanması konusunda izleyici katılımına gereksinim duyuyorsa
5. X'i yorumlarken sanat tarihsel bağlama gereksinim duyuluyorsa.[43]

42 Arthur Danto, *age*, s. 48.

43 Sanata ilişkin bu önermesel tanımlama, Danto ve Dickie'nin çalışmalarından yola çıkaran onları geliştiren Noel Carroll'dan alıntılanarak kısmen değiştirilmiştir. (Aktaran Terry Barrett, *age*, s. 25-26.)

Kaynakça

Barrett, Terry, *Neden Bu Sanat?*, çev. Esra Erment, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.

Baxandall, Michael, *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*, çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek - Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Danto, Arthur, *Sanat Nedir?*, çev. Zeyne Baransel, Sel Yayıncılık, 2013.

Dickie, George, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, C. 6, S. 3, 1969, s. 253-256.

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul, 2000.

Eco, Umberto, *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2010.

Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Guiraud, Pierre, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, İstanbul, 2016.

Harrison, Charles - Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Husserl, Edmund, *Phantasy, Image Consciousness and Memory*, Springer, Berlin, 2005.

Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

Pooke, Grant, *Sanatı Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayınevi, İstanbul, 2012.

Platon, *Sofist*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000.

Ranciere, Jaques, *Görüntülerin Yazgısı - Duyulurun Paylaşımı*, Versus Kitap, İstanbul, 2008.

Sartre, Jean Paul, *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.

Saussure, Ferdinand, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berker Vardar, Multilingual, İstanbul, 1998.

Shiner, Larry, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018.

Uzelac, Milan, "Art and Husserl", *Axiomathes*, C. 9, 1998.

Weitz, Moritz, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 15, S. 1, 1956, s. 27-35.

Wittgenstein, Ludwig, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2007.

Yanal, Robert J., "The Institutional Theory of Art", *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998.

Zahavi, Dan, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, California, 2003.

Ziss, Avner, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2011.

İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve Gözde İlkin'in Sanatı

LEWIS JOHNSON

Eğer yalnızca bir imaj ya da imaj oluşturma değilse, bu yazının bazı argümanlarınının adını koymak için Jacques Derrida'nın evrensel olarak kabul görmemiş ancak son derece meşhur olmuş denemelerinden birinin açılışına atıf yapılabilir. Derrida'nın 1977'de ilk defa İngilizcede yayınlanan ama aslında 1971'de bir konferansta Fransızca yaptığı konuşmasını temel alan "Signature Event Context", ["İmza, Olay, Bağlam"] makalesi, *Margins of Philosophy*'nin sonuç bölümünde yer almaktadır. Derrida bu makalede zamanının yerleşik Anglo-Sakson felsefi kurumlarında baskın olan bir tutumla girdiği münakaşayı, yapıbozuma uğrattığı "How to Do Things with Words"ün yazarı J.L.Austin'in amansız bir savunucusu ve söz-eylem kuramcısı John Searle üzerinden sürdürür. Okumakta olduğunuz metinde "İmza, Olay, Bağlam" makalesini, bugün imajları anlamak söz konusu olduğunda dilde, sağduyu ve aktarılan iletişim mefhumlarının yapıbozumunun etkilerinin neler olduğunu anlamada yardımcı olması amacıyla kullanacağım. Zira bunların olumlanabilmeleri için iletişimdeki etkilerinin yanısıra hem iyi tanınan hem de daha az tanınan etkileri bakımından da ayırt edilebilmeleri gerekir ki yapıbozum bizden tam da bunu yapmamızı ister.[1] Denemenin hemen başında Derrida "iletişim kelimesine karşılık gelen benzersiz, tek anlamlı, kesin şekilde kavranan ve iletilen, iletilebilir bir kavram" olup olmadığını sorar. O zamanlar yeni gelişmekte olan

1 Yapıbozum, armağan, olumlama ve tekrarı ile ilgili yol gösterici bir metin için , bkz. Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Londra: Chicago University Press, 1993, s. 188-204.

araştırma alanları ve sosyal bilimlerdeki farklı etkiler düşünüldüğünde 'iletişim' teriminin bir takım kavramsallıkların iletişimiyle sınırlandırılamayacağına ve ne semantikle ne semiotikle ve ne de linguistikle sınırlı olmayan bir semantik alana açıldığına işaret eder. Gündelik dile atıfla, bize hareketlerin ve diğer kuvvet yer değiştirmelerinin iletişimin konusu olabileceğini, yani yayılabilir, iletilebilir olduklarını hatırlatır.[2] Ancak, analitik felsefenin yapageldiği gibi progresif ve giderek artan bir açıklıkta 'iletişim' terimini bu argümanla ilişkide kullanmak yerine Derrida, böylesi bir amacı 'iletişim'in hangi anlamının önce geldiğini belirleyemeyeceğimizde ısrar ederek kesintiye uğratır; mecazi olan mı olmayan mı?

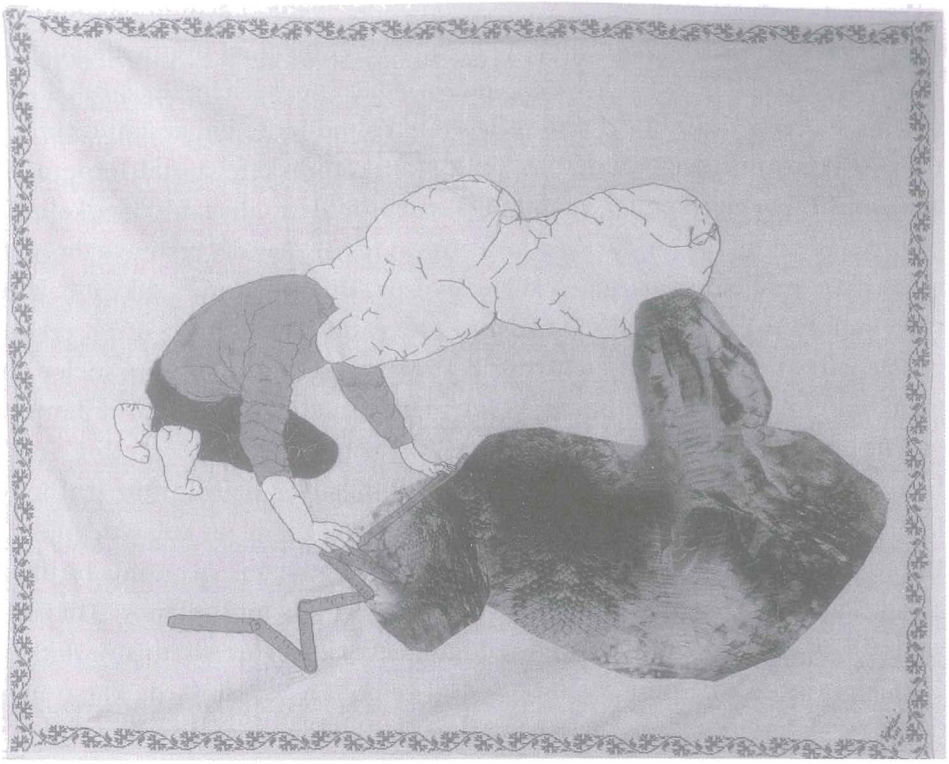
Benzer bir tutum imaj mefhumu ile ilgili olarak da söz konusu edilebilir. Elbette, bizi fiziksel ve/ya zihni meselelere göndermesi bakımından birini diğerinin mecazı olarak görmekte bir çekicilik zaten vardır. Bunun yanısıra Latince kökenli dillerde imaj (imge) teriminin kendiliğinden mecazın bir mefhumu olarak kullanıldığını görürüz; eğretileme, metafor, benzetme, kinaye, kapsamlayış [*synecdoche*] hatta kaydırma [*cathechresis*] – söylemsel figürlerin retorik kullanımı. Bu makalede imajların –nasıl ve neye ikna ettikleri– söz konusu olduğunda, şeylerin retoriği muğlaklaştırdığı yerlerin üstesinden gelmenin güçlüğünü yinelemek gerekir. Bununla birlikte, mecazi dilin bir figürü olarak imaj (imge), düşüncenin bir vaadinin de adıdır zira felsefe, mecazi olan ve olmayan arasında bir kararı mümkün kılma iddiasındadır. İmgenin diğer mefhum ya da türleriyle ilgili kararlar da bu yeterince olağan fakat metafizik istekten kolayca ya da bütünüyle ayırt edilir olmayabilir. Ancak burada da gösterilmeye çalışılacağı gibi imajların genelde yorumların değilse de düz ya da mecazi gösterimlerin nesnesi olarak ele alınmalarında herhangi bir sıra dışılık yoktur. Her çeşit kamera imajı ilki türünden iş görürken daha sanatsal ya da imgesel [*imaginative*] imajlar mecazi olanın keşif alanları olarak ele alınır; baskıcı [*oppressive*] ve baskılayıcı [*repressive*] tolerans modları arasında gidip gelir gibi. 'Mecazi' nin [*figurative*] diğer; görünüşte düz anlamı, soyut olmayan resimler ve tanınır bedenleri temsil eden imajları akla getirir olmak bakımından imaj mefhumu konusunda kafamızı karıştırabilir. Bununla birlikte bu yazıda, tam da imajın imaj olmaklığının metafizik ve kategorik düşüncenin elinden nasıl kaçtığı veya onu aştığı ele alınmaya çalışılacak.

2 Jacques Derrida, "Signature Event Context", *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Brighton: The Harvester Press, 1982, s. 309-330 içinde s. 309.

O halde, linguistik bir figür olarak imajı ele almadaki zorluk düşünüldüğünde "imaj' yerine 'iletişim'i kullanmak anlam kazanır. Bununla birlikte, fiziksel ve zihinsel arasında da bir demonstrasyonun değerini akla getiren benzer bir salınım vardır. Derrida'nın yapıtının da işaret ettiği ve dikkatle gösterdiği gibi düz ve mecazi olana dair kararı askıya almak, aralarındaki hiyerarşiyi de askıya almak anlamına gelir ki bu da hakikat ve değere dair soruları açıkta bırakır ve iletişimle ilişkisinde yazıya atfedilen ve güncellenen rollerin öne çıkarılmasına, belirli bağlam, olay ve imza mefhumlarının yanısıra söz-eylem kuramı tarafından geliştirilen, dilin ayrıştırılmış, betimleyici ve edimsel fonksiyonları mefhumlarını da yerinden etmeye yardımcı olur. Aşağıda, imaj mefhumu ile çalışmanın farklı yollarını göz önünde bulundurarak, bu mefhumların ve imaj olarak da bilinen bazı şeylerin, benzer şekilde yerinden edilmiş veya revize edilmiş alanlardaki etkilerinin nasıl anlaşılması gerektiğini ortaya koymaya çalışacağım. Bunun için 'imaj' teriminin ihtiyatlı ve kategorik olarak istikrarlı anlamlarını ayırt etmenin ve bu anlamları muhafaza etmenin tipik yollarını da askıya almak gerekir. Bugün imaj ve mefhumları üzerine düşünmenin karmaşık doğasına işaret etmek için 'imaj'ın görünürdeki ideal anlamı ile açıkça zihinsel olmayan anlamı arasında gidip gelmek gereklidir. İmajın ideal anlamı, fenomenolojik ve varoluşsal argümanların özenle üzerinden geçtiği, Maurice Blanchot'nun Hegel ve Sartre'dan esinle ve özetleyerek şeye "hayat veren olumsuzlama"[3] dediği ve kaçınılmaz olarak imgelemde kastedilene dair bilgi içerir. Söz konusu diğer anlamı ise resimlerde örneklenir ve resim gibi olan, ya da daha doğru bir ifadeyle; resmeder gibi olan şeylerde karşımıza çıkar. Buraya kadar iddia edilenlerden hareketle, imajların anlamlarına dair farklı kararların, gerek göstergesel gerekse de göstergebilimsel araç ve sonuçları işaret eden ve bunu yaparken de Derrida'nın felsefi olana atfettiği bir tür kesinliğin yeniden ortaya çıkışı ile açıkça ilişkide olanın, mecazi olan ve olmayan arasındaki ayırımın, açıklıkla anlaşılır olması amaçlanmaktadır.[4]

3 Maurice Blanchot, "The Two Versions of the Imaginary", *The Space of Literature*, çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, s. 254-63 içinde s. 262.

4 Bu derinlikli argüman en güçlü şekilde "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy" (1971) ve *Margins of Philosophy*'de (s. 207-73) savunulmaktadır.



Gözde İlkin, *Vicdan ve Adalet*, 2018, 79 x 75 cm, bohça üzerine boya – dikiş.

İmaj ve mefhumları üzerine düşünmenin karmaşık doğası ve bunun burada ima edilen güçlüklerinin, 2018 yılına ait çalışması *Vicdan ve Adalet*'in (Resim 1) reprodüksiyonlarına dahi şöyle bir göz attığımızda, sanatçı Gözde İlkin tarafından bir dizi olanak olarak değerlendirildiğini söyleyebiliriz. Belki de diğerleri arasından özellikle bu çalışmasının öne çıkmasının bir sebebi, işlerinde tekrar eden ve önemli yer tutan buluntu kumaşın, resimleri, dikiş ve nakışları için zemin ya da kendi deyişiyle "bir sahne"[5] olarak kullanımını en açık şekilde örnekliyor olmasıdır. İşlerindeki bu hat sanatçıya, sınırları kateden bir tür gezintinin, imza, olay ve bağlamla kendine özgü bir bağlantının hatta kopukluğun sözünün yanısıra çağdaş hayattan görünür ve görsele dair, imajlar ve görünüşlere dair bilinebilir ya da bilinir ne varsa yeniden ele almanın da olanağını verir gibidir. Söz konusu işinde Gözde İlkin, diğer bir

5 Sanatçının İstanbul'daki stüdyosunda gerçekleşen söyleşiden, 27.08.2019.

çoklarında olduğu gibi, birini ya da diğerini seçmeden, aynı anda zihinsel ve fiziksel olan imajlarla çalışmakta ama nihayet bir imaj üretmemektedir. Elbette reprodüksiyonuna bakmak yine de işin çoğunlukla imajı olarak ifade edilene bakmak olacaktır. Fotoğraflar ya da şimdilerde kullanılan terimle; fotografik görüntüler, gündelikte imaj olarak anılırken, dijital fotografik araçların hiper-üretkenliği ve ağ oluşturucu iletişim alışkanlıkları kelime hazinesindeki bu tür farkları göz ardı etmeyi teşvik etse de, resim ya da işlemeler için imaj olduklarını pek söylemiyoruz. Bu kullanımda dikkat çekici olan şudur; bazı sanat felsefecilerinin otografik olarak ifade ettiği resim ve işlemelerin yanısıra başka türden resimler ya da resimleyen nesneler de genellikle imaj olarak anılmamaktadır. Öte yandan, Türkçe dil kullanımı ve kültürü bağlamlarında, 'reşim' terimi, hem İngilizcedeki 'painting' için, hem günümüzün dijital imajları, hem de gönülsüzce de olsa fotoğraf için kullanıldığından, otografik olanın izini sürmek o kadar da kolay değildir.[6] Burada, kültür sanat alanında basitçe kültürel rölativizme ve onunla birlikte gelen, Türkiye örneğinde olduğu (ve olmadığı) gibi İslami geleneklerin eser sahipliğine atfettiği kibir ve görgüsüzlüğün heves kırıcı, imza-etkisine dikkat çekmek niyetinde değilim. Sadece, sosyal ve politik bağlamlarda karşımıza çıkan farklı kullanımların, en baştan beri ima edilen mecazi ve düz anlamlar arasındaki farkı askıya alan özelliğinin, İngilizce 'image' kelimesi yerine 'imaj' ya da 'imge' değilse de 'imaj' ya da 'görüntü' dendiğinde, resim ile ilişkilendirilen etkilerin kesişiminin nasıl görünür kılındığının altını çizmek istiyorum. *Vicdan ve Adalet*'e bakarken Gözde İlkin'in işlerinin çoğunda olduğu gibi kaygıya eşlik eden bir miktar kafa karışıklığıyla 'imge' ya da 'imaj' denilenler arasında, saygınlık ve itibar arasında, genel olanla spesifik olan arasında, yaygın olarak paylaşılanla öyle olmayan arasındaki anlam farkı apaçık olmaktan da fazlası halini alıyor.

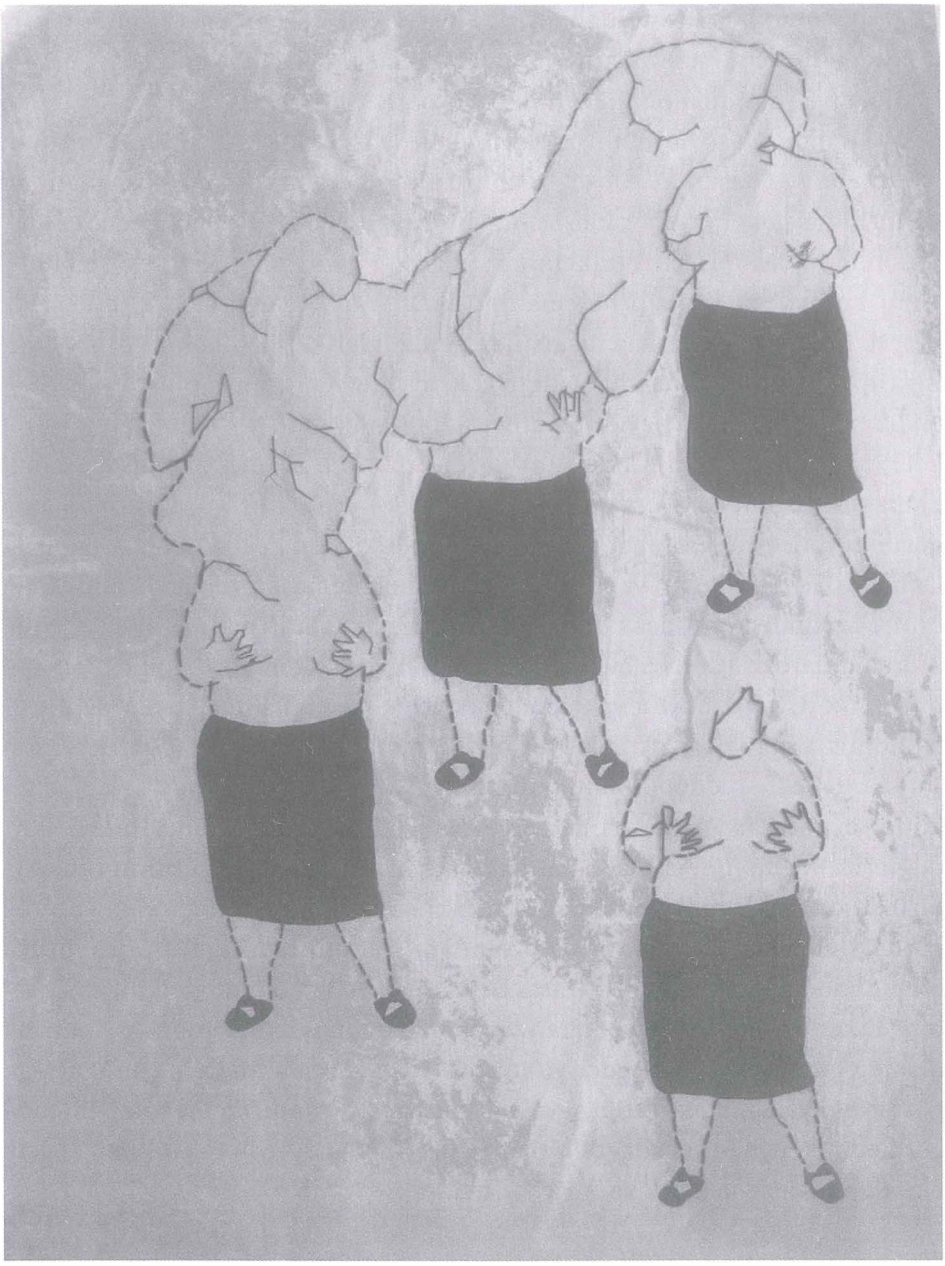
Peki, bir şeyin apaçık olmanın da ötesine geçmesi mümkün müdür? Belki de bu ifade tam da Husserl'in "nesnel anlamlandırma" dediği şeye karşılık gelmektedir; anlam ya da gönderimin –Derrida'nın deyişiyle gösterilen ya da imlemin– yanlış ya da çelişkili olması durumuna.[7] Bunu "yazının özsel gerek-

6 Örneğin, Gérard Genette, *The Work of Art: Immanence and Transcendence*, çev. G. M. Gosharian, Ithaca and Londra: Cornell University Press, 1997. Enteresandır ki, Genette'nin çalışması Nelson Goodman'ın *Languages of Art*'ta edebiyatı sağduyulu ve kategorik şekilde –yazardan başkası tarafından basılan ya da üretilen– *allografik* olanla ilişkilendirmesinin uzun bir sorgulamasını içerir.

7 Derrida, "Signature Event Context", s. 318-21.

liliği" bakımından düşündüğümüzde Husserl'in dilde anlamı yönelimin yokluk ya da mevcudiyetinin anlamına göre düzenleme çabasının Derrida'nın, imajları ve imaj teknolojilerini de yazı olarak gören yaklaşımı tarafından askıya alındığını söyleyebiliriz. Derrida bunu özellikle McLuhan'ın "yazının sonu" ilanı ve baskı öncesi sözlü kültürün "giderek artan tarihsel gücünün yerini aldığı genel yazı"[8] yaklaşımının bir eleştirisi olarak okunabilecek denemesinde yapar. "Apaçık olmaktan da fazlası" [*"more than obvious"*] o halde, 'imaj' adını verdiğimiz problematiğin imajlarla ve gerek hayali gerekse de gerçek imajlar yaratmakla ilişkisinde gereğinden fazla anlamlı bir ifadedir. Zira apaçık, orada olmakla birlikte kolayca gözden kaçırılabilirdir de. Apaçıklık nosyonu başka şeylerin yanısıra, bu bakımdan bir olanağa da işaret eder; görünürün zemininde tüm görünürlüğüne rağmen, tanınmamanın olanağına. Bunu başka şekilde de ifade etmek mümkün; görünür olan ama görülmeyen, görülen fakat dikkat çekmeyen, dikkat çeken fakat bastırılan. O halde, Gözde İlkin'in yapıtında iş gören problematik, yukarıda anılan tek bir işi özelinde konuşacak dahi olsak apaçık olmaktan da fazlasıyla ortadaki imaja dairdir. Çünkü burada herhangi birimiz için görülebilir olan –bu pürüzsüz ve yivli, boyalı ve işlemeli, soluk ten rengi alana yayılarak görüş alanımızda beliren, eğik başlı veya baş ve boyunlu figürün, tedbirle yaklaşarak ölçmekte olduğu bulanık, uyuşuk ve organik görünümlü siyah ve gri kütle veya kenar işlemeleri ile çerçevelenen kompozisyonun sahneye koyduğu [*scenographic*] etki göz önüne alındığında– bir anda görünür olmakla birlikte o şekilde tanınmaz. Üst taraftaki bulanık kütlenin içinden geçerek görüşümüzden çıkar gibidir. Öte yandan, sol taraftaki figürün bir görüşü olup olmadığı açık değildir. Hatta belki de bir yüzü olmadığı dahi söylenebilir fakat uzanıp bir şeye bakan ve ölçmekte olan haliyle onu görünürlük dışında bir şeye tercüme eder gibidir. Görüş alanında, İlkin'in işinin açıkça gösterdiği ya da temsil ettiği şeye dair anlam arayışımızda bizi olan bitende görülebilir ya da hayal edilebilir olanı kabul etmemeye yüreklendiren, apaçık olandan fazlasıyla karşı karşıyayızdır.

8 *Age*, s .329.



Gözde İlkin, *Tek Başına ve hep Birlikte*, 2008, 29 x 41 cm, kumaş üzerine boya – dikiş.

Vicdan ve Adalet'in Gözde İlkin için bir çıkış noktası olduğuna inanıyorum. Bu işinde kullandığı buluntu kumaş sanatçının web sitesinde "bohça bezi"[9] olarak tarif edilmektedir. 2007 ve 2008 yıllarında *Tek Başına ve Hep Birlikte* (Resim 2) adını verdiği serisine geleneksel tuval üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalarının yanısıra sızmış olan, daha ince desenli kumaşlardan ve ilerleyen yıllarda diğer işlerinde tuval ya da sahne yerine kullanmaya meylettiği, üzerine boyama ve elişi eklemeler uyguladığı kareli, desenli, kumaşlardan farklıdır. Bohça bezi, bilindiği gibi bohça yapmak için kullanılır. Ancak bunun gibi isim-sıfatlar dil zincirinin kararsız betimselliğine dikkat çekerler. Nitekim, bu örnektekinin aksine, ortası her zaman boş olmayan, kenarları adeta paspartu oluşturacak şekilde işlenmiş olan bohça kumaşı İlkin'e *Vicdan ve Adalet* işinde gösterdiği ya da temsilini sunduğu ana figürlerin sahneye koyduğu eylemi çerçeveleme imkanı sağlamış gibidir. Dolayısıyla, Heidegger'i de meşgul ettiğini iddia edebileceğimiz, temsil etme ile gösterme arasındaki sanal sınır ötelenmektedir. İlkin'in işi bunu, üzerlerinde ek detaylar çalıştığı ve benim Adalet olarak tanıdığım figürlerle, bulanık, daha organik, karanlık katmanları ve şeffaf boşluklarıyla Vicdan olarak anlaşılabilecek olan üzerinden, ne tam olarak saklayarak ne de açıkça sunarak yapmaktadır. Yine de emin olduğumu söyleyemeyeceğim zira, Derrida'yı takiben, dilin iletişimsel gücüyle ilişkide yönelimin çekiciliğini askıya alarak sanatçıya da hangisinin hangisi olduğunu sormaya direndiğimi belirtmeliyim. Fakat başka bir şey sordum; işin Vicdan olarak düşündüğüm kısmında kullandığı kolaj malzemenin kaynağını. Desenli kumaştan yamanın hayvana dair bir fikir verdiğini söyledi. Vicdan nihayet hayvani bir şey olabilir mi? Bıraksak bizi yiyip bitirecek olan? Ya da daha karmaşık, fakat apaçık olmanın ötesinde, insanın hayvani olarak tanımladığı ile anlaşmaya çalışan ve bunu gerektiğinde hayvani olanı temsil ederek yapan bir şey? Gösteren olarak bir yönelim varsa ya da gösteren etkisi, ya da daha dikkatle bakıldığında belki sadece bir etki; bu karmaşık sonuçları her zaman bir derinlik arz etmese de kesinlikle gözden çıkarılmamalıdır.

Fakat bu mümkün müdür? Açıkça derin olmayan fakat apaçıktan fazlası olan, bizi, gözümüzün önünde temsil edilmekte ya da gösterilmekte olanda hissettiğimiz, gördüğümüz, o şeyi inkar etmeye teşvik eden nedir? İmajlarla, imaj yaratarak, hayal gücü yoluyla imajlar kurarak çalışmak gibi farklı şekillerde imaj üzerine düşünmeyi provoke etmek amacındaki bu metinde konuya başka bir açıdan belli bir açıklık getirmeyi deneyeceğim. Martin Heidegger Grekçeden

9 Bkz. gozdeilkin.blogspot.com (erişim tarihi, 15.10.2019).

getirip yeniden yorumladığı *aletheia* kavramı yoluyla temsili hakikatin açıklığa çıkmasının koşulu olarak *adequatio*'yu aşmayı işaret etmiştir. İlkin'in imajlarla çalışmasının, benzer bir problemi yeniden düşünmeyi talep ettiği kanısındayım. Onu Heidegger'in varoluşsal problematiğine yaklaştıran, işlerindeki temsillerde, apaçık olmaktan fazlasının aynı zamanda sadece kısmi olarak açıklığa çıkmış olmasıdır. Sözgelişi kendisi dışında bir şeyi temsil eden, önümüzde açılmış olan imaj mekanında boylu boyunca uzanarak beliren yüzsüz boyun başı.[10] Açıklığa çıkmak, sadece önermesel ya da temsili *adequatio*'nun diğer formlarında temsil edileni ilgilendirmez. Temsili olduğu düşünülenin açıklığa çıkması, onlarla sınırlandırılamayacak da olsa, temsili ya da figüratif imajlarla da ilgilidir.[11] Sadece temsil bağlamlarında düşünülebilecek imajlar sözkonusu olduğunda dahi temsil edilende temsile gelenden, imajda da temsil ettiğinden fazlasının var olduğunu söyleyebiliriz. İlkin'in işlerinde karşımıza çıkan apaçık olmanın ötesinde, açıkça derinlikli olmayan, oyuncu, hicivli, yerinde duramayan amorf alanlar imaj mekanında bazen temsil edilen, bazen görmezden gelinen, bazen de hükmedilebilir olmayanda kaybolmaya bir tür davetiye gibidir. Heidegger onaylamasa da açıklığa çıkmak, kısmi ya da bir dereceye kadar tamamlanmamış olabilir, felsefesinin temelinde yer alan herhangi bir yeryüzü düşüncesi ile hafifletilmeyecek veya aşılmayacak da olabilir fakat imkanını dünyaların içine gömüldüğü ve kurulduğu sanatta ve düşüncede bulduğu kesindir. İmajlar, çeşitli arzuları, istekleri ve beklentileri açıklığa getirirken, İlkin'in karakteristik amorf alanlarının hatırlattığı üzere, tersine bütün bunları erteleyebilir ya da askıya da alabilir. Oysa ki günümüzde dolaşımda olan imaj kavramsallaştırmaları, imajı görünürde dayanılmaz, ikonik ya da otomatik, arzu edilir ya da arzulanmaz olarak tanımlanabilen, imaj olmaklığı inkar edilebilir, karmaşık ya da kafa karıştırıcı olmayan göstergelermiş gibi ele almaktadır.

Gözde İlkin'in resimleyen işlerinde tekrar eden bu özelliğin etkisini Jacques Derrida'nın kanımca en talepkar metinlerinden birisinde gerçekleştirdiği, resim ve benzerlerine önem ve anlam atfetme tartışmasını, özelde İlkin'in yapıtı, genelde de Türkiye'deki görsel kültür bakımından yeniden düşünebiliriz. Derrida'nın söz konusu metni *La Vérité en peinture* adlı eserinin son bölümünü

10 Bkz. Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Harper and Row, 1971, s. 15-88 içinde s. 51.

11 Figürden bu tür "parergonal" ayrılmalar Kant'ın güzel, biçim, biçimci benzerlik kavramlarının yapıbozumu olarak da okunabilir. Bkz. Jacques Derrida, "The *Sans* of the Pure Cut", *The Truth in Painting*, çev. G. Bennington ve I. Macleod, Chicago: Chicago University Press, 1987, s. 83-119.

oluşturmaktadır ve 1965 yılında, Litvanya asıllı bir göçmen olan, Columbia Üniversitesi'nin sanat tarihi profesörü Meyer Schapiro'nun Martin Heidegger ile arasında geçen yazışmalar üzerinden değer ve anlam atfı meselesini tartışır. Yazışmaların ana teması Heidegger'in 1935-1936 yıllarında yazdığı "Sanat Eserinin Kökeni" denemesinde Van Gogh'un bir çift ayakkabı tablosu üzerine geliştirdiği yorum olmakla birlikte Derrida, Schapiro ve Heidegger arasındaki söyleşiyi belirsiz çoklukta sesin katıldığı bir sahneleme olarak düşünür. Yazarın dipnotta belirttiği üzere, bu "n+1 –kadın– ses" Schapiro'nun Heidegger tarafından Van Gogh'un eserindeki ayakkabılara atfedilen bir çift köylü kadın ayakkabısı tanımlaması itirazına bir dizi eleştiri, sorgulama, tartışma, savunma, itiraz geliştirerek katılmaktadır. New York'lu profesöre göre söz konusu Van Gogh eserindeki ayakkabılar açıkça göçmen bir sanatçıya aittirler ve sanatçı eseri, asıl memleketi olan Hollanda'yı terk edip Paris'e yerleşerek "şehirli" olduğu dönemde yapmıştır. Derrida bu metinde, bir taraftan Schapiro'nun Van Gogh'un eserine dair kesinlik ve herhangi birisi için görünür olanı, üstü kapalı ya da açıkça söz konusu ederek imajlar ve görüş açıları bakımından esere geri kazandırmaya çalıştığı "açıklık" arzusunu tartışmaya açarken, diğer taraftan sanat tarihçisinin uzmanlığı ve esere dair doğru yorumu kendisine mal etme gayretiyle yanlış anladığı, red ettiği ya da tümden görmezden geldiği Heideggerci –form, madde, ürün, üretim, dayanıklılık ve açıklığa çıkarmak bakımlarından– sanat anlayışının karmaşık doğasını gözler önüne sermektedir.

Neticede Heidegger'in ayakkabılara yönelik atfı kısmen ve ihtiyatla savunulur fakat metindeki her ses tarafından değil. Söyleşinin yapısını, belirsiz çokluğunu yankılayacak şekilde, seslerden birisi, Heidegger ya da Schapiro'ya tablodaki ayakkabıların bir çift olduğunu söyleten dayanak ya da temelin ne olduğunu sorar. Yukarıda bahsedilen sanatta açıklığa getirme ve bu çift sorgulaması, uzağın ekonomisindeki yakını işaret etmek için Dasein'ın varoluşsal analitiğinin Heideggerci vurgusunu yankılayacak şekilde Freudyen terim ve kavramları çağırır. Yine de söylemsel ve resimsel –ya da "resim [pictural]"– olanı bir arada "fort/da" oyunun içine bırakır. Freud'un bir çocuk oyununa atıfla "Haz İlkesinin Ötesinde" metninde anlattığı gibi; uzağa gönderilen ve geri getirilen.

> Bildiğimiz bir şey var ki o da, her bir adımın (söylemsel ya da bilhassa resimsel) bir fort/da ima ettiğidir. Resim metinle her ilişki bu kendi kendisi ile çifte dolanma içindeki çift hareketi ima eder.[12]

12 Derrida, "Restitutions—of the truth in pointing", *The Truth in Painting*, s. 357.

İmajların uzay-zaman karakteristiği izleyicilerinin aynı etkinliklerine, arzu, istek ve beklentilerine rehberlik ederek, benzer şekilde dolanırlar ve içlerinden geçerken onlara söylemsel olarak spesifik gönderimler ya da anlamlar eklerler. O halde bu ancak resmin rehberlik ettiği, fakat aynı zamanda söz konusu etkinliklerin geri dönmesini de mümkün kıldığı durumda, biri diğerine bağlandığında, bu etkinlik ya da çift hareket artık "kendisine dolandığında"[13] gerçekleşir. Heidegger'in ilgilerini Freudyen kavramlarla yeniden yazmak altından kolayca kalkılacak iş değildir. Buradaki kilit nokta, resimlerin izleyicilerini özdeşlik duygusunu da içeren bir enerji ve etkinlik ekonomisiyle karşılık beklentileri içine sokma tarzlarını anlamaktır. Bu, resimler yoluyla "kendine çifte dolanma" hareketidir. O halde, bu "dolanma" hareketinin resmin bazı özelliklerini üstlendiğini kabul etmek önemlidir. Derrida metnin devamında, Van Gogh'un, Heidegger ve Schapiro'nun gördükleri –daha doğrusu ikincisinin büyük ihtimalle fotografik reprodüksiyonunu gördüğü– ayakkabıların resmedildiği tablo ya da tablolarındaki bağcıkların söz konusu hareket üzerine, olası anlamlandırma hatları boyunca, düşünceyi, bu resimleyen şeyin ya da olayın deneyimini kuramsallaştırma yoluyla, anlamlandırma için kışkırtarak doğaçlamaya nasıl elverdiğini tartışır.

Benzer bir bakışa dahil olma ve onu gevşetmeyi Gözde İlkin'in işinde takip etmeden önce, Derrida'nın "resim- metin" [*pictural text*] ifadesinin kısaca üzerinde durmak gerekir. Bu garip ifadede söz konusu olan nedir? 'Resim- metin', 'resim'den [*picture*] ya da 'resimsel metin'den [*pictorial text*] nasıl ayrılır? Bir şeyin resmi olmayan resimler mi vardır? Bu sorulara verilebilecek cevapları bilinmeyen ya da hayal ürünü, gerçek ya da hayali şeyler olarak sınırlamadan sormaya devam edecek olursak; soyut tasarımlar resim midir? Hâlihazırda var olan şeylere benziyorlarsa yine de soyut mudurlar? Peki ya görünüşte soyut olan fakat izleyici tarafından başta belirli bir şeye benzetilmişken, tekrar düşünüldüğünde pek de bir şeye benzetilemeyen bir tasarım? Basitçe, resimleyen [*picturing*] bir resim, dolayısıyla açıkça resimsel [*pictorial*] olmayan ama başka bir şey de olmayan, resimleyen resimlerin yakın akrabası, bütün resimler potansiyel olarak –bazıları diğerlerinden daha zorlayıcı şekillerde, göstermeyle temsil etme, anlamlar ve etkiler arasında gidip gelerek de olsa– "resim" değil midir? Derrida'nın metnindeki seslerden biri "resimden geriye ne kaldı" diye

13 Jacques Rancière'in "cümle-imaj" (*The Future of the Image*, Londra: Verso, 2007, s. 43-55) mefhumu gibi kavramsallaştırmalara izin veren bu türden dolanmalarda, aksi iddia edilse de söylem ve imaj, figüre ve temsil birbirine girer.

sorar.[14] Formalist ya da partizan hermenötik pozisyonlara ve geleneksel form, madde ve anlam tanımlarına indirgemeden; Heidegger'in imajları değilse de sanatı modellemenin uygunluğunu sorgulamasıyla uyum içinde, ürünler ve üretimden sonra "resimden geriye kalan", ne öznel olandan ne de nesnel olandan yana, değişmez.

Bu yazının girişinde, farklı türden imajları anlamanın yollarından birinin, bir karardan geçtiğini iddia etmiştim. Buna göre; otomatik olanı hayal ürünü olandan ayırmak, mecazi olan ve olmayan etkileri ayırmaya da yarar. Nitekim, "resim-metin", resimler ve resimleyen etkilerin bu şekilde karşıtlıklar üzerinden kategorize edilmesine direnir. Bir metin okunabilir mi? Öyle olmalı fakat her zaman ilk okuyuşta ya da sonuncuda değil. Bununla birlikte okuma, gösteren ya da temsil edilenin anlam ve etkilerinin hiyerarşisine karar veren mutlak bir yorum getirme olmak zorunda da değil. Öte yandan gösteren, temsil edilen, anlam ve etki dörtlüsünün sırasının değişebilir olmasının kabul edilir olması gerekir ki "resim-metinler" in nasıl çalıştığı daha iyi anlaşılsın. Öyle bazı metinler vardır ki, bir tür resimleme yaparlar; sınırları zorlayan anlam-etkilerini hariç tutmadan, anlam ve etkilerin bu metinlerde gösteren ve temsil edilende ve onlar yoluyla nasıl izinin sürülebileceği araştırılmadan önce önemine karar verilemez. Ve öyle başka metinler vardır ki; kayıtsızca belli bir tür resim ya da imaj olmamakla birlikte bağlamlarından öylesine farklıdırlar ki, onları ayırt edici yapan tam da budur.

Derrida tarafından yapıbozuma uğratılan, estetik ve hermenötik düşünce geleneklerinin bazı eserleri en azından başta kolayca bu tür argümanlara çekilebilirdi. Sanat çerçevesindeki tartışmalara takılmalarını izah etmek de belli türden bir güçlük varsa da, bunun farklı çerçeveleme pratikleri ve kültürleri arasında hareketlere izin verdiğini iddia edebiliriz.[15] Şimdi Derrida'nın açıklamalarına geri dönecek olursak, bu türden çerçevelerin –imajların ya da resimlerin olduğundan çok– şeylerin, düz ya da mecazi, maddi ya da manevi sınırları olmadığının ve bu şekilde açıklanamayacak olduklarının altını çizmek

14 Derrida, "Restitutions—of the truth in pointing", *The Truth in Painting*, s. 372. *"pour ce qu'il ya de la restance picturale."* (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978, s. 426. Orjinali italik.)

15 "Maddi ve kavramsal sınır ayrımının" kavramsallaştırılması ve açık bir bağlam hiyerarşisine dair arzu tartışması için bkz. *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 1-2. Paul Duro, giriş yazısında derlemeye katkı sunan yazarların, bütün farklarına rağmen "çerçeveyi merkez almak" bakımından bir araya geldiğini iddia etmektedir.

önemli görünüyor; somut nesnelerden soyut kurumlara kadar değişime açık ya da dirençli olsunlar. "İmza, Olay Bağlam"da ele alınan bağlam sorularından çıkarılacak ders, bağlamın ya da metnin tümden belirleyici ya da güçlü olduğu değil aksine, metinlerin içlerinde bulundukları bağlamdan farklılaşarak koptuklarıdır. Bağlamdan kopmada, farklılaşan ötelenenin metnin çerçevesi ile ilişkisini görmek önemlidir zira bu *différance*, sözgelişi Austin'in "total bağlam"a duyulan arzu dediği şey tarafından basitleştirilmeye gelmez. Austin "total bağlam"dan edimsel sözce ile ilişkide *pragma*'nın, iletişim istencinin, gösteren göstergenin, iletişim olayının dakik kuvvetini güvence altına almak için, tüm diğer etki ve anlamlarda açıkça ortaya çıktığı yer olarak bahseder.[16]

Derrida'nın Austin okumasından çıkan bu sözleşim, imza, olay ve bağlamı, edimsel, düzsöz yöneliminin sağladığı imza-etkileri modeli ile bir arada tutar. Söz konusu model, edimsel etkilerin üretimi yoluyla anlamın iletişimi olayını, bağlama yönelik belirlenebilir bir atıf olarak anlamayı garanti eder. Diğer anlam ve etkileri ne olursa olsun, eğer sanat nadiren bu türden bir iletişim istencinin gerçek bir anıtı olarak görülmüyorsa şunu söyleyebiliriz ki, Gözde İlkin'in yapıtı önemle, neyin, kim tarafından iletildiğini önceleyen tarzda ve imza etkilerini çoğullama yoluyla bu tür bir bilgi arzusunu askıya alma eğilimindedir. Bu, sanatçının kendi ifadesiyle; kelime ve imajlara ait "formları hissetmek" anlamına gelir. Buluntu kumaşla çalışmaya sanatsal pratiği açısından özel bir rol biçen İlkin'in, bu tarz çalışmaları için, yukarıda bahsedilen resim-metin tartışmasını aksettiren ve dikkatle kullandığı bir diğer ifadesi ise; "rastlantısallık".[17] Figür ve söylem arasındaki ilişki olan ve olmayanın izini sürmeyi mümkün kılan o 'resim-metin'i yapmak için kelimeler ve imajlarla çalışan sanatçı, buluntu kumaşı, sadece anlam ve etkilerin ortaya çıktığı bir mekân olarak değil ama aynı zamanda, imza-etkileri için de bir ortam olarak kullanmaktadır. Bu, *Vicdan ve Adalet* gibi teatrallik ve sahneye koymanın [*scenographic*] ön planda olduğu işinde de böyledir. Nitekim, bu işin mor işlemeli kenarlarına dikkatle ve uzun süre baktığınızda başka ritim, oryantasyon ve anlam soruları ortaya çıkmaya başlar. İlkin'e göre "yeniden üretilebilir olan imaj"ın karşısında "birilerinin hayatı"nın izi sürülebilir, imza-etkisi başkalarının karşı-imzasıyla desteklenebilir ya da tam tersi mümkün olabilir.

İlkin'in yapıtında diğer imza-etkilerinin izini sürmek, her zaman açıkça, işlemelerle ve onları yapan maharetli –şüphesiz çoğunluğu kadınlara ait– ellerle

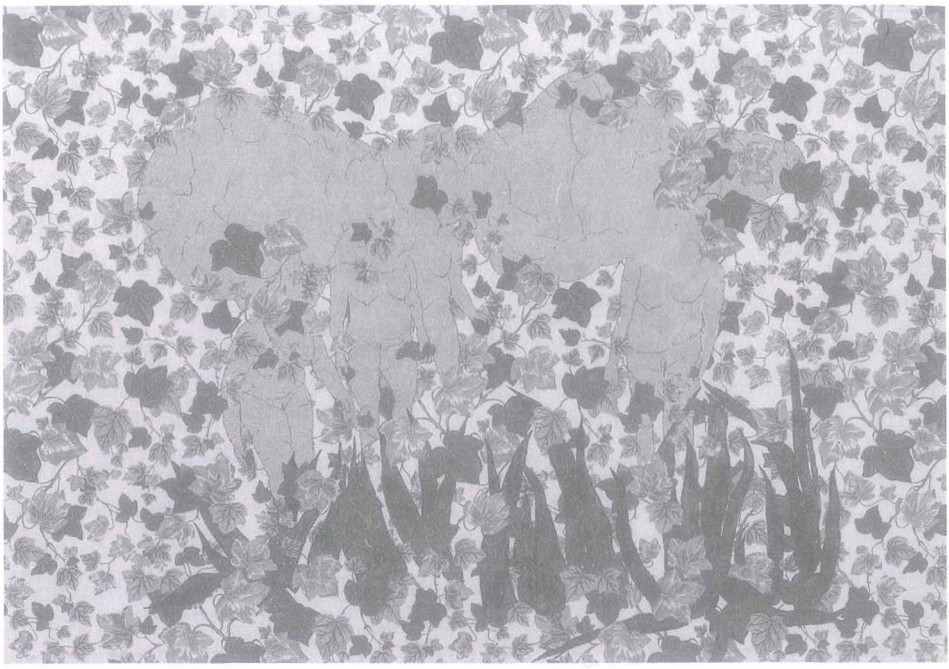
16 Derrida, "Signature Event Context", s. 322.
17 Sanatçıyla İstanbul'daki stüdyosundaki tartışmadan, 27.08.2019.

ilişkili değildir. Ancak, öyle olduğunda –*Vicdan ve Adalet*'teki gibi– sanatçının resim ve işleme tekniklerini birlikte kullandığı bütün işlerine uzanan ve oralarda yankılanan, toplumsal cinsiyet karakteri de dahil olmak üzere, tekniğin anlamlarına dair sorulardan oluşan bir tür sürpriz fazlası açığa çıkarır. Bir mesafeden ya da reprodüksiyonları üzerinden kritik etki kaybolabilir zira bu etkinin kendisi mesafeye yaslanır.[18] Genellikle, düzenli bir saydam olmayışta, pigmentin eşitçe yayılması yoluyla boyanmış olan, sanal hareket de dahil olmak üzere hareket etkilerini ve figürlerin profillerini ileten, çizgi değerlerini canlandıran işlenmiş ipliktir. İlkin'in işleri bu bakımdan çizimi göreceli olarak arka plana atan Batı resmiyle hesaplaşma içindeki Türkiye'li başka sanatçıların işlerini anımsatır.[19] Gerilimi ve yönü değişmekle birlikte işleme çizgide renk korunurken, resimde tuvale yayılır. İlkin'in yapıtı bu çizgi ile boyama yaptığı alanlar arasında nefes kesici kontrastlar oluşturur. *Vicdan ve Adalet*'in bir örneğini teşkil ettiği *Bulunmuş Manzara* serisindeki işlerinin çoğunluğunda, soğuk pembe boyanmış düz alanlardan geçirdiği sıcak kırmızı renkteki işlenmiş iplik, söz konusu kontrastı en iyi şekilde vermektedir.[20] Hepsi 2017- 2018 yıllarına ait, *Üç Kök*, *Dipsiz Düş*, *Bulunmuş Manzara* serisine adını veren iş, *Hışırtı* ya da *Anımsama*'da kırmızı ve pembe kontrastı hem bir tür canlılık ve enerjik aktiviteyi hem de deri üzerinde kanın ozmotik yayılımına benzediğinden kırılganlığı akla getirir. *Vicdan ve Adalet* işinde Vicdan olduğunu düşündüğüm figürü böylece göze daha da tekinsiz gelmeye başlar. Bedenlerin bu dramı, birçok ve farklı türden karşılaşmayı, onları çeşitli ve karmaşık zamansallıklar olarak askıya alarak ve yayarak çağırır. İlkin'in işlerine bakanlar, karşılarına çıkan muhtelif el, beden ve zihin tarafından kışkırtılmış olarak figür ve söylem, eylem ve sahnenin birbirine dolanmış gel gitlerinde, olayı olay olarak yeniden anlamlandırmaya girişirler. Bu bedenlere, zihinlere ve yaşamlara bir çok kumaş tasarımcısı ve üreticisi bazen tek bazen tekrar eden seferde dahil olurlar. İlkin gibi onlar da, bir kısmı belki daha uzun süredir, yerel ve bölgeseli, yerli üretim ve ithali, içerisi için üretilenle ihracı ayıran çizgide düşe kalka yürümekteler.

18 Walter Benjamin bazen özel atmosferin yıkımı olarak düşündüğü, mesafenin tekrarlanabilirliği konusunda bkz. "Mobility and Fantasy in Visual Culture: Image, Non-image Space and Trajectories of the Look," Lewis Johnson, ed. *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, (New York ve Abingdon; Routledge, 2014),s. 1-26.

19 Bu konuyu, Selim Birsel ve İnci Eviner'in işleri üzerinden tartıştığım makale için bkz. "Unattached to Detachment: Crossings of Gender, Sexuality and Space in Art in Istanbul," *Third Text* [ISSN 0952-8822], 27, S.4 (7.2013), (549-64) 559-62.

20 Bu serisinin detayları ve diğer işlerine, sanatçının web sitesinden ulaşabilirsiniz. (bkz. 7. dipnot).



Gözde İlkin, *Hışırtı*, 2017-18, 117 x 138 cm, buluntu kumaş üzerine boya – dikiş.

Kumaş tasarımlarının yaratımına ilişkin belirsizlikler çağdaş görsel kültür açısından ikincil bir konu gibi görülebilir. Ancak Sigmar Polke ve Yinka Shonibare gibi sanatçıların çalışmalarında izi sürülebilen, ve Murat Morova, Gülsüm Karamustafa ya da Nilbar Güneş gibi Türkiyeli sanatçıların kimi işlerinde yer yer karşılaşılan, kültürel ve bölgesel hiyerarşiler sorunu, tarihsel baskı ve baskılama meseleleri de söz konusudur. Bunlar gibi, Gözde İlkin'in işi de olayın anlık olaylığını askıya alıp genişletir, ve olayı bu açıdan anlama arayışlarının gerektirdiği bütünselci olmayan bağlamların çoğulluğunu ortaya serer. Bu bağlamların tipik anlam hiyerarşisini, kültürel aidiyet ve ifade duygusu için ima edilen her şey ile birlikte, sekteye uğratarak çalışır. Dahası, mütevazı bir tarzla mütevazı olmayan bu işin izini sürerek, imza-etkisine ilişkin önemli soruların çağdaş görsel kültürlerdeki en acil meselelerden biri olarak ortaya çıktığını görebiliriz. Özellikle sosyal medyadaki dijital alet ve uygulamaların, "üreten-tüketici" (prosumer) gibi, yeni gerçeklikleri yakalayacak yeni ifadelerin ortaya çıkmasına yol açan, medya kullanımına müdahil olma anlayışlarında radikal değişiklikler doğurduğu iddia ediliyor. Bugün "kullanıcı" terimi öylesine

baskın durumda ki, endişe etmeksizin kullanılıyor ve bu terime ve, bağımlılık değilse de, zorlayıcı olma çağrışımlarına karşı bir direnişin tarihi aşılmış gibi. Dijital –bazen de resim– metinlerin 'arkadaş' veya 'takipçi' olarak hâlihazırda zaten kodlanmış ve mekanikleştirilmiş şekilde karşı-imzalanması çok daha yaygın hale gelebilirdi Sosyal medya kanalları aslında imza ve karşı-imza sorularının çoğalması için icat edilmedilerse, bu mecralarda, ve kendi tarzlarında şüphesiz cüretkar olan gruplar içinde, çerçevelenmiş olan şeyin ortak-yazarlık sorularının bir provası gibi kabul edilmesine direnmek de zorlaşıyor. Prova edilen bu sorunlar imaj-kullanımının türlerine olduğu gibi, sınır türlerine ve türlerin sınırlarına da uzanıyor.

Böylesi bir beklentiye eşlik eder tarzda, Gözde İlkin'in imajlarla gerçekleştirdiği incelikli ve hicivli çalışmalarının sarsıcı etkisi şunu açıkça ortaya koyar; günümüzde imajların tüketim kullanımı ve dijital fotoğraf ve videografinin hiper üretkenliği öylesi paylaşım kipleri yaratmaktadır ki onay ve anlama, gerçekleşmekten çok gerçekleşmiş gibi yapılmaktadır ve meşruiyetinin ötesinde savunulur hale gelmiştir. İmajlarla çalışmak, her ne kadar geriye doğru resimsel *[pictural]* kalıntılarla çalışmak anlamına da gelse, bizi 'imaj'a dair, arta kalan problemini ve saygınlık ya da itibar mı olduğu sorusu bakımından dikkate almak yönünde kışkırtabilir Özellikle kamera imajlarının ve hataya tahrik eden kültürünü kateden mecazi olan ve olmayan, ifade ve imada ortaya çıkan etkiler arasındaki ayırımın sözünü ısrarla yineleyerek, bu kültürlerin hizmet ettiği yanlış uzlaşma sorularına uyandırabilir.

Dahası, ve apaçık olanın ötesinde, bazen yalnız, bazen birlikte, bedenlerin yayılma bölgeleriyle, Gözde İlkin'in yapıtı, 'imaj'a dair, arta kalan probleminin hem Türkiye'de hem de başka yerlerde sosyal hayatın dokusuyla ilişkilendiğini görünür kılar. Bunu, beklenmedik aciliyetleri bakımından açığa çıkmış olanın kararsız oyununu kabul etmeye davet ederek yapar ya da biz adalet duygularımızın ve vicdanımızın yüreklendirmesiyle anlarız.

İngilizceden çeviren: Özge Ejder Johnson

"Reprodüksiyonlar, sanatçı ve artSümer Galeri İstanbul'un izniyle kullanılmıştır."

Kavram, Metafor, Benzetme: Nietzsche, Blumenberg, Musil

ZEYNEP TALAY TURNER

19. ve 20. yüzyıl felsefesinde karşımıza çıkan tartışma konularından biri felsefenin sınırları sorusudur; felsefenin kavramlarla ve/veya kavramsallaştırarak ele almada yetersiz kaldığı temalar meselesidir. Eğer felsefenin sınırları söz konusuysa, bu sınırların ötesinde ne var? Wittgenstein erken döneminde, dilde ifade edilemeyen şey karşısında sessiz kalmamız gerektiğini iddia etmiştir; Hans Blumenberg kavramsallaştırmanın ötesinde sessizliğin değil, metaforların olduğunu söylemiştir; Avusturyalı düşünür ve romancı Robert Musil ise metaforlara da şüpheli bakmış ve biricikliğini kavramsal dille ifade edemeyeceğimiz deneyimlerimizi benzetmelerle dile getirmeyi önermiştir.

Kavram, Metafor

"Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine"de (1873) Nietzsche önce kavramların nasıl kurulduğuna bakalım der:

> Her sözcük, hemen, şu yolla kavram haline gelir: bir seferlik ve bütünüyle tikel olan ve içinden çıktığı, şimdi de onu anımsamaya yarayabileceği, kaynaktaki izlenim için değil de, sayısız, az ya da çok benzer, yani tam alındığında hiçbir zaman birbirinin aynı olmayan, dolayısıyla temelden farklı, birçok durum için uygun hale gelince. Her kavram, aynı olmayanların aynılaştırılması yoluyla ortaya çıkar.[1]

1 "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne"nin Türkçesi Oruç Aruoba'nın çevirisiyle *cogito*'nun *Yalan* sayısında yayımlanmıştır (S. 16, 1998, s. 55-66). Online erişim için: https://www.cafrande.org/ahlakdisi-anlamda-dogruluk-ve-yalan-uzerine-friedrich-nietzsche/.

Hemen ardından da hakikat ve metafor arasındaki ilişkiye dikkatimizi çeker:

> [Hakikat] Devingen bir eğretilemeler [Metaphern/Metaforlar], yakıştırmalar, insanlaştırmalardır: kısacası bir insan ilişkileri özeti, ki, şiirsel ve retorik olarak yüceltilerek, çevrilip taşınarak, süslenerek, uzun kullanım sonucu, bir halk için kesin, buyurucu ve bağlayıcı hale gelmiştir: hakikatler, sanrı oldukları unutulmuş sanrılardır.

Nietzsche'nin vurgulamak istediği şudur: kavram ve metafor birbirinden farklı ifade araçları olarak düşünülmüş, felsefi araştırmada, başka bir deyişle, "hakikat" arayışında kavramlarla çalışılması gerektiği, metaforların ise edebiyatın işi olduğu iddia edilmiştir. Halbuki, der Nietzsche, kavram da tıpkı metafor gibi üretilir: birbirinden farklı olan şeylerin, farklılıkları yok sayılarak, dışarda bırakılarak kavram *icat* edilir. Burada "icat" kelimesi önemlidir.

Felsefenin hakikat arayışında kavramlarla ilerlemesi gerektiğini iddia eden anlayış, Nietzsche'ye göre, tam da kavramlara evrensel bir değer atfederek, kavramların "keşfedildiğini" varsayar. Örneğin "dürüst" bir insandan bahsederiz ve o kişinin neden dürüst olduğunu sorduğumuzda verdiğimiz cevap şudur: "dürüstlüğünden dolayı." Sanki, der Nietzsche, "dürüstlük" o kişinin "dürüst" olmasının sebebidir; sanki "dürüstlük" diye bir nitelik halihazırda vardır ve tikel örneklerde onu keşfederiz. Ya da memeli hayvanın ne olduğunu biz tanımlarız, sonra da, doğada bir deve görünce "Bak bir memeli hayvan" deriz. "Hakikati" bulmuş gibi seviniriz. Halbuki doğada sınıflar ve kategoriler yoktur ama biz bu icadın kendisini "hakikat" keşfi olarak deneyimleriz. "Biri" der Nietzsche, "bir şeyi bir çalının ardına saklasa, sonra gene orada arayıp bulsa, bu arama ile bu bulma pek de alkışlanası bir iş olmayacaktır." Ancak "akıl" alanında "hakikat'i tam da bu şekilde "keşfederiz." Halbuki yaptığımız tikel olan ve birbiriyle aynı olmayan eylemlerin, edimlerin ya da niteliklerin farklılıklarını dışarıda bırakarak, aynılaştırma yoluna gitmektir. Bize kavramları sağlayan bu aynılaştırmadır. Bu bir taraftan da bir unutmayı gerekli kılar: aynılaştırma sürecinin ya da tikelin tikelliğinin unutulmasıdır bu.

Şunu vurgulamamız gerek: Nietzsche kavramlara ya da metaforlara karşı değildir, ki dilde "ikame ettiğimize" göre aksini savunmak mümkün değildir; tam tersine aslında kavram ve metafor icadının insanın sanatçı yaratıcılığına ilişkin olduğunu söyler. Ancak vurgulamak istediği şudur: iletişimde kolaylığı sağlamak amaçlı kavramları, tıpkı metaforlar gibi, biz insanlar icat ettik ve

sonra da bu icadımızı unuttuk. Kavram ve metaforu birbirinden tamamen farklı konumlandıran, birinin keşif (kavram) ötekinin ise bir icat (metafor) olduğunu iddia eden anlayış bu unutuşun bir sonucudur. Aslında icat olmaları bakımından kavram ve metafor üretimi birbirine çok benzer: kavram da, metafor da, en az iki farklı şeyin aynılaştırılması sonucu icat edilir. Ya da her kavram bir metafordur. Ya da Borges'in Arjantinli şair Lugones'ten alıntıladığı gibi: "her kelime ölü bir metafordur."[2] Neden?

"The Metaphor" adlı denemesinde birçok şair, düşünür ve yazardan alıntı yapan Borges, kavram ve metafor arasındaki ilişkiyi analiz ederken, Nietzsche gibi, etimolojiden faydalanır. Örneğin İngilizcedeki kral ("king") kelimesi, ki orijinali *cyning*'tir, "kendi kanından olanları, kendi insanlarını temsil eden" demektir. Kral, akrabalık ve centilmen kelimeleri ile etimolojik olarak ilişkilidir. Ama, der Borges, biz "Kral savaş hazırlıkları yapıyordu" dediğimiz zaman "kral"ı bir metafor olarak düşünmeyiz tabii: "soyut düşünmeye girdiğimiz an kelimelerin metafor olduklarını unutmak zorundayız," tıpkı yine İngilizce "consider" ("düşünme," "göz önünde bulundurma") kelimesinin etimolojik kökenlerinin astrolojiyle ilişkili olduğunu, kelimenin "yıldızlarla olma" anlamına geldiğini unutmamız gibi (*con*: ile, beraber; *sidus*: yıldız, takım yıldızı).[3]

Gözler ve yıldızlarla ilgili (*consider*) Borges üç örnek verir. İlki Yunan antolojisinden bir örnektir: "Keşke gece olsaydım, böylece uykunu bin bir gözle izleyebilirdim." İkincisi şudur: "Yıldızlar aşağıdaki bizlere bakıyor." Üçüncüsü ise Chesterton'ın *A Second Childhood* ["İkinci Bir Çocukluk"] adlı şiirindendir:

> Dünyadan daha büyük bir bulut,
> Ve gözlerden ibaret bir canavar olan
> Muazzam gecenin doğuşunu
> Görmeyecek kadar yaşlanmayacağım. [4]

İlkinde sevenin şefkati söz konusudur; ikincisinde ise şefkat, aşk ya da sevgi değildir aklımıza gelen, onun yerine bu metafor şu fikri anlatır: insanlar nesiller boyunca dünyada çalışır, uğraşır ama aslında hiçbir ilerleme kaydetmezler;

2 Jorge Luis Borges, "The Metaphor", *This Craft of Verse*, Londra: Harvard University Press, 2000, s. 22.
3 Borges, *age*, s. 23.
4 But I shall not grow too old to see/Enormous night arise,/A cloud that is larger than the World/ And a monster made of eyes. Borges, *age*, s. 24.

yıldızlar da –ya da evren– kayıtsızca onları izler sadece. Kısacası ilahi olan bizim yapıp etmelerimize karşı kayıtsızdır. Sonuncusu ise oldukça korkunçtur: "gözlerle dolu bir canavar değil, gözlerden yapılmış bir canavar! Bize aşina olan gece kâbusa dönüşür."[5] Borges'in vurgulamak istediği şudur: her ne kadar modelin ya da kalıbın kendisi aynı olsa da (Gözler ve Yıldızlar) ve gözler ve yıldızlar arasındaki ilişki korunsa da (tıpkı *consider* kelimesinde korunduğu gibi), metaforik kullanım söz konusu olduğunda karşımıza çıkan örnekler ve dolayısıyla anlam çeşitliliği sayısızdır.

Borges'in verdiği ikinci örnek (metafor kalıbı) şudur: zaman ve nehir ya da zamanın tıpkı bir nehir gibi akıp gitmesi. Bu kalıba ilk örneği Tennyson'dan gelir: "Gecenin bir yarısında zaman akıp gidiyor." Tennyson, der Borges, oldukça bilge bir biçimde bu anı seçmiştir çünkü aslında gece yarısı her şey sessizliğe gömülür, insanlar sessizce uyur ve zaman da sessizdir ama sessizce akmaya devam eder.[6] Diğer örnek Heraklitos'un o ünlü gözlemidir: "Aynı nehre iki kere girilmez."[7] Son olarak Borges, Manrique'ten şu dizeleri alıntılar:

> Hayatlarımız
> Ölüm denilen denize açılan
> Nehirlerdir.[8]

Borges daha çok şiirsel kullanıma bakar. Amerikalı dilbilimci ve filozof George Lakoff ise gündelik dildeki metafor kullanımından birçok örnek verir bize. Lakoff Nietzsche'ninkine benzer bir yorumda bulunur: yakın zamana kadar filozoflar metaforları irrasyonel ve hatta tehlikeli bulmuşlar ya da tamamen yok saymışlardır. Bizlerin kavramlar yapısı neyi algıladığımızı, dünyaya nasıl katıldığımızı ve diğer insanlarla nasıl ilişkilendiğimizi belirler. Ancak bahsedilen gündelik kavramsal sistem temelde doğası gereği metaforiktir. Gündelik hayatta düşünme, konuşma ve eyleme alanlarımızın hepsine nüfuz etmiş olan metaforları, felsefenin araştırma alanından çıkarmak mümkün müdür?[9]

Lakoff bir kavramın metaforik olmasının ne demek olduğunu ve bunun bizim düşünme ve eyleme yapımızı nasıl şekillendirdiğini şu şekilde örneklendirir: İngilizcedeki "argument" ("tartışma," "argüman") kavramı ve "war"

5 Borges, *age*, s. 24-25.
6 *Age*, s. 25.
7 *Age*, s. 26.
8 *Age*, s. 26.
9 George Lakoff, "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy*, C. 77, S. 8 (Ağustos, 1980), s. 453-486.

("savaş") metaforunu düşünelim: "Argument is war" ("Tartışma savaştır"). Bu metafor birçok ifadede karşımıza çıkar:

> TARTIŞMA SAVAŞTIR
> İddiaların savunulamaz
> Benim argümanımdaki her zayıf noktaya saldırdı. Eleştirileri hedefi vurdu.
> Onun argümanını yıktım.
> Hiçbir tartışmada ben kazanmadım.
> Bu stratejiyi kullanırsan seni yok eder.[10]

Burada Lakoff'un vurgulamak istediği şudur: bir argüman geliştirme ya da bir tartışmada yer almaktan bahsettiğimizde sadece savaş metaforu kullanmakla kalmıyoruz. Argümanı kazanıyoruz ya da kaybediyoruz; karşı tarafı bir rakip, hatta düşman olarak görüyoruz; kendi pozisyonumuzu savunuyor, karşı tarafınkine saldırıyoruz; strateji geliştiriyoruz ve uyguluyoruz; eğer savunulamaz bir pozisyondaysak, ondan vazgeçip, başka bir saldırı stratejisi geliştiriyoruz. Kısacası, tartışma sırasında yaptığımız birçok şey kısmen savaş kavramıyla biçimleniyor.[11] Tartışmanın savaş metaforuyla birlikte düşünülmediği bir kültür hayal edin diyor Lakoff:

> Bir argümanın dans olarak görüldüğü, katılımcıların icracı (*performer*) olduğu ve hedefin dengeli ve estetik bir şekilde gerçekleştirildiği bir kültür düşünün. Böyle bir kültürde insanlar argümanları farklı algılayıp, deneyimleyecekler, farklı uygulayacaklar ve bu argümanlar hakkında farklı konuşacaklardır. Ama biz onları tartışıyor olarak bile algılamayız muhtemelen. Onların yaptığını "tartışma" olarak adlandırmak tuhaf olacaktır bizim için. Muhtemelen o kültürle bizim kültürümüz arasındaki bu farkı en tarafsız biçimde tasvir etmenin yolu şudur: biz savaş üzerinden yapılanmış bir söylem formuna sahibiz; onlar ise dans üzerinden yapılanmış bir söylem formuna sahip.[12]

1960'da Alman filozof Hans Blumenberg *Paradigmen zur einer Metaphorologie*'de (*Paradigms for a Metaphorology,* Bir Metaforoloji için Paradigmalar) metafor kullanımı konusunda daha umutludur. Evet, metaforlar, tam da bizim dü-

10 Your claims are indefensible./He attacked every weak point in my argument. His criticisms were right on target./I demolished his argument./I've never won an argument with him./If you use that strategy, he'll wipe you out.

11 Lakoff, *age*, s. 454-455.

12 *Age*, s. 455.

şünce yapımızı şekillendirmeleri bakımından kimi durumlarda tehlikeli olabilirler, ama hepsi değil. Bu noktada Mutlak Metaforlar ve Görece Metaforlar arasında yarım yapan Blumenberg, Görece Metaforları şöyle tanımlar: aslında kavramlarla açıklanabilecek bir fenomeni ya da olguyu, kavramsal açıklamaya ve incelemeye yardımcı olacağı düşünülerek metaforla açıklayan metaforlar. Mutlak Metaforlar ise en temel, cevabı olmayan, olamayan ve insan varoluşuyla ilgili sorulara cevaben icat edilmiş metaforlardır.[13]

Görece Metaforlara örnek "toplum bir ağdır" ya da "toplumsal yaşam bir dramadır" ya da "toplum bir tiyatrodur" gösterilebilir. Burada, sosyal bilimci toplumsal ilişkilerle ilgili bir fikri ya da fenomeni anlatmak amacıyla kavramlara başvurmak yerine, bir imge bulmaya çalışır ve bu imgeyi işlerliğe koyar. Her ne kadar aynı fenomeni bir kavram ya da kavramsal bir dille anlatabilecek olsa da, bir imge, yani bir metaforla, söz konusu fenomenin daha iyi ve hatta daha ekonomik bir biçimde anlatılabileceğini düşünür. Ama burada bir sorun vardır: metafor "A, B'dir" formunu alır ve bu da kimi "çıkmaz sokak"lara ya da tuzaklara yol verebilir. Burada işlerliğe konulan özdeşlik formülü kimi olası yaratıcı yorumlamalara yol verebilir, ama aynı zamanda başka yaratıcı yorum ve açıklamaları daha açılmadan kapatabilir.

Daha açık bir biçimde söylersek: "toplum bir ağdır'da karşımıza çıkan "ağ" metaforunu inceleyelim: "ağ" kelimesi ülkenin her yanına ulaştırılmış iletişim ve ulaşım şebekesi olarak düşünülebilir; ya da örümcek ağı aklımıza gelebilir. Ancak burada sadece kelimenin anlamı aklımıza gelmekle kalmaz, aynı zamanda, kaçınılmaz olarak, bir imge de oluşur zihnimizde: merkezden periferiye yayılmış mükemmel bir açılma imgesi (ister örümcek ağı olsun, ister şebeke). Peki bu imge toplumu ne kadar doğru bir biçimde temsil eder? Toplum gerçekten de her kesimin, grubun, sınıfın bir biçimde birbiriyle ilişkili olduğu bir yapı mıdır? Dahası mükemmel bir yapı mıdır (örümcek ağı gibi)? Peki ya temsil edilmeyen gruplar, dışlananlar, dezavantajlı gruplar? Blumenberg'in söylemeye çalıştığı şudur: her ne kadar sosyal bilimcinin bulduğu bu imge ya da metafor, söz konusu fenomeni (toplum) çok güzel, hem de bir kelimeyle zihinsel yaratıcılığımıza ve imajinasyon gücümüze başvurarak açıklıyor gibi gözükse de bu metaforun kendisi açıklanmak istenen fenomeni kemikleştirip, metaforun kendi anlamının içine hapsedebilir. Kavramı ya da fenomeni açıklama adına işlerliğe konan metaforun kendisi, dönüp kavramın kendisini tanımlamaya, ona nüfuz etmeye ve haliyle onu yanlış temsil etmeye başladığı oranda, biz toplum yapısını anlamaktan uzaklaşacağızdır.

13 Hans Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology*, çev. Robert Savage, New York: Signale, 2010.

Blumenberg örneklerini sosyal bilimden seçer ancak biz edebiyattan da örnekler bulabiliriz. Örneğin Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* (1805): taklit yeteneği çok iyi olan yeğen, *O*, romanda düzenli olarak "toplum bir tiyatrodur" der. Tabii bizler de rollerimizi oynayan bireylerizdir. Böyle bir metafor aslında başkalarına ve hatta kendimize karşı hiçbir zaman samimi olmadığımız anlamına gelir, ki kimi durumlarda bu doğru olabilir ama her zaman değil. Diderot'nun gözlemi toplumun bir özelliğini problematize etmesi açısından önemlidir tabii ama aynı zamanda bu metaforla yaşamımız boyunca rol yaptığımız ve (bilinçli ya da bilinçsiz) toplumun bize karşı ya da "otantik" kendiliğimize karşı her daim bir tehdit olduğu algısını oluşturabiliriz. Nietzsche'nin eleştirdiği tam da budur: metaforlar algımızı biçimlendirir, bizi koşullar, bir sanrıyı hakikatmiş gibi bize sunar.

Blumenberg fetiş haline gelmiş bu ifade araçlarını (Görece Metaforlar), Mutlak Metaforlarla karşılaştırır: "dünya nedir?" "yaşam nedir?" gibi "cevaplanamayacak" sorulara cevap arayan metaforlar. Blumenberg'in birçok kitabı aslında insanların bu sorularla ilişkisini açımlayan, ortaya koyan örnek imgelerle doludur. Bu imgeler birçok farklı dönemde karşımıza çıkar. Bazen biçim değiştirir, bazen aynı olarak kalırlar. İkonik anlamda sabittirler, ama sabit olan imgelerdir; bu imgelerin kendileri sonsuz yorumlamaya açıktır çünkü cevap yoktur: Prometheus; Faust; doğa okunabilecek bir kitaptır; Platon'un mağarası; sabit bir zeminde durarak gemi enkazına bakan izleyici.

Mutlak Metaforlar her türlü kavramsallaştırmaya direnirler çünkü cevabı olmayan ama insan varoluşuyla ilgili en temel sorulara karşı konuşlandırılan araçlardır. Blumenberg Mutlak Metaforları önemli bulur çünkü tam da sonsuz bir yorumlama varyasyonuna açık olma özellikleri sayesinde hayatta kalırlar. Mutlak Metaforları yorumlama girişimi hiçbir zaman sona ermez; dogmatik yüceltmenin nesnesi haline gelmezler. Dünyaya karşı bir mesafe almaları konusunda insanlara yardım ederler ama aynı zamanda insan yaratıcılığını sembolize ederler. Bu mesafeye bir savunma mekanizması diyebiliriz; kırılgan bir varlık olan insanın kendini-koruma aracı da diyebiliriz. Peki Blumenberg "dünyaya karşı mesafe almak"tan neyi kasteder? Neye karşı kendimizi korumalıyız?

Blumenberg'in "gerçekliğin mutlaklığı" dediği şeye. Blumenberg bu ifadeyi merkezinde "insanın varoluş şartlarını kontrol edememe durumuna geldiği, daha da önemlisi, herhangi bir kontrolden yoksun olduğuna inandığı"[14] iddia-

14 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, çev. Robert Wallace, Cambridge; Massachusetts; Londra: MIT Press, 1983, s. 3-4.

sının olduğu bir tartışmada kullanır. Blumenberg'e göre insan kısıtlı kaynakları olan kısıtlı bir varlıktır ve ancak kendisiyle dış dünya arasına mesafe koyabilirse hayatta kalabilir; aksi durumda dış dünya kendisini ezip boğabilir, istila edebilir. "Gerçekliğin mutlaklığı'nın üstesinden gelmek insan bilişselliğinin birçok formunun işlevidir: mitler, hikâyeler, metaforlar, din, felsefe, bilim ve teknoloji.

Arbeit am Mythos'ta (*Work on Myth,* "Mit Üzerine Çalışma" (1979)), örneğin, mitik düşüncenin işlevine yüzlerce sayfa ayırır Blumenberg: "Bir şeyi öldürmek için hikâyeler anlatılır" der, "mesela zaman öldürmek için," ki bu önemli olsa da oldukça basit bir işlevdir. "Daha ciddi vakalarda ise korkuyu öldürmek için hikâyeler anlatılır."[15] Mutlak Metaforlar için, "dünya nedir?" gibi "cevaplanamayacak" sorulara cevaben üretilmiş metaforlardır dedik. Mitler daha farklıdır: mit kimi soruları cevaplama girişiminde bulunmaz; sorunun kendisi akut hale gelmeden bir şey anlatır bize, öyle ki soru akut hale gelemez dahi.[16] Mitik düşünme âciz egonun endişesini (*Angst*) azaltma ve bu endişeyi daha katlanılabilir bir korkuya dönüştürme işlevine sahiptir.[17]

Robert Musil: Benzetme

Blumenberg bizi kimi metafor kullanımlarına karşı uyarsa da, Mutlak Metaforları över dedik. Avusturyalı romancı ve düşünür Robert Musil ise metafor kullanımı konusunda oldukça kuşkuludur. Musil benzetmelere başvurur. Benzetme metafordan farklı olarak "A, B'dir" formülüyle değil, "A, B gibidir" formülüyle işler. Musil'in özellikle hikâyelerinde sayısız benzetme vardır. Musil, 50 sayfalık hikâyesi *Die Vollendung der Liebe*'de *(The Perfecting of a Love*, "Bir Aşkın Mükemmelleştirilmesi") "gibi," "sanki" (*wie, wie wenn, als ob*) kelimelerini 337 kere kullanmıştır; bir sıfat ya da zarf kullandığı zaman hemen onun zıddını kullanarak (*-un* ya da *-los*), ilk kullandığı sıfat ya da zarfı 224 kere; bir cümleyi ya da ifadeyi ise 208 kere değillemiştir.[18] Luft şöyle yazar: "'öyle değil ama böyle, ki bu da şunun gibi' diyerek duyguları analoji ya da benzetmeyle betimlemek adına, novellasının neredeyse her satırı bir biçimde değillenmiş ya da göreceli hale getirilmiştir."[19]

15 Hans Blumenberg, *Work on Myth,* çev. Robert Wallace, Cambridge; Londra: MIT Press, 1985, s. 34.
16 *Age*, s. 197.
17 *Age*, s. 4-5.
18 David Luft, *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*, Berkeley; Los Angeles; Londra: University of California Press, 1984, s. 93.
19 *Age*, s. 93.

Örneğin *Grigia* adlı hikâyesinde bir köyü şu şekilde tasvir eder Musil:

> Bu köyün etrafındaki manzara da tuhaftı. Yarım daire biçiminde bir duvar oluşturan sarp doruklu dağlardan ibaretti; dağların dimdik indiği yerde, ortadaki koni benzeri ormanlık alanın etrafını çepeçevre dolanan bir çukurluk vardı ve boş bir kek kalıbını andıran bu dünyanın küçük bir parçası dereyle bölünerek, derenin vadi boyunca uzanan, köyün de olduğu öteki kıyısına yaslanıyordu.[20]

Ya da *Tonka* adlı hikâyesinden bir örnek:

> Bir ara yanlarından kahverengi bir kelebek uçtu ve uzun saplı bir çiçeğe kondu, bu dokunuşun altında hafifçe titreyen çiçek yarıda kesilen bir konuşma gibi ansızın hareketsizleşene dek sağa sola sallandı... Ağlamak istiyordu insan, nedenini bilmeden. Tonka yanındaki insan gibi düşünmeyi öğrenmiş olsaydı, doğanın bir sürü çirkin sıradanlıktan oluştuğunu ve bunların geceleyin yıldızlar gibi birbirinden hüzünlü bir uzaklıkta yaşadığını hissederdi o anda; güzel doğa; fenere benzeyen başıyla bir yabanarısı ayağının etrafında dolaşıyor ve o seyrediyor. Ve bir yolun kahverengiliğine geniş ve kapkara, eğrice uzanan ayağını seyrediyordu.[21]

Yine *Tonka*'dan: "Tonka ışıktan yoksun, dertlerle dolu bu hayatta solup gitmişti ve çökerken cezbeden bazı kadınlar gibi güzel yaşlanmadı tabii, yeşilliği tazeliğini yitirir yitirmez sararıp çirkinleşen bir demet maydanoz gibi soldu."[22]

Sanki hiçbir sıfat, zarf, kısaca hiçbir kelime ifade edilmek isteneni ifade etmeye yeterli değildir. Doğru bir biçimde söylenemeyecek olanın yine de dile gelmesi gerektiği konusunda ısrar muhtemelen Musil'in hikâyelerinin neden bu kadar yorucu olduğunu da açıklar. Ancak bu ısrardan vazgeçmemesi Musil'in karakterlerinin deneyimlediği dönüşümün dile gelemezliğini ve biricikliğini söylemek yerine göstermeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Genç Törless'in en başında Maeterlinck'ten yaptığı alıntı, bu ısrarın nedenini açık ediyor:

> Bir şeyi ele geçirir geçirmez, ne tuhafsa değerini yitirdiğini görürüz onun. Dipsiz uçurumların derinliklerine daldığımıza inanır, ama yeniden su yüzüne çıktık mı solgun parmak uçlarımızdaki damlaların, onların kaynağı olan denize ben-

20 Robert Musil, *Üç Kadın*, çev. Zehra Yılmazer, İstanbul: Helikopter, 2009, s. 7.
21 *Age*, s. 58.
22 *Age*, s. 74.

> zemediğini görürüz. Harikulade hazineler saklı bir define keşfettiğimizi sanır, ama yeniden gün ışığına ulaştık mı yanımızda alıp getirdiklerimizin yalancı mücevherler ve cam kırıklarından başka bir şey olmadığını anlarız. Ama zifiri karanlıkta eskisi gibi ışıldayıp durur hazine.[23]

Borges kimi metafor kalıplarından bahseder dedik ve gözler/yıldızlar ve zaman/nehir örneğini verdik. Borges bu kalıpları çoğaltır: kadın ve çiçek; yaşam ve rüya; uyku ve ölüm; savaş ve yangın. Borges'i şaşırtan bu kalıpların sayılarının çok da fazla olmamasıdır, her ne kadar bu kalıplardan üretilmiş örnek ve anlam çeşitliliği sayısız olsa da. Ancak, der Borges, aşina olduğumuz bu kalıplara uymayan metafor örnekleri de vardır, ancak bunların sayısı oldukça azdır. Byron'dan bir örnek verir: "She walks in beauty, like the night" ("Tıpkı gece gibi, güzellik içinde yürüyor"). Bu dizeyi hayranlıkla hatırlar Borges, çünkü hem bahsedilen kalıplara uymuyor hem de oldukça sofistike bir yapısı var. Sofistikedir çünkü öncelikle geceye benzetilen kadın vardır, ama aynı zamanda gece de kadına benzetilmektedir.[24] O zaman bir umut vardır: aşina olduğumuz, halihazırda varolan kalıplara dayandırılmayan metaforlar her zaman bulunabilir. Ama her şeyden önce bunu yazmaya cüret edecek şairlere ihtiyaç vardır, tıpkı Byron gibi. Bir şair yeni bir ilişki kalıbı icat edebilir (kadın ve gece gibi). Tabii bu icat da dolaşıma girip, bir süre sonra tanıdık kalıplardan biri olabilir, ama bu da şairin başarısı olarak kabul edilmelidir.

Musil'in benzetmeleri Borges'in kalıp-metaforlarından farklı; Byron örneğinde olduğu gibi, henüz dolaşıma girmemiş, bir kalıba oturtamayacağımız metaforlardan da farklı çünkü sonuçta bu "kalıpsız" metaforların da "kalıplaşma" olasılığı var. Musil'in benzetmeleri adeta sadece bir kullanımlık.

Benzetmelerle ilgili şunlar söylenebilir: kesin bir şey deme konusunda her daim çekiniktirler, geçici bir gözlem yaparlar. Ayrıca benzetmeler her şeyin her şeyle ilişkili olduğu bir dünya kurarlar; belki de çocukken kurduğumuz ama büyüdüğümüzde unuttuğumuz ilişkileri bize hatırlatırlar. Benzetme dünyasında hiçbir şey sabit değildir ya da kavramsallaştırılmaz. Benzetmeler ve Mutlak Metaforlar arasındaki fark şudur: Mutlak Metaforlar bir biçimde bir cevap niteliği taşırlar ya da en azından o çok büyük sorulara bir cevap bulma girişimiyle ortaya çıkarlar. Benzetmeler ise o büyük soruların belli bir biçimde sorulmasına dahi izin vermezler; bizi oyalarlar, şaşırtırlar ve rahatsız

23 Robert Musil, *Genç Törless*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: İletişim, 2000.
24 Borges, *age*, s. 40.

ederler. Belki de Musil'in hikâyelerinin yorucu olmasının bir sebebi de budur: bizi büyük bir soruya götürmeyi vaat eden düşünceler ve detaylarla doludur bu hikâyeler; bunu da imge sıçramasıyla yaparlar. Ama bu *-mış gibi* yapan bir vaattir. Aslında vaat edilen hiçbir şey yoktur. Hikâyeleri okurken hissedilen tükenmişlik hissi basit bir yorgunluk değildir; daha çok sinirsel bir tükenmedir, kızgınlıktır: bütün pencerelerin açılması ama yine de bu pencerelerden düzgün bir biçimde görememenin verdiği kızgınlık. Neden vaat edilen bir şey yoktur? Ya da bizler neyin vaadini umarız ya da bekleriz? Bu sorulara cevap vermek için Musil'in ünlü *Niteliksiz Adam*'ından kısaca bahsetmeliyiz.

Niteliksiz Adam'ın giriş bölümünde Musil bir kamyonun çarptığı bir adamın etrafına toplanan kalabalığı ve bu kalabalığın içinde romanda daha sonra karşımıza çıkacak olan bir çiftin tepkilerini tasvir eder. Bu kazadan çok etkilenen kadın "kalbiyle midesi arasındaki boşlukta acıma" diye nitelendirdiği bir şey hisseder. Yanındaki adam ise birden ağır kamyonların fren mesafesinin çok uzun olduğu gibi teknik konulardan bahsetmeye başlar. Bu teknik açıklamasını kimi istatiksel bilgilerle destekler. Fren mesafesinin ne olduğuna dair hiçbir fikri olmayan kadın bu sarsıcı olayın belli bir düzene sokulması, bu kazanın istatiksel bir veriyi destekleyen örneklerden biri haline gelmesi ile rahatlar: "artık kendisine çok da dokunmayan teknik bir "gerçeklik" sayesinde, "kalbiyle midesi arasında bir acıma hissi'ne sebep olan "gerçeklik'e bir mesafe alınmıştır.

Tabii Musil'in romanın hemen ilk sayfalarında bu kazadan bahsetmesi tesadüf değildir. İstenmeyen ve "irrasyonel" olayların teknik kavramlar aracılığıyla *görünürde* rasyonel bir düzene sokulması ve buna bağlı olarak da daha baş edilebilir hale gelmesi roman boyunca işlenir. Musil'in problematize ettiği şudur: deneyimlerimiz teknik kavramlarla ve/veya kavramsal kategorilerle ifade edildiği zaman gerçekliğin şiddeti meşrulaştırılır. Bu aynı zamanda gerçeklikle kendimiz arasına mesafe koyan bir kaçış mekanizmasıdır. "Gerçekliğin şiddeti'nden kaçış olan bu mekanizma aynı zamanda kendi deneyimlerimizden ve dolayısıyla kendimizden kaçış anlamına gelmektedir. Daha sonra yıkıcı ve parçalayıcı olacak bir kaçıştır bu.

Vaat edilmesini istediğimiz birliği-bütünlüğü olan bir özne anlayışıdır; kesinliktir, aşinalıktır, tutarlılıktır. Halbuki Musil moderniteyi hiç bitmeyecek olan bir değişkenlik hali, toplumda bir birlik ve bütünlük anlayışının yokluğu, hem toplumsal hem de bireysel bağlamda bir yersizlik-yurtsuzluk hissiyatı olarak görür. Ancak bu boşluğu ve temelsizliği inkâr etmeye yönelik herhangi bir girişim kişinin kendi yıkımı ve parçalanmasıyla sonuçlanacaktır.

"Bir Tür Giriş Yerine" başlıklı bu açılış bölümü ne bilim dilinin (Aydınlanma'nın vaat ettiği akla inanç) ne de realizm geleneğinin insanların yoğun duygu değişkenliğini tanımlayabildiğini gösteriyor. Peki, ne yapmalıyız? Musil'e göre insanı merkeze koyan Kartezyen özneye ve bir bütünlüğü olduğuna inanılan benliğe olan inancımızdan vazgeçerek işe başlamalıyız. Modern insanın yersiz-yurtsuz ve merkezsiz bir varoluş olması olumsuz bir şey olarak algılanmamalıdır aksine bizi özgürleştirecek olan bu anlayışı kabul etmemizdir. Tabii bu kolay değildir çünkü kendimizle başka bir ilişkiyi gerekli kılar.

Musil'in hikâyeleri bu fikrin oldukça deneysel bir biçimde gösterilmesidir. Musil hikâyelerinden biri için şöyle der:

> Bu kitabın kusuru bir kitap olmasıdır. Bir cildinin, arka kapağının, sayfalarının olmasıdır. Biri birkaç sayfayı cam plakalar arasına yaymalı ve zaman zaman bu sayfaların yerlerini değiştirmeli. O zaman bu kitabın ne olduğu anlaşılacaktır. – İnsanlar sadece neden-sonuç kalıbında yazılmış hikâyeleri biliyor... Bu kitap onlardan değil.[25]

Musil'in hikâyeleri "onlardan değildir": insan deneyimlerini neden-sonuç çerçevesi içinde okuyucuya sunmaz. Deneyimler, şeyler, yorumlamalar arasında yeni ilişkiler, ilişkisellikler kurar ama bu ilişkiler de sabit değildir. İyi bir sanat eseri ya da edebiyat eseri, der Musil "sadece doğrudan bir deneyim değil, asla aynı biçimde tekrarlanamayan, düzeltilemeyen, bireysel, hatta anarşik bir deneyim sunar bize."[26]

Musil yaşamı boyunca hep etik ile ilgilenmiş olduğunu yazar.[27] Ancak burada etik ergenlik gibi "larva dönemi"nde (Törless) yaşanabilecek biricik ve tekrarlanamaz deneyimleri inceleme girişimi olarak anlaşılmalıdır. Vaat edilen kalıpların, neden-sonuç ilişkilerinin, kesinliğin, tutarlılığın, dahası geleneğin, önyargıların hüküm sürdüğü "yetişkinler" dünyasında çoktan unutmuş olduğumuz bir varoluş biçiminin ve bu varoluş biçiminde şeyler arasında bambaşka ilişkilenmelerin olabileceğinin bize hatırlatılmasıdır. Musil ahlakçı ile etikçi arasında ayrım yapar: "Ahlakçı halihazırda olan bir yapıyı benimser ve şeyleri mantık düzeninde tanzim eder. Bu değerlere yeni bir değer eklemez, onun yerine değerlere bir düzen getirir. Temel ilkeler... sistem içindeki ilişkilerdir,

25 Alıntılandığı yer: Luft, *age*, s. 88.
26 Robert Musil, *Precision and Soul*, çev. Burton Pike ve David S. Luft, Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1990, s. 205.
27 Robert Musil, *Diaries*, çev. Philip Payne, New York: Basic Books, 1998, s. 442.

konumlardır.[28] Etik ise tamamen farklı bir deneyim düzenine aittir: "İsimler: Konfüçyüs, Lao-tse, İsa ve Hıristiyanlık, Nietzsche, mistikler, denemeciler... Onların etiğe katkısı form ile değil, içerik ile ilgilidir."[29]

Aslında ahlakın işlevsel yapısı, bilimsel araştırmanın ya da istatistiğin koşulu olan tekrarlanabilirlik ilkesine uygundur: "Eğer eylemlerimiz tekrar edilemez olsaydı, o zaman bizden beklenecek bir şey olmazdı ve insanlara kendilerinden ne beklendiğini söyleyemeyen bir ahlak hiç de eğlenceli olmazdı."[30] Etik alanında ise tekrar söz konusu değildir. Etik her türlü kavramsallaştırmaya direnir.

Yazar Musil sessizliği seçmemiştir; aslında amacı iç insanı keşfetmektir; etik deneyimin dile gelemeyen biricikliğini, tekilliğini benzetmeler aracılığıyla araştırmaktır. Aynılaştırmanın şiddetine bir başkaldırıdır. Hikâyeleri okuyucunun bir kelimede ya da cümlede durmasına izin vermez: imgeler her daim hareket halindedir. Ama bu imgeler savsaklanamaz da...

Kaynakça

Borges, Jorge Luis, "The Metaphor", *This Craft of Verse* Londra: Harvard University Press, 2000.

Blumenberg, Hans, *Paradigms for a Metaphorology*, çev. Robert Savage. New York: Signale, 2010.

Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age*, çev. Robert Wallace. Cambridge; Massachusetts; Londra: MIT Press, 1983.

Blumenberg, Hans, *Work on Myth*, çev. Robert Wallace. Cambridge; London: MIT Press, 1985.

Lakoff, George, "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy*, C. 77, S. 8 (Ağustos, 1980), s. 453-486.

Luft, David, *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*, Berkeley; Los Angeles; Londra, University of California Press, 1984.

Nietzsche, Friedrich, "Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine", çev. Oruç Aruoba, *cogito*, S. 16, 1998, s. 55-66. Online erişim: https://www.cafrande.org/ahlakdisi-anlamda-dogruluk-ve-yalan-uzerine-friedrich-nietzsche/

Musil, Robert, *Diaries*, çev. Philip Payne, New York: Basic Books, 1998.

Musil, Robert, *Genç Törless*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: İletişim, 2000.

Musil, Robert, *Precision and Soul*, çev. Burton Pike ve David S. Luft, Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1990.

Musil, Robert, *The Man without Qualities*, çev. Sophie Wilkins ve Burton Pike, Londra: Picador, 1995.

Musil, Robert, *Üç Kadın*, çev. Zehra Yılmazer, İstanbul: Helikopter, 2009.

28 *Age*, s. 312.

29 *Age*, s. 312.

30 Robert Musil, *The Man without Qualities*, çev. Sophie Wilkins ve Burton Pike, Londra: Picador, 1995, s. 553.

Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler

ÖZGÜR TABUROĞLU

Bilge Karasu metinlerinde ışık vurmayan yerde anlatı da kesilir. Az da olsa şeyleri fark edebilecek kadar bir aydınlık olmadığında dram ilerlemez. Sabahı beklemek gerekir sözgelimi. Birisi bir yeri aydınlatmalıdır ya da. Anlatı aydınlığını yazarın zihninden almaz. Plotinos'un ayrımlarına başvurursak, dram, *lumen* türünde bir ışık altında biçimlenir. Başka zihinleri de aydınlatan zaman ve mekân üstü *lux* gibi bir ışık geri çekilir. *Lux*'un kaybolmasıyla beraber onun "dirim" dediği varlık da geri çekilir. Bu nedenle Karasu, doğal ışığın geldiği ve geri çekildiği, karardığı, gölgelendiği veya fazla aydınlattığı zamanları ve yerleri sürekli hatırlatır. Işığın ne durumda olduğunu okuruna haber verir her sayfada. *Lux*'un belirtileri nadiren ortaya çıkar ama *lumen* kaybolunca zihin de kararır. Az da olsa ışık olmadığında kimse düşünemez ve anlatamaz olur sanki. Karanlık içinde, saklı bir dirimin belirtileri de kaybolur ve orada artık herhangi bir şey olup bitmez: "Karanlık, zamansız."[1] Karanlıkta her şey "tek" içinde yeniden açılmak üzere, "derinde" bekler. Görüngü, tekrar kendinde şeyin derin ve karanlık yerine kaçar. Karanlıkta bir "dirilik" olduğunu hava açılınca fark ederiz. Kendinde şey'den klasik bir anlatıda olduğu gibi yönü ve yönelimi belirsiz bir ışık, *lux* yayılmaz. Orada dirimin tüm parçaları gibi ışık, ses, koku da tek bir imgede, duyumda birleşir; "koklanan ışık", "ışıklı sesler" duyulmayı bekler. Tekrar ışık altında olağan ifade biçimlerine dönüşmek üzere karanlığa, geceye karışırlar. Varlıklar ve onların duyum ve ifade biçimleri bu derin karanlıkta ayrımsızca birleşebilir.

Karanlık, aynı zamanda vaat edilmiş ışıktır; yaşam ve ölümün sürekli temas etmesi gibi. Karanlık yine de boş ve manasız gibi durur. Ama her ikisi

1 Karasu, Bilge, *Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis, 1991, s. 7.

arasındaki savaşım varlığını sürekli duyurur. Hava birden kararır ya da açar. Bu çatışma son bulmayana kadar anlatmaya değer bir hadise olmaz. Işık zemini aydınlatınca, dram devam eder, kadro ve dekor bu ışıklı zemin üzerine bir film, tiyatro seti gibi yerleşir: "Işığın sandalı aydınlatmasını bekliyorum. Sandal çırpıntılı ışığın içindeyken atıyorum balığı."[2] Atmosfer, ışığa bağımlıdır. *Lumen*'in kestirilemez gündemine boyun eğer.

Karasu, *lux* gibi kararlı ve kesintisiz bir ışık altında anlatma kolaycılığından uzak yazar. Bazen eline bir fotoğraf alıp ya da bir tabloya bakarak uzun uzun anlatır. Ele geçirilmiş ışık altında ve dondurulmuş bir sahnede şeylerin vazıh imgesine imrenir sanki. Diğer türlü ışığı sabırla bekleyip, onun izin verdiği kadarını, vurduğu yerlerde açığa çıkardığı kadarını anlatmaktan fazlasını yapamayacağını bilir. Böyle zamanlarda, bir resme ya da tabloya bakarak huzur içinde anlatmanın keyfini sürer. "Hasta bir ışığın" altında beklemeden, resimli imgede donup kalmış *lux*, sanki kendinde şeye, dirime bu görünürlük parçası üzerinden ulaşmanın kestirme bir yolunu açar. Işığın hastalanması, neyin görünmeye ve dolayısıyla anlatılmaya değer olduğunu da şüpheli kılar. Işığın seçimleri, neyi aydınlatacağına dair bir karar, yazarın seçimlerini önceler. Fotoğraf şeklindeki seçiklik bir türlü ortaya çıkmaz. *Lux* tarafından sıhhat kazanmamış, doğru şeyleri aydınlatması için bir öğretiye sahip olmayan *lumen* altında her varlık marazi görünebilir: "O Güneş girmemiş, hasta ışığın altındaki sayrı yüz."[3] Bu ışık, *Gece*'de olduğu gibi *lux* ile bağını yitirdikçe karanlık hâkim olmaya başlar. Gün ve gece döngüsü arasındaki uyum kaybolur.

Aydınlık ve Karanlık

Herhangi bir eylemi başlatmak için ışığa doğru gitmek gerekir: "Geceyarısına on kala, bahçedeki tek elektrik fenerinin dibinde elini sıktım."[4] Işık altında tasvire konu detaylar değişir. Seçik, gölgeli veya karanlık olmak şeylerin muhtemel halleri olurlar: "Gözleri kaşlarının gölgesinde."[5] Işığa doğru giderken karanlıkta, zeminin durumu, sesler, başka duyumlar yol gösterir. Bazen bir uyurgezer gibi yol almak gerekir. Ama karanlıkta sesler bile "kesik kesik" çıkar. Diğer yandan aydınlığı beklerken karanlık her yerde hazır bekler; her varlığa nüfuz edebilir. Karanlıkta biçim bulan bir sinestezi içinde duyumlar kendi aralarında ve ifade parçalarıyla birleşebilirler; "sesi ısınmış", "körpeliğin

2 *Age*, s. 30.
3 *Age*, s. 33.
4 *Age*, s. 34.
5 *Age*, s. 34.

karanlığı", "uğultusu esti yine". Aydınlıkta "apak" olan dikkat ve ifadeler, karanlıkla yeniden karışırlar. Işık altındaki şeyler arasındaki ayrım belli olunca, "anlamak" mümkün olur. Karanlığa doğru gittikçe anlam duyum parçalarına, seslere, ışığa, kokulara ayrışır ve sonra yeniden ayrımsızlaşır: "Karanlık eriyip koyulaşıyor, açılıp katılaşıyor adımlarımızla."[6] Karanlıkta her varlık veya Platon'un duyulur ve anlaşılır şeyler dediği varlıklar, üçüncü türden şeylere, imgesiz ve kavramsız khōra'ya karışır.

Dışarıdan içeriye girerken aydınlık yerini karanlığa bıraktıkça ferahlık kaybolur: "Kilisenin arka kapısı, içerisinin, ön kapının ışığında, sevincine yabancı; soğuk, boş, karanlık."[7] Işığın zaman ve yer içindeki değişimleri, neşe ve keder gibi iki karşıt duygu hali arasında dalgalanmalara sebep olur. Her şeyden önce ışıksız yer soğuktur; ölüme yakındır. Karanlık ve soğuk, kötü duyguları da beraberinde getirir. Şeyler, karanlıktaki soğukta üşümemek için birleşirler. Ama bu yakınlık onlar arasındaki sevgiden ileri gelmez. Ölmemek için topluca durmaları gerekir; imparator penguenleri gibi. Işık altında ayrı durmaları ise sevgisiz olmaktan değildir. Işığın yarattığı ferahlıktandır.

Işık alan eşyanın duyumu da canlı olur. Aydınlık ve karanlığın çekiştiği gölgeler ise, bazen ılık bazense soğuk yerlerdir; ışığın fazlasından ve azından koruyan bir "genişlik" de olabilir; kavuran ışıktan ve donduran soğuktan uzak. Kumsalda oturanların yerli yersiz "hadi denize girelim" deyişleri de, ışıktan güvenli bir gölgeye, yarı karanlığa girme arzusu gibidir. Gölge, güvenli bir yaşam alanıdır; deniz gibi. Dirimle varlıkların uyum içinde ilişki kurdukları bir açıklıktır. Gölgede gözler ne kamaşır, kısılır ne de büyük büyük açılır. Şeyler, rahat bir görü alanı içine yerleşirler. Metin veya yazar da oralara bakar; nereye ışık vuruyorsa orası ifadesine kavuşur. Elinde mum gezdiren bir kişiyi takip eder sözgelimi. Kendi aydınlığını yaratamaz çünkü. Mumla gezinen Meryem gibi, bazen de aydınlık kendi karanlığına sebep olabilir. Ev tutuşunca küle dönen kadının "sesi de kaybolur". Karanlığa karışmadan önce son büyük bir yangında bedeni, "ışığın içinde erir". Karanlığa karışma, bir "kamaşma", ışıklanma ile gösterişli bir eylemle son bulur. Ölüm de böyle nihai ışığın duyumu gibi bir sondur. Meryem'in "günah işlemek" için çıplak kalan bedeni, son bir aydınlık yayıp karanlığa karışır.

Işığın varlığı da yokluğu da derttir. Daha doğrusu Platon'un *pharmakon*'u gibi, hem dert, hem devadır. En basit ifadesiyle, çok olunca terletir, ciltte

6 *Age*, s. 38.
7 *Age*, s. 38.

yanıklara neden olur, az olunca üşütür. Karasu, ışığın derecelerini verirken bu gibi belirtilerden söz eder mutlaka. Bu dertlere karşı, ışığın ölçülü olduğu, dolayısıyla yaşanabilir, ılık yerlere gitmek gerekir; denize girmek, serin çarşaflar altında uyumak gibi. Ama dirimin kesif ifadesine karşı saygılı bir duruş da vardır; perdeler nadiren çekilir. Anlatı ışığa her durumda muhtaçtır. Anlatı kişilerinin uygun ışık altında bir yerlere doğru yürümeleri veya daha ılık bir yere gitmeleri, temel ve tekrar eden bir olay değeri kazanır. Bu sırada yol alırken bazı şeylere rastlar, yol arkadaşlıkları, izlenimleri edinirler. Bir bitkiden hayvandan farksız gibi uygun iklimi ararlar. Anlatı atmosferi de bu yer değiştirme sırasında kurulur ve bozulur. Kararında bir aydınlığa yönseme, anlatı kişileri için bir güdü gibidir. Işık ve ses, önemli anlatı kahramanları olarak türlü davranışlarda bulunurlar. Onlara tepkiler veren ya da uyum sağlayan diğer varlıklar, özellikle ışık ve ısı uygun değerlerde olmadığında başka eylemler icra etmekte zorlanırlar; iradeleri çözülür: "Yıvışık derimi iten susmuş bir çaba var."[8]

Karanlık basitçe ışıksız yer değildir. Aydınlık ve karanlık arasında doğa farkı vardır. Onlar arasındaki etkileşim, bir çeşit diyalektik içinden gerçekleşebilir. Bu sayede karanlığın biçimi olarak "katılık" gevşer, arasına yaşam karışabilir. Karanlığı aralama kararlılığı olmazsa ışık geri dönmeyecek gibidir. Bir yandan da karanlık, eşyanın doğasına daha yakın gibidir. Kendi haline bırakılan şeyler kararırlar. Güneş de karanlığa hizmet eder; iradesi çekilmiş canlıları çürütür, kurutur. İstençle aralanmayan karanlık, canlılara yer göstermediği gibi zamana da yer açmaz: "Işık içinde uzaklaştı, eridi. Katılık katıldı. Dün yoktu, yarını bilemezdim, bugün bile yoktu. Katılık vardı yalnız."[9]

Karanlık, gün içinde şekil bulan, ayrık ve seçik varlıklar olan şeylerin eriyip, katılaşmasına neden olur. Şeyleri tekrar çözüp onlara doğal şekillerini vermek isteyen arzu yok olduğunda, karanlık ısrarını sürdürür. O yer ve zamanda ancak ölüler huzur içinde bulunabilir. Oradan çıkmak için "ölüme meydan okumak", "ölmemişlik belirtisi" ortaya koymak gerekir.[10] Kendini karanlığın içine çekmek isteyen dirime karşı "dirilik" göstermelidir. "Ölüleri yiyerek" genişleyen karanlığa karşı "direnç gösterenler" aydınlığa geçici bir süre için çıkabilirler. Işık ve karanlığın temas ettiği toprak, direnci düşenleri içine almak üzere hazır bekler.

8 *Age*, s. 61.
9 *Age*, s. 74.
10 *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*, İstanbul: Metis, 2017, s. 78.

Arzunun dili ışığın tecrübesine tercüme edilir. Sevi ve sevişmenin getirdiği mutluluk, ışığın duyumu ve ifadesiyle anlaşılır. *Çatal* öyküsünde sevişen Müşfik ve Suat'ın yaşantısı, ışığın "içinde yükselmek" şeklinde dile gelir. "Titreşen ışık" onların birleşen bedenleri üzerinden ayrılmaz. Sadece onlar değil, bu eyleme tanık olan "eşyalar güneş içinde yüzer". Tatmin olan sevgililer üzerindeki ışık dağılınca peşinden sessizlik gelir. Onların arzusuyla yaratılmış ışık, nihai hazla birlikte "ışık seli" olur. Arzunun kaybolmadığı, sevinin kendi ışığını yarattığı yerde karanlığı tahayyül etmek olanaksızdır: "Bu odada havanın kararabileceği, gece olabileceği, penceresinden yeşil bir ay ışığının içeri dolabileceğini aklım alamıyor, gözümün önüne hâlâ getiremiyorum."[11] Karanlıkta gözler yetersiz kalsa da, dokunuşlar etrafı aydınlatır. Orada hâlâ yapılacak, anlatacak bir şeyler vardır: "Karanlıkta birbirimizle oynuyorduk."[12] Bu arzulu oynaşma da son bulunca artık yeni bazı şeyler yapmak için "ışığı beklemek" gerekir. Arzu geri gelmezse, ışık tehditkâr olur. *Gece*'de olduğu gibi bir gün gelmemek üzere yerini "kapkaranlığa" bırakabilir. Müşfik, Suat'ın kendisinden soğuduğunu düşündüğünde ışık izlerinin kaybolduğu koyu karanlığı duyar. Sabah olduğunda da pencereden giren güneş önce ona "saldırır".

Işığa Yönseyen Anlatı

Bazen dirimin kendisi ama çoğunlukla onun belirtisi olan ışığın duyumu ile esaslı şeylerin yaratıcısı bir varlıkla münasebet anlamdaş olur. Fazla ya da az aydınlık yerlerde hayat sürmek, varlığın geri çekildiği bir ortamda yanlış yaşamakla eşanlamlı olur. Oysa kent yaşamı, ışığın yolunu düşünmeden kesmekten ibaret gibidir. Duvarlar yerli yersiz yükselir, içerisini karartır. Pencereler de çoğu zaman duvarlara açılır. Duvarların birbirine baktığı yaşam alanlarında ışık doğru dağılmadığından, bir gölgeler oyununu tarif etmekten fazlası mümkün olmaz. Doğru şekilde aydınlanmış yer, bir tür kayran gibi varlıkları serbest bırakınca, orada olaylar ve eylemler cereyan edebilir artık. Işığın kendisini ve sayısız belirtilerini dert etmeden konuşmak, davranmak, bir mizaç sergilemek olanaklıdır. Zihnin yetileri olarak duyular, hafıza, muhayyile ve zekâ da atmosferin baskısından kurtulup kendilerinden bekleneni yerine getirebilirler. Zihnin ve bedenin melekeleri takatini doğru bir ışıktan alıyormuş gibi, "ışığı emen" duvarlar ardında anlatacak bir hadise bulamazlar. Fotoğraflara bakarak geçmişi hatırlamak biraz da bu nedenle daha kolaydır.

11 *Altı Ay Bir Güz*, *age*, s. 62.
12 *Age*, s. 65.

Doğru şekilde aydınlanmış, çizgilerini, rengini bulmuş bir anı parçası olarak birçok başka yan hikâyeyi, çağrışımı açığa çıkarmaya yardımcı olurlar.

Hiç Yoktan bir Ölüm Daha öyküsünde, gün içinde kesilen bir ceviz ağacının varlığı ve yokluğu iki ayrı bölüm gibi anlatılır. Cevizin, sokak girişini yıllarca kapadığı, kararttığı gövdesi ortadan kalkınca arkasında bıraktığı yeni manzarayı baştan anlatmak gerekir sanki. Ağaç kaybolunca, ışık farklı açıdan gelir ve yıllardır alışık olmayan odaları, duvarları aydınlatmaya başlar. Ağacın gölgesi altında, onun izin verdiği kadar ışık alan bir sokağın hikâyesi bundan sonra değişir. Orada Bahtin'in ifadesiyle artık yeni bir "yerzaman" (*kronotop*) açılmış gibidir: "Dar sokağın öğle vaktinden başka bir aydınlık bilmeyen yakın duvarları, kapıları, pencereleri yıllardan beri ilk olarak bir ışının bu açıdan sokulduğunu görüyordu."[13] Birbirinin önüne arkasına geçen, biri diğerini gölgeleyen, karartan şeyler arasına yenileri karışıp, eskileri kalktıkça, orada yeni bir anlatı biçim bulur. Çünkü şeyler arasındaki ilişki değişmiştir. İnsan ne yapıyor ve birbiriyle nasıl geçiniyor sorusundan kurtulmuş insan-sonrası bir yazı, kişiler kadar sokakları, eşyaları, zemini, hayvan ve bitkileri de dert edinmeye başlar: "Hayvanlar yorulmuştur; kalabalık, gidip gelen insanlar, arabalar, gürültüler, sesler şaşkına çevirmiştir zavallıları."[14] Bu kadar çok varlık arasında çok boyutlu ilişkilere kulak veren, göz gezdiren, temas eden bir yazı, çoklu değişkenler arasında bir taslak olmaktan kurtulamaz, tamamına ermez doğal olarak.

Duvarlar, yapılar, yanlış yerlere açılan pencereler arasında ışığın başına gelenler olay örgüsünün önemli bir parçası olur. İnsani yapılardaki tuhaflıklar, yanlış tasarımlar da ışıkla ilişkideki aksaklıklarla ilgilidir. Ama bazen bir pencereden görünen deniz sevinç kaynağı olur. Deniz her zaman duyuların eriminde, en azından ulaşılabilir olmalıdır. Işığın pencereler ve doğal gölgeler yardımıyla latif şekilde yansıtılması doğru bir yaşama da yardımcı olur. Sadece ışıkla değil, dirimle doğru şekilde çekişmek ve uzlaşmak bir ruh huzuru getirir. Güneş kaybolunca duvarlar ardını aydınlatmanın keder vermeyen yollarını bulmak gerekir, gözleri kamaştırmayan, "kirli sarı, sayrı ışıktan" uzak lambaları doğru yere yerleştirmek gereklidir. Sıhhatli bir ışık, aydınlık ile gölge arasındaki uyumun da sonucudur. Işıksız yere bir süre için ses derman olabilir. Özellikle ışık beklenmedik zamanda kesilince, kibrite muma doğru giderken geçici çare gibidir. Işıksız yerlerde yürürken zeminden gelen sesler

13 *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*, yay. haz. Füsun Akatlı, İstanbul: Metis, 2017, s. 93.
14 *Age*, s. 83.

ve gece hayvanlarının uzak gürültüleri ışığa varana kadar anlatıyı doldurur. Çünkü zihin ışığa erişene kadar başka bir şeyle uğraşamaz. Bilinç akışı ışıksız ara yer ve zamanlarda kesilir. Karanlık, tüm ifade olanakları önünde masif bir duvar gibidir.

Karanlıkta, duvarlar ardında, sağlıksız aydınlık altında anlatmak mümkün olmaz. Çünkü zihin ve onun muhayyel olanla ilgili kısmı muhayyile durmuştur. Klasik bir anlatıda gibi kendi aydınlığını üreten zihin olmadığında, *lumen*'i beklemek gerekir. Ona kavuşunca da ne kadarını aydınlatıyor ise o kadarına razı şekilde duymak ve dile getirmekten fazlası yapılamaz artık. Dirim, kendi müjdecisi ışığı serbest bırakana kadar, kasılıp kalmış şeyleri duymak, hatırlamak, onlar hakkında us yürütmek yersiz bir çabadır. Muhayyile ise, varlıklar doğru ışık altına yerleştikten sonra, ışık her an yeniden kaybolacakmış gibi bir tereddütle çalışır. "Açıkça hatırlamak, seçikçe görebilmek" için ışığın doğru yere düşmesi, bir çeşit fototropizm'le ışığa yönsemek veya kayran gibi bir açıklığa doğru yer değiştirmek gerekir.

Yapraklar ve dallar ışığa yönelirken, eşbiçimli bir bitkisel meyil içindeki kökler de daha karanlığa, derinlere doğru meylederler. Aydınlığa ve karanlığa doğru yönelmek aynı bitkinin temel davranışıdır. Yukarıdaki azaları güneşe bakarken, aşağıdakilerin karanlığın verimini toplaması gerekir. Aynı bitkide birkaç metre aşağıda farklı bir tabiat, mizaç ortaya çıkar. Bitkiye sıhhat kazandıran, bu iki tabiat arasındaki çekişme ve uzlaşmalardır. Bitki gövdesinin güne yeni bir dirimle başlaması için, köklerin nemin, karanlığın, haşerelerin arasında uzaması gereklidir. Aynı gövdede iki lüzumlu yaşamsal kaynak gibi, aydınlık ve karanlık her zaman bağdaşık kalmaya devam eder. Ama sıhhatsiz olan, onlardan birisinin diğerine güç geçirmesidir. Serinlik, ferahlık, huzur, sevi, mutluluk gibi ruh ve duygu halleri de onların iyi anlaşmasının sonuçlarıdır. Kötü bir ilişki kurduklarında, fesat, tuhaflık, önyargı ve başkaca bedbaht duygular meydana gelir. Şeyleri verimli bir karanlığa bırakmak isteyen Yin ile onları birbirinden ayrı, iyi ışık altındaki şeyler yapmak isteyen Yang arasındaki uzlaşı gibi, gün ve gecenin uyumlu bir çevrim içinde birbirine ulanması mümkün olur.

İkon ve İmge

Andronikos, *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*'nda tepeye çıkıp inerken yaşadığı telaşı sadece karanlığa kalmaktan değildir. Bir yandan da anlatıcı, anlatmayı sürdürmek için ışık hazır elverişli iken bilinç akışının kesilmesinden endişe

duyar. Bedeni tepeyi çıkmakla uğraşırken zihni de geçmişe gidip gelir. Duyuları ve bedeni ile uzamı, hafızası ile de zamanı kateder. Her ikisi de iyi aydınlatılmış bir yürüyüş yoluna muhtaçtır. Hamlesini, istencini ışık ve karanlık arasındaki geçici bir uzlaşıya borçlu bir hikâyeyi tamamına erdirmek ister gibidir. Anlatıma takatini veren ışık, sadece gözlerin daha iyi görebilmesi için lazım değildir. Şeyler, varlığını biraz da böyle doğru yerden doğru şiddette gelen ışığa borçludur. Işık olmadığında zihin de işlemez.

Görme ve görünme biçimlerinin ortadan kalkması, bir çeşit ikonoklazm'a sebep olur. İkon karşıtlığı, duyan, duygulanan, hayal kuran, anımsayan, akıl yürüten insana karşıtlık yönünde bir dolambaç gibidir. Andronikos, artık resme karşı olduğunu açıklayan bir manastırdan kaçarken bu sezgiyle her şeyi arkasında bırakma cesaretini bulur. Resimsizlik, imgesizlik, sürekli bir karanlık gibidir. Işık altında biçim bulana ait hafızanın kaybolmasıdır. Hatırası kalmamış gündüzlerdir. Bir irade sorunu olan, karanlığı aralama kararlılığına son vermektir. Yeryüzünü olduğu halde dondurma, ona yeni suretler kazandırma çabasını durdurmaktır. Tanrıya eş koşan insani gayreti sonlandırma, mevcut olanla idare etme yönünde bir çağrıdır. Oysa "puta taparlık" gibi ortaya çıkan imge sevgisi, kutsal bir sonsuzluktan ışık, renk ve çizgilerin muntazam olduğu resimler çekip çıkarma istencidir. Karanlıkta saklı kendinde şeye kafa tutacak aydınlık parçaları, görüngüler yaratmaktır. Onlar için, ışık altında hatları belli bir ikona "tapmak", karanlıkta gizlenmiş bir soyutlamaya inanmaktan daha arzu edilir sayılır.

Andronikos'u yollara düşüren resim karşıtlığı, artık başka suretler altında tanrının yüzünün eskimesine mani olmak yolunda bir girişimdir. Tanrıdan değil de, "resimlerden yardım beklenmesi" üzerine onun yerdeki hiçbir şeye benzemeyen suretini tenzih etmek yolunda bir gayrettir. Yerdekileri ona bağlayan tek simge haç olmalıdır. Resim karşıtlığı dindarlığın şeklini değiştirir. Yerdekilere suretini göstererek konuşan bir tanrıyı onlardan uzak tutma, artık ışığını yeryüzünden kesme girişimidir. Dirim ile aralarına giren kirece boyanmış ikonlar gibi aşılmaz bir duvar yerleştirmektir. Dirimi tanrıdan ayrı görmeyen Helenlerin aydınlığını ortadan kaldırıp, başka bir medeniyet dairesine dahil olmaktır. Helenlerin kutsal dediği varlıklarla artık irtibat kurmanın, samimiyetle yaklaşmanın yasaklanmasıdır. Onun yeryüzüne belli bir manadan yoksun düşen ışığını tefsir etme keyfini inanç sahiplerinin elinden almaktır. İçtihat kapıları kapandığında Andronikos, artık manastırda yürürlüğe girecek dinin farklı bir tanrı inancıyla temellendiğini düşünerek oradan kaçar. Arka-

sından çıkan yangınlar, o zamana kadar tanrının yüzünden çalınmış suretleri yok etmek içindir. Unun duyulamaz ve ifade edilemez sayılan, anlaşılmaya ve anlatmaya uygun olmayan varlığını korumak içindir.

Andronikos'un tepeye çıkışı ve inişi sırasında ortaya çıkan anlatı da ikonoklazm'dan ilham alır. Anlatıcı, arada eski zamanların güzel hatırası gibi eline bir resim parçası alsa da, daha çok dirimin yüzü olmayan belirtilerini verir. Kendisine içi rahat şekilde resimler çizmeye imkân veren bir ikon sevgisine sahip bir medeniyete arzu duysa da, artık kendisiyle arasında sayısız duvarlar yerleşmiş bir mesafeden yazar. Nereye baksa türlü yollardan başarıya kavuşmuş ikon karşıtı girişimlerle yükselmiş duvarlar görür. Dirimin belirtilerini türlü şekillerde anlatan yazısını yeniden düzenlemek zorunda kaldığı bir suretsizlik içinde yazar. Muhayyilesini canlandıran doğru ışığa rastgelmez bir türlü. İkonlar, saklı kalmaya alışmış, nasıl aralanacağı bilinmeyen bir yerden ışık alsa da onu yorumlamaya imkân veren plastik duyu çok gelişmemiştir. Karasu'nun ışığa duyarlı zihni de onları resme dönüştürmek konusunda bir müşkül içinde gibidir. Sadece ışık değil, ses, koku, dokunuşlar da surete varmaz öylece ışıldar, seslenir, kokar, dokunur ve karanlığa geri dönerler.

Andronikos'un korktuğu Karasu'nun başına da gelir. Şeyler belirgin bir surete, ikona, görüngüye varmadan gün batar. Yazı, tamamına varmayan, nedenini ele vermeyen bir semptom gibi şekillenir. Bazı intibalar, yansılar, izlenimlerle başlar ve biter. Olaylar ve karakterler bir yana, atmosfer bile tam kurulmadan, yazı son bulur. Yazar, kerhen de olsa ikon karşıtı bir kütüphaneye dahil olur. İoakim gibi çok da inanmadığı bir varoluşu anlatır durur. Sabırla yüzünü açmayan bir varlığın başını bekler. İoakim, yarım inancıyla manastıra başrahip olur, öğrenciler yetiştirir. Karasu da hep kerhen yazar gibi, yazılarını sürekli yeni tashihlerle siler, içerisinde bir suretin, mizacın, manzaranın kalmadığı metindeki satırları eksiltir durmadan.

Andronikos, resimsiz bir dünya veya ötedünya tasavvuru mümkün mü diye kendisini sınar: "Haç çıkarırken, resmin ötesinde, resimdeki biçimden ayrı, onlardan kurtulmuş",[15] gördüğüne benzemeyen bir varlığı düşlemeye, düşünmeye çalışır. Gözlerin hazıra konmadığı, ezberdeki ikonlar dışında, çıplak duvarlar önünde inancının sarsıldığını fark eder. Çünkü suretsiz boşluğa bakınca ne göreceğini bilemez. Henüz tefsir edilmemiş, duyulmadığı için duygu yaratmayan inanç taslağı gibi önünde durur. Duvarlara sürülen kireç,

15 *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*, İstanbul: Metis, 2017, s. 33.

aynı zamanda dindarların hafızasını da sıvamak içindir. Tanrının yeryüzündeki hatıralarını silmek içindir.

Andronikos, sadece resimler yasaklandı diye kaçmadığının farkındadır. Bildiği, inandığı bir kutsallığın tüm izleri kazındığı için manastırdan uzaklaşır. Ama yola düşüp, adada tepeye çıkıp inerken, resimsiz bir düşünce içinden onlara bakarak dindar olmanın rahatlığını da ayırt eder. "Kendi kendine kendi üzerine soru sormak, kendi kendini araştırmak" bir başka ikon kırıcı tecrübe olur. Kalsa da kaçsa da dininden olacağı ortaya çıkar. "Kendini düşünmek", bitimsiz bir ikonoklazm niteliği edinir. Tepeye çıkarken ve inerken inandığı birbirine benzemez. Üstelik kendilik adında bir başka ikon, her kendine döndüğünde farklı görünür. Belli bir yüzde donmamış, hep "ötekilerin" çizgileri, sesi, ışığı bulaşmış halde farklı bir çehreye bürünür. Kendine inanmak, "bir işe önce benliğini koşmak", resimleri çizerken silmek anlamına gelir. Tepeye çıkıp inince bu yüzden onlar içinden bu dünyayı ve ötedünyayı görmenin, yorumlamanın kolaycılığını fark eder. Adada duyuları yeni bir manzaraya açıldıkça, hazır ruhsallık biçimleri meşru olmaktan çıkar. Bu şekilde yol aldıkça bir romantik gibi, düşüncenin, duyuların, hafızanın değişen görünümleri arasında kalıcı bir ikon resimleyemez artık. Andronikos için düşüncesi ilk kez inancı karşısında daha "atak" bir hareket içine girer. Duyulur dünyayı deneyimleyince, zihnindeki ikonlar bir çeşit ikonoklazm'la neredeyse aynı gün silinir. İkonlar karşısında yıllarca süren hipnoz, aydınlık bir günde dağılır. Doğa resimlerine kısa bir tanıklık yeterli olur.

Hem Andronikos hem de İoakim, manzara ile karşılaşan bir kendiliği, farklı zaman ve yerlerde tepelere çıkıp inerek sınarlar. İoakim, emekli olmadan önce, çok geç bir zamanda hayatına yön veren "imge" olarak ikon kavramını sorgular. Tepeye çıkıp inmesi, geç de olsa düşünce ve eylemleri arasında bir denklik kurmasını sağlar. Zirvede, "hiçbir gölge ile kararmamış, ışık içinde, parıltı içindeki" doruğa vardığında, içindeki ahlak yasası ile üzerindeki yıldızlı gök arasında o da bir denklik olduğunu fark eder. Bu iki âlemi kendi varlığıyla bitiştirir. Orada Andronikos gibi kendi inanç dünyasının anlık duyusuna sahip olur. Sadece kendisini mümin olarak kabul edebilecek, yalnızca kendisinin icra edebileceği bir dindarlık yüzünü gösterir. Bu inanç, içiyle ve dışıyla uyum içinde yaşamanın imkânını gösteren gölgesiz ışığın duyusuyla gelir. Alışkanlıkla, ikonların yarattığı bir bellek yardımıyla yürütülen inanç dünyası değildir.

Andronikos, manastırda kalsa da, adada kendine dönse de alıştığı gibi bir inancı sürdüremeyeceğini fark eder. İkonlar kendi yerine düşünmez her

iki durumda da. Oysa öncesinde manastırda ona düşen, ikonların açtığı bir izleği takip etmek, duygulanmak ve imanını tazelemektir. Ama böyle açık bir manzaraya bakarak düşünmek de nedeni farklı ama sonucu aynı ikon kırıcı bir sapmaya dönüşür. İçebakışı, onu tüm kutsal suretlerin yaratılıp silindiği ara yere taşır. Böyle bir aydınlık, açıklık altında dinine sadık kalmak mümkün değildir: "Gündüzle gece arasında, hâlâ kaypak bugünle değişmez bir dün arasında, dirimle ölüm arasında dengede duran, askıda, sallantıda kalan."[16] Her adımda yeniden çizilen bir manzara ve ona koşut duyular ve hatıralar, izlenimci bir resim yüzeyine yerleşir; içerisinde seçik biçimlerin değil, renk lekelerinin olduğu, ışığın, rengin türlü titreşimlerinin olduğu bir tuvale. Işık, düşünce ve yazı aynı eylemde birleşir. Bu sırada mevcut resimler, hazır ikonlar ve dolayısıyla duyu ve duygu alışkanlıkları da silinmeye başlar. "Dinden çıkma" hali, zihnin boş bir sayfaya, *tabula rasa*'ya dönüşmesi gibi tecrübe edilir.

İoakim, ikonların hatırası sönmesin diye Bizans'tan Roma'ya kaçar. Ama ömrünün sonunda derin bir düşünce içinden görünen tabiat ve onunla koşut bir ruh manzarasında Andronikos ile aynı duruma düşer. Her tür sahici düşünce, ikonların izler halinde ve bir desen gibi ortaya çıktığı varlığı temaşa etmeye imkân verdiğinden, orada ikonlar çizgilerini, renklerini yitirir, soyut bir resme teslim olur. İoakim, ikon sevgisinin "kendini kandırmak" olduğunu o zaman anlar. İkonlarda kapalı kalmış ışık bir süre için serbest kalır. Kutsal ikonda her bir çizgi, kutsal metinlerden satırlar gibi inanç sahibine sınır koyar. O da resimli bir metindir. Ama manzarayı keşfeden ruh, ışığın muhtemel başka kaynaklarını temaşa ettikçe bu sınırların kalktığını fark eder: "Bütün duvarları yıkılıyor İoakim'in, içinin bölmelerini yılların geçişiyle artırmış, pekiştirmiş tüm duvarları yıkılıyor şimdi, sağır edici, sağır, sessiz bir gürültü içinde."[17] Ömrünün sonuna doğru sınırlarını, duvarlarını yitiren İoakim, korumasız, köşesiz oluş dünyası içinde "sürüklenir", "yuvarlanır".

İoakim, geç bir zamanda nüksetse de, gençlik zamanlarında, kaçtığı adadan geri dönen Andronikos'un itiraflarını dinleyerek ikonkırıcı tecrübeye ön hazırlık yapar. Andronikos, günlerce sadece konuşmaya zorlanarak, içinde yeni oluşan dindarlığı itiraf etmesi istenir. Konuşma, vicdan muhasebesi adı verilen bir tür işkence gibi uygulanır. Bu sayede zihnine kazınmış yeni suretleri kazıması beklenir. "Resimli bir kilisede" ikon tutmayan bir dinin nüveleri İoakim'in içine onu sessizce dinlerken yerleşir. Zamanla ikonun varlığı ya

16 *Age*, s. 81.
17 *Age*, s. 111.

da yokluğu arasında fark olmadığını ikisi de kavrarlar. Doğu ile Batı arasında o kadar büyük bir fark olmadığını da: "Resimlerin dönmesi hiçbir şeyi değiştirmiyordu."[18]

Gölgede Anlatmak

Işığın durumu, seviyesi her an tereddüt yaratır. O sırada dile gelen her ne ise yarım kalır diye bir endişeye sebep olur. Anlatıcı, "ışıksız, karardı, kararacak bir gökyüzü altında" eğreti bir yazı ortaya çıkarmaktan korkar. Karanlığın aydınlığa dönüşeceği de kesin değil gibidir. Yazar bu yüzden her satırı son cümlesi gibi, hem bir özen hem de tereddüt içinde yazmalıdır. Anlatılarda yarım, tamamlanmamış gibi duran bir bölüm varsa, orada ışığın izin vermediği bir olay olduğu anlaşılır. Karasu bitimsiz tashihleri, uzun sürelere yayılan yazım süreçleri boyunca ışığın satırlara karıştığı böyle izleri düzeltmez. Oraya sonradan, fazladan duymaya ve anlamaya imkân veren bir ışık yerleştirmez. Daha anlaşılır, dramı daha başı sonu belli bir yapıya dönüştürmeye çalışmaz. Dirimin belirtisi ışığın bir zamanlar bağdaşık olduğu bir hikâyeyi aksine daha da indirger, karartır.

Tashihçi yazar, dirimin anlatılmasına razı olduğu kısımlar, belirti gibi yaydığı ışığı, sesi, kokusu, renkleri ile yarattığı bir kayranda yaşanmış ne varsa ondan fazlasını eklenmez. Belki bazı satırları çıkarır. Kayran kararıp kapanınca, arkasında bıraktığı ifade, duyu ve duygu parçalarını bozmadan tashih yapmak gerekir. Dirimin belirtisi belki bir zaman ve yerin birleşerek açtığı aydınlık yerlerde olup bitenlerin hatırasını korumak gerekir. Orada gezinen, muhayyilesine ve hafızasına fazla danışmaz. Daha çok kendisine nazır olan açık bir yeri inandırıcı biçimlerde anlatmaya çalışır. Yazarın bir görevi de bu durumda, anlatının yerzamanı olarak kayranın içerisine hazır muhayyilenin kendi ışığı, hafızası karışmasın diye bir gözetimi, denetimi yerine getirmektir. Yazar bir bakıma vekayi geleneğinden tarihçiler gibi, bu ortamda cereyan eden temel olayları bir şahsiyetin hazır vurgularından bağımsız şekilde anlatmayı dener. Bir çeşit ikon kırıcı tasavvur içinden, kurmaca anlatım yerine belgesel vesikalar ile anlatmayı ister gibidir. Basit bir belgeselde gibi dolaştığı, biraz da doğaçlama uğradığı yerleri anlatan, yoldan geçenlerle bir iki cümle konuşan anlatı kişilerine rastlarız. Böyle bir belgeselde, dışarıda olanlar, içeride cereyan edenlere önceliklidir. Gerçekten orada kimlerin olduğu ve orada yer tutan dirim ortaklarının nasıl yaşamlar sürdüğü önem kazanır.

18 *Age*, s. 117.

Hikâye edişe imkân veren açık ve aydınlık yerde gezinen yazarın temel vazifesi, kayran altındaki varlıkları karnından konuşmadan anlatmaya çalışmaktır. Kendisi ortada olmasa da varlığını duyurmak için bazı görüngüler gibi beliren belirtileri duyduktan sonra onları tasnif edip, belli bir yerzamana yerleştirmeye çalışır. Yazar ve onun anlatı kişileri, orada olanı anlamaya veya tefsir etmeye çok heves etmezler. Hele onun üzerine kendi olay örgüleri, eylemlerini yerleştirmek hiç akıllarına gelmez. Kötü huylu bir okurun nefsini tatmin etmeye çalışmazlar. Ona heyecanlı, ilginç bir olay örgüsü veremezler. Zaten bazı belirtileri tasvir ederken kayran kapanır. Işığın bazı etkileri, titreşen hava, sıcak, yanık bir ten, terleyen bir adam veya renkler kalır geride. Renk de ışığın değişkesidir. Renkler, canlı bir manzara duyusu yaratmak için değil, manzarayı kuran etkileri ayırt etmek için sıralanır. Bir yerden hafif de olsa ışık vuruyorsa, bu aydınlığın son bulduğu yere kadar yürürler. *Dehlizde Giden Adam* hikâyesinde ışığı takip eden delikanlı gibi. Dehliz içine vuran cılız ışık mevcut olduğu sürece, ışığa dönmeye kararlı bir canlı gibi yürümeye devam eder; belki de dirimle eşanlamlı olan "gerçek ışığa" ulaşmak umuduyla. Ama her zaman ortamın doğal veya yapay ışığından, *lumen*'den başkasına ulaşamaz. Oysa o yansımalarla çoğalan değil de doğrudan ışıyan *lux*'u arar. Ama bu arayışa imkân veren yarı aydınlık açıklığın kıymetini de bilir.

Kimi zaman ışığın seviyelerine, niteliğine cevaben ortaya çıkan anlatılar, örneğin "ayrı yükseklikte, ayrı güçte, ayrı büyüklükte üç lambanın aydınlattığı"[19] yerlerde farklı şekiller alabilir. Hepsinde aydınlıktan pay alan şeylerin dağılımı ve aralarındaki bağlar değişik biçimlerde açığa çıkar. Işığın nereden ve nasıl bir yoğunlukla vurduğu, imgenin tasvirini değiştirir. Yazar, niteliği değişen bir dağılım içinden görünürlük parçaları ödünç alır ve onları anlatır. Doğalcı ressamın bakışından farklı olarak, sürekli titreşen bir manzara karşısında olduğunu bilir. Bu yüzden sonradan tashihlerle çizgileri, renkleri daha da indirgenecek, gölge kazanacak bir görünürlük kesitine bakar. Bu manzara kesitleri, doğalcı Avrupa resminde veya geleneksel Hindu resim geleneğinde olduğu gibi, tekrar tekrar okunup düzenlendikçe fazladan renk ve canlılık kazanmak yerine, bir minyatürde, veya geleneksel Çin resminde olduğu gibi, temel çizgilerine ve renklerine indirgenecek bir yazıya yerleşirler.

Karasu, bir resme öykünmediğini, imrenmediğini belli eder. Yazı başka bir eylemdir. Görmekten çok görünmeyen, yanılsama gibi belirtilerle varlığını

19 *Kısmet Büfesi*, İstanbul: Metis, 2016.

duyuran dirime de yazı yoluyla yaklaşmayı dener. Bazı durumlarda olmayış, yokluk, yoksunluk, eksilme, mevcudiyet kaybı yazıda daha sahici ifadesine kavuşur. Resim, soyutlama içinden bile olsa bu eksilmeyi vermekte zorlanır. Yazı dirimin etrafından dolaşmayı daha iyi bilir sanki. En azından Karasu'nun denediği böyle bir yazıdır. Onun yazıdaki resimlerle ilişkisi, sözgelimi Orhan Pamuk'un bir resme bakarak yazmayı öğütlemesinden farklıdır. "Hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim" yazıda en azından ima edilebilir. Resim, tamamen karanlık yere dair bir şey söyleyemediğinde, yazı, oraya seslerin, kokuların, sezginin veya düşüncenin yardımıyla sokulmaya çalışabilir. Bu dolduruş, Proust'un yazısı gibi sık dokunmuş olmayabilir. Yokluğu, orada olmayanı duyurmak için birkaç satır da yeterli olabilir. Doğalcı bir resim veya yazı, "görme açlığı içinde (...) dünyayı emen hortumgöz (...) püskürtmeye başlayacak olan bir ağız" olabilir. Oysa yokluğa, karanlıkta saklı kalana ihtimam gösteren için tam tersine, bu kadar emilmiş olan boşaltılması gerekli bir ağırlık da yaratabilir.

"Sezip de bilinmeyen" şeyin yokluğuna bu şekilde saygı gösterilebilir. İfadeye gelmeyenin de dirimin parçası, belirtisi olduğunu anlatmak belki böylece mümkün olabilir. Yoksa bir "hortumağız" gibi yazmak, *İki Kadının Resmi Üzerine Metin* hikâyesindeki yaşlı mahalleli kadınların yaptığı gibi, dünyaya "dedikodu biçiminde görmeye uygun (...) kocaman bir bilgi"[20] sahası gibi muamele edebilir. Tıka basa dolu bir konuşma, resim veya yazı, onların dolapları gibi, "bütün boşlukları doldurmak" gayretine dönüşebilir. Onlar, "dirimle bağlantıları göz yoluyla, kulak yoluyla", istilacı duyu organlarıyla kurarlar. Kulağına geleni, gözüne ilişeni daha da abartarak yeniden anlatırlar, tasvir ederler. Yazının temel gayesi ise, böyle adamların ve "kadınların daha görmediği", aynı iştahla bakarlarsa muhtemelen hiç göremeyecekleri esasın belirtilerini duymak olmalıdır. Tazyikli bir hortum gibi dışarı doğru işleyen bir göz ve kulak, latif bir şekilde nazar edeni hiç fark etmeyebilir. Ama herkes böyle hortumlarını açtığında, ifade basıncı altındaki dünya nazara nazır olamaz. Çünkü bir uğultu, renk, yazı karmaşası altında bu kadar sakince konuşan varlık duyulur olanın eşiğini terk edebilir. O zaman da Karasu'nun sıkça yaptığı gibi, orada olmayanın yarattığı bir boşluk kendisini duyurur.

Karanlığın bastırması, *Gece*'de olduğu gibi boşlukları, çukurları görünür kılar ve bir telaşa sebep olur. Kent sakinleri, son kalan ışık parçaları altında

20 *Age*, s. 13.

bir yere kapanmak için acele ederler. Yoksa karanlıkta yerlerini ve zamanlarını karıştırırlar. Karanlık, canlı veya cansız tüm varlıkları birbirine katar, ortak bir hamurun içinde "eritir". Tüm şeyler kenarlarını yitirir, seçikliklerini kaybeder. Karanlıkta beliren gece yaratıkları ortaya çıkmadan, zaman kaybetmeden bir odaya geçip ışığı yakmak gerekir. Bu telaşlı döngüde uyku da huzur veren bir zaman parçası olmaktan çıkar; anlatının ertelendiği, geceyi sabaha ulaştıran boş bir zaman aralığı olur. Rüyalar bu nedenle nadiren kıymet görürler. Rüya veya hayal, gündüzün yerine geçemez. Karanlıkta kapalı kalmış olanların tek yapabileceği, sabahı getirmek için oyalanmaktır. Uyku da böyle bir imkân, araçtır. Oysa tüm güvenilir duyular ışık altında cereyan eder. Sırlı, gizemli görü, sezgi ve hatta düşgücü karanlığa tahammül etmenin, onu tekin kılmanın zihinsel araçları gibidir.

Kısmet Büfesi'nde, Karasu anlatı desenlerinin veya sözlüğünün yoğun şekilde hareket halinde olduğu *Düş Balıkçıları* adlı öykü, karanlıkta muhtemel bir varoluşun imkânları üzerine deneylerden oluşur. Orada sezgi kimi zaman yol gösterici olur. Işıksız bir yerde yol alırken, böyle sırlı melekelerin yanında başka duyulardan da yardım almak gerekir. "Yerle gök aynı karanlığın içindeyken" bastıkları zeminde yüzeyin durumu yanında, sesin yönü ve şiddeti onlara yol gösterebilir. "Sadece sağ kulakla işittikleri bir su sesi" "akmaya" başlar örneğin. Kararan yerde "biçimlerin bilinirliği" yok olunca, zamanında güvenli bir yerde uykuya dalmamış olanlar, karanlıkta kısılıp kaldıklarında çaresiz tüm diğer belirtilere kulak kesilirler. Uyurgezer şekilde yol alanlar, sırlı duyumlarını başvururlar. Artık kenarları ve köşeleri belli olmayan şeyler tehlikeli taşırlar: "Taşların ayrıtları belirsizleşmeye başlıyordu. Karanlıkta ayağım, basacağı yeri güvenli bulmuyordu, korku yeniden doluyordu içime."[21] Birkaç saat önce olağan bir yer parçası, birden "adsız, çağsız" olur. Yeryüzü topluca bir kütleye, heyulaya, khôra'ya dönüşmüş gibidir.

Görme merkezli dünya kaybolunca orada beceriksizce ve ürkerek yol alan kimseler kalır. Işık altında alıştıkları dünyanın sonu onlarda bir tereddüt ve acemiliğe sebep olur. Geç zamana kaldıklarından, sesin yardımıyla yol alanlar yanlış yönlendirildiklerini de fark ederler. "Bu sesin keskin gözlerine" güvenseler de, nereye doğru ilerlediklerini tam olarak anlayamazlar. Görü alanı geri çekilince yeryüzünün kapsamı daralır. Bu sırada "sezgi" veya "sanılar" yardımıyla nerede olduklarını "bilmeye" çalışırlar. Arada karanlığa bir başka

21 *Age*, s. 20.

karartı ekleyen sis kısa da olsa zayıf ışığa yol verdiğinde, nerede olduklarını bilmeleri mümkün olur. "Keskin gözlü sesin" rehberliği her zaman şüphe yaratır; sezgi ve bilgi arasındaki bağ tam olarak kurulamaz. Çok sayıda ses bir araya gelse bile sadece karmaşayı artırır; "ikincil ses" bilgiye ulaşmayı daha da zorlaştırır. Bu durumda "bir düş karanlığı" içinde ilerlemenin tekinsizliğini göze almak gerekir. Işık yol göstermeyince bellek de aradan çekilir ve her eylemin icrası, bedenin içgüdüsü gibi kısa yoldan tarif edilen, her uzuvda saklı ve kadim bilgiye kalır:

> Belki ışıltıya doğru gidiyorduk. Ama o da uzaklaşmış gibiydi şimdi. Tırmandık; daha doğrusu, çağların yarattığı ustalıkla ayaklarımız tırmandı. Önce topuk kendine bir yer buluyordu. Sonra ayak sağlam basmaya çalışıyordu. Sonra diz kapağı ile topuk arasında kaslar geriliyor, gövde öne doğru kasılıyor doğruluyordu yine. Eller bir yerlere tutunmaya, kancalaşmaya hazırdı. Ama elimizi kullanmadık galiba. Sonra yer düzeldi, maymunluğun içinden yine insanlığa doğru ilerledik, doğrulduk. Işıma, turuncu ateşler kılığında çıkıyordu karşımıza.[22]

Işık geri çekildikçe, karanlığın içine kerhen karışan şeylerin bilinmeye, anlaşılıp, duyulmaya yönelik "direnci" artar. Işığın olması ya da olmaması aynı nesnede önceden tecrübe edilmemiş farkların ortaya çıkmasına neden olur. O şeyin ne olduğuna dair rivayetler başlar. Büyük varlık tasnifleri ortaya çıkar. Işık, ses, dokunuş, koku olmadığında tek bir şey kalır geriye; dirim, varlık veya khōra gibi bir varlık her yeri ve zamanı kuşatır. Sadece ses olduğunda, "tok sesli", "dolgun sesli", "çatırtı", "hışıltı" yayan şeyler tasnif edilebilir. Bu durumda şeylerin tasviri çıkardıkları sesin tabiatına öykünür. Bazen dokunuş, o şeyle bedenin bir uzvunun teması bu ayrıma ayrıntı kazandırır; tok sesli şeyin aynı zamanda sert olması gibi. Işığın kaybolması, şeydeki mizacı, simayı yavaş yavaş siler: "Yerde, çekilen ışıkla değişmiş, karanlığın koyulmasıyla başkalaşan bir direnç vardı şimdi."[23] Aydınlandıkça duyulan, bilinen dünya, karanlıkta yeryüzünün karanlığı içerisinde kenarlarını, ayrım çizgilerini yitirir. İşlevini yitiren gözün yerini başka uzuvlar doldurmaya çalışır ama hem aynı dünyayı göremezler hem de karanlığın gözleri, nazarı altında alıştıkları gibi hareket edemezler; bildiklerini de unuturlar.

22 *Age*, s. 21.
23 *Age*, s. 20.

Görülmeyen yeryüzü, niteliksiz olduğu kadar tekinsiz de bir yerdir. Karanlıkta yürüyenler bu nedenle pek ilerleyemez, "yerinde sayarlar". "Biçimi belirsiz bir toprak kütlesi" ile kendilerini ayırmakta güçlük çekerler. Orada yumuşak, sert, ıslak zeminin duyusu yol almak isteyene pek bir şey anlatmaz. Metin de bu yüzden zemin duyusunu vermekten, kenarsız yeryüzünün belirsiz tasvirinden, görülmeyen yerlerde "donmuş bir hareketin ortasında durmaktan" fazlasını yapamaz. Zamanın hareketine dair bir belirti de yoktur. Bu durumda zaman da başka çağlarla birleşir; "iki bin yıl öncesinin imgesi" kendi halinde belirir. Ses ne kadar keskin gözlü olursa olsun, yerde ve zamanda yer değiştirmeye yardımcı olamaz. Orada hareket yetileriyle beraber anlatının da imkânları azalır. Yeryüzünün belirtilerine kulak veren kimseler artık birbirleriyle konuşmazlar. Işıksızlık seslerini de keser. Beckett kişileri gibi, nazar gibi duyulana, dirimden gelenle aralarına başka şeyler girmesin diye sessizlik içinde olmaları gerekir.

Işığın, ses, dokunuş üzerinde vesayeti kaybolunca, orada dirimin komutları gibi bazı seslere cevaben yönlerini bulmaya, yürümeye çalışırlar. Oysa aniden bir ışık, ateş belirdiğinde, yeryüzü yerini tekrar dünyaya bırakır, kendi yalımları gibi, etrafındaki eşyaların hatlarını da "kesinlikle, sertlikle çizer". "Ateş bir yüzü aydınlatınca" o varlık da tasvir edilebilir surete kavuşur. Özerk hareketleri olan ateş, istediği yere bir siluet verip kaybolur. Yürüyenlerin rastladıkları balıkçılardan, onların ateş altındaki "kesin çizgilerle" görünür olan yüzleri bir hatıra gibi kalır. Bazen de uzaktaki araba farları, yeryüzünün kenarsız varlığını "böler". Işık altında kalıcı, hakikatine güvenilir olan durur. Ses ise bir an için orada olup kaybolanın izi, belirtisi gibidir. Metin de, ses ve ışığa böyle davranır: "Yazı, gözle kulak arasında, duradurmuşla uçup gitmiş arasında bir yerde yurtlanır."[24] Fakat "gözün eğitimi" sayesinde bu "durukluk" içindeki sayısız izlenimi, durandaki geçici olanın payını görmek de mümkündür; ya da gören bir kulak, işiten bir göz inşa etmek.

Anlatılabilir olanın karanlıkta kaybolmasının yanında, gün doğana kadar aralıksız karışan şeyler ikincil bir karmaşaya maruz kalırlar. Şeyler akşam oldukları yeri sabahın erken saatlerine kadar koruyamazlar. Karanlığın türlü derecelerini katederek, şekilleri değişmiş, bozulmuş olarak yeni bir güne başlarlar. Ama yine de şeylerin vazıh olmaktan çıkması da bir anlatı değeri taşır. Atmosfer, karanlığın değişkeleri gibi sürekli titreştiğinden, olay, karakter veya zamanı inşa etmek zorlaşır. Yazar, varlıkların hareket zemini sürekli

24 *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, İstanbul: Metis, 1994, s. 76.

hal değiştirdiğinde, üzerine belli bir dramı taşıyacak unsurları yerleştirmeye fırsat bulamaz. Zaman ve yer katmanlarının iç içe girip birbirini bozduğu bir düzlemde, "sesler, sözler, renkler karışıp karıştırır" biri diğerini. Onların yeniden sarahat kazanması için aydınlık gereklidir. Şeylerin dışından gelen bir nazar vurdukça, tekrar tasnif edilirler. Silsile-i meratip yeniden kurulur. Ama geçici süre kararını bulan bu varlık zemini yeniden karanlığın, gecenin tehdidi altına girer. Her zaman ışığın ürettiği bu düzenin üzerine gölge düşer; hiç olmazsa zihinde bir tereddüt peyda olur.

Yazar, kendisinden önce ve ondan çok ayrı bir yerden bakan dirimin düzeni altında duymaya ve ifade etmeye çalışır. Eline, karşısına aldığı görünürlük parçası genellikle ondan önce davranır, başka bir yerden ve çağdan varlığını duyurur: "Resim bakardı duvardan."[25] Işığı karanlık, yüzeyi ise derinlik sürekli tehdit eder. Hep orada ve dolu bir varlık karşısında yazı güçsüz kalır. Böyle dile gelmez, "canlı, dolu dolu bir dirimin biçimi" karşısında yazıya düşen, "karanlıklar, sessizlikler, biçimsizlikleri" anlatmak olur.[26] Bu durumda her yeri dolduran bir varlıktan, lekeler, gölgeler, karartılar, soluk, kenarsız biçimler yazıya artakalır. Dirim kendinden "sızan ışıkla" bazen kendisini ima eder; bir çeşit "kamaşma", "hışıltı" gibi izler bırakarak tekrar karanlığına döner.

Kaynakça

Karasu, Bilge *Altı Ay Bir Güz*, İstanbul: Metis, 2018.
——— *Gece*, İstanbul: Metis, 2017.
——— *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis, 2017.
——— *Kılavuz*, İstanbul: Metis, 2016.
——— *Kısmet Büfesi*, İstanbul: Metis, 2016.
——— *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*, yay. haz. Füsun Akatlı, İstanbul: Metis, 2017.
——— *Narla İncire Gazel*, İstanbul: Metis, 2016.
——— *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, İstanbul: Metis, 1994.
——— *Öteki Metinler*, haz. Füsun Akatlı, İstanbul: Metis, 2016.
——— *Susanlar*, Haz. Serdar Soydan, İstanbul: Metis, 2009.
——— *Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis, 1991.
——— *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, İstanbul: Metis, 2017.

25 Öteki Metinler, İstanbul: Metis, 2016, s. 34.
26 *Age*, s. 38.

geçen sayıdakiler

İnsan Sonrası

Cogito / Sayı: 95-96

Cogito'dan / İnsan Sonrası • Erich Auerbach: Machiavelli'ye Dair • Erich Auerbach: Monarşilerinin; Fransız Demokrasisinde ve Son Alman Felâketindeki Tesirleri **Yeni Perspektifler /** Ali Rıza Taşkale: Süregiden Bir Distopya Olarak Kapitalizm: Blade Runner 2049'un Eleştirisi • Lal Hitay: Teessür - Medea'nın Bastırılamayan Çığlığı • Halil İbrahim Türkdoğan: Nietzsche, Stirner'in "Plagiyatör"ü mü? **Dosya: İnsan Sonrası /** Rosi Braidotti: İnsan Sonrası, Pek İnsanca: Bir Posthümanistin Anıları ve Emelleri • Hakan Yücefer: İnsanlar Ölür Olaylar Ölmez: Deleuze'ün Öznesiz Etiği • Ezgi Ece Çelik: Antroposen ve Posthuman İnsan Çağı'nda İnsan Sonrası Olmak • Karen Barad: Meşakkatli Zaman/lar ve Hiçlik Ekolojileri: Tekrar-Dönme, Tekrar-Hatırlama ve Hesaplanamazla Yüzleşme • Ruth A. Miller: Alfabeler • Merve Şen - Ezgi Hamzaçebi - S. Sezen Kutup: Disiplinlerarası Ekolojik-Etik Karşılaşmalar: Çoğalan ve Yayılan Bir Aradalıklar • Oxana Timofeeva - İlksen Mavituna: "Çok-çok-ama-çok-sıkılmak" ve Mucizeler Arasında *İnsan Sonrası* - Oxana Timofeeva ile Söyleşi • Deniz Gündoğan İbrişim: Kozmopolitikanın İzinde: Özneler, Eko-kozmopolitanizm, İmkânlar ve Duvarlar • Deniz Kırkalı: Bağırsağıma Bir Aşk Mektubu: Ekolojik Biraradalık Olasılıkları İçin Bir Önerme • Selver Sezen Kutup: Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'inde İnsan Olmayanların Yolculuğu • Ezgi Hamzaçebi - Ekin Kano: Ekin Kano ile "İçim Şişiyor, Varoluş Üzerine Çeşitlemeler" • Nazlı Ökten: İnsan Sonrası Sanat: "Ne En Eski Ne En Sabit Problem" • Laboria Cuboniks: Zenofeminizm - Bir Yabancılaşma Politikası • Helen Hester: Sapiens + İhtimam - İnsan Sonrası Siyasette Akıl ve Sorumluluk **Kitap Eleştiri /** Murat Erşen: *Ben ve Ten*'de Direniş Etiği • Ferit Burak Aydar: Robinson Crusoe 300 Yaşında **Geçen Sayıdakiler /** Laiklikten Sonra • Yazarlar Hakkında

Yazarlar Hakkında

Emmanuel Alloa: Fribourg Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesidir. Basel Eikones NFS Bildkritik Enstitüsü'nde araştırmacı olarak bulunmuş ve Paris 8 Üniversitesi Plastik Sanatlar Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Fransız ve Alman fenomenolojisi, çağdaş felsefe, estetik ve politika ilişkileri üzerine çalışmaktadır. Birçok uluslararası araştırma merkezinde (Kunthistorisches Institut de Florence, New York Columbia Üniversitesi, Meksika Michoacana Üniversitesi, Weimar Bauhaus Üniversitesi ve Viyana Üniversitesi) davetli profesör olarak bulunmuştur. Eserleri için 2016 Yılında Latsis ödülüne, 2019 yılında Aby Warburg ödülüne layık görülmüştür.

Nami Başer 1950 Mudanya doğumludur. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Fransa'da Strasbourg ve Paris VIII üniversitelerinde felsefe ve edebiyat öğrenimi görmüş, yurda döndükten sonra sırasıyla Galatasaray Lisesi, Bursa Askeri Lisesi, Uludağ Üniversitesi, Notre Dame de Sion Lisesi, Galatasaray Üniversitesi ve Okan Üniversitesi'nde Fransızca, edebiyat, felsefe, psikanaliz, antropoloji, sinema, tiyatro dersleri vermiştir. Evsizlik Defterleri adlı beş ciltten oluşan eserin ilk ikisi Periferi Yayınları tarafından 2008'de yayınlanmıştır. Yine Say Yayınları Fikir Mimarları dizisi kapsamında çıkan Lacan eseri ilgi görmüştür ve ikinci basımını 2012'de yapmıştır. Maurice Blanchot, Miguel Abensour, Georges Jean, Emmanuel Levinas, Jean Genet, Pascal Gillot, Gaston Bachelard, Elisabeth Roudinesco gibi yazarlardan bir çok eseri Türkçeye çevirmiştir.

Cana Bostan: Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü mezunu. "Marcel Proust'tan Walter Benjamin'e Sanat Hafıza İlişkisi" başlıklı doktora tez çalışmasına Ege Üniversitesi Sistematik Felsefe ve Mantık kürsüsünde devam ediyor. 2015- 2017 yılları

arasında Paris I Panthéon- Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümünde araştırmacı olarak bulundu ve Sorbonne Çağdaş Felsefe Merkezinde Walter Benjamin'in Pasajlar çalışmasıyla ilgili incelemeler yaptı. İthaki Yayınları'nca hazırlanan Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin'in Politik Felsefesi kitabına "Tanınmayan Kız Kardeşler: Walter Benjamin'de Ezoterizm" başlıklı yazısıyla katkıda bulundu. Carl Schmitt'in Benjamin'e yanıtını da içeren Hamlet ya da Hekuba eserini Türkçeye çevirdi. Cogito, Felsefelogos, Ayrıntı Dergi, Gazete Duvar, Arka Kapak, K24 gibi yayınlarda, hafıza, deneyim ve tarih kavramlarını kateden temalarda metinleri yayımlandı. Moda Sahnesi'nde felsefe seminerleri veriyor.

Pelin Dilara Çolak: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans yaptıktan sonra sanat kuramı ve eleştirisine olan ilgisi dolayısıyla İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde ikinci kez yüksek lisans yaptı. Şu anda hala Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde doktora yapmakta ve 20. yüzyıl Kıta felsefesi üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Georges Didi-Huberman: Sanat tarihçisi ve filozof. 1990 yılından beri Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Sosyal Bilimler Bölümü'nde ders vermektedir. Johns Hopkins, Northwestern, Berkeley, Courtauld Institute, Berlin ve Basel'de dersler vermiştir. Aby-Warburg-Stiftung ve Humboldt ödüllerine layık görülmüştür. İmaj kuramı ve tarihi konusunda yayınladığı eserlerden bazıları şunlardır : L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, 2007 ; La Ressemblance par contact, 2008 ; L'Œil de l'histoire, 2009-2016 (I. Quand les images prennent position, 2009. II. Remontages du temps subi, 2010. III. Atlas ou le gai savoir inquiet, 2011. IV. Peuples exposés, peuples figurants, 2012. V. Passés cités par JLG, 2015. VI. Peuples en larmes, peuples en armes, 2016).

Lewis Johnson sanat, medya ve görsel kültür alanlarında tarihçi, kuramcı ve küratör olarak çalışmaktadır. Yayınları, Britanya, Avrupa, Kuzey Amerika, Türkiye, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da 18.yy'dan günümüze modern sanatın uzun tarihine katkı sunmuştur. Çalışma ve araştırma alanları, estetik geleneklerinin semiotik, söylem kuramı, psikanaliz ve yapıbozum düşüncesi üzerinden, modern kültürleri kateden değer, anlam ve etkilerini konu alır. İstanbul ve Abu Dabi örneğinde yeni devlet müzelerini egemenlik kavramı ve Kandinsky ve Gerhard Richter'in yapıtlarını terör problemi etrafında ele aldığı yazıları yakın zamanda yayınlanacak olan son dönem çalışmaları arasındadır.

Nazile Kalaycı, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. Yüksek lisans tezinde (H.Ü. 2001) Nietzsche'nin trajik kültür üzerine düşüncelerini ele almış, doktora tezinde (H.Ü. 2007) Aristoteles, Marx ve Habermas'ın kamusallık kavramına dair düşüncelerini günümüz sorunlarınlarıyla ilgisi açısından tartışmıştır. Makalelerini *Felsefe Logos*, *Cogito*, *e-skop*, *Doğu Batı* gibi dergilerde yayımlayan Kalaycı, Eski Yunanca ve Almancadan çeviriler yapıyor (Aristoteles-*Poetika*, Pharmakon: 2017; Platon-*Phaidon*, Kabalcı: 2013). Halen aynı üniversitede Eskiçağ Felsefesi, Ortaçağ Felsefesi, Siyaset Felsefesi, Feminizm alanlarında dersler vermekte, son yıllarda yaptığı çalışmalarda (*Siyasal Olanın Peşinde: Dünyaya Tragedyalarla Bakmak*, Ed. Sezer-Kalaycı, Metis: 2017) klasik tragedyaları güncel sorunlar bağlamında ele alarak arkaik olanın şimdi'deki izlerini sürmektedir.

William John Thomas Mitchell: Chicago Üniversitesi'nde sanat tarihi ve edebiyat profesörüdür. Amerika Birleşik Devletleri'nde görsel kültür çalışmalarının öncülerinden olan yazar "Resimsel Dönemeç" (*Pictorial Turn*) teorisinin kurucusudur. İmaj teorisi üzerine çalışmaları arasında şunlar bulunur: İkonoloji Metin, İmaj, İdeoloji (Paradigma, 2005); Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, 1994; What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images, 2005; Cloninh Terros: The War of Images 9/11 to the Present, 2011.

Jacques Rancière: Paris VIII (St. Denis) Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermiş olan Rancière'in eserleri arasında şunlar sayılabilir: *La Leçon d'Althusser* (1974 Althusser'in Verdiği Ders), *Courts voyages au Pays du peuple* (1990, Halk Ülkesine Kısa Yolculuklar); *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998; Susturulmuş Söz. Edebiyatın Çelişkileri Üzerine); *La fable cinématographique* (2001, Sinematografik Masal); *L'inconscient esthétique* (2001, Estetik Bilinçdışı); *Estetiğin Huzursuzluğu* (2012); *Politique de la littérature* (2006, Edebiyatın Siyaseti). *Siyasalın Kıyısında*, 2007, *Filozof ve Yoksulları*, 2009, *Özgürleşen Seyirci*, 2010, *Tarihin Adları*, 2011, *Cahil Hoca*, 2014, *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz ?*, 2018 *Kurmacanın Kıyıları*, 2019.

E. Burak Şaman: Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde tamamladığı lisans (2008) eğitiminin ardından aynı üniversitede "İbn Arabî'de Hikmet Kavramı" başlıklı teziyle yüksek lisans (2010); "Ruh ve Beden Ayrımı Açısından İbn Sina ve Descartes'ta Bilginin Kesinliği" başlıklı teziyle (2015) doktora derecesi almaya hak kazandı. 2015 yılından bu yana İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapan Şaman, Yunan felsefesi ile İslam felsefesi ve

Batı felsefe tarihi arasındaki bağlantıları araştırmalarının odağına alan akademik çalışmalarını sürdürüyor. e.b.saman@gmail.com

Emre Şan: Lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi'nde, yüksek lisans ve doktorasını Paris 1 Panthéon Sorbonne'da tamamladı. Doktorasından sonra Ecole Normale Supérieur'de post-doktora araştırmaları yapan Emre Şan'ın fenomenolojide aşkınlık problemi üzerine yazdığı kitabı Renaud Barbaras'ın önsözü ve Institut Universitaire de France ödülüyle yayınlanmıştır (Paris, Mimesis, 2012). Ulusal ve uluslararası dergilerde ve kitap dizilerinde Türkçe, Fransızca, İngilizce ve İspanyolca makaleleri çıkan yazar, Çağdaş Fransız Felsefesi ve Fenomenoloji üzerine derlemeler yayınlamış ve Cogito dergisinin Merleau-Ponty özel sayısının editörlüğünü yapmıştır. Aynı derginin yayın kurulunda yer alan yazar, L'Université Catholique de Louvain (UCL) tarafından iki yılda bir verilen Prix Mercier felsefe ödülüne layık görülmüştür. 2017 yılından beri Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisi'ni düzenleyen Emre Şan, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi'nde Doçent olarak görev yapmaktadır.

Mehmet Şiray: 1972 yılında Eskişehir'de doğdu. Lisansını ODTÜ Felsefe Bölümü'nden, Yüksek lisansını Bilkent Üniversitesi'nden ve Doktora derecesini de Johannes Gutenberg Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden aldı. İlgi alanları Estetik, Sanat Felsefesi, Çağdaş Felsefe, Yapısalcılık, Post-Yapısalcılık ve Performans Çalışmalarıdır. Bilkent, Kadir Has, Işık, Üsküdar ve Johannes Gutenberg Mainz Üniversitelerinde asistanlık ve öğretim üyeliği yapmıştır. 2018-2019 eğitim yılında Berlin Freie Üniversitesi'nde misafir hoca statüsünde "Critical Thinking" programında "Contemplating Image Today: The Critical Reading of Jacques Rancière's, Georges Didi-Huberman and W.J.T. Mitchell's Ideas on Image" başlıklı doktora sonrası araştırmasını tamamlamıştır. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Özgür Taburoğlu: 1973 Kırşehir doğumlu. Bilgisayar mühendisi olarak Ankara'da çalışıyor. Bejan ve Baran'ın babası. Yayımlanan çalışmaları: *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları* (Metis, 2008), *Kent Efsaneleri: Zamanımızın Batıl İnançları ve Takıntıları* (Doğu Batı, 2011), *Resim, Söz ve Yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları* (Doğu Batı, 2013), *Boşluk, Aşırılık ve Keyfilik* (Doğu Batı, 2016), *Nazar: Başkası Nasıl Görür* (Doğu Batı, 2017), *Tanpınar Sözlüğü: Şahsi bir Masalın Simgeleri* (Doğu Batı, 2019), *Vicdan: Kendi olma Biçimleri* (Doğu Batı, 2019).

Zeynep Talay Turner: Warwick Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans yaptıktan sonra doktorasını Polonya Bilimler Akademisi Felsefe Bölümü'nde tamamladı (2013). Doktora tezini Nietzsche, Musil ve Atay'ın benlik kavramı ve modernite deneyimi üzerine yazdı. Bu çalışma *Felsefe, Edebiyat ve Öznenin Çözünümü: Nietzsche, Musil ve Atay* başlığıyla kitap olarak yayınlandı (Peter Lang, 2014). Daha çok Kendilik Felsefeleri, 19. ve 20. yüzyıl Kıta Felsefesi ve Felsefe-Edebiyat ilişkisi üzerine çalışan Talay Turner'ın Nietzsche, Spinoza, Bergson ve Musil üzerine yazıları vardır. Zeynep Talay Turner İstanbul Bilgi Üniversitesi, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı'nda felsefe dersleri vermekte, aynı zamanda Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nın da direktörlüğünü yapmaktadır.

Hakan Yücefer 1980, İstanbul doğumlu. GSÜ Felsefe Bölümü'nü bitirdi, doktora tezini Paris 1 Üniversitesi'nde Aristoteles'in ruh anlayışı üzerine yazdı. Gilles Deleuze'ün *Bergsonculuk* (Otonom, 2006), *Kıvrım, Leibniz ve Barok* (Bağlam, 2006), *Issız Ada ve Diğer Metinler* (Ferhat Taylan ile, Bağlam, 2009) ve *Anlamın Mantığı* (Norgunk, 2015) kitaplarını çevirdi. Cogito dergisinin *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak* başlıklı Deleuze özel sayısının editörlüğünü yaptı (sayı 82, Kış 2016).

cogito

Cogito'dan • İmajı Düşünmek

Nazile Kalaycı • Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik:
poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi

E. Burak Şaman • Hat Nasıl Bir Surettir?

Nami Başer • İmago

Cana Bostan • Divandaki Tarih Meleği: Walter Benjamin'de İmge-Uzam

Mehmet Şiray • Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği

Hakan Yücefer • İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi

W.J.T. Mitchell • Resimler Ne İster?

Jacques Rancière • İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?

Emmanuel Alloa • İmajların Okunurluğu: Bir Görsel Hegemonya Eleştirisi

Georges Didi-Huberman • Tarihin Özgür Gözleri

Pelin Dilara Çolak • Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme

Lewis Johnson • İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve Gözde İlkin'in Sanatı

Zeynep Talay Turner • Kavram, Metafor, Benzetme: Nietzsche, Blumenberg, Musil

Özgür Taburoğlu • Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler

Kapak görseli: Lascaux Mağarası'nda bulunan Paleolitik Dönem'e ait duvar resimlerinden kesit

ISSN 1300-2880-97



Fiyatı: 35 TL

KDV'den muaftır.