resim, söz ve yazı

imge yaratmanın ve bozmanın yolları



وَهَذِهِ صِفَةُ طَعْنِ الْبَتِّيَّةِ وَهِيَ تَدُورُ وَالْأَصْلُ فِيهَا كَسْرُ الرُّمْحِ



özgür taburoğlu

DOĞUBATI

ÖZGÜR TABUROĞLU

RESİM, SÖZ VE YAZI

DOĞUBATI

Özgür Taburoğlu

Resim, Söz ve Yazı

Özgür Taburoğlu

Resim, Söz ve Yazı

İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları

DOĞUBATI

Özgür Taburoğlu

1973 Kırşehir doğumlu ve bilgisayar mühendisi olarak çalışan Özgür Taburoğlu'nun, Bejan ve Baran adında iki çocuğu var. *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları* (Metis, 2008), *Kent Efsaneleri: Zamanımızın Batıl İnançları ve Takıntıları* (Doğu Batı, 2011) ve *Boşluk, Aşırılık ve Keyfilik* (Doğu Batı, 2016) adlı çalışmaları yayımlandı.

© Tüm hakları Doğu Batı Yayınları'na aittir.

Yayına Hazırlayan
Taşkın Takış

Kapak Tasarım
Mr. Z & Z

Tasarım Uygulama
Aziz Tuna

Baskı
Tarcan Matbaacılık
1. Baskı: Ekim 2013
2. Baskı: Haziran 2016

Doğu Batı Yayınları
Ankara Merkez:
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara
Tel: 0 312 425 68 64 / 425 68 65

İstanbul Dağıtım:
Narlıbahçe Sok. Özhekim Han
No: 1/8 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: 0 212 243 47 11

www.dogubati.com

ISBN: 978-605-5063-02-3 / Sertifika No: 15036

Doğu Batı Yayınları-96 Sanat-2

Kapak Resmi: El-Tarabulusî'nin "*Kitâb al-Mahzun lî Erbâb el-Fünûn*" kitabından bir çizim. 1470.

İÇİNDEKİLER

Giriş
Duyumların Paylaşımı Olarak İmge 11

Resim 29
I. İkon, Hafız ve Tespih: İkonkırıcı Yöntemler Üzerine 29
İkon ve İdol 31
Hafız 37
Tespih ve Ezber 42
II. Geleneksel Resimlerde Çizgi, Renk ve Boşluk 44
Çizgi ve Boşluk 49
Yazının Dışına Taşan Resim 54
III. İmge ve İmaj: Fazla Görünür Olmanın Sonuçları 60
İmajların Pedagojisi 65
İmajların Pornografisi 69
IV. Yüzeysel Olanın Önemi: Lacan'da İmgesel Düzey 75
Yanlış Tanımanın Önemi 80
Aynada Yansımayan 83
İmge ve Simge 86
Aynada Yansıyan 90
Beden İmgeleri ve Yalancı Emzikler 97
V. Arketipler Nasıl Görünürler? 101
Bilinçdışının Resimleri 107
Toplumsal Anımsama 113
Farklı Anımsama Biçimleri 117

Söz 121
I. Retorik: Güzel Konuşmanın Yararları ve Zararları 121
Eski Yunan'da Retorik 124
Sözlü ve Yazılı Kültürlerde Retorik 132
Sözün Eylem Hali 137
II. Gerçeklik Arayışı Olarak Dil Oyunları 141
Kavramlar ve Dil Oyunları 144
Metafor ve Metonimi 147
Rüyaların Dili 150
Tekerleme 152
Resimli Dil Oyunları 155
III. Akademide Sözlü Bilgi Arayışları 161
Dersler ve Eros 166
Daímon 170
Sese Karşı Kelime 172
Sözel Bellek 175
IV. Çocuklar, Sesler ve Söylentiler 181
Dert ve Deva Olarak Yazı 184
Çocuk Dünyayı Nasıl Algılar? 187
Yazı 195
I. Yazıbilim: Metafiziklerden Uzak Durmanın Yolları 195
Doğru Yazı 197
Ses-Merkezli Düşünce 200
Yazıbilim 205
II. Tipografi Sonrası Dünyada Resim, Söz ve Yazı 209
Duyular Arasındaki Uyum 213
Harflerin Dünyası 224
Söz Olarak Yazı 228
III. Şiir, Nesir ve Hüner: Eski Şiirde Muhayyilenin Yeri 232
Muhayyile ve Düzyazı 234
Yeni Biçimsel Kaynaklar 238
Trajik Sınır 240
Düzyazının Faydaları 244

Edim 253
I. "Trajik İmge"nin Ortaya Çıkışı ve Kayboluşu 253
İmgesiz ve Kavramsız Müzik 257
Canlı Duvar Olarak Koro 259
Koşuktan Düzyazıya 263
Aşağıdakiler Nasıl Konuşurlar? 269
Tragedya Sonrası Deneyler 271
II. Modern Mitolojinin Parçaları: "Diyalektik İmgeler" 274
Görülen ve Okunan İmgeler 278
Metanın Soruşturması 281
Kapitalizmin 'Yeni Doğa'sı 286
III. İmgelem: Algı ve Tasarım Olarak İmge 289
Eylem Olarak İmge 292
Sunum ve Temsil 297
İmgelerin Analitiği 303
IV. Edimsel Sanat 306
Edim ve Gösteri 310
Duyumların Paylaşımı 315

Sonsöz
Başkasının İmgeleri 321

Kaynakça 330
Dizin 339



Firdevsî'nin *Şehname*'sinden

Giriş

Duyumların Paylaşımı Olarak İmge

I

Bu metinde türlü başlıklar altında anlaşılır kılmaya çalıştığımız gibi, imgeler, resim, söz, yazı ve edimin, uyumlu ve ölçülü olduğu kadar, rastlantısal, zamana ve değişime açık şekillerde birleşmesiyle yaratılırlar. 'İmgenin halleri' saydığımız bu temel ifade araçları, imge yaratma eyleminin kurucu parçalarıdır. Örneğin ayrıntılı olarak üzerinde durduğumuz "diyalektik imgeler" içerisinde, resim ve yazı bir araya gelirken, modern-sonrası icraya dayalı edimsel sanatta, sözgelimi *fluxus* işlerinde, tüm bu ifade yollarının yan yana geldiğini, birleşip ayrıştığını fark edebiliriz. Benzer bir yoruma sahip Gilles Deleuze de, modern eylemliliğin eksiksiz bir sunumunu bulduğu sinema imgelerinin, hem resim gibi izlenen hem de yazı gibi okunan doğasından söz eder. Film karesinin fotoğraf sayılamayacağını düşünür ve ortaya çıkanı, resimle yazının birleşimi olarak *photogram* şeklinde adlandırmayı uygun görür.[1] Çekimler fotoğrafların basitçe birleşimi, montajı sayılamazlar. İki *photogram*'ı birleştiren

[1] Eski Yunancada *gram*, yazı ve çizimin ortak adıdır.

"aralık" ya da boşluk, her film karesini bir "hareket-imgesi"ne ve edime bağlar (1986).

Bu çalışmada anlamaya çalıştığımız birçok düşünür ve sanat kuramcısının farklı tanımlarını sunduğu şekliyle, imgenin halleri arasındaki iç içe geçişlerin, farklı estetik icraların olduğu kadar, sanatın, sanat-olmayanla, felsefeyle, siyasetle ve hayatla buluşmasının temel dinamiği olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle avangart sanat akımları üzerine yoğunlaştığımızda, bu konuda bir verimlilik içerisinde buluruz kendimizi. İmgelerin aralarında bağlantılar yarattığı, sanatın varsayılan yedi temel formu (dans, edebiyat, müzik, tiyatro, resim, heykel, yapı) değil, aynı zamanda sanat, düşünce, siyaset ve yaşam biçimleridir. İmgelerin yarattığı inşa konumunda, sanat, siyaset, yaşam, düşünce ve hattâ bilim birbirine dönüşmeden ama birbiriyle bağlantılı şekillerde alışveriş içerisine girebilirler.

Çalışmamızın bir başka vurgusu da, 'imge yaratmak' kadar, 'imge bozumu'nun ya da imgenin hallerinin ayrışmasının da sanatsal ve hattâ düşünsel yapıtların temel ilgilerinden birisi olduğudur. Gilles Deleuze, bunun güzel bir örneğini sinema üzerine yaptığı felsefî çalışmasında verir. Ona göre modern sinema böyle bir ayrışmadan, özellikle de "sesli imgeler" ve "görsel imgeler" arasındaki farktan beslenir. Modern filmlerde, görüntü ve konuşmalar arasındaki bağlantılar kaybolmaya başlar; sesin kaynağı, ne kadar uzaklıktan geldiği kolaylıkla anlaşılamaz olur. Ses, konuşanın ya da ses çıkaranın meramına açıklık kazandırmaz. Genellikle olay örgüsünden yoksun böyle filmlerdeki film kişileri, belli bir metni, anlatıyı, senaryoyu icra etmeden görünür ya da konuşurlar. Ses ve görüntü ayrıştığında, film kişileri ve nesneleri, "optik-imgeler" ve "ses-imgeleri" ortaya çıkarmaktan fazlasını yapamaz olurlar. Bu yüzden böyle filmlerin izleyicileri de, film kişilerinin gördüğüyle, görüntüsüyle, konuştuklarıyla, içerisine dâhil oldukları dramla, durumla kolaylıkla bağlantı kuramaz, özdeşleşemezler. Ama Deleuze'ün en çok değer verdiği filmler de, onun yarattığı kavramları kullanırsak,

sesin, görüntünün, metnin ve tüm bunları üzerinde taşıyan "hareket-imgesi"nin (*image-mouvement*) ya da eylemin, tekrar birleşmek, yeni bir "algı-şeması" ve "duygular" (*affect*) yaratmak üzere ayrıştığı zeminde ortaya çıkarlar. İyi filmlerde açığa çıkan imgelerin değeri, bu ayrışmanın tekrar "zaman-imgesi" (*image-temp*) şeklinde birleşerek "kristalleşme"siyle ölçülebilir (1989: 265).

Çalışmamızdaki tüm alt başlıkların da sergilediği gibi, modern kültür, Deleuze'ün çağdaş sinemada geç bir örneğini bulduğuna benzer şekilde, birbirinden ayrılmış duyum ve ifade alanlarının açığa çıkmasına neden olur. Sözgelimi Marshall McLuhan, modernliğin tüm diğer duyusal kaynaklardan uzaklaşarak, genelleşen bir tür "görsellik", matbaanın, tipografik kültürün neden olduğu resimli bir evren yarattığını dile getirir. Matbaada kopyalanan şey yazılı metinler olsa da, görselliğin hükmü, bu metindeki karşılığıyla 'imgenin resim hali', ona göre modernlikte ayrıcalık kazanır.

İmge, sanat ve kültür kuramlarında çoğunlukla resimli ifadeyle, 'imaj'la eşanlamlı olarak kullanılır. Oysa imgenin resimli yüzeyi, imajı, görünür kıldığı varlığın, aynı zamanda bu görünürlük altında kaybolmasına da neden olabilir. Görünüşün, görmenin gerçekliğe uzak, aldatıcı bir duyum olduğunu savunan kavrayış biçimlerine sıkça rastlanabilir. Roland Barthes, *Camera Lucida* yapıtında buna güzel bir örnek verir. Barthes, fotoğrafla izleyicisinin yüz yüze geldiği, 'gözle nazarın karşılaştığı' anda ortaya çıkan *punctum* kavramını tanımladığı bölümde, bu etkiyi dolaysızca deneyimlediği ve kendisi için çok önemli olan annesinin fotoğrafını kitabına bilerek eklemediğini yazar. Ancak bu fotoğrafın kendisine nasıl göründüğünü sanki sadece yazı aktarabilirmiş gibi, uzun uzun anlatır bizlere. Çok değer verdiği bir varlığa ait bu resmin taşıdığı imgeyi sunabilmenin tek yolu, ona göre fotoğrafın kendisinde yarattığı etkiyi yazılı olarak betimlemektir.

Benzer bir yaklaşımla Gilles Deleuze de sinemayla ilgili çalışmasında, üzerine düşündüğü filmlerden alınmış görüntüler kullanmaz. Bu resimlerin onun yerine anlatmasını istemez sanki. Film, resimlerin ve seslerin birleşimi ya da montajıyla değil, aynı zamanda kavramların ve sadece resimli olmayan işaretlerin de birleşimiyle ortaya çıkar. Ayrıca sinemadaki "hareket-imgesi"ni, tek bir resmin karşılayamayacağını düşünür. Filmlerde, resimlerin, pozların ve film kesitlerinin akışı içerisinde ortaya çıkan bir eylemin, tek bir resim parçası içerisinde dondurulmasını yanıltıcı bulur (1986).

Gene çalışmamızda örneklediğimiz Alfredo Jaar'ın Ruanda'daki soykırımla ilgili yapıtında, katliamı doğrudan sergileyen fotoğraflar yerine, yaşananları yalın bir şekilde betimleyen metinlerin sergilenmesi, resmin, imajın bazen görünürlüğün karşısında olduğuna ikna eder bizi.

Barthes'ın başına gelen, belki de tüm aile fotoğraflarının yazgısıdır. Aile fotoğraflarında çoğunlukla, aile dışından olanların yakalayamayacağı gerçek bir *punctum* etkisi bulunur. Bu resimlerden, aileden olanı çoğu zaman melankoliye sürükleyen, sorguya çeken bir görünürlük, nazar yükselir. İmge de bu nazarı kabullenen bakışın içerisinde olanaklı olur. Ancak şunu da söylemek gerekir: İmge, ne Barthes'ın *punctum* etkisiyle bakışın delip geçtiği bir resim ne de başkalarının nazarına boyun eğen kararsız bir bakıştır. İmgesel olan, çalışmamızın son bölümünde de dile getirdiğimiz gibi, bakanla bakılan arasında bir ortaklık, "ortakduyum" (*consensus*) yaratan duyum ve ifade biçimleridir. Bu ortaklık, resimlerde olduğu gibi, konuşanla dinleyen, yazan ve okuyan, eylemde bulunan ve eylemin yöneldiği nesne arasında da kurulur.

Resimli temsillerin neden olduğu bu durum, sözlü etkileşimler için de geçerli olabilir. Örneğin bir anne-babanın çocuğuna dönük çoklu duygulanımlar taşıyan bakışına, algısına başkalarını ortak edebilmesi zordur. Çocuklarına ait türlü halleri anlatan anne ve babaların, genellikle dinleyicilerini yaşadıkları-

na tam olarak ortak edememeleri, sözün de resim gibi bazı deneyimleri yarım bıraktığını kanıtlar bize. Aynı durum askerlik anılarını anlatan erkekler için de geçerlidir. Bu anılar dinleyicisine genellikle yavan gelir, deneyimin sahibine ait bir imge sunmazlar.

Resimlerin, sözlerin, yazıların bir imgede buluşabilmesi için, mutlaka ifade edilene değer veren dinleyicilerin, okurların, seyircilerin bulunmaları gereklidir; seyirci izlediğine, karşı bakışıyla, nazarıyla karşılık vermelidir. İmgelerin bir yüzünde bakışın, diğer yüzündeyse nesnenin bakışı, 'görünme biçimi' olarak nazarın karşılığı vardır. İmgede, bakma ve görme ayrıcalığına sahip olanı kendince cevaplayan bir başkasının bakışı, nazarı bulunur. Öznenin bakışından çekinmeyen varlıkların sahip olduğu nazar, nesnenin bir görme yetisiyle donanmasıdır. İmge, bakışa cevap verenin nazarıyla yüzleşmenin, karşılıklı bakışmanın sonucunda açığa çıkabilir. Eğer nesne kendi bakış olanağıyla donanmadıysa, nazar kötücül, kem bir bakış şeklini alabilir; öznenin güzelliği, seçilmişliği, zenginliğine yönelik bir kıskançlıkla, özentiyle beslenebilir.

Bakış ve karşı-bakış'ın ya da nazarın karşılaşması, aynı zamanda 'etik' bir ilişki biçimidir. Tüm imge yaratma eylemlerinin parçası olduğu bu etik, görme biçimlerine sahip öznelerin, bir başka varlığı, şeyi, nesneyi, kendi görebilme, seslenebilme yetisiyle cevaplamasına açık olmasıyla da ilişkilidir. Bu etiğin uzanımı olan imgesel bakış, yöneldiği varlığı "görünme biçimi"yle donatır. John Berger, "görme biçimleri"nin siyasallığını, bakışın doğallıktan uzak güç ilişkilerinin parçası olduğunu vurgular. Biz de burada Berger'in eksik bırakmış olduğu kısmı, 'görünme biçimleri' ve 'nazar' bahsiyle, nesnenin tarafındaki boşluğu tamamlamaya, bakılan şeyin görme olanakları üzerinde düşünmeye çalıştık. İmge, öznenin bakışına boyun eğmiş nesnenin temsili, duyumu olmaktan çok, karşısındakine 'poz hakkı' da tanıyan ifade olanakları yaratır. İmgenin özellikle fotoğraf ve resim hallerinde, nesnesini temsile, belli biçimler al-

maya zorlayan 'kibirli bakış' ile nazarın sunduğu, değdiğini bozan, mevcudiyetin ve doluluğun göze gelmesine neden olan boşluğun, haset dolu hiçliğin etkileri karşılıklı olarak dengelenir.

İmgenin, hallerinden birisiyle eşanlamlı ya da eşbiçimli olması aynı zamanda etik bir seçim yapmak anlamını da taşır. İmge yaratma ve bozma ediminin, başka varlıklarla görüntü, ses, yazı ve edim paylaşımı olduğu, sadece kültür dünyasının seçkinleri arasında değil, farklı seslerin, sözlerin, yazıların, görünümlerin sahipleriyle de kurulan bağlantılar olduğu söylenebilir. Bu durum, imge kaynaklarının, duyusal zenginliklerin, toplumsal, kültürel, ekonomik topluluklar arasında değiştirilmesi anlamını da taşır. İmgenin, hallerinden birisiyle özdeş olması, kendiliğin, aynılığın yansısına kapanmak, başka varlıkların yüzünü, sesini ve yazısını karartan, duyulmaz kılan tek taraflı duyum ve ifade kaynaklarıyla donanmış olmakla eşanlamlıdır. Görünür, işitilir, okunabilir olanın paylaşımıyla yakından ilişkili olan imge yaratma ve bozma eylemi, başkalarının hilafına, onların görünürlüklerini ve kendilerini ifade olanaklarını ellerinden alma pahasına gerçekleştiğinde, kültürel ve etik olduğu kadar siyasal bir soruna, baskıya da işaret eder. İmge yaratma eyleminin, duyumsanabilir olandan, "ortakduyum"dan pay almanın, görülebilir, işitilebilir olmanın yollarını açmasını bekleyebiliriz. Bu nedenle, siyasal güç ilişkilerinden, ekonomik değerlerden pay almak gibi, imge yaratma ve bozma eylemi de haklar ve özgürlükler arayışının parçası sayılmalıdır.

Çalışmamızda, imge yaratma biçimlerini olduğu kadar, imgenin bozulmasına neden olan kültürel, sanatsal ve siyasal etkenleri de anlamayı denedik. 'İmgenin halleri' saydığımız resim, söz, yazı ve edim ayrıştığında ve modernlikte olduğu gibi, ifade ve duyum alanları birbirlerinden ayrıldığında, sanatsal ya da düşünsel temsile ilişkin türlü metafizikler ortaya çıkar. İmge, hallerinden birisiyle eşanlamlı ya da eşbiçimli olduğunda, çizgi, ses, harf, eylem yalnız kalır. Bunun sonucunda, sözgelimi yazılı metinler bildirilere; sözler uğultuya, beyaz gürültüye, slo-

ganlara; resimler tanıtım amaçlı imajlara, afişlere; edimler beden eğitimine, jimnastiğe, talimlere dönüşür. İmge, hallerinden birisiyle anlamdaş ya da eşbiçimli olduğunda, aynı zamanda siyasal hükümranlığın, 'görünürlük rejimlerinin' de parçası olur.

Bu tür düşünsel, estetik ya da siyasal içerikli, biçimli düzenlemelere Jacques Derrida kısaca "metafizik" adını verir. McLuhan'ın 'resim-merkezli' (*graphocentrism*), Derrida'nın 'ses-merkezli' (*phonocentrism*) ya da Lukács'ın 'edim-merkezli' metafiziklerle ilgili çalışmaları bunun örnekleridir. Birçok kültür kuramında zımnen de olsa, modernlik-öncesi sözel olanın, modern zamanlar ve özellikle Aydınlanma Çağı yazılı olanın, modernlik-sonrası da resimli olanın, görselliğin ayrıcalık kazandığı zamanlar olarak nitelenirler. McLuhan farklı olarak, modern-sonrası elektronik çağı, sözel bir dönem gibi anlatır. Derrida ise çok uzun erimli bir okumayla, söz-merkezli düşüncenin, Batı dünyasının Eski Yunanlı kökenlerinden başlayarak, tüm tarih parçalarını çapraz kesen ortak bir metafizik olduğunu dile getirir.

Çalışmamızda çokça örneklediğimiz ve söze ayrıcalık tanıyan, sözle ifade edileni hakikatin telaffuzu sayan "söz-merkezli metafizik" içerisinde mevcudiyet, ifadesini sözün, sesin dolayımsızlığında bulur. Buna karşılık yazı, mevcut olmayanın, boşluğun dili gibidir; maddesi yoktur, uydurmadır, saymaca bir ifade alanıdır. Oysa sözel sunum, mevcut olanla ve varlıkla dolayımsız bağlantılara sahiptir. Yazı, en iyi olasılıkla sözlü ifadenin kopyası olarak varlığa uzaktan değinir, mesafeli bir konumdan hakikati dillendirir. Böyle tasavvur edildiğinde yazı, betimlemeler yoluyla sözü görselleştirir; kalıp bir söyleme, kelâma dönüştürür, yorumdan, eleştiriden uzak tutar. Yazılı ifade, sözel ezberin aracı olur. Yazıya ait, yoruma, farka yer bırakan satır ve sözcük araları kaybolur. Yazı, farklı bir ifade alanı açmadan, sözel ya da görsel kültürler için bir kayıt mecrası, bellek işlevi görür.

İmge, sanat ya da düşünce yapıtlarında, resim, söz, yazı ve/veya edim şeklinde ortaya çıkan bir ifade, bildiri, işaret, tasarım ya da görüngü olarak yaratılırken, sadece beş duyuyla değil, farklı duyum kaynaklarıyla, bilinçdışıyla, sağduyu ya da okült denen duyumlarla ve başkaca duygulanımlarla da beslenir. Resim, söz, yazı ve edim temel ifade kaynakları olarak, 'gerçek bir imge'de birleşip ayrışma oyunu içerisine girerler. İmgedeki bu çokluğu görememek, onu hallerinden, parçalarından, kaynaklarından birisine dönüştürmek, bu metinde birçok kez belirlediğimiz gibi, düşünceyi, ifadeyi ya da duyumu metafizik ezberlere yönlendirir. İmgenin hallerinin birbirlerine eklemlenmesi, karışması, iç içe geçmesi, dönüşmesi, teyellenmesi, her sanat ve düşünce yapıtının içerisine düşmeye açık olduğu metafizik yalıtılmışlığı, kapalılığı aralar. Metafizik, Melih Başaran'ın ifadesiyle, "kendi duyulur imgesinden vazgeçmiş" olan "kavramın şiddeti"dir (51). Burada kavram, yalıtılmış ifadeye denk düşer. Çalışmamızda ayrıntılı olarak düşüncesini anlamaya çalıştığımız Ünal Nalbantoğlu'nun deyişiyle, "yavansöylem"dir; kuru söz, laf, resim ya da yazıdır.

Metafizikleri aralama imkânı sunan imge, kendi muhtevasına, biçimine karışan tüm ifade araçlarından farklı özellikler ödünç alır: Sözden kendiliğindenliğe ve zamana açıklığı; resimlerden tutku yaratan, yer yer takıntılı bağlılıklara, hipnoza neden olabilecek tamamlanmışlık ve bütünlük duyusunu; yazılardan eleştirelliği, yoruma, farklılığı işaretlemeye açıklığı; edimsel olandan değişime yer bırakan, özgürleştirici veya yıkıcı, bozucu eylemi.

II

İmgelerin en temel malzemeleri, sesler, renkler, çizgiler, harfler, basit devinimler ya da eylemlerdir. İmge, bu parçaların kullanımı yoluyla yaratılan tasarım, kavram veya düşünce ile doğal nesneler, görüngüler, şeyler arasındaki ilişkiyi, bağlantıyı

zorunlu kılar. Ancak modernlikle birlikte bu denge, kavram ve şey arasında şekillenen imgeyi kuran nesnelliğin, yaratıldığı malzemenin, duyum verilerinin ifadesi lehine bozulur. Özellikle modern sanat işlerinde sözler seslere, yazılar harflere, resimler çizgi ve renklere, karmaşık edimler basit devinimlere dönüşmeye açık olurlar. İmge, her zaman için cisimleşmeye, kavram ve anlamların beden bulmasına, şekle girmesine dair olsa da, modernlik ona başka bir mevcudiyet alanı açar. Modernlik-öncesi estetikte, aşkın bir hakikatin alegorisi gibi ortaya çıkan imge kavrayışına karşılık, modern sanatta tam karşıt bir yönelimle, kendi göreli gerçekliğinin yaratıcısı, taşıyıcısı olan imge, hakikatle kurulan mimetik, benzeşime yer bırakan ilişkiden kurtulur. İmge, modern sanat işlerinde simgelediği, işaret ettiği ile eşanlamlı ve eşbiçimli olmaya yönelir.

Modernliğin kültürel ve teknolojik dinamikleri, yazılı, sözlü, resimli ya da edimsel hallerde ortaya çıkabilen imgelerin ayrışmasına neden olmaz sadece, aynı zamanda bu ifade araçlarını kendi yapıtaşlarına, maddesel kökenlerine değin ikincil bir ayrışmaya zorlar. Bu şekilde kendi haline terk edilmiş resimler, sözler ve yazılar, Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü* adlı romanında etkileyici şekillerde betimlediği gibi, kendisini yankılamaya, otistik tekrarların sonucunda alt parçalarına bölünmeye, parazitlere, ışımaya, renk ve çizgi karmaşalarına dönüşmeye başlar (2002). DeLillo'nun kültür endüstrisinin cazibeli ürünlerine, kitlesel iletişime ve 'doğal biçimi bozulmuş' olan her türden maddeye maruz kalmış nesnelerin ve insanların deneyimi olarak ortaya koyduğu "yalnızlaşma"nın sonucu olarak, sesler söze dönüşemez, duyulmaz, anlaşılmaz olurlar; renkler resimlere varmadan, lekeler, renk serpintileri gibi orta yerde kalırlar; uğultu genelleşir. Özellikle kitle iletişim araçları aracılığıyla maruz kaldığımız sözün, resmin ve yazıların 'tuhaf karışımı', "görsel bir vızıltı", "uğuldayan kokular", resim ve sesin 'sağlıksız' birleşimleri, hipnotik etkilere, sanrılara ve türlü hezeyanlara neden olurlar.

DeLillo, toplumsal ve bireysel sorunları âdeta resim, söz ve yazıyı kullanmayı bilememenin sonuçları gibi anlatır. Bu karmaşa içerisinde özellikle medya çalışanları, reklâm ve pazarlama uzmanları, sanatkârların yerine imgenin türlü hallerine sahip çıkarlar ve bu ilgilerini estetik duyumu genişletmek, yenilemek için değil de, tüketim ve etkili markalar yaratmak için seferber ederler. Ama imgenin kapitalizm tarafından böyle işlevsel kılınması, gösteri kültürünün parçası yapılması, DeLillo'nun betimlediği ve türlü ruhsal hastalıklar yaratan "tuhaflığın" da kaynağıdır. İmge, böylesi tuhaflıkların sonucunda kurulan ve bozulan ifade araçları halini aldığında, sanat, siyaset ve kültür, gösterinin, eğlencenin parçası olur.

İmgelerin inşa edildiği maddeyle birlikte, sözlerin, yazıların, resimlerin yaratıldığı sesler, harfler, çizgi ve renkler de görünür olurlar. Böyle imgeler, maddeselliğe yaslandığından, doğal bir yaşam çevrimine dâhil olurlar ve yaratıldıkları anda bozulmaya da açık hale gelirler. Ortega y Gasset, bu değişimin nedenini modern sanatlarda "yapıtların insansızlaşması" olgusunda bulur. Bunun sonucunda, sözel olanın sesli ifadeye, resimselin renklere, çizgilere dönüştüğünü yazar ve Debussy'nin müziğini bu duruma örnek olarak gösterir. Ona göre Debussy, müziği bir anlatım, ifade alanı olmaktan çıkararak, saf seslerin birlikteliği gibi inşa eder. Yazı alanında eşbiçimli bir dönüşümü Mallarmé gerçekleştirir; onun dizeleri "mutlak ses" halini alır. Bu sesler, "lirik nesneler" inşa ederler (2012: 40). Richard Sennett ise bu dönüşümün, Paganini'nin metni yok sayan ve virtüözlüğü öne çıkaran üstün icralarıyla daha erken dönemlere ait bir başka örneği üzerinde durur (2010). Paul Valéry aynı konuyu resim üzerinden anlamaya çalışır. Ona göre "malzeme ve ışığın her şeye egemen olduğu" aşamada, resmin konusu kendisi, kendi biçimi olmaya başlar (Karatani 2011: 40). Bu durumu olumlayan György Lukács ise, estetik inşada maddeselin ifadesini çok daha ilksel bir izlek gibi değerlendirir ve imgenin sunumu olduğu nesnesine öykünmesini ya da *mimesis*'i "este-

tiğin temel görüngüsü" sayar. Ona göre sanat nesnesi maddesinden, doğasından mutlaka pay almalıdır; nesnesini yeniden biçimlendirmenin yanında, onun varlığını, mevcudiyetini, nesnelliğini de içine katabilmelidir (1992: 88). Gilles Deleuze'ün, sinemasal imgeleri tarif ederken, imgelerin katı, sıvı ve gaz hallerini ayırt etmesi de benzer bir yaklaşımı örnekler (1986: 85).

İmgenin ortaya çıkışını belirleyen, resim, söz, yazı ve edimin belli bir dilbilgisiyle bir araya gelmesi değildir sadece. İmgenin inşası aynı zamanda belirli bir dinamik, mekanik ya da eylembilimi ve dolayısıyla zamana açıklığı da gereksinir. Bir sanat işinin ya da düşünce yapıtının parçası olan imgenin taşıdığı bu zamansal bileşeni ve raslantıya açıklığı, biraz da okuru, dinleyicisi, seyircisi yaratır. Düşünce ya da sanat yapıtı, seyircinin, okurun, dinleyicinin ilgisine imgesel bir 'açıklık'la cevap verebilmelidir; bilimsel bir aksiyom gibi, ince elenmiş sık dokunmuşluğuyla, alımlayanın yorumuna, temaşasına, hattâ yanlış anlamalarına, eleştirelliğine kapalı olmamalıdır.

Hem yazara hem de okura yer açan imge, bir yandan da zamanımızı niteleyen 'post-yapı'nın gereği olarak, belli bir sanat ya da düşünce işinin yaratıcı ve izleyicilerinin karşılıklı iletişimine, alışverişine, paylaşımına ait ifade parçalarıdır. Post-yapı'da hem yazar hem de okur olabilen özne/nesne, okuduğu, gördüğü, işittiği, içerisine karıştığı eylem alanına hem bağlanır, deyim yerindeyse 'boyun eğer' hem de dâhil olduğu yapıyı yeniden kuran, yazan, inşa eden ve bozan bir taraf olabilir. Özne ve yapının bu karşılıklı eylemliliği, yüzyüzeliği, post-yapısal, postmodern toplumsal ve beşeri kuramların esasını oluşturur.

Ancak bir yandan da yapıt, 'yarım bir tutarlılığa' sahip olabilmelidir. Alain Badiou'nun, özellikle tiyatro eserleri için önerdiği "güdümlü rastlantısallık"tır burada aranan. Yapıtın, izleyicisinin "tutarsızlığına", "sonsuz çeşitliliğine" karşı bazı hazır cevapları da olmalıdır. İmgesel işlerin taşıdığı bu türden bir 'ön hazırlık', Orhan Koçak'ın ifadesiyle, "özgürlükle yasallığın çelişmediği" konumu tanımlar: "İyi yapıt, öznelliğin boşluğuna

düşerken bile bir nesnellik çıkarabilen yapıttır" (1995: 11). İmge, "iyi yapıtların", düşünce eserlerinin parçası olarak, rastlantıya ve zorunluluğa, bilinçli tasarım ile rastlantısallığa açık olabilmenin az bulunur dengesinde, diyalektiğinde açığa çıkabilir.

İmge sadece sanat işlerinin değil, herhangi bir düşünsel eylemin de kökenlerinde yer alabilir. Ampirik olmayan düşünme biçimi olarak *speculum* ya da "spekülasyon", kökünden de anlaşılabileceği gibi, görmeyle ilgili bir taraf saklar. Hans-Georg Gadamer, düşünceyi görmenin bir ürünü gibi anlar. Edmund Husserl de felsefi araştırmanın "saf görmeye", "ideleştirici bakışa" yaslanması gerektiğini ortaya koyar: "Fenomenoloji göre rek, aydınlatarak, anlam belirleyerek ve anlam ayrımı yaparak yol alır. Fenomenoloji karşılaştırır, ayrım yapar, bağlar, ilişkiye sokar, parçalara böler, ögelerine ayırır. Ama her şeyi saf görmeyle yapar. Kuramlaştırmaz, matematikleştirmez" (2003:83). Kesin bilgiyi, matematiksel eşitlikleri bile görerek doğrulamak gereklidir. "Ses"in de görüngübilimsel bir değeri vardır ama "sesin belli süre devam etmesi" ondaki görüngü değerini düşürür. Husserl, kendi felsefesinde, tüm mantık ve nesnellik yargılarını, denklemleri olduğu gibi, "sözü de saf olarak gören göze" bağlı kılar. Onun sınırlarını çizdiği görüngübilimsel soruşturmada kavramak ve görmek eşanlamlıdır. Yapılması gereken, "görüleni genellik düzeyine yükseltmek"tir.

Husserl'in sözünü ettiği, gündelik bir bakma etkinliği değildir. Basitleştirmek gerekirse, bakmakla görmek arasındaki farkı dillendirir gibidir: "Fenomenolojinin ödevlerinin ve soruşturmalarının alanının, yalnızca bakma, yalnızca gözünü açma gibi şeyler olmadığının farkına varıyoruz" (41). Bu görme yetisi aynı zamanda bakılanı, görünmeye, belirişe, kendisini göstermeye çağırır. Görüngübilim bu yönelimiyle, "kendini olduğu gibi gösteren nesnelerin bilimi" olmaya hak kazanır. Görüngü de (*phainomenon*) zaten "görünüşe gelen" anlamını taşır. Fenomenal görme, *refleksiyon*, saf bir düşünce ya da duyumun sonucu değildir; "kısmen algılanan, kısmen de anımsama bağ-

lantıları" içerir. "Algı ve düşlem" görüngüsel olarak aynı değerde, nesnelliktedir; "genellik bilincine" eşit mesafede iki farklı kaynaktır ve her ikisinin de saf görme marifetiyle "indirgenmesi" gereklidir. Görmek, bilme, algılama ve tasarımlama yüklemlerinin tümüyle ilişkilidir. Bu yüklemlerin sonucunda açığa çıkan bilgi, görülen bir şeydir.

Felsefi düşünümler, sadece kafatasında cereyan eden fikirler olmadıklarından, aynı zamanda görmekle, duymakla ilgili imgesel bir tarafı da içlerinde barındırırlar. Felsefî imgelem, tasarımsal ve duyumsal, zihinsel ve görgül alanlar arasında açığa çıkan aralıklarda şekillenir. Böylesi bir muhayyilenin ürünü kavram-imgeler, düşünmenin, tasarlamanın sonucu bir inşayla ya da yapımayla (*poiesis*), duyma, algılama edimleri (*aesthesis*) arasında ortaya çıkan praksis'e, *pragma*'ya da gönderme yaparlar. Antik Yunan düşüncesinde şiirsel, poetik olan, her zaman bir tür yapmayla, inşayla beraber anlamını bulur. Yani şiirli söz bir tür yapıntı, elle yapılan işler gibi maddesel inşa sıfatı da edinir. *Poiesis*, en soyut düşüncede, şiirde ya da el yapımı işlerde açığa çıkan güzelliğin olduğu kadar bir işlevin de karşılığıdır.

İmgenin olanaklı olduğu ara yer, inşanın, yapmanın alanı olarak ayırt ettiğimiz zanaat ile estetiğin, sanatın birleştiği bir açıklığı tanımlar. İmge, hem kullanım nesneleri yaratılmasının imlediği türden genel faydanın esas olduğu bir 'ortaklığı' hem de sanat nesnelerinin sahip olduğu türde bir 'tekilliği' barındırır. Yani sanat işleri, bir bakıma hem toplum hem de kendisi içindir. Özellikle icraya dönük avangart ve popüler sanat işlerinde yapmanın, edimin, *poiesis*'in sanat işlerine katkısı dolaysızca izlenebilir. Kullanım nesnesi ile estetik duyum nesnesi bu işlerde sürekli olarak işbölümü içerisine girerler. İşlevsel, yaşamı kolaylaştıran şeylerle kullanışsız, nedensiz estetik nesneler, Jacques Rancière'in deyişiyle "eşitlikli bir iç içelik" sunarlar.

Rancière'in "duyumsanabilir olanın paylaşımı" şeklinde nitelediği "görülebilir, işitilebilir ve okunabilir"in içerisinden imge yaratma edimi, estetik olduğu kadar siyasal alanların da ya-

ratılmasına yardımcı olur. İmge yaratmayı, türlü duyum ve ifade olanaklarını kullanabilmek, kültürel sermaye sahibi olmak, görünür bir sureti, sesi (*diyalekt*) ve kendine özel bir yazımı (*grafolekt*) olduğunu duyurmakla ilişkili sayabiliriz. Kendi sesini, resmini, yazısını, danslarını, beden dilini çekinmeden kullanmak, imge yaratmanın koşullarını tanımlar. Böylece imge yaratma ve bozma ayrıcalığına sahip olanlar, kendi ifade olanaklarını, kurmacalarını hayata geçirebilir ve bu sayede Rancière'in ifadesiyle "bir belgeselin konusu" olmaktan uzaklaşırlar (2010).

Rancière'in bu savına destek veren kültür tarihçisi Moses Finley, "kıt kanaat geçinenlerin yaşamları destanlara konu olmaz" diye yazar. İmgelerin paylaşımından yeterince pay almayanlar, ya üzüntü verici, katlanılmaz haller içerisinde görünürler ya da komik; doğal, normal, kendi görgüleri, yaşam biçimleri olan varlıklar gibi ortaya çıkamazlar. Üstelik üzüntü verici, acıklı hallerinden trajediler, gülünç hallerinden komediler de türemez. Çünkü kendi dramlarının sahibi değillerdir; bir belgeselin, insancıl ilginin ya da alaycı kültürel seçkinliğin konusu olurlar.

Sabır gösterip çalışmamızın sonuna ulaşabilenler için, imge üzerine düşünmenin, kapsamlı bir sanat kuramının olduğu kadar, felsefi ve hattâ siyasal düşünümlerin de parçası olduğunu ortaya çıkarabilmiş olmayı umuyoruz. Ancak buradaki asıl ilginin, imgeyi kuran bağlantıların, ilişkilerin doğası üzerine düşünmek yönünde sınırlı bir girişim olduğunu saptamak da zorunludur. İmgenin farklı hallerinin bir araya gelişlerindeki zenginliği, yaklaşık beş yılda ortaya çıkan bu çalışmamız sırasında şaşkınlıkla izledik. Bunu yaparken, bütünlüklü bir sanat kuramı ya da doyurucu bir 'güzellik felsefesi' sunmaktan çok, bu zenginliğin kaynağını, estetik ya da düşünsel duyum ve ifade biçimleri arasındaki birleşip ayrışmaların yapısını anlamak daha önemli göründü bize.

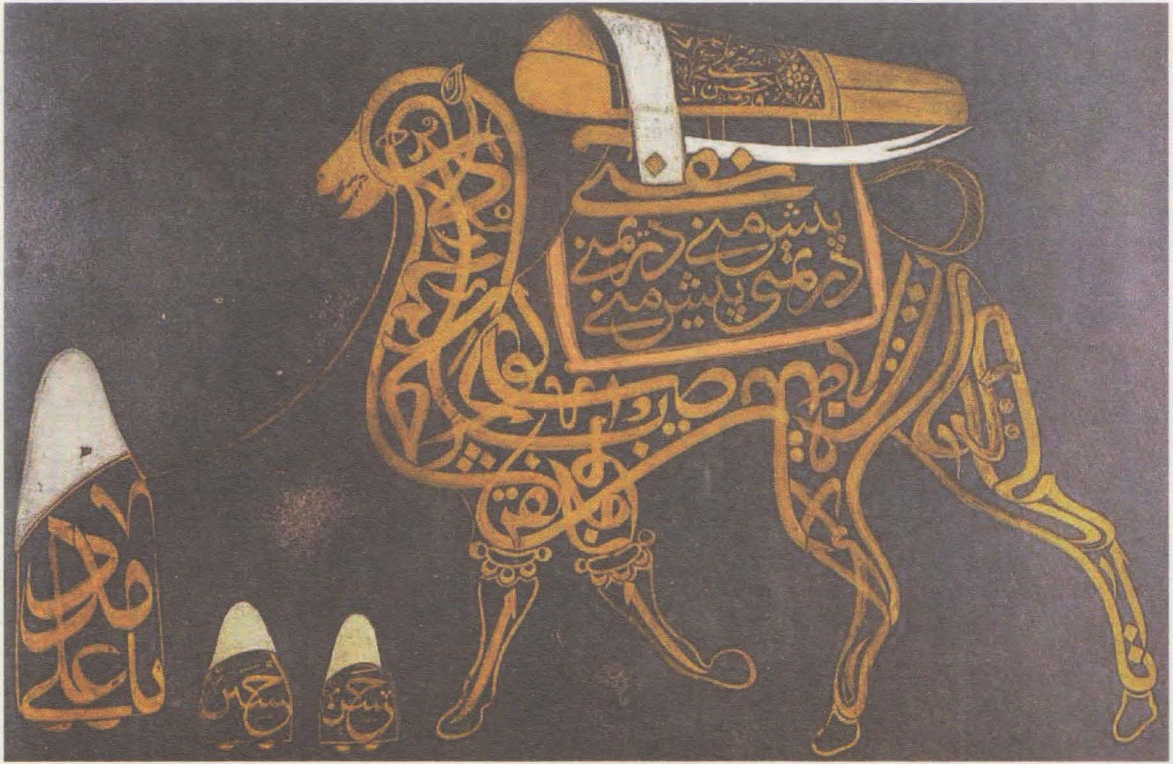
Çalışmamızı dört temel başlık altında topladık: Resim, söz, yazı ve edim. Bu alt başlıklara dâhil edilen bölümlerin birçoğu

diğer başlıklar altında da yer alabilirdi. Ancak bu sınıflandırmayı, ilgili bölümün imgenin hangi haline daha yakın olduğunu kendimizce ayırt ederek yaptık. Ortaya çıkan bölümlemenin toplamda imgenin bir kartografisini sunmasını amaçladık. Bu şekilde, görünür, duyulabilir, düşünülebilir olanın içerisine yerleştiği imgelerin yaratılma ve bozulma dinamiklerini anlamaya çalıştık. Bu okumaların kaynağı çok farklı düşünürlerin ve sanatçıların yapıtları oldu. Platon, Aristoteles, Walter Benjamin, Henri Bergson, Paul Cézanne, Jacques Derrida, Jacques Rancière, Jean Piaget, Zeynep Sayın, Ulus Baker, Latife Tekin, İsmail Tunalı, Susan Buck-Morss, Carl Gustav Jung, György Lukács, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ünal Nalbantoğlu, Banu Mahir, Sabri Ülgener, Marshall McLuhan, Jean Piaget gibi çok farklı yazar, sanatçı ve düşünürleri yan yana okuduğumuzda, açık ya da kapalı şekilleriyle belirli bir imge kavrayışının izlerini bulduk, bulmaya çalıştık. Bunların lafzî okumalar, serimlemeler olmasından çok, yer yer "yaratıcı yanlış okumalar" olması kaçınılmazdı. Bu "yanlış okuma" ve yorumlamaların, aynı zamanda "yaratıcı bir düzeltme" olmasını da umuyoruz. Okumalar sırasında kavrayışımıza çok yakın duran tanımlamalara rastlamış olsak da, 'imge' üzerine buradaki yaklaşımın az rastlanırlığı, imgelerin resim ve imajla olan akrabalığını bozmamızdan ileri geliyor olabilir.

Bu okumaların en önemli sonuçlarından birisi de şu oldu: İmgeyi kökensel, ilksel bir duyum ve bilgi parçası olarak tanımlamaktan uzak durmak gerekir. İmgenin her zaman için dil içi bir deneyim olduğunu, gerek içerik gerekse biçimsel düzeyde vurgulamak zorunludur. İmgenin kurucu parçasını oluşturan ses, harf, çizgi, renk ve basit devinimler de dil birimlerinden, araçlarından farklı düşünülmemelidir. Bu yüzden imge, duyumsal bir gerçekliğin, maddesel bir varlığın, ışık alan bir görüngünün işareti olduğu kadar, aynı zamanda gerçekliğin inşa edildiği dilsel bir deneyimdir; hem yalın bir işaretin anlamdan yoksunluğunu hem de bir ikonun tamamlanmışlığını, bütünlü-

ğünü sunar. İmge yaratma edimi, bu metinde türlü örneklerini sunduğumuz gibi, basit bir harften yazıya, anlatılara; bir ses biriminden söze, konuşmaya, müziğe; temel renklerden ve çizgilerden desenlere, resimlere kadar imgenin hallerinin birleşip, ayrışmasına dair tüm konumları, işlevleri kat edebilir. İmge olarak tanımladığımız, sesler, renkler, çizgiler, harfler ve basit devinimler, eylemler üzerinde bir soyutlama şeklini alsa da, özellikle modern sanatlarda olduğu gibi, maddesel özünü de inkâr etmeyen yaratıcı eylemlerin ve icraların sonucudur. Modern imgede her zaman sözlerin altında seslerin yankısı, resimlerin altında renklerin ve çizgilerin varlığı, yazıların içerisinde harflerin, satır aralarının, noktalamaların mevcudiyeti belli düzeylerde görünür olurlar. İmgesel eylemde, imgeyi inşa eden malzemeler ve işçiliğin kendisi, belli belirsiz de olsa, mutlaka görünür olur.

Özgür Taburoğlu
Ocak 2013



Resim 1: Hz. Ali'nin tabutunu taşıyan deve ve sahibi. Bektaşî geleneğine ait bir yazı-resim.

RESİM

I

İkon, Hafız ve Tespih: İkonkırıcı Yöntemler Üzerine

İkonkırıcı ya da ikonoklast gelenek içerisinde sadece resim çizmeye, doğadaki varlıklara, canlılara bakarak onların kopyalarını, suretlerini yaratmaya dönük yasakların ötesinde, genel olarak dünyada bulunuşa, dünyevi etkinliklere dair kısıtlamalar vardır. Dünyada olmayı kutsayan eğlenceler, oyalanmaya, verimsiz meşguliyetlere, gösteriş arayışlarına dönük yasaklamalar da bu denetimin parçasıdır. Örneğin katedraller gibi görkemli tapınaklar, mezarlar, göz alıcı yapılar inşa etmek de ikonkırıcıların ilgi alanına girer. Protestanlığın çok kapsamlı bir örneğini oluşturduğu ikonkırıcı öğretilerde, bu dünyaya dönük güzellemeler, yeryüzünü kutsayan davranışlar engellenir. İnanç sahibinin ilgisini ötedünyaya daha fazla odaklayabilmenin yollarını içeren, çok değişik biçimler alabilen yordamlar ortaya çıkar. Bunlar, kutsallığı gölgeleyen, görünmez kılan varlıklara, edimlere dönük türlü önlemleri içerir. İkonkırıcılar, dünyada bulunmaya ve dünyevi yaşama dair hoşnutlukları, müziği, dans etmeyi, eğlenmeyi, aylaklığı da karşılarına alırlar. Bir kefaret yeri

olarak yeryüzünde yalın bir yaşam sürmeyi engelleyen herhangi bir meşguliyet bu ilgiye dâhil olabilir.

Özellikle Püritence öğretilerde, ikonkırıcı tavır bir yaşam biçimi olarak genelleşir. Ancak ikonkırıcıların en bilinen eylemi, canlı varlıkların resimlerinin yapılmasına dair engeller yerleştirmektir. Basit tanımıyla, bir tarafın başka bir tarafın resim yapmasını istemediği için yaşanan ikonkırıcı kıyımlar tarih boyunca birkaç kez tekrarlanırlar. Resimlemeye kesin ölçüler getiren ikonkırıcılar için, resim bir başka şeyin temsili olmaktan çok, süslemeye, bezemeye, dekorasyona hizmet etmelidir. Böylece kutsal mekânlar, insan yapımı eklentilerden, temsillerden, girintilerden, saçaklardan arındırılmaya çalışılır. İkonlar ya parçalanırlar ya da örtü ve boyayla gizlenirler (Bryer ve Herrin 1975). Protestan kiliseleri gibi, ikonkırıcı eylemlerin sonucu mekânların yalınlığı ve işlevselliği de bu temizlik ve arınma çabasının sonuçları gibi anlaşılabilir. Öyle ki bu kiliseler, Gotik Katedraller yanında derme çatma birer kulübe gibi kalırlar.

İkonkırıcı eylemlerde, inanç sahiplerinin kutsallığa yönelik dinsel eylemlerine, dünyevi varlıklar, suretler karışmasın diye etrafları resimlerden yoksun bırakılır. Mümkün olduğunca düzleşen, engebesiz, çıkıntılarından arınmış dinsel uzamda işini gören dindarların kutsala yönelttikleri sembolik adaklar, kurbanlar, bu yalınlık içerisinden sahibine eksilmeden ulaşabilir. Özellikle Kalvinist öğretiye ait ikonkırıcı kavrayışta resimler, heykeller, canlı varlık tasvirleri nedeniyle, halkın, inananların paganlığa, putperestliğe yeniden yöneleceği korkusu öncelikli değildir; daha çok, kutsal varlığın hakkı olan paydan çalan tüm dünyevi süsleri, eklentileri aradan çekme çabası vardır. Sözgelimi bir Gotik Katedral, şatafatıyla, göz alıcılığıyla, kutsal olanı gölgeler, onun hakkı olandan pay alır. İkon kılığında olan her ifade ya da eylem, kutsala yöneleni kendi içerisinde toplayarak, yönünü değiştirerek ya da kimyasını bozarak saf inançların, ibadetlerin bozulmasına neden olur, kurban edilenden kendilerine pay alırlar. İnanç sahibi, araya girmiş olan ikon türündeki

nesne ya da eylem nedeniyle, kendisini başka tanrılara, kutsallık biçimlerine, putlara, şeytana tapınırken, adaklar adarken bulabilir. Bu nedenle, azizlerin ikonları gibi, bu dünya ile öte-dünyanın ortasında duran ve iki taraf arasında dolayımlara, geçişimlere yardım edebilecek tüm 'ara biçimler' yok edilmelidir.

İkonkırıcı eylem, sadece maddesel bazı temsillerin yok edilmesi değil, dünyevi davranışların bastırılması yolunda bir girişim gibi anlaşılmalıdır. Örneğin Püritenler, ölülerini ağlamadan, insani bir zayıflık göstermeden uğurlamaya çalışırlar. Cenaze merasimi sırasındaki metanet, bu dünyaya fazla değer verilmediğini kanıtlamaya dönük bir çilecilik gösterisidir. Yakınını kaybedenin acısını içine gömmesi, dünyada ölçülü olmanın, her ânı bir kefaret vesilesi gibi deneyimleme zorunluluğunun, ödevinin parçasıdır. Acıyı dışa vurmak, hafifletmeye çalışmak, dünyadaki bir şeylerle avuntu aramanın karşılığı sayılır. Kendisini en zor durumda denetleyemeyen kişinin davranışları, kutsal olanın tarafına geçmiş ölülerin bu dünyada daha fazla kalmadığına dönük bir yas anlamını taşır. "Püritenizmin bütün duyusal-duygusal ögelere karşı mutlak olumsuz" bir yaklaşım içerisinde olduğunu düşünen Weber'e göre Protestanlığın temel öğretilerinden birisi de, tanrısal olan ile dünyevi, insani olan arasında "mutlak bir uzaklık" yerleştirmektir. Bunu sağlamak, insani duyguları göstermemek için mutlak bir ciddilik, metanet zorunludur:

> Gerçek Püriten, mezarda bile dinî törenle ilgili her işareti reddetti ve 'batıl inanç', büyü ve âyinle kurtuluşa inancının ortaya çıkmaması için en yakınlarını şarkısız ve ilahisiz gömdü. (2002: 83)

İkon ve İdol

İkonkırıcı toplulukların resimlere dönük düşmanlıkları, dünyevi etkinliklere, putperestçe ilgilere yönelik genel bir yasaklar bütününün parçasıdır (Eire 1989: 225). Özel bir resimleme tü-

rü olarak ikonlar, yeryüzüyle, "toprakla" kurulu bağlantıları, putperestliği kolaylaştıran ifade araçları sayılırlar. Oysa gerçek kutsallık, toprakla irtibatı kesmekle, yerden yukarı yönelmekle olanaklıdır. Yüzü toprağa, yeryüzüne dönük insan, kutsala dönük edimlerini onu hak etmeyen başka nesnelere yöneltir. Bu yolu izleyerek ötedünyaya dönük görevlerini yanlış icra eden kişi, toprakla, yerle, yakınındaki insanlarla kurduğu dünyevi ilişkileriyle karışmış bir kutsallık alanına dâhil olur ve farkına varmasa da pagan geleneğin hükmü altına girer. İkonkırıcı bir eylemcinin, "müminin" yapması gereken de, doğru inancın ifade biçimlerini karşısındakine öğretmek ve onu yoldan çıkaracak etkenlerden etrafını temizlemektir. İkonkırıcı tüm edimler bu arınmayı sağlamaya yöneliktir. Bu tür eylemin ilk şartı, resimlerin rabıta içerisinde tuttuğu mevcudiyet biçimlerinden, maddesel ve yere ilişkin bağlantılardan inanç sahibini uzaklaştırmak için, sözlü ve yazılı kutsallık ve gerçeklik kavrayışları yaratmaktır. Hakikati arayanların bir türü olarak dindarlara düşense, kolay olanı seçmemeleri ve daha zor ama doğru yollardan kutsallığa ulaşmalarıdır; resimler ve ikonların yardımıyla görünmeyeni temaşa etmeye dönük bir iştahı denetlemeleri, görünmeyene türlü yüzler yakıştırmalarını bekleyen şeytanca bir ayartmadan kaçınmaları, görme, izleme, gözetleme hevesinden uzak durmalarıdır.

İkonkırıcı öğretilerin ve eylemlerin inanç sahibinden uzaklaşmasını istediği, insanı kendi 'maddesel doğasıyla' temas etmesine neden olan itkilerdir. Bunlara karşı uygulanan teknikler, insanı tanrısıyla ve kendi hayvanlığıyla doğru mesafede tutmaya zorlayan önlemlerdir. İkonlar dolayımıyla ya da doğrudan ikonlarla kurulan ilişki, kutsallık hakkında sözlü ve yazılı olanların dışında resimli ifade arayışları, tabulara dokunmanın yarattığı türde metafizik bir kirlenmeye neden olur. İkonlarla ilişki, inanç sahibinin doğru yerde durmasını engeller ve onu tanrıların ya da hayvanların dünyasına taşır; insanca bir sınırın, ölçünün, tevazunun içerisinde kalmasına izin vermez. Protes-

tan bir topluluk olan Metodistler, insanların bu 'doğru ara yerde' kalabilmesi için geliştirdikleri tüm yordamları "metot" olarak tanımlarlar. Bu metotlar, yordamlar, doğru yaşamaya dair incelikli hesaplar içerirler.[1] Resimle, ikonlarla ilişkilerin düzenlenmesi de bu yordamlardan birisidir.

İkonlar kadar kutsal emanetler (*relics*), azizlerden kalan eşyalar, kemik parçaları da Püriten ikonkırıcıları tarih boyunca uğraştırırlar. İnananlar için kutsal emanet, bir şeyin temsili, resmi olduğu için değil, doğrudan kutsallığın parçası sayıldığından değer görür. Kusursuz ikonlar olduklarından, kiliseler de kutsal emanetler yoluyla itibar kazanmaya çalışırlar. Azizlerin terekesine ait sayılan nesneler ve beden parçaları, özellikle de kemikleri, ona sahip olan kilisenin kutsanmışlığının ölçüsü olur.[2] Calvin, yaşadığı dönemde kutsal emanetlerin alabileceği muhtemel şekilleri biraz da alaycı şekillerde listelediği kitabında (*Inventory of Relics*, 1543) azizlere ait olduğu varsayılan hemen her şeyin ikonik değer kazanabileceğini ortaya koyar. İkonlar ve kutsal emanetler, soyut bir şeylere tapınmakta zorluklar yaşayan inanç sahibinin odaklanma sorununu çözer. Ancak bu liste gözden geçirildiğinde, dindarların kutsallığa yönelik emeğinden, üretiminden neredeyse her türden nesnenin pay alabildiği fark edilir. Kendinde bir değer taşıyan kutsal emanetlerin ikonkırıcı için yarattığı kaygı, insan yapımı bir temsil, ikon gibi parçalanamayacak, ayaklar altına alınamayacak olmasıdır. Kutsal emanetler, görünmeyen ya da soyut varlıklara yönelik temsiller olmadığından, dindarların eylemleri için maddesel, görsel karşılıklar yaratırlar. Kutsal emanet, bir tarafı kutsallıkta diğer tarafı yeryüzünde olsa da, topladığı metafizik ilgiyi gerçek sahi-

---

[1] Max Weber, Protestanlıkla ilgili saydığı ve "kapitalizmin ruhu" olarak adlandırdığı düşünüş kalıbının, bu tür bir ölçüp biçmenin sonucu olduğunu ortaya koyar. Bu tartışma için bkz. Weber, *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*.

[2] Bu konuyla ilgili Sylvian Hamilton'a ait *Kemik Taciri* (İş Bankası Yay. 2003) adlı romana bakılabilir.

bine aktarmadan kendi üzerinde toplar. Bu nesnelere eliyle, gözleriyle dokunan kişi, inancını karşısındaki ikonik varlığa aktarır.

Kutsal emanetlerin ikircikli doğası, "ikon" ve "idol" ayrımını da yüzeye çıkarır. Kutsallığın temsili değil de sunumu, hattâ ta kendisi sayılan kutsal emanetler, ikonik mevcudiyetin ötesine geçerek idolleşirler. Bu idolleri, putları temaşa edenlerin, onlara ellerini sürenlerin inançları, aradaki kutsal emanetin geçirgen olmayan varlığı nedeniyle gerçek sahibine eksilerek ulaşır. İçerisine ruh üflenmiş, hacim kazanmış olan bu nesneler, yeryüzüne inmiş kutsal varlık parçaları sayılırlar. Bu yüzden kutsallığı rehin alan ve çoğunlukla resimli, görsel yollardan açığa çıkan her türden ikon, idol ya da kutsal emanet parçaları inanç sahnesinden uzaklaştırılmalıdır.

Dünyadaki varlıklarla benzerliği olmayan kutsal varlıkların, özellikle insanbiçimli kılıklarda resimlendiği ikonlar, yeri ve sahibi olmayan bir görünmezliğin alanına göz diker; insani ve bozucu bir nazarı kutsal varlıkların tarafına yöneltirler. İkon, kendi etrafında yarattığı büyü haliyle, zaten resme, putlara yönelmeye yatkın kalabalıkların gözünü alır ve kutsallığı halkın kötücül nazarına maruz bırakır. İkonkırıcılara göre ikonlar, kutsala nazar değmesine neden olur; ikonseverler içinse tersine, kutsalı gözden koruyan, nazardan uzak tutan ara biçimler, koruyucu perdeler sayılırlar. İkonseverlerin bir diğer savunusuysa, ikonların özünde kutsal kitaba ilişkin mesellerin resimli karşılıkları, yazıyı bilmeyenlere yönelik ifade araçları olduğudur. Bu yüzden, yazılı ve sözel ifadeden ayrı tutulmamalıdır.

İkonkırıcılar için ikon, göz dikilmemesi gereken varlıklara 'yanlış şekillerde' bakmanın sonucudur. Böyle bakıldığında ikon, idole dönüşerek işaret ettiği kutsallıkla özdeş olup, zamanla onun yerini doldurabilir. İkonkırıcılar, Platon'dan feyz alarak, hakikatle temsili ya da gölgesi arasındaki mesafeyi korumak isterler. Platon, var olanın mahiyetine, özüne (*ousia*) aykırı düştüğü ve dolayısıyla Yunani bir kutsallığın yerine geçme tehdidi taşıdığı için ikonları (*eikon*), ikondan farksız saydığı

idolleri (*eidolon*) ve benzeşim yaratan resimleri kendi metafiziği dışında bırakır (*Yasalar*, VII). Ona göre ikonlar, hakikatin yanlış, çarpık yorumu olan batıllık biçimlerini çağırma tehlikesini taşır. Platon'un eşanlamlı olarak kullandığı ikon ve idoller, resimli temsilleri sunulan kutsal şahsiyetleri, varlıkları bir çerçevenin içerisinde cisimleşmiş, müşahhas halde sınırlarlar. *Eikon*, basitçe kutsal anlatılara, şahsiyetlere ilişkin bir sunum değildir. Platon'dan çokça feyz alan ikonkırıcılar için temsiller, hakikatin sunumundan, saf görünümünden ayırt edilmelidir; özellikle de maddesel bir mevcudiyet taşıyorlarsa.

İkonkırıcılar için, kutsallığı sözle ve yazıyla, türlü inanç göstergesi edimler yoluyla değil de, plastik şekiller vererek, resmini çizerek, heykelini yaparak ifade etmek 'tehlikelidir'. Renkli, hacim taşıyan, derinlikli olan ve bu yüzden de gerçekmiş gibi görünen temsiller, kutsal varlıkla duygudaşlık kurmaya ve hattâ özdeşleşmeye yol açabilecek her tür ikonik malzeme, bu tehlikeyi içerisinde barındırır. Resim, ikon halini aldığında, temsil ettiği kutsal varlığı mahreminde rahatsız eder, dünyasal zamanın ve yerin hükmü altına taşır. Oysa bu varlıkları sözlü olarak dile getirmek, onları tekrar zamansızlığın içerisinde bırakır. Resimse, onlara değişmez suretler yakıştırır.

Bu fikirlerle hareket eden ikonkırıcıların, kutsallığın maddeleşmesine yönelik saldırıları çok farklı nesnelere yönelebilir; resimli yazmalar, duvar resimleri, heykeller, gösterişli binalar ve hattâ tüm bir şehir kutsallığın saflığı adına yok edilebilirler. El değmemiş, yorumlanmamış, belli şekillerde resmi çizilmemiş kutsal sözü, kelâmı ortaya çıkarmak adına, görünür olanda cisimleşmiş, toplumsal ya da bireysel bellekteki temsillerin, pagan arketiplere ait kayıtların da yok edilmesi gereklidir.



Resim 2: Müslümanların ikonkırıcı girişimlerini gösteren bir tasvir.

Hafız

İkonkırıcı kaynakların etkin olduğu İslâm'da Kuran'ın, diğer kutsal kitaplara göre bozulmamış sayılması, Allah'ın kelâmı dile geldiği anda sözel bir ezbere dönüşüp, zaman geçmeden yazıya geçirildiği düşüncesinden ileri gelir. Kuran, sözün ifadesini bulduğu yer ve zamanda dolaysız yazılı karşılığıyla ortaya çıktığından bozulmaktan kurtulur. Kelâmın dile gelişiyle yazıya geçirilişi arasında zamansal boşluğun bulunmayışı, el yazmasının kelâmın doğrudan kopyası gibi değer görmesini sağlar. Yazma bir eser olması, Kuran'ın özünde sözlü olmasını engellemez. Allah'ın kendini ifade edişinin karşılığı, sadece sözlüdür; yazı ve özellikle resim, ikincil ve kelâmı bozan kaynaklardır. Bozulmamış bu sözleri de ancak hafızlar dile getirebilirler.

İkonkırıcı tasavvurda, tanrısal olan dile gelirken şekiller, resimler ortaya çıkmazlar (Schildgen 2008: 24). Dile geleni değiştirmeden tekrarlamak, resmin, yazının yarattığı başka türden belleklerin içerisinden olanaklı değildir. Kelâmın, kutsal sözün bozulmadan saklandığı mecra, bu yüzden sözlü ezberlerdir; hafızın hafızasına kazıdıklarıdır. Hafızın belleğinden tekrar dile gelen kelâm, aslına en uygun ifadesini bulur. Çoğu zaman kendisinin de dinlemediği âyetleri, tespih çeker gibi tonlamasız, melodisiz dillendiren hafızın kelâmı söze dökmesi, dinleyicilerinde herhangi bir şeyleri betimlemeyen, zihinde türlü şekiller ortaya çıkarmayan bir müzik duyusu yaratır. Hafızın bu müzikal tarafa ağırlık vermesi yasaklanmış olsa da, gene de dinleyicisindeki etkisi farklı olur. Bu müzik, inancı pekiştiren coşumcu bir dindarlığın parçası da olabilir (Gölpınarlı 1997).

Kelâm, yoruma açık olmayan sözler olarak, araya zihni meşgul eden resimler karışmadan dile gelmelidir. Hafızın dile getirdiği yerde söz gibi uçan, kaybolan kelâm, kimsenin malı olmadan, yeryüzüne karışmadan, ruhu okşayan bir tını gibi ifadesini bulup kaybolmalıdır. Bu sözü yazılaştırmak onu dünyasal bir nesne yapar. Kelâmın yazılı hali, meallere, tefsirlere, içtihat girişimlerine ve başkaca yorumlara açık hale gelmiş olur.

Oysa hafızın belleğine kazınıp dile geldiği yerde kaybolan söz, değerini hiçbir zaman kaybetmez. Kuran'ı yorumlamadan hatmetmek, onun kutsallığına gölge düşürmeyen en uygun telaffuz ve kayıt yoludur. Araya başka şeyler katmadan sözle dillendirip sonra dile geleni kayboluşuna bırakması, hafızın terennüm ettiğiyle kelâm arasında özdeşlik, benzeşim kurulmasını da engellemiş olur. Hafızın sesi kesildiğinde, kutsal söz de, maddesel şekiller, suretler edinmeden kendi mahremine çekilir.

İkonkırıcı düşüncede, söze göre daha kalıcı olduklarından, yazı ve resim yoluyla dile gelen kelâm, dünyada türlü şekiller, suretler içerisinde kalıcılaşır.[3] Buna karşılık hafızın ezberindeki söz, her tekrar edildiğinde kutsallık tarafından ödünç verilmiş bir emanet gibi, sonrasında tekrar yerine bırakılır. Hafızın bellek kayıtlarının maddesel olmadığı, bir tür yazı olmadığı varsayıldığından, sözlü olan, yazı ve resim gibi, dile geleni mevcudiyet kalıpları içerisine yerleştirmemiş olur. Oysa kelâmın yazı ve özellikle de resim yoluyla dillendirilmesinin sonucu ikonlaşmadır. İkonik temsil, kelâmı çıkıp geldiği boşluğa, sonsuzluğa tekrar uğurlamadan, dünya üzerinde alıkoyar ve hattâ 'rehin alır'.

Özgün, temsillerinden, kopyalarından, resimli kayıtlarından arındırılmış kutsal sözü sadık şekilde saklama işini hafızlara vermek ikonkırıcı bir başka yöntemdir. Hafızın yapması gereken, tespih çeker gibi tekrarladıklarının arasına kafa karıştıran resimlerin, temsillerin girmesini engellemektir. Bu temsillerin sadece dışsal nesneler, suretler yoluyla değil, kalpte taşınan imgeler şeklinde de ortaya çıkmaması gereklidir. İkonun kalpte,

---

[3] Hilmi Ziya Ülken, bu katı ayrımın bir karşılığını da Osmanlı kültüründe belirler. Osmanlı yazma geleneğinde, sözün dışında tüm ifade araçları kitap sanatının parçaları olarak ve birbirinden fazla ayrı görülmeyen hünerler sayılırlar. Bu nedenle dönem hakkında yazan kimi sanat ve kültür kuramcıları, nakış geleneğini hat sanatının bir uzanımı sayarlarken, kimileri de hat sanatını nakış geleneği içerisinde değerlendirirler (Ülken 1998: 44).

zihinde taşınmasıyla, kâğıt, tahta, duvar üzerinde olması çok farklı sayılmaz.

Benzer bir kaygıya sahip olan ve nasıl ifade edilirse edilsin kutsallığa dair imgeler, ikonlar yaratmanın zorunluluğunu fark eden Luther, Kalvinistler kadar resme, müziğe ve başkaca dünyevi ilgilere doğrudan karşı görünmez. İkonların "öğretici" ve hattâ "dindarlığı pekiştirici" tarafları olduğunu da düşünür. Luther, kutsal söze ait duyulanların, görülenlerin, okunanların, kişinin kalbinde, zihninde kaçınılmaz olarak türlü resimlere tercüme edildiğini ve bu nedenle ikonkırıcılığın ancak ikiyüzlülük pahasına olanaklı olduğunu fark eder (Schildgen 2008: 11, 20). Tanrının bu dünyada görünmekten, işaret bırakmaktan vazgeçtiği, ikondan yoksun bir dünyada Luther, farklı bir sapkınlık tehlikesini belirler: Resimli temsili olmayan, ikonografik başvurulara imkân vermeyen herhangi bir inanç parçası, her seferinde farklı yorumlanmaya açık olur. Her seferinde resimleşmiş olanın, ikonun sağladığı temel biçimlere, arketiplere gönderme yapmayan inanç edimi, zamanla içerik ve biçim değiştirir. Tanrısal varlıklarla özdeşleşmelerine sınırlı da olsa izin verilmeyen, kalplerinde ya da zihinlerinde taşıdıkları hazır resimlerin, ikonların silindiği dindarlar, inanç nesneleri hakkında kişisel değerlendirmelere, tefsirlere açık hale gelirler.

İnanç sahibi, kafasında canlandırdığı bedensiz varlıkları farklı şekillerde tasavvur etmesin diye, ikon benzeri kalıplaşmış resimlerin kullanılmasına, özellikle erken Roma döneminde izin verilir (Eire 1989: 63). Böylece her seferinde aynı şekilde betimlenen, resimlenen azizler ya da tanrısal varlıklar, kalıp sözler gibi zihinlere nakşolurlar. Bu şekilde kullanıldığında resimli olanın, sözlü ya da yazılı olandan fazla farkı da kalmamış olur. İnanç sahibi, tanrısını zihninde canlandırdığında, ona bir isimle seslenir gibi her seferinde aynı ikonik işareti de çağırmış olur. Oysa resimsiz, ikonsuz canlandırmalara zorlanan dindarların inanç nesneleri her seferinde farklı temsillerle ortaya çıkma olasılığını barındırırlar.

Bazı Ortodoks topluluklara ait monofizit öğretilerde İsa, Tanrı'dan ayrı bir varlık olarak tasarlanmaz.[4] İsa, Tanrı'nın görünür bir temsili ya da ikonik karşılığı olmanın ötesinde, tanrısal bir öz taşır. Yani onun varlığında ikon ve idol, temsil ve sunum ayrışmaz bir bütünlük içerisine girer. Bu yüzden İsa'nın türlü haller içerisinde resmedildiği ikonlar tanrısal belirişler sayılırlar. Protestan topluluklar bu tür temsilleri yasaklasalar da, inanç sahibinin belleğinde ya da kalbinde taşıdığı tanrı imgesi de ikonik bir mevcudiyet sergiler. Luther'in kendisi de, tanrısını zihninde resimlemeden, bir söze kulak verir gibi duymayı başaramadığını itiraf eder (Schildgen 2008). Özellikle zengin pagan ikonografisinin parçaları sürekli araya karışarak cisimsiz olanın şekil bulmasına, şekilsiz olanın suretler edinmesine neden olur. *Eikon*'u *eidolon*'a bağlayan, resimlerle putlar ya da kutsallığın temsiliyle sunumu arasında fark gözetmeyen paganlar, ikonlar yoluyla temaşa ettikleri kutsal varlıklarda, çok boyutlu ve renkli bir canlılık bulurlar. Bu nedenle kutsallığın nasıl ifade edildiğine çok da önem vermeden, sesleri, harfleri maddeye, nesneye ve resme bağlarlar. Bu ifade kaynakları çoğu zaman birbirlerine karışırlar. Örneğin pagan ikonografilerinde harfler, günümüzün grafiti çalışmalarında olduğu gibi resim şeklini alabilirler. İkonkırıcılar ikonları yok edip tüm resimleri sözlere, yazılara dönüştürmeye çalıştıkça, paganlar ve ikonseverler bu sözlerdeki, yazılardaki resimli tarafı bulmaya çalışırlar. Maddesiz ve zamansız soyut varlıkları yeryüzüne taşır, kıvam verir, hacim katarlar.

[4] Benzer şekilde Alevilik'te de Ali, Allah'tan bütünüyle ayrı bir varlık sayılmaz.



Resim 3: Protestan ikonkırıcı hareketlere ait bu tasvirin kendisi de bir yalınlık sergiler.

Tespih ve Ezber

Tespih çekerek Allah'ın adlarını, türlü sıfatlarını tekrarlamak ikonkırıcı yordamlara dâhil edilebilir. Tespih çekerken sık aralıklarla tekrarlanan sözler anlamsızlaşır, biteviye sesler halini alırlar. Bu sayede muhayyileye doluşmak için sıra bekleyen resimler zihinden uzak tutulabilirler. Tespih çekmek, alışkanlıkla resimler yaratmaya açık olan imgelemin araya girmesine izin vermeyen bir eylem olur; inanç sahibini sözlü bir tekrarın içerisinde oyalar, türlü ezberlerin arasına resimlerin karışmasını engeller. Tespih çeken bu sayede, resimli, şekilli, plastik biçimlerde ortaya çıkabilen ikonlardan uzak durabilir. Onun gündelik ibadetlerini yönelttiği gerçek kutsallık da zaten görünmeden, sadece seslenerek, kelâm yoluyla varlığını duyurur. Bunun dışında, kendisine ait emareleri duyurmaktan çok göstermek, türlü şekillere girmek tanrısal vasıflar değildir.

Tanrının seslenerek kendi varlığını duyurması, Tevrat'taki "kelimelerin sesini duydu, fakat şekil görmedi" ifadesinde olduğu gibi, kutsallıkla kurulan gerçek ilişki, doğru seslere kulak vermekle olanaklı olabilir. Böyle bir Tanrı duyulur olmak istediğinde, görünmeden verdiği ses, makamlı şekilde ya da müzik gibi de tınlamaz: "Okuduğunuz gürültülü şarkılara son vereceğim. Lirlerinizin sesi bir daha duyulmayacak" (Hez. 26: 13). On Emir'in ikincisi, "göklerde, yerde ve sulardaki varlıklara benzeyen resim ve heykel yapımı"nı yasaklarken, üçüncüsü, "Tanrının adını olur olmaz ağzına almayacaksın" şeklindedir; ona kulak vermekle yetinen, karşılık vermeyen, temaşa etmeyen bir dindarlık beklentisi vardır. Dile geleni, anlamını sorgulamadan, yorumlamadan sadece dinlemek gerekir.

Görüntüsü olmayan, seçilmiş kutsal kişilere alegorik ve eğretilemeli yollardan sesini duyuran bir kutsallığa değmeyen, değinmeyen ikonkırıcı ilişki kurmanın yolu, ezberden düşünmek ve yaşamakla, kefaret çekmekle, çilecilikle ve tevekkülle olanaklıdır. Çok sonradan Protestanların yaptığı gibi, düzenli ve hattâ çileci çalışma hayatı da bu amaca yönelik bir başka uy-

gulamadır. İnanç sahibi, sadece çalışırken dünya işlerine karışabilir ve mesleği gereği hüner gösterebilir. Püriten, mesleği dışında, sade, yalın bir hayat sürmenin yollarını aramalıdır. Meslekî olmayan türde melekeler geliştirmek, dünyada bulunuşu daha eğlenceli, katlanılabilir kılan oyalanma arayışları bu öğretiye uymaz. Özellikle 'boş hüner' gösterileri, hem hüner sahibini hem de onun gösterisini izleyenleri oyalar, daha verimli olana odaklanmalarını engeller. Bedeni, çalışmanın dışında, başka yatkınlıklar için işlemek, sözgelimi faydasız el becerileri geliştirmek kadar, güzel söz söylemek, resim yapmak, şarkı söylemek de bu türden oyalayıcı becerilerdir.

Abdülbaki Gölpınarlı, her tür dünyevi, gündelik eylemi reddeden Haricî toplulukların geliştirdiği ilginç bir ikonkırıcı yöntemden söz eder. Haricîler için, kişinin kendisiyle, etrafıyla, kâfirlerle arasındaki savaş halini koruması önemlidir. Bu topluluk, göçebe oluşlarının da etkisiyle, kutsallıkla ilişkilerini sözlü, yazılı, resimli yollardan değil de, bitimsiz bir eylem olarak savaş yoluyla hayata geçirirler (1997). Sürekli savaşmak, resim çizmeye, yazı yazmaya, söz söylemeye açık bir muhayyileyi bastırmanın bir yolu gibi de anlaşılabilir. Önemli olan, savaşmanın abartılı bir karşılığını sunduğu eylemliliği, tespih çekmek gibi takıntılı bir tekrarı, süreğenliği koruyarak, zihne bazı imgelerin doluşmasını engellemektir. Ötedünya manzarası, inanç sahibinin muhayyilesinde cisimleşmiş, müşahhas bir gerçeklik gibi ortaya çıkmasın diye bu ikonik temsilleri, resimleri uzaklaştırmanın müslümanca bir yolu olarak tespih çekmeye benzeyen oyalanma, düşünceyi dağıtma yolları aranmalıdır. Bu kaygıyla, Haricîlik gibi bazı sofu topluluklar ve tasavvuf çevreleri, düşünceyi ve muhayyileyi bastırmaya yönelik kendi özel tespih çekme biçimlerini yaratırlar. Bu tür ikonkırıcı engellemeler, ötedünya varlıklarının ve genel olarak hakikate ilişkin olanın cisimsiz, şekilsiz ve bedensiz mevcudiyetlerini korumaları yolunda geliştirilmiş yordamlardır.

İkonik temsillerin bozulması ve inanç sahibinin kutsallığa ilişkin imgeleminin boşaltılması, ikonkırıcı kültürün temel eylemleridir. İkonkırıcının görevi, hakikate ulaşmak isteyen ile kutsallığın, hakikatin kaynağı arasındaki ara biçimleri kaldırmak, ikonları bozmak, dolaylı ya da dolaysız tinsel etkileşim alanlarını yok etmektir. Bunun için, resimli, hacimli ve maddesel olan temsilleri, putları, ikonları, idolleri aradan çekerek sözlü ve en kötü olasılıkla yazılı bir etkileşimi hayata geçirmek gereklidir. İkonkırıcının temel varsayımı, sözlü ve yazılı sunumun, ikonik bir mevcudiyet, maddesellik, nesnellik kazanamayacağı yönündedir.

Hattâ kimi Protestan topluluklarda olduğu gibi, yeryüzünde olup bitenlerle ilgili söz söylemeyi, yazı yazmayı da bırakarak kişinin kendisini sadece hesaplı, kitaplı çalışmaya vermesi beklenir. İkonların boşalttığı ve bu nedenle artık kutsanmamış olan bir dünyada çile çeker gibi, zevk, eğlence beklentisi taşımadan çalışmak gerekir; böyle bir dünyevi çilenin ve mütevazı yaşamın karşılığı olarak biriken sermaye, en önemli değer ölçüsü olur. Her gün aynı işi düşünmeden, sızlanmadan yapmak, sadece yapılan işe odaklanarak çalışmak, ikonları yok etmek konusunda ikonkırıcı tasavvurun geliştirdiği etkin bir başka yordamdır. Tespih çekmek, kâfirlerle savaşmak gibi çalışmak da, özünde anlamsız, kutsallıktan pay almamış ve ikonsuz bir dünyada oyalanmaya yardımcı, anlam arayışına son veren bir başka tekrarlama biçimidir.

II

Geleneksel Resimlerde Çizgi, Renk ve Boşluk

Tarihte farklı dönemlerde ortaya çıkan ikonkırıcı yaklaşımı, renk ve çizgi ayrımı içerisinden de anlamayı deneyebiliriz. İkonkırıcı düşünce ve uygulamalar, bir tarafında renklerin, diğer tarafında çizgilerin temel ifade araçları olduğu kendi doğu ve batısını yaratır. Bu şekilde yeniden işaretlenen yeryüzü parçaları,

coğrafi Doğu ve Batı'yla uyum içerisinde görünse de, tam olarak üst üste binmez. Örneğin Batı'da ikonsever Rönesans kültürüyle, Protestanlığın resim karşıtlığı aynı dönemde.ortaya çıkar. Aleviler Doğulu olsalar da, ikon karşıtı bir topluluk sayılamazlar. Hindistan, hem renk atmayı hem de çizgi çekmeyi sevenlerin yaşadığı bir coğrafyadır. Uzlaşımsal ikonkırıcı sınır çizgisi üzerinden farklı bir doğu ve batı coğrafyası ortaya çıksa da, bu ayrımlar tarih içerisinde sürekli yer değiştirir, farklı toprakları ve insan topluluklarını içerisine alıp dışarıda bırakabilecek şekilde genişler, daralır, yeni sınırlarla tekrar tekrar çizilir.

Rönesans sonrasına ait doğalcı yağlı boya bir tabloyla, yazma eserlerde bulunabilecek klasik bir minyatürü karşılaştırmak, çizgi ve renk ayrımını daha da anlaşılır kılabilir. İkonkırıcı sınırın batısında renkler çizgileri görünmez kılarlar. *Pentimento* etkisinde olduğu gibi, çizgiler, ressamın taslağını ya da düzeltmelerini ortaya çıkaracak şekilde renklerin arasından görünür olduğunda, resim de bozulmuş, değerini yitirmiş sayılır. Doğada renkler nasıl arada konturlar, çizgiler olmadan birbirine karışıyor, ayrılıyorsa, resim de bunu yansıtabilmelidir. Renkler, minyatürlerde olduğu gibi çizgilerin sınırladığı boşlukları dolduran ve birbirine karışmaması gereken resim araçları değildir. Resimlerde çizgilerin yerine nesneleri birbirinden ayıran, gene renklerin birbirine karışarak yarattıkları ayrımlar, gölgelerdir. Bu resimlerde çizgi gibi görünen de, renklerin iç içe geçmesiyle ortaya çıkar. Çizgi, renklendirmenin sonucu, etkisidir. Varlıklar renklerin birleşimiyle görünür olurlar. Renkler birbirine dönüştükçe, karıştıkça, nesneler arasındaki ayrımlar da belirginleşirler.

İkonkırıcı sınırın doğusundaysa, resimlerde bir araya gelen nesneler kenarlarından ibaret gibi görünürler. Örneğin geleneksel nakışta, karışmadan üzerinde durdukları bir paletten seçilen ve sınırlı sayıdaki renkler, çizgilerin kapadığı yüzeylere uygulanırlar. Renk uygulamaları, ebru çalışmalarında ya da nakışlarda olduğu gibi, canlı varlıklarla özdeşlik kurulmasına neden

olmadıkça, benzeşimi, temsiliyet ilişkisini bozduğu sürece sınırlanmaz. Nakkaş temsiliyetten, benzeşimden uzak durmak adına çok farklı renk seçimleri uygular; gökyüzü her zaman mavi, bitki örtüsü yeşil olmayabilir; zemin nadiren toprak rengindedir, çatılar kiremit renginden farklı olabilir. Atların mavi veya pembeye, dağların, tepelerin sarı, eflatun, mercan gibi doğaüstü renklerle bezendiği pek çok esere rastlanabilir (And 2002).

Özellikle Osmanlı minyatür geleneğinde "figürleri biçimlendiren sert çizgiler" nesnesi etrafında kararlı bir şekilde dolaşır; kenar çizgileri, uygulandığı nesneyi etrafındaki varlıklardan ayırmak için belirgin şekilde çekilir (Mahir 2005). Atılan renkler de sathi olduğunda, çizgilerin sınırladığı alanın içi boş gibi görünür. Varlıkların ne oldukları, neye benzedikleri renklerinden değil, çizgilerinden anlaşılır. Nesneyi tutan, dışarısından ayıran çizgiler, kenarlardır. Renklendirilmiş yüzeyler, daha çok resim içi bezemelerdir. Bir kaftanın kumaş desenine ait ya da bir zeminin, duvarın yüzeyine çekilmiş renkler, benzeşme kurmaktan çok süslemenin parçasıdır. Renkler, çizgilerin boşalttığı yerde de rahat bırakılmazlar; yüzeyin içerisini de başka çizgiler doldururlar.

Japon düşünür Kojin Karatani'ye göre, geleneksel Uzak Doğu resminde farklı olarak, renklerin ve çizgilerin bulunmadığı boşluklar da çizimlerin parçası sayılmalıdır. Satıhta görünenin varlık koşulu biraz da bu boşluklardır. Gilles Deleuze de, özellikle Çin ve Japon resim geleneğinde "ilksel boşlukların" kurucu edici değer taşıdığını ortaya koyar. Renk ve çizgi gibi, boşlukların da etkin araçlar olarak kullanıldığı resimlerde, nesnelerin görünmesi kadar kayboluşu, gözlerden saklanması da önem kazanır. Şeylerin görünür olmalarının koşulu arada kaybolmalarıdır. Bunu sağlamak için, satıh üzerinde çizgiler kesilir ve renk atılmamış alanlar bırakılır (1986: 20).

Karatani'nin satırlarla çizgi çizme tavrını bulduğu *haiku* kısa şiirlerinde bu sadelik, boşluk yazınsal düzeyde karşılığını bulur. Özünde yalın bir hayatın betimlendiği, yansıtıldığı küçük

"eskiz metin"ler olan *haiku*'larda, kısa betimlemeler sunulur (2011: 30). *Haiku*'lardaki yalınlığın nedeni, içerisinde söylenmemiş çok şeyin olmasıdır; sessizliğin içerisinde boşluklar, söylenmeden bırakılmış olana yer açar. Dile gelmiş olana varlık kazandıran biraz da söylenmeden kalmış olanlardır. Görünmeyen ve duyulmayan yokluk, her fırsatta mevcut olana dokunur, görünür varlıklarla iç içe geçer. Çizilmiş ve çizilmeden bırakılmış olan, yazılmış ve yazılmamış olan, aynı sanatsal ifadede beraberce yer alırlar (Cheng 2006). İslâmi bezeme sanatları da her ne kadar boşluk korkusunu yansıtan türler olarak *horror vacui* geleneği içerisinde sınıflandırılsalar da, özellikle arabesklerde boşluğun, gösterilmeyenin, işaret edilmesi uygun düşmeyenin etrafı bezenir; mahremde kalması gereken çerçevelenir.

Kojin Karatani, boşluklarla barışık geleneksel tavrın, 19. yüzyıl sonlarında başlayan Meiji Dönemi'yle birlikte Japonya'da bütün sanat alanlarında geri çekildiğini gözlemler. Bu değişimin en önemli nedeni Japon sanatçıların "manzara"yı keşfetmeleridir. Bu keşif, kurucu boşluk duyusunun kaybolup, resim sathının ya da yazınsal betimlemelerin dışsal nesnelere, görülen, duyulan varlıklara yönelmesi anlamını taşır. Resimdeki bu değişimle eşzamanlı olarak aynı dönemde "yeni bir yazı" da ortaya çıkar.[5] Bu yazının içerisinde beliren aynı "manzara", ilginç bir şekilde yazarın "kendi iç sesini" yakalamasıyla keşfedilir (2011: 72). Yazar, kendi sesinin uzanımı bu manzarayı daha iyi görebilmek için geleneksel yazı biçimini terk eder. *Haiku* yazı geleneğinde olduğu gibi, çizgilerle yazmak yerine, sesini yazıya geçirmesine imkân veren fonetik bir yazı arayışı içerisine girer. Bu değişimin bir nedeni de, döneme özgü "söz-yazı birliği" hareketinin (*genbun itchi*) yarattığı etkidir (72). Bu kültürel girişim, resim, yazı ve sözün geleneksel konumlarını altüst eder. "Yazarın içselliği"yle buluşan "dışsal" resim ya da "man-

[5] Benzer şekilde Paul Valéry de, Avrupalı yazında betimleme merakının ve manzara resimlerinin aynı dönemde ortaya çıktığını dile getirir (1964).

zara", "ideogramların bastırılması", "çizgisel sesli dilin" yerleştirilmesi çabasının da bir uzanımı olarak belirir. Bir yandan da "sessiz okumaya" izin veren modern okuma ve yazma olanağı, yazarın kendi "iç sesini" yaratmasına, "kendi kendisini sözcükleştirmesine" yardımcı olur.

Zeynep Sayın da erken cumhuriyet yıllarında Türk ressamlarının benzer nitelikteki manzaraları keşiflerine dair farklı bir anlatı ortaya koyar. Bu dönemin Türk ressamları, karşılarında kararını bulmuş, resimleşmeye açık varlıklar, manzaralar değil de kaynaşan ve görünmeye, duyulmaya direnen varlıklar görürler. İkonkırıcı geleneğin ya da minyatür ve hat geleneğinin yarattığı kalıtımla, bu ressamlar karşılarına aldıkları manzarayı, doğal nesneleri güvenle resimleyemez, betimleyemezler. Bu durum, imgeyi inşa halinde değil de bozulma halindeyken görme yatkınlığından ileri gelir. Sayın, Şeker Ahmet Paşa'nın yapıtını yorumlarken bu "noksanlığın" varlığına dikkat çeker. Resimlenmiş nesne, kendi başına doğrulup sunamaz kendisini. Manzara ardında kaynaşan izler, yaratıldıkları yerde silinen imgeler, nesneye kararsız bir görünüme zorlar. Resimlenen varlık aydınlığı taşıyamaz olur. Yapıt, kendi oyuğu içerisinde kaybolacakmış gibi görünür. Resim, derinlerden yüzeye çıkan "renk lekelerinden" oluşur sanki. Sayın, Nuri İyem ve Neşet Günal' da da bu kararsız natüralizmi fark eder. Gözlenen madde, hep başka bir şeye dönüşürken görünür olur. Şeker Ahmet Paşa' nın "alacakaranlıkta çizme" hali, "nesneler karşısındaki beceriksizliği", onun imgeyi farklı yorumlayan bir yaklaşımdan uzaklaşmamak konusundaki gizli ısrarından ileri gelir. "Dışarıdan aydınlanan değil, kendi aydınlığını ve kararlılığını taşıyan nesneler" vardır gözü önünde duran ve kaybolan. Bu nedenle nesnesini sabitleyip, dize getirip, istediği zaviyeden görüp resimleyemez. Bu "beceriksizlik" aynı zamanda onun şansı, sanatına değer katan bir "noksanlık" olur (2009).

Çizgi ve Boşluk

Minyatürlerde çizgilerin kullanımı yoluyla, renklerin, başka çizgilerin ve nesnelerin yerleştirilmesi için boşluklar açılır. Çizgiler, nesneleri diğerlerinden ayırmak için kullanılan temel resim araçlarıdır. Çizgi ve kenarlar, renklerin dışarı taşmasına izin vermeyecek şekilde fırçayı da sınırlarlar. Rengi sınırlayan kenarlar, daha ayrıcalıklı, muteber varlıkların diğer canlılara, doğaya karışmasına da engel olur. Böyle varlıklara ait kenar çizgileri kesintisizce uzar ve sonunda iki ucu buluşarak sınırladığı varlığa ait bir kapalılık yaratır. El kaldırmadan nesneleri çizebilmek, temel nakkaşlık hünerleri arasındadır. Muteber nesnenin, tam kapatılmamış çizgilerin, kenarların arasından dışarıdakilerin nüfuzuna açılması, başka varlıkların renkleriyle birleşmesi ve manzaranın parçası olması da bu sayede engellenmiş olur. Başka varlıkların kenarları, renkli yüzeyin arasına karışarak çizimin bütünlüğünü bozmamalıdır. Aynı şekilde fırça ustası da yekpare vuruşlarla, kenarların arasına aynı tona sahip renkleri atabilmelidir.[6]

Geleneksel minyatürde, çoğunlukla merkezde yer alan kutsal varlıklar, muteber kişiler, resimde yerleştirildikleri yerden bağımsız olarak, en önde gibi, perspektifin yarattığı bozulmalardan bağışık şekilde ortaya çıkarlar. Başka nesneler onların bütünlüğünü, tamamlanmışlığını gölgeleyecek şekilde önünü kapatmazlar. Sözgelimi bir tahtı ya da şehzadeyi ancak Sultan gölgeleyebilir. Çizgiler, kutsal varlığın tamlığını savunur; başka çizgilerin, renklerin araya karışmasına engel olur. Sadece insanlar için değil, Matrakçı Nasuh'un topografik çizimlerinde

---

[6] Sanat kuramcısı Heinrich Wölfflin, "çizgisel" ve "gölgesel" ayrımı yapar ve çizgiden renge ve oradan boyamaya geçişi sanatsal evrimin parçası gibi anlatır. Nesneleri lekeler halinde ve çizgiler halinde anlayan yaklaşımları birbirinden ayırır. Çizgiler nesneye hâkim olsa da, kitlesel görü sunan gölgeler ve lekeler, ışık ve renk yoluyla resme hâkim olurlar.

olduğu gibi, kutsal yerler de birbirini gölgelemeden yan yana dizilirler (Mahir 2005: 154). Benzer şekilde yazma eserlere ait minyatürlerde cetvel ustalarının yerleştirdiği kenarlıklar, sayfa üzerindeki yazıyı, metni ve resmi sınırlarlar. Geleneksel minyatür sanatında, kitap sanatı altında hüner sergileyen nakkaşın üretimi olan nakışlar, yazıyı gölgelemeden, üzerinden geçmeden sayfa boşluklarına yerleştirilirler. Yani nakış içerisindeki varlıkların sıradüzeninin yanında, sayfa düzleminde de yazı ve resim arasında bir başka düzen hayat bulur. Bazen nakış bu kenarlıkların içerisini doldurur, yazı için çerçeve, kenar süsü şeklini de alabilir.



Resim 4: Resim-yazılı temsil kendi nesnesini yok ederken.

Gölgesi, derinliği, hacmi, renkleri alınmış olduğundan, yazımdan tam olarak ayırt edilemeyen geleneksel minyatür, kalıp kullanılarak yapılan çizimlerin de katkısıyla, birer resim-yazı değe-

ri kazanır. El yazması, resimlenmiş olanın üzerindedir. Kitap sayfasında araya giren nakış, renklerden değil de daha çok çizgilerden kurulmuş olduğundan yazının devamı ya da eki sayılabilir. Yazıdan ayrı bir hikâye anlatmadığı gibi, ondan ayrı bir görünürlük alanı da yaratmaz. Yazma eser üzerinde çalışan tüm sanatkârlar için bu durum geçerlidir. Kitap sanatı etrafında bir araya gelen hattat, nakkaş, cilt, cetvel ve renk ustaları ya da başka beceri sahipleri, geleneksel bir düzenin buyruklarına ve ona uygun varlık zincirine, sırasına uygun düşen işler ortaya koyarlar.

Nakış, ilgiyi yazının üzerinden alıp kendi üzerine çekmesin, gözü meşgul etmesin diye, büyük ustalar dışında, minyatürlerde yeni ve ilginç üslûp deneyleri yapılmaz, renk araştırmalarına girişilmez.[7] Gelenekleri aşmanın zorluğu, biraz da yeni ve ilginç deneylerin beklentisi içerisinde olmayan sanat alıcısıyla ilgilidir. Tersine, sanatkârda ve yazma eserin alıcısında, tekrar edenin, değişmezliğin beklentisi hâkimdir. Bu nedenle, aynı okulun işlerinde renk kullanımı tutarlı olmalı, bir eserden diğerine değişkenlik göstermemelidir. Renklerin karışmaması kadar sabitlenmesi de esastır. Sabitlendiğinde renklerin bir adı olur: "Levnî sarısı" gibi. Nakkaşlar, renkleri karıştırmasalar da, karara varsın ve dayanıklı olsun diye yumurta sarısı ve bazen de tutkal kullanırlar. Renk bir kez kıvamını bulduktan, kabul gördükten sonra farklı renk arayışlarına fazla girişilmez.

Nakış, uzun dönemler boyunca tek ifade alanı olarak içerisinde yer bulduğu yazma eserlerde mütevazı durmalı, öne çıkmamalıdır. Ustaların nakışlara derinlik, hacim katmamaları, türlü tekniklerin yardımıyla resmi göz alıcı kılmaktan uzak durmaları biraz da kitapların yarattığı bu konukseverliğe ters düşmemek içindir. Yazma eserler etrafında toplanan ve farklı marifetlere sahip zanaatkârlar, tevazuyla, tenzih duygusuyla iş-

[7] Nakkaş Osman gibi usta nakkaşların, geleneksel dönemde de kendi atölyelerinde duvar resimleri çalıştıkları, serbest fırça darbeleriyle yapılan tahrir ve renk deneylerinde bulundukları bilinir.

lerine yaklaşırlar. Nakkaş, kitaptaki yazıyı bezemenin, onu daha anlaşılır kılmanın ötesinde bir amaç taşımaz. Zaten geleneksel minyatürlerin bir tür resim olmaktan çok, yazıya nakşolan, onun dokusuna işleyen bir başka yazım olması da bu ilişkiden ileri gelir.

Osmanlı sarayına iş yapanlar için kural koyucu bir teşkilat olan *Ehl-i Hiref* içerisinde, kitap sanatını icra eden zanaatkârlar arasında ayrım gözetilmez. Saray etrafında toplanmış bu çevrenin işi yazma eserler ortaya çıkarmaktır.[8] Hattatın ya da nakkaşın, cetvel ustasının, ciltçinin yaptıkları aynı işin etrafında döner. Yazma eseri ortaya çıkaran zanaatkârların hünerleri arasında fark gözetilmez. Hattat ya da nakkaşın yaptığı, yazma eseri bezemek, süslemektir. Nakkaşın işi de kitapla, yazmayla ilgilidir.[9] Saray çevresi gibi sanat koruyucuları için, yazmalardaki nakışlar da sözlü olanı kayıt altına almanın, yazıya geçirmenin bir yoludur. Birçoğu sözlü gelenekte dolaşan mesellerin, efsanelerin resimlenmesi için uygun bir ifade aracı olan nakış, sadece içerisine yerleştiği yazıya değil, sahipsiz sözlere de şekil vermiş olur.

Saray çevresi, Osmanlı'nın hükümran ve güçlü olduğu dönemlerde kendi egemenliğinin, kurduğu düzenin yansıması, güzellemesi olarak, hamisi olduğu sanat işlerinde de yeniliklerden çok, tekrarları, değişmezliği talep eder. Ancak zamanla

---

[8] Osmanlı saray çevresinde *Ehl-i Hiref*'teki genel sanatkârlık eğitiminin yanında medreselerde de tüm ilimler öğretilir. Osmanlı klasik döneminde, sanat gibi ilim türleri de fazla ayırt edilmeden, birbirini tamamlayan bilme alanları gibi görülürler. Bu ilimler topluluğuna, ruhanî, fikrî, sözlü ya da yazılı ilimlerin yanında, güzel yazı ve güzel söz söyleme (retorik, belâgat) ilimleri de eklenir: "Çünkü bunlar birbirlerini tamamlayarak tek bir kelime oluştururlar" (İnalcık 2010: 175).

[9] Ancak kimi zaman, Kanuni'nin oğlu Mustafa için hazırlanmış olan ve tuhaf canlıların resimlendiği *Acâ'ibü'l-Mahlûkat* yazmasında olduğu gibi, şehzade okusun diye değil de resimlerine baksın diye yapılmış eserlere de rastlanabilir.

devletin genel siyasal durumu ve egemen varlığındaki düşüşle koşut olarak, minyatür geleneğinde de değişim ve yenilik arayışları ortaya çıkar. Bu değişimin de etkisiyle, minyatürün uzun süre yazının bezemesi, eklentisi ve süsü olduğu gelenek bozulmaya başlar; nakışlar önce bütün sayfaya yayılır ve ardından kitap sayfası dışına çıkarak duvar ve tuval resimlerine dönüşürler. Osmanlı egemenlik biçimi değiştikçe, minyatürler de şekil değiştirirler. Egemen bir devletin buyruğuymuş gibi, resim ve yazıyı aynı kitap içerisinde ve sözün hükmü altında tutan geleneksel yaklaşım, merkezin hükmü kaybolup, sözü nüfuzunu yitirdikçe, yazıyı ve resmi aynı cümlede birleştirmek de zorlaşır.

Osmanlı Devletinin, toprağına ve tebaasına egemen olduğu klasik dönemde, hanedan etrafında dönen önemli tarihsel olayların tasvir edildiği değerli tarih ressamlığı örnekleri olan *şehnâme*lerde, egemen bir idare altında değişmeden kalan yaşamların tasvirine rastlanabilir. Bu yapıtlarda, minyatürler de yazılı manzum yazmalar gibi tarihsel olayların kaydedilmesi amacına hizmet eder. Çoğu zaman tasvir kalıpları kullanarak, savaş sahnelerini, tahta çıkma merasimlerini canlandıran nakkaş da bir çeşit vakanüvis sıfatı edinir. Bu tasvirler de resmî olayların kayıtları sayılırlar. Yazılı vekayi geleneğinde olayların yüzeysel şekillerde kaydedilmesi gibi, *şehnâme* sayfalarını dolduran nakkaş da tarihsel sahneyi, vakayı etraflıca tasvir etmeden bırakır. Olayın sahip olduğu başka bağlantıları, öncesini, sonrasını vermeden, kalıplaşmış bir savaş, tahta çıkış, sünnet sahnesi canlandırmakla kalır. Nakkaş, olayın tarihini, yerini, kimler arasında cereyan ettiğini kaydedip bırakan resmî tarihçiden, vakanüvisten fazlasını yapmaz. Nakışa bakanın, olayı okuduğundan farklı şekillerde yorumlamasına fırsat vermez. Yazılı olan dışında, yazma esere eklenmiş resimlerde hikmet aramamak gerekir. Nakış, altında bir gizem saklıyormuş gibi görünmemelidir. Resme geçiren şehnâmeci ya da yazıya aktaran vakanüvis, resimli ya da yazılı yollardan vakayı yüzeysel olarak kaydetmekle

yetinirler.[10] Ortada gizli kalmış bir hakikat varsa, söylenmeden kalmış olanda aranmalıdır. Yazan da çizen de, egemenin yapıp ettiklerini, kalıp cümleler ve tasvirlerin izin verdiği kadarıyla temsil etmekle sorumludur. Tasvir edilen ya da betimlenen tarihsel olayı ve mekânı, nakkaşın çoğu zaman görmeden resimlemesi de olayları birbirinden ayrı görmemesinin, bir kalıp içerisinden çizme, anlatmaya dönük yatkınlığın sonucudur. Nakkaş, manzara resimlerini bakmadan çizmesi gibi, tarihsel olayları da görmeden, anlatıldığı şekliyle tasvir eder. Ama anlatıcı da olan biteni zaten basmakalıp şekillerde dile getirir.

Yazının Dışına Taşan Resim

Klasik minyatür işlerinde, belli bir kalıbın içerisinden, boş biçimlerin, arketiplerin yansımaları gibi tasvir edilen, aynı kalıptan dökülmüş olmanın özdeşliğiyle çizilen canlı varlıklar, cansızlar gibi ifadesiz, hareketsiz görünürler. Tanrısal bir kaleme öykünen usta nakkaş, yeryüzündeki varlıkları, canlı ya da cansız olduklarına fazla bakmadan tasvir eder. Kitap sayfasına nakşedilen insan figürleri, benlik sahibi olmak bir yana, ruh taşıyan varlıklar gibi de görünmezler. Tasvir eden sanatkâr, musavvir, etrafına bakmadan el melekelerinde saklı, hafızasındaki kalıplarla ve hazır düşünüşlerle işini görür. Musavvir yeni bir görünürlük icat etmez; geleneklerin ona toplayıp getirdiği çizim ya da düşünüş kalıplarını kullanır. Bu kalıpların geçerliliğini Nakkaş Osman, Musavvir Hüseyin ya da Levnî gibi büyük ustalar gözden geçirebilirler.

Kalabalığın ve doğa tasvirlerinin orta yerinde açılan sayfa boşluğunda, Sultan ve maiyeti dışında, farkını işaretlemeye değer, hususiyet taşıyan varlıkların mevcudiyeti dikkat çekmez. Saray çevresinden olanların yüzleri pek ayırt edilemese de, diğerleriyle olan farklarını giyinişleriyle, duruşlarıyla belli ederler.

---

[10] *Şehnâme* geleneğinin son temsilcilerinden olan İbrahim Mülhemî, kendisi için vakanüvis sıfatını kullanır (95).

Minyatür sayfası, biraz da onların bu büyüklüğünü belli etmek için boş bırakılır. Tasvir sayfasında, cılız doğa tasvirleri ve toplu halde, bir köşeye çekilmiş olarak resimlenen kalabalığın dışındaki satıh onlara terk edilir. "Osmanlı sultanlarının hünerlerinin, güç gösterilerinin ve cesaret gerektiren davranışlarının betimlendiği" minyatürlerde, bu gösteri için yeterli boşluk açılır (150). Kalabalık ve bitki örtüsü, sultanı ve saray çevresini gölgelemesin diye geri çekilirler.

Kojin Karatani, geleneksel Çin ve Japon resminde de benzeri bir sakınmaya rastlar. Dağların kutsal varlıklar sayıldığı Taocu inançlardan beslenen *sansui* çiziminde, "dağın büyük çizildiği, diğer nesnelerinse ağaç, at, insan şeklinde sırayla küçüldüğü" fark edilebilir. Bu çizimlerde, dâhil oldukları kutsallık dairelerine göre varlıkların sıralandığı "üç uzak yöntemi" uygulanır. Bu sıraya göre, "yüksek uzak", "derin uzak" ve "düz uzak" kavrayışları bulunur. Ama ana belirleyen dağların konumu olur. "Üç uzak yöntemi", perspektifin Avrupalı olmayan sanatçılar için aldığı biçimlerden birisidir. Bu bakış açısının içerisinden, sadece bakarak değil de ezberden, bellekten çizmek önemlidir. Böylece, "zaman ve mekân bağlamının belirleyiciliği ortadan kalkar." Nesne değil de onun "kavramı", "modeli" çizilir, "belleğe işlenen imgeler" resmedilir.

Osmanlı nakkaşları ya da Uzak Doğulu ressamlar perspektiften haberdar olsalar da uygulamaya geçirmezler. Bu resim ustalarının paylaştıkları varlıkbilimsel motifler nedeniyle, doğayı temaşa ederken karşıda duranı, doğal bir "manzara", kendi bütünlüğü olan bir "doğa kesiti" gibi izlemek olanaklı değildir. Her zaman çerçeve dışındakiler, görünmeyen varlıklar da bu manzaraya katılır ve görünür olanın, resim çerçevesi içerisinde kalanın oranlarını, büyüklük sırasını, uzaklık derecelerini, birbirlerine göre olan uyumlarını etkilerler (Karatani 2011: 32).

Batılı bir bakış açısıyla minyatür sahnesinin canlılık kazanması, Osmanlı Devleti'nin kendi hükümranlığını gözden geçirdiği, Batıya yüzünü çevirmeye başladığı bir zamana koşut ola-

rak ortaya çıkar. Nakışların bir zamanlar kenar süsü olduğu yazılar ayrı sayfalara taşınırlar. Ufuk çizgisi aşamalı olarak aşağıya çekilir. Ancak açılan bu yeni boşluk gökyüzü varlıklarının hilafına gerçekleşir. Bu değişim beklenmedik şekilde, yeryüzü varlıklarının daha rahat resimlenebilmeleri için geniş bir satıh açılmasına neden olur. Çeşitliliği artan varlıkları daha rahat yerleştirebilmek, nesneye, manzaraya daha rahat eğilebilmek için bu genişlik gerekli olur. Sadece saray sakinlerinin değil, kalabalıkların, sıradan insanın da sahip olduğu ferdiyet görünür olmaya başlar. Öncesinde işlemelerin, halı desenlerinin parçaları gibi duran doğal nesnelerin daha gerçekçi tasvirlerine derinlik etkisi ve gölge oyunları eklenir. Bu yeni manzarada alışılmamış bitki türleri de ortaya çıkar.[11] Bir zamanlar cılız bitki örtüsünden ayırt edilemeyen insan kalabalıkları, hareketli, türlü nümayişler içerisinde ve bir silüet olmaktan uzaklaşmış olarak çizilirler. Basit çizgiler ve yalın renklerle değil de, ince fırça işçiliğiyle, yumuşak fırça darbeleriyle ve karışık renklerin yardımıyla betimlenirler. Çizginin tasvir edilenleri aynılaştırmasına karşın, serbest renk kullanımı, farkları işaretlemek ve detay vermek için uygun yaklaşımlar sunar. Kişiler, kalabalık ve doğa bu şekilde ferdiyet kazandıkça, kendine ait ruhla donandıkça, geleneksel minyatür sanatının ufkundan da çıkmaya başlarız.

Tzvetan Todorov, resimlerin yazma eserler içerisinde olgunlaştığını, özerklik kazandığını dile getirir ve özellikle 14. yüzyıl kitap bezeme sanatının Avrupa resmi için sahip oluğu önemden söz eder. Resim kitaplara girdikçe, doğa ve birey daha da görünür olur. Kitap bezemecileri, ilk kez eşyaları gölgeleriyle beraber gösterirler; bu resimlerde, "artık zamanın bıraktığı izler görülür: Çizgiler, kırışıklıklar (...) Kımıldayan insanlar vardır." Bu dönemle beraber, "resim sanatı, bütünüyle görünür olan dünyaya özgür bir biçimde evet der" (2012: 19).

---

[11] Kojin Karatani'nin Japon yazarlarına atfettiği "manzaranın keşfi" Osmanlı nakkaşlarınca daha erkenden gerçekleştirilmiş gibi görünür.

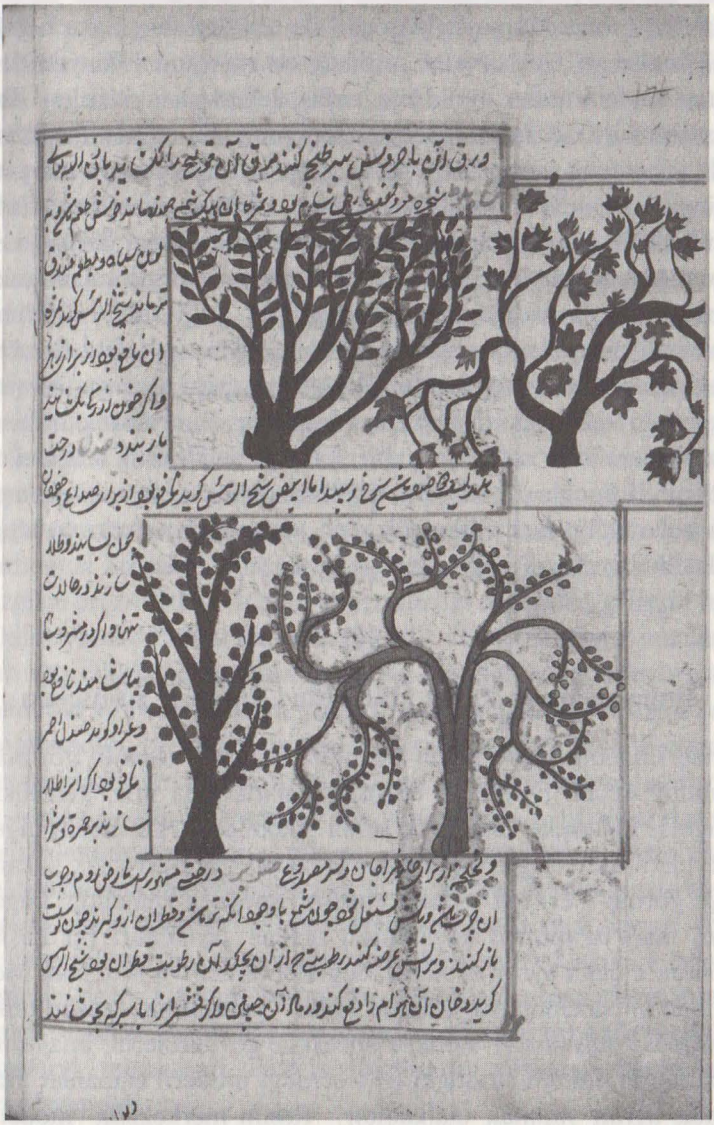
Doğalcı detaylarıyla bilinen Flaman ressamlarına esin veren resimler, ilk kez kitaplarda, yazıların arasında hayat bulurlar. Yani Batı'da resim, Osmanlı nakışının tarihçesinden farklı olarak, yazma eserlere karıştıkça bağımsızlaşır, "soyut niteliklerin betimi", alegorileri olmaktan uzaklaşır; kendi konusu, biçimi olan bir ifade alanı gibi genişlemeye başlar:

> Resimler, harfleri bilmeyenlerin kitabıdır. Başka bir deyişle, resimler aracılığıyla Hıristiyan öğretisini tanıyacak olan halkın büyük çoğunluğunun kitabıdır. Görünür olan, herkes için ortak olan bir derlemeyle, kavranabilir olanın hizmetine sunulacaktır. (...) Bu gösterim, bütün ayrıntıları ve küçük farklılıklarıyla benzersiz olanı değil, genel nitelikleri yakalamaya çalışır. Resim kendisini şemaya dönüştürür. Görünür olanın henüz muteber bir temsil yolu olmadığı bu zamanlarda, resimli ifade henüz özerk bir anlatım alanı bulamaz. Resmin amacı, görünür olanı görünmez olana, bedensel olanı tinsel olana doğru giderek aşmayı zihinsel olarak öğretmektir. (17)

Geleneksel minyatür çalışmaları, duvarda, tuvalde kendi başına durması bir yana, yazma eserdeki sayfayı da tam olarak doldurmazlar. Bir metnin içerisine gömülü, sayfa boşluklarında, çoğunlukla yazıyı çerçeveleyecek bir kenarlık ve alt metin gibi ortaya çıkarlar. Bir minyatürü, tezhip çalışmasından ayırmaya olanak verecek şekilde, tasviri gerçekleştirene özgü bir üslûp izi bulunmamalıdır. Görevi, yazma eserin ortaya çıkmasına yardım etmek olan nakkaş, aynı zamanda kâtip, tezhipleri hazırlayan müzehhip, cilt işine bakan mücellit ya da tasvirleri yapan musavvir olarak çok yönlü bir çalışma içerisine girebilir. Nakkaş harf, tezhip, kenarlık ya da nakış şeklini alabilen, özünde çizgilerden kurulu bir kitabı ortaya çıkartmakla sorumlu zanaatkârlardan birisidir. Geleneksel nakış desenleri, bu genelleşmiş çizim içerisinde birer model, şablon, kalıp gibi iş görürler. Nakkaş yeni bir üsluba yönelmeden, çizim kalıplarını kullanarak herkesin çizdiği gibi çizmeye çalışır. Aynı kalıp kullanılarak

çizilen tüm varlıklar, birbirinin kopyası gibi görünürler. Örneğin tasvir edilmiş tüm şehzadeler birbirlerine benzerler; temel bir şehzade idesinin, kalıbının kopyaları olurlar. Levnî, üç şehzadenin sünnete götürülmelerini resimlediği çalışmasında bu türden bir kalıp kullanır ve şehzadeleri aynı şekilde çizer. Onların koluna girmiş götüren vezirler de birbirinin kopyalarıdır. Görülene, duyulana dair ayrımların, hususiyetlerin resmedilmemesi geleneği öylesine belirleyicidir ki, nakışlarda Sultanın bile ayırt edici bir yüzünün, şahsına ait ifadesinin bulunmayışı çarpıcıdır.

17. yüzyıl ortalarında nakkaşlık, yazma geleneğinden bağımsızlaşarak kendi başına, özerk bir sanat alanı olur. Banu Mahir, bu değişimin belirtisi olarak, "*mürekkep* resim" adı verilen tek sayfa çalışmaları örnek gösterir. Resim, yazma eserlerin bünyesinde, yazının ve sözün eki olmaktan çıktıkça kendinden mürekkep hale gelir. İlk önce 17. yüzyıl başlarında tek sayfa resimler ortaya çıkar. Farklı hünerleri kitap sanatı içerisinde birleştiren gelenek son buldukça, minyatür, hat ve tezhip örnekleri de ayrılırlar. Modern zamanlara yaklaşmanın emaresi olarak resim, söz ve yazının ayrışması olgusu minyatür geleneğinde de kendisini gösterir. Resim, yazıyı süsleyen bir eklenti olmaktan uzaklaşır. İlk olarak yazı ve resim aynı sayfadan çıkarak, karşılıklı iki sayfa şeklinde yerleştirilirler. Sonrasında, *sûrnâmeler*'de olduğu gibi nakış iki sayfaya yayılır. Aynı dönemde, *çarşı ressamları* denilen ve saray dışında varlık gösteren önemli bir sanat çevresinin oluşması da bu değişimde etkili olur (73). Bu ressamların ortaya çıkardıkları işlerinin alıcısı olan ve birçoğu okuma bilmeyen halktan kişilerin "temaşa gereksinimi" bu değişimde etken olmuş olabilir. Sanatçılar saray çevresinden, saray teşrifatından uzaklaşıp gündelik hayatı da resimlemeye başladıkça, klasik gelenek içerisinde işlerini icra etmeleri zorlaşır; doğal canlılığı, renkleri, kaynaşmayı vermek, mevcut kalıplar içerisinde zorlaşır.



Resim 5: Kazvinî'nin *Acaibü'l Mahlûkat* adlı yazma eserinden.

Yazının vesayetinden çıkarak önce tüm kitap sayfasına yayılan resimler, sonradan sayfa yüzeyini de terk ederler; daha büyük çalışmalar ve farklı resim satıhları ortaya çıkar. Minyatürler, kitap sayfalarından ayrıldıkça nakış değerlerini yitirirler. Batı resminin de etkilerini gözleyebileceğimiz bu dönemde Levnî gibi sanatçılar, perspektif, ışık ve gölge oyunlarıyla uyumlu yeni minyatür kalıpları yaratırlar. Levnî, renkleri karıştırır, türlü tonlamalar yapar, çizgilerin belirginliğini bozmaya başlar. Ustanın bazı eserlerini, belli metinlere göndermelerle ya da geleneksel kalıpların güvencesiyle değil de doğrudan modellere bakarak ortaya çıkardığı bilinir (81). Onun işleriyle beraber nakkaşlar, manzarayı keşfetmişler gibi dışarıya, doğaya, sarayın dışındaki kalabalığa da bakmaya başlarlar. Bu "yeni betimleme tarzı" içerisinde sadece konular, kalıplar değil, renk araçları da değişir (İrepoğlu 1999: 38). Yağlıboya, suluboya ya da guvaşın da kullanıldığı fark edilir. Çizgiler, yerlerini renklerin yarattığı 'plastik' bir dünyaya terk etmeye başlarlar.

III

İmge ve İmaj: Fazla Görünür Olmanın Sonuçları

İmaj, imgenin yüzlerinden birisidir. İmgenin resimli, görünür halidir. Ancak felsefe ve edebiyat yapıtlarında imaj genellikle imgeyle anlamdaş olarak kullanılır. Bakmanın, görmenin diğer duyulara, görselliğin diğer ifade yollarına göre ayrıcalık kazandığı görme-merkezli (*ocularcentrism*) modern zamanda, imgenin, imaj tarafından kuşatılması olağan sayılabilir. Bir başka bölümde daha ayrıntılı olarak değerlendirilen ve Marshall McLuhan'ın savunucusu olduğu kültür kuramında, sesin hükmündeki (*logocracy*) modern öncesi ile görüntülerin, imajların, resimlerin hükmü altındaki (*videocracy*) modern zamanlar arasında ayrım yapmak olanaklıdır. 'Resim-merkezlilik' modern zamanların metafiziğidir. Heideggerce bir korkuyu dile getirirsek, her metafizik kendi "tehlike"sini yaratır. Modern zamanlar

için bu tehlike, resmin, imajın diğer "açığa çıkma biçimleri"ni ya da bu çalışmada ifade edildiği şekliyle, görmenin diğer duyum biçimlerini, imajınsa diğer ifade biçimlerini, imgenin diğer hallerini bastırmasıyla ilişkilidir.

İmge kavramında, her zaman için görünürlüğe ilişkin bir taraf bulunabilir. İmge, bakarak ya da tasarlayarak çizilen bir resim barındırır içerisinde. İmge denildiğinde "zihinsel, algısal, sözel, optik, grafik imajlardan söz ederiz" (Robins 1999: 21). Ancak bu çalışmadaki temel varsayıma göre, imgenin 'saf resim' hali olarak imaj, imge içerisinde ayrık bir şekilde bulunmaz; sözlerle, yazılarla, edimlerle iç içe geçerek görünür olur. Saf resim olarak imaj, imgeyi inşa eden diğer ifade araçlarının, sözlerin, yazıların ve edimlerin bastırılmasıyla görünür olur.

İmajlar, yarattıkları görünürlüğün yanında, sakladıkları ve üzerini kapattıklarıyla da hem bir apaçıklık hem de belirsizlik, kuşku yaratırlar. Her şeyin orta yerde, görünür olduğu yerde muhtemel bir tehlikenin varlığı ya da şüpheli bir durumla ilgili sezgiler ortaya çıkar. İmajların sergilediği apaçıklık, çelişkili bir şekilde yanılsamalara da neden olabilir. Örneğin kişisel imajlardan söz edildiğinde, sanki uydurma bir kimlikten, yakıştırmacadan da söz edilmiş olur. İmaj, üzerine geçirildiği varlığın sahip olmadığı, kendisini taşıyanın, yansıtanın özüne dâhil olmayan bir görünüm ve yüzeysellikle, poz vermekle anlamdaş sayılır. İmajın gerçekliği, yarattığı büyülenme haliyle ilişkilidir. İmaj, bir süslenme stratejisinin parçası olarak, bakanın yüzeyde olana odaklanmasını, gördüğünün altını, ardını, ötesini araştırmamasını telkin eder. Bu şekilde tanımlandığında imaj, işaret ettiği gerçeklikten bağımsızlaşıp özsel olandan uzaklaştıkça belirginleşir, değer kazanır. Nesnesine görünürlük kazandıran imaj, insan ve nesne kalabalığı, karmaşası içerisinde bir açık seçiklik yaratarak, izleyicisini, alıcısını, tüketicisini zaman kaybetmeden kendisine çağırır.

İmaj, imgenin belli bir zaman ve yer parçasında görünür olmasının hatırasıdır. İmgenin görünür olma, açığa çıkma yolla-

rından birisi olarak imaj, aynı zamanda görüleni gizleyen, izleyicisiyle nesnesi arasına mesafe koyan, gösterdiğini yalanlayan, görüleni temas edilemez uzaklığa çeken bir ifade yolu da olabilir. Görerek iletişim kurmanın, hem çok yakın hem de o kadar uzak bir deneyim olduğu genel bir kanıdır. Özellikle medyanın yarattığı bir tür sinizm içerisinde, imajlar, görüntüler gizli düzeneklerin, kurmacaların parçası gibi anlaşılır. Medyaya yansıyan insanlık durumlarına ait resimler, daha anlaşılmaz, gizemli bir başka olayı, gerçekliği örtmek için kullanıldığı kanısını da beraberinde getirir. Bu durumda, imajların içerisinden anlatılan, görünür kılınan savaşların, acıların, türlü dramların gerçekliği de şüpheli olur. Kitle iletişimi yoluyla izleyicilere, yaşanan olaylarla ilgili belirli görme biçimlerine göre çerçevelenmiş bölümler ulaşır. Böyle bir sunum içerisinde, izleyici ile olaylara maruz kalanlar, izlenenler arasında duygudaşlık kurulması olanaksızlaşabilir. İzleyici, ancak benzer şeyler başından geçmişse sorumlu şekilde davranabilir, duygulanabilir.

Georg Simmel, kent yaşamında görme duyusunun zorunlu olarak ayrıcalık kazandığını yazar.[12] Buradan devamla, imgeyi, imaj olarak sadeleştirmenin, indirgemenin, kent yaşamı için bilişsel bir zorunluluk olduğunu varsayabiliriz. Çoklu yaşantıların mekânı olarak kent manzarasından bazı imajlar, görünürlük parçaları kesip almak, karmaşık deneyimleri sadeleştirmek için gereklidir. Bilişsel denetimi aşacak ölçüde bilgilerin, etkilerin, uyaranların akış halinde olduğu kent uzamında çoğul duyumları bastırmak, karmaşadan uzaklaşmak ve belki de duyulanı çarpıtmak doğal bir zorunluluk halini alabilir. Bu yüzden böyle bir karmaşaya, gerçek ya da farazi ekranlar ardından bakmak, kentliyi zihinsel olarak daha az yorar. Özellikle kitle iletişim araçlarının olanaklı kıldığı bu güvenceli bakış alanı sayesinde, ekranın sunduğu kesit alanı dışında kalanlarla ilgilenmek gerekme-

[12] Bu tartışma için Simmel'in, "Metropol ve Zihinsel Yaşam" adlı çalışmasına bakılabilir.

diği gibi, ekranın çerçeveleme mantığı dışına çıkmadan uzak ve yakın yerlerde olup bitenler izlenebilir. Ekranlar üzerine düşen başka hayatlar, yüzler, ilişkiler bizimle ilişkisiz resimlere dönüştürüldüğünde, kayıtsızca ve belki de eğlenceli birer görüntü gibi izlenebilirler. "Ekran bizi korur. Korunaklı bir izleme sağlar. Ekran sayesinde hayata karşı acımasız ve kayıtsız olabiliriz" (Robins 1999).

Kitlesel iletişim yoluyla görüntüleri fazlaca yakına getirilen başkalarına ait medya imajlarında aynı zamanda çelişkili bir şekilde bu varlıkların yüzü silinir ve belli bir mesafede durmaları sağlanır. Başkalarının yakın çekim, çoğu zaman kendisinden habersizce kaydedilmiş görüntüleri, imajları, onlar hakkında aşinalık yaratmak yerine onlardan kurtulmak, onların sorumluluğundan muaf kalabilmek için de kaydedilirler. Bu sunumda, gerçek ya da kurmaca görüntüler arasındaki fark da silinir. Hattâ kurmaca olanla izleyicisi daha fazla özdeşlik kurabilir; izleyici, felâketlere, kıyımlara kayıtsız kalabilirken bir filmde iki sevgilinin ayrılığına zorlanmadan gözyaşı dökebilir. Zamanımıza ait savaşların ve yıkımların da bu kolektif kayıtsızlıktan destek bulduğu bilinen bir gerçektir. İzleyicilere, uzak yerlerde sürmekte olan kurmaca savaşların görüntüleri ulaşır. Yakın çekime uygun kameralar taşıyan canlı yayın ekipleri, savaş muhabirleri, yaşananı daha da gizli, anlaşılmaz kılmak üzere savaşın yaşandığı topraklardan bildirirler. Medya üzerinden iletişim kuran büyük kalabalıklar, elektronik ortamda gönderilen imajların temsil ettiği dramı tam olarak kavrayamazlar. Hattâ savaşın ortasındakiler için de bu deneyim farklı olmayabilir. Savaş, imajların akışı şeklinde yansıtıldığında, onlar da ekranlar üzerinden dolayımlanan bir çarpışmaya dâhil olurlar.

Simmel'in çok erkenden belirlediği gibi, modern bilişsel deneyimin özünde, kent uzamında sıklıkla ortaya çıkan "şok"lara yönelik düşünmeden tepki verme hali bulunabilir. Özellikle imajların yardımıyla, şok nesnesine kestirme cevaplar verilmelidir. 'Duyarlığı' azaltmak, şoklara karşı korunma yollarından

birisidir. Karmaşık gündelik yaşamın yarattığı duyum ve ifade fazlalığı içerisinde duyguları ve belleği bastırmak ya da sınırsız resim, ses, görsel-işitsel malzeme akışının sonucu olarak ortaya çıkan kayıtsızlık, olağan ruhsal tepkiler halini alırlar. İmajlara fazla maruz kalmanın yarattığı zihinsel evrim sürecini tarif eden Simmel'in endüstriyel kentler için belirlediği bu dönüşüm, kentlinin kendi çevresine uyum sağlayabilmesi için zorunludur. İmaj kalabalığı içerisinde görüleni güvenli bir mesafeye yerleştirmeye yardımcı 'teknolojik görü'nün de desteğiyle, güvenceli görme biçimlerinin yaratılması gereklidir. Güvenli bir bakış mesafesinden, hazır görme ve duyma kalıplarıyla, resim ve ses akışına karşılık verilebilmelidir. Bu "mesafe" yaratıldığında, kent karmaşası sadeleşir; "tüm yüzlerin bulanıklaştığı ve şekilsiz ve tekbiçimli lekelere dönüştüğü" fark edilir (Bauman 1998: 191). Yabancılarla dolu tekinsiz kent karmaşası içerisinde bakış mesafesini doğru kurmak, dışarıda olup bitenlere kayıtsızlık ve ilgisizlik yoluyla "doğal bir savunma" olanağı yaratılmış olur.

Kent manzarasında ortaya çıkan uyaran fazlası içerisinde maruz kaldığımız bilişsel, ruhsal etkilerin nedenlerini yorumlamak, ondan deneyimler çıkarmak zorlaşır. İçerisinden düşünce ve yorum katmanı çıkarılmış hazır resimler olarak imajlar, bu uyum döneminde, simgelerin, imgelerin yerini almalıdır. Robbins'in "ikonculuğun kaybedilmesi" olarak tanımladığı değişim kentli için zorunlu bir 'kayıp' olur. Bu değişimle beraber, resimli göstergenin kendisiyle özdeş olduğu, göründüğü gibi kavrandığı biraz da 'çocuksu bir duyumsallık' ortaya çıkar. Bu değişim, görünenin ekrandaki kesitiyle, çerçevelenmiş sunumuyla eşbiçimli ve eşanlamlı olmasına neden olur. Çerçevenin dışına karşı kayıtsız kalabilme becerisi, kalabalık kentlerde uyum içerisinde yaşamanın önemli bir bileşeni olur. Görünenin dışındakilere kayıtsızlık, kesintisiz imaj akışının yarattığı uyuşma, halsizlik ve yorgunluk hallerinin sonucu bir kolaycılık olarak da açıklanabilir.

Türlü kayıtsızlık, sabırsızlık ve yorgunluk türleriyle malûl kent sakinlerinden, imajlar arasında estetik deneyimler, sembolleştirmeler, imge yaratma ve bozma etkinlikleri, yaratıcı ve ezber bozucu okumalar beklemek de zorlaşır. 'Yaratıcı okumalar' son bulduğunda, imajlara fazla maruz kalmanın belirtisi olan takıntılar, tekrarlı ruhsal saplantılar, otistik deneyimler ortaya çıkar. Kevin Robins, "vizyon otistiktir" diye yazar (75). Otistik tekrarlar, sürçmeler, çok fazla işlenmemiş bilgi ve resimler arasında kalmış olmanın sonucu bocalamaların belirtileridir. Bu türden takıntılar, aynı zamanda ruhsal telafi yolları gibi de anlaşılabilirler. Takıntılar sayesinde imajlar, 'çarpıtılmış', 'yanlış yorumlanmış' da olsalar tekrar simgesel alışverişlere dâhil edilirler.

İmajların Pedagojisi

Ulus Baker, zamanımızı anlamak için, "görselliğin ontolojisi"ni yapma gerekliliğini ortaya koyar. Bu amaçla, imajların temel malzemesi olduğu bir düşünüme ait "görsel tarz"ın arayışı içerisine girmeyi zorunlu sayar. İmajların varlığını ve işlevlerini olumlar görünen Baker'in düşüncesi derinlemesine değerlendirildiğinde, imaj olarak tanımladığı kavramın 'saf görsellik'le ilişkili olmadığı ortaya çıkar.

Baker, kendi eğitim alanı olan toplumbilim disiplini içerisinde imaj yaratmanın olanakları üzerine düşünür. Émile Durkheim'ın etkilerinin henüz görülmediği sosyologlarda "imajlarla düşünmenin" izlerini bulur. Thorsten Veblen'in "aylak sınıf", Max Weber'in "Protestan", Gustave Le Bon'un "duygusal kalabalık" tanımları ve Simmel'in çalışmalarında çok farklı şekillerde ortaya çıkan "toplumsal tipler" bu türden imajlardır. Tahayyül gücünün ve dolayısıyla "rüyalar ve ütopyaların ciddi güçler halini aldığı" bir zamanın düşünürleridir bunlar. "Toplumsal tipler", resmedilen, betimlenen, belli eylem türlerine, yaşam şekillerine sahip "görünürlük özelliği" olan toplulukları

işaret ederler. Özünde toplumla ilgili bazı tahayyüller, imajlar olan bu tiplerin etkileşiminden "duygular" doğarlar.

"Görünür düzeyde işleyen ve etten kemikten bir bireyleştirmeyi" sağlayan toplumsal tipler yaratıp toplumu "görselleştiren" yaklaşımlar, Durkheim toplumbilimi diğer beşeri bilimlerden ayırdığında ortadan kalkar. Durkheim, "görsel bir şiirselliğe iliştirilmiş hakiki bir sosyolojik düşünümün" sonunu ilân eder. Onunla birlikte, "hayatı doğrudan", "metinsel olmayan" şekillerde sunan toplumsal ve beşeri tipler, imajlar yaratma girişimi sona erer. Le Bon, Gabriel Tarde ve Georg Simmel gibi sosyologların yarattığı tiplerin karşısına soyut toplumsal biçimler ve yapılar yerleştiren Durkheim'ın kullandığı araştırma yöntemleri, toplumsal olguların "görülebilirliğini" yok eder (Baker 2010: 57, 104).

Baker'e göre "duygusal toplumsal tipler", "imajlarca harekete geçirilirler" (107). Esasen kitle iletişiminin ya da kültür endüstrisinin üretimi olmayan, gösteri amacı taşımayan tüm imajların yarattığı duygular, sadece bireyleri değil, toplumları da "duygulanışa" çağırırlar. Ele aldığı konuyu görselleştiren imajlar, "doğrudan anlamak" yerine "tahayyül edilebilir" toplum ve birey manzaraları sunarlar. Özellikle C. Wright Mills'in sınırlarını çizdiği "sosyolojik tahayyül", toplumsal görüngüleri imajların içerisinden anlamaya yönelik bir yaklaşımı örnekler. Bu araştırmalarda, "bir toplumsal araştırma projesinde kullanılan görsel, işitsel veya görsel-işitsel bir malzeme asla destek olarak" yardımcı malzemeler gibi değer görmezler (127). Zamanımızda "görsel-işitsel ögelerin" toplumlar ve bireyler için inşa edici değerde olmasından dolayı, bu malzemenin değeri daha da belirginleşir:

> Her yeni kuşak 'okurlar' olarak kalmaktansa, daha fazla görsel-işitsel yönelim kazanma eğiliminde –artık imajlar ve sesleri basitçe 'şeyler" veya 'bütünleyiciler', 'illüstrasyonlar' olarak kabul etmiyorlar. (...) Kitle iletişimi olaylarını yaratan ve yeniden üreten saf araçlar olarak canlandırmıyoruz –

> bir fotoğraf bazen sayfalarca yazıdan çok daha fazla enformasyon sunabilir. (128)

Ancak imajların böyle bir "pedagoji"ye hizmet edebilmesi için herkesin "eğitimli" olması gerekir. İmaj üretenin olduğu kadar seyircinin de imajlardaki fikirleri alabilmesi, karşısındaki malzemeye sadece bakınayıp aynı zamanda "okuyabilmesi" için donanımlı olması zorunludur. Baker'e göre bu tür bir okuryazarlığın, eğitimin, imajların yazı ve sesle olan bağlarını kurmadan gerçekleşmesi olanaksızdır. Saf resim gibi ele alınamayacak olan imaj, resimli, yazılı ve işitsel ifadelerle iç içe tanımlanır. Örneğin multimedya enformasyon teknikleri yoluyla yaratılan imajlar, yazılı metni dışlayarak sadece görsel-işitsel ögenin birleşmesiyle yaratıldığından, "yazının ötesine" geçmiş olur ve "bu geçiş bireye ayrılan 'tahayyül' oyununun hareketini azaltır"; sanal gerçeklikte olduğu gibi, "üst derecede baskılama eğilimi kazanır." Bir başka deyişle, izleyicinin imajlara özgürce katılımı için, görsel-işitsel malzemenin olduğu kadar, imajdaki okuma payı da mutlaka korunmalıdır. "Yazı ile gerçeklik arasında her zaman kişisel yoruma açık, tahayyüle yol açan, belirli bir boşluğun mevcut olması" imajı alımlayanın baskılanmasına engel olur (279). "İmajın gücü"nün açığa çıktığı bu boşlukların ya da "aralıklar"ın korunması gereklidir. Bu boşluklar, seyircinin karşısındaki resim ve ses iletişimine dinginlikle cevap verebilmesi, hipnotik ve otistik etkilerden uzak durabilmesi için gereklidir.

Baker'in yapıtını derinlemesine değerlendirdiği Gilles Deleuze, imajların "dogmatik" ve alımlayanında takıntı yaratan doğasından söz eder. Nasıl yaratılmış olursa olsunlar, imajlar her durumda farklı duygulara yol açarlar ama kimi zaman hipnoz ve otizm gibi daha "tehlikeli" sonuçlara neden olabilirler. İmajın neden olduğu "sağlıklı" duygulanışların ölçüsü, yaratıcılığa ve kişisel yoruma açıklığıyla ölçülebilir. İmajlar, "duygu yaratan" ifadelerdir. Duygular da imajlar şeklinde ortaya çıkarlar: "İmajlar bedenlerimizin gerçek duygulanışlarının izleri"ni taşır-

lar. "İmajları nedenlere iliştirme ve duygular ve hislerin gücüyle ilişkilendirme felsefe tarihinde" çok önemli bir düşünce izleğidir (207). İmajlar, yarattığı duygular yoluyla fikirlerle, anlamlarla da bağlantı kurarlar. Baker bu fikrini Walter Benjamin üzerinden örnekler: Onda "imajlar inceden inceye 'fikirler' olmaya yönelirler."

Baker, duygularla fikirlerin buluştuğu ve imaj yaratmaya yarayan muhayyilenin, diğer bilme ve anlama araçlarına göre zamanımızda ayrıcalıklı bir konum kazanması gerektiğini savunur. Bu şekilde yaklaşıldığında, "imajları fikirler olarak kavrayabilmeyi başarmak", "düşünmekle fiilen hiçbir ilgisi olmayan imaj" kavrayışından uzaklaşmak olanaklı olur (26, 170). "İmajın en dolaysız insan deneyimi olması" nedeniyle, "imajın başka herhangi bir zihin ürünü karşısındaki üstünlüğü"nü kötüye kullanmak da olasıdır (227). Örneğin doğrudan deneyimlenen belli türde imajlar, fikirler, duygular yerine bir tür "otizm"e yol açarlar (193). Baker, bu tür imajları kültür endüstrisinin, kitle iletişiminin parçası sayar ve "teknik imaj" olarak adlandırır. "Ekrandan izleyicisine doğru giden" "tek taraflı" bu tür imajlar, "hislerin ve duyguların bir tür otomatizmini" kullandıklarından "tehlikeli"dir. Baker, imajların taşıdığı tehlikeleri, biraz da tartışmaya açık bir varsayımla, yazılı ve sözel işaretlerin, simgelerin yarattıkları dolayımlardan uzak olmalarıyla ve bilişsel hazırlıklara imkân vermemeleriyle ilişkilendirir.

Baker'e göre "pathos", "duygusal patlamalar" yaratabilen imajların yarattığı etkilerin "nörolojik" tarafları da vardır (308, 309). Teknik imajlar, muhayyileyi "bombardıman altında" tutarak işlerliğini yok ederler. Muhayyile yok olduğunda, imajlarla fikir yürüten bir "düşünür" kaybolur ve yerini bir tür "röntgenci" alır. Sadece bakışla değil, imgelemin uzanımı tüm araçlar, sözgelimi kameralar da bir "düşünce makinesi" olmaktan çıkarak "pornografik çekim"lerin araçları olabilirler. Böyle çalışan imgelem, "vehimler ve yararsız imajlar" üretir (217, 218). Bu tür yavan imajlar yaratıcı bir imgelemin üretimleri olmaktan

çıkarlar: "İmgesel ilkesinden kopan bir imaj, bunun sonucunda nihai bir biçim içerisinde donarak, gitgide güncel algının niteliklerini üstlenmeye başlar. Kısa süre içerisinde hayâl kurmanın ya da konuşmanın yerine temsil etmenin hizmetinde olacaktır. Diğer bir deyişle bir imaj istikrarlı veya sabitse ya da istikrar kazanır ve sabitlenirse, tahayyül engellenmiş olur. İmajları bulunmayan bir muhayyile haline gelir" (221).

Yarattıkları kapsamlı görme ve "tamalgı" olanakları nedeniyle imajlar, sadece görülen, bakılan değil, aynı zamanda okunmaya da açık ifade kaynakları olurlar: "Günümüzde, bir fotoğraf artık 'görülmez' tersine 'okunur'." (249) İmajların bu şekilde çoklu duygulanımlar yaratarak, bilincin "ötesinde" ve "altında" bir yerlere değmesi, hem şans hem de bir tehlikedir. Baker'e göre, bu faydaları ve tehlikeleri gözeten, görsel-işitsel imajların etkin bir şekilde okunması ve kullanımına yönelik yeni bir 'müfredat', "pedagoji" gereklidir. İki yüz yıllık fotoğraf, yüz yıllık sinema, elli yıllık televizyon ve yirmi yıllık dijital imaj geçmişinden sonra, imajların farklı ve yaratıcı şekillerde okunması gereksinimi doğmuştur:

> Her yeni kuşak metin ve okuma yerine imajlar aracılığıyla düşünmeye daha çok uyum sağlıyor. Hegel'in 'kavramın pedagojisi'ne başvurduğu anlamda, bugün imajın pedagojisinin gerçekleşeceğini ummaya ihtiyaç duyuyoruz. (...) Paleolitik imajın tarihöncesi bile (Lascaux'daki mağara-resimleri) bizi bu imajların pedagojik işlevi hakkında düşünmeye zorluyor, yazının kökenleri olarak çoğu zaman alfabetik yapılardan önce resimyazıya (pictogram) ve fikir belirten yazıya (ideograma) yöneltiyorlar. (228)

İmajların Pornografisi

Zeynep Sayın *İmgenin Pornografisi* adlı çalışmasında imge yaratma edimine ait gene özgün bir anlatı sunar. Onun temel savına göre imge yaratma eylemi, salt görünüşten, imajdan, do-

kunuşa, konuma ve bedenleşmeye geçişin arayışını içermelidir (2009). Bu arayış, her görünende saklı olan "dokunuşun izi" dir. Sözgelimi çocuklarını izleyen anne babalar, onları sadece görmezler, aynı zamanda onlara dokunur, bakışlarıyla okşarlar. Bakış ile bakılanın birbirine cevap verebildiği benzeri durumlarda çoklu duyumlar (*affection*) ortaya çıkar. Merleau-Ponty' ye göre Cézanne, resimlerinde dünyaya nasıl dokunduğunu görünür kılmaya çalışır; gözleriyle dokunma ve başka duyumlar yaratma olasılığını araştırır. Onun resimleri bir bakıma bakışın nesnesini okşamasıdır.

Okşanan şeye tam olarak dokunulmaz. Oysa dokunuş, görmenin uzaklaştırdığı nesneyi fazla yakınlaştırır. Bu farkı sorunlaştıran Emmanuel Levinas'ın etik tanımı da dokunuşla bakış arasında bir yere yerleşir. Başkasını bakışlarıyla uzaklaştırmayan ama onu fazla yakına çekmeye de engel olan bu etik, ürkütücü bir dokunuşla, her gördüğünü kapsayan, panoramik bakış arasında bir yerde ifadesini bulabilir. Zygmunt Bauman da okşamayı yakın biçimde tarif eder: Okşama, karşıdakinin başkalığını ortadan kaldırma niyeti olmayan bir eylemdir; "Okşayan el, tipik olarak, hep açık kalır, hiçbir zaman bir pençe halinde sertleşmez, asla ele geçirmez; bastırmadan dokunur, okşanan bedenin şekline uyarak hareket eder" (1998: 118).

Bu 'doğru mesafe'yi, bakıştaki dokunuşu ve imgenin izlerini fotoğraf ve sinema sanatında bulmak olanaklıdır. Özellikle fotoğraf, görme ve dokunmayı ilişkili kılabilir. Sinema ek olarak, imgenin sözlü ve hareketli halini de bu bağlantıya dâhil eder. Fotoğraf ve sinemanın yardımıyla, "yeni bir görsel paradigma" içerisinde, en soyut tasarımları bile görünüre aktaran bir teknoloji içerisinde, imgenin salt görmekten artan payını geri almanın yolları bulunabilir. Görsellik yoluyla nesnesinden uzaklaşan imajın, yeniden hacim kazanması, yaşam bulması bu sayede olanaklı olur. Böyle bir etki, fotoğrafı ve sinema yapıtlarını sadece izlemeye değil, ondaki yazıyı, hareketi okumaya, sözünü

dinleyebilmeye açık, Ulus Baker'in değindiği türde bir pedagoji içerisinden olanaklıdır.

Bu yaklaşıma, ön hazırlığa sahip izleyici, mevcudiyetin farklı ifade kipleri içerisinde sunumu olan imgeleri, görünen ve görünmeyen arasında kurulan ayrımla değil de, farklı duyumlar yoluyla temaşa etmeye açık bir okur/izleyicidir. Dünyayı görgül, ampirik duyumu aşan bir uzam saydığından, saf görüntünün, imajın yerine farklı mecazları, alegorileri, anlam kaymalarını, metonimileri yerleştirebilen çoğul bir okumanın, görmenin yolunu araştıran okur/izleyici, açık seçik bilme ve görme arayışı içerisine girmez. Gerçek imge, bu nedenle pornografik, müstehcen bir imaja, açık seçik bir bildiriye, uğultuya, takıntılı bir edime, harekete dönüşmez. İmge yaratmak, kendi yansısıyla, imajıyla örtüşmek, buluşmak isteyen Narcissus'un tavrından uzak durmanın karşılığıdır. Narsisistik eylemde olduğu gibi imge ve imaj çakışmadığından, imgelerin yardımıyla öznenin ya da nesnenin kendi benliğini, kimliğini doğrulaması olanaksızlaşır. İmge değindiği nesnenin, dokunuşa açık bir maddesellik yoluyla sunumunu sağlasa da, diğer yandan da nesneyi tekrar maddesinden ayırmak, kurulan nedensel ilişkiyi bozmak üzere ortaya çıkar. Yani imge yaratmakla imge bozmak, her zaman için iç içe geçmiş eylemler sayılmalıdır.

Etimolojisine bakıldığında da pornografinin (*porno-graphos*) resimlemeyle, çizimle ilgisi fark edilebilir. Fazla görünür olan durumların, sahnelerin karşılığı olarak pornografi, sadece cinsel organların detayına inen malzemelerin karşılığı değildir; her tür açık seçiklik, ifşa merakı da pornografiye dönüşebilir. Araya çekilmiş perdelere ve gizliliğe saygı duymamak, mevcudiyeti fazlaca "göze getirmek" saklı kalması gerekeni açığa çıkararak, ona nazar etmekle de ilişkilidir. Genel olarak, bakışın, karşılaştığı perdeleri yırtarak nesnesine aracısız değmesi şeklinde tanımlanabilecek olan pornografi, asıl eylemi icra edenlerden çok, yapılanı izleyenlerle ilişkilidir. Ama izleyicinin bakışı gene de aracısız, dolaysız değildir; başka tür perdelerle gölgelenir.

Bakışın doğası üzerine çok şeyler yazmış olan Merleau-Ponty için, "şeyleri 'tamamen çıplak' görmeyi hayâl edemeyiz, çünkü bakış onları sarar, onları kendi teniyle giydirir" (2006).

Pornografinin yaratıcıları, icraatı gerçekleştirenlerden daha çok, gizli kalması gereken işlerle ilgili kafasını çevirmesini bilmeyen izleyiciler, okurlar, dinleyicilerdir. Sadece resimle, edimle değil, benzer şekilde, yazılı ifadeyi, sözlü anlatımı, detaylı betimlemelere, tasvirlere zorlamak da pornografik etkilere neden olabilir. Sözcük oyunlarıyla, ağdalı söyleyişle de müstehcen etkiler yaratmak olanaklıdır. Pornografi için ayırt edici olan, gizemler, bulmacalar yaratmadan her şeyi ifşa etmek değil, kendi saklılığında, mahremiyetinde yaşamakta olana göz dikmek, dil uzatmak, kulak kabartmaktır; başkalarının kendi halinde yaşamlarını gösteriye, gösterişe açma çabasıdır. Nesnesini kendi halinde bırakmadan, baştan çıkarıcı bir varlık şeklinde, göze ve dile getirmektir. Bu yüzden, dize getirilmiş nesneyle eşanlamlı olan pornografik şey, bakanın, konuşanın, yazanın mutlak faydasına, arzusuna terk edilmiş vasıfsız nesnedir.

Oysa öznesi ile nesnesi arasında kurulu bir bakışımın varlığını gerektiren imgenin, tümüyle göze ve dile gelemeyeceği söylenebilir. İmgeler yoluyla sunumu yapılan nesnenin ya da olayın, resimli, yazılı, sözlü ve türlü edimlere dönüşmüş halleri görünür, duyulur, ele gelir olur. Görülür, duyulur hallerinden birisi içerisine yerleştirilen imge, aynı zamanda kendisini silen, bozan "izler", "dokunuşlar" üzerinde şekil bulduğundan, tümüyle mevcudiyet kazanamaz; bu şekilde ertelenen ve yersizleşen bir dinamiğe sahip olduğundan çerçevelenip kaydı yapılamaz. Zeynep Sayın, benzer bir meramla, "imgeye haysiyet kazandıran içerisindeki boşluktur" diye yazar. İmgenin mevcudiyeti, sürekli elden ve bakışlardan kaçan, hal değiştiren, farklı görüngüler içinde beliren 'başkalığın izi'yle olanaklı olur. İmge göze geldiği, dile geldiği anda kendisine bakanın, değenin, değinenin yarattığı bozucu etkiyle içindeki kökensel boşluğa çekilir.

Pornografik sunum, mahreminde dingince yaşaması gereken varlıkları göz önüne taşırken, onları aynı zamanda nazara, göz değmesine de açık hale getirir. Nazar vurmak, göz önündeki gözde varlığa hem imrenerek bakınmak hem de onun güzelliği hakkında konuşmak yoluyla gerçekleşebilir. İmgeler de böyle süslü, saklanmayı seven varlıkların geçici görünümlerini sunarlar. İmgeler varlığı bir an için göze getirirler. Ancak diğer yandan da kendi izini, yankılarını, kayıtlarını silen imgelerdir bunlar; bakışın, söyleyişin ve yazmanın ezberlerinden kurtulurlar. "Pornografik imge", duyum ve ifadelere ait ezberlerin içinde yakalanan geçici imajdır, imgenin anlık hatırasıdır. Göze, kulağa ve dile sunulan anı parçalarıdır. Oysa bu sırada imge, "gizli ötesinden soluklanan bir yerde farklı şekiller almaya devam eder. (...) İmgenin içerisinde görünmeyen bir hacim, gölge, hayalet", görünenin duyulanı, dile geleni sürekli olarak ertelemek üzere ardalanda iş görür. İmge, nazar değdikçe, dile geldikçe silinmekte olan "eskil dokunuşun izini" bırakarak yok olur.

Sayın, Avrupalı Yeniçağ'ı, gözün gördüğünün hakikatle eş sayıldığı bir dönem olarak tanımlar. Bu dönemle birlikte, içerisinden "dokunuşun izi çıkartılan" imge, resimle eşanlamlı olmaya ve imaj, imgenin ayrıcalıklı hali olmaya başlar. Özellikle yağlıboya tabloların, ölüdoğa tasvirlerinin dışavurduğu iştahlı bakışların ürünü imajlar bu değişimin kanıtlarıdır. İmgenin ikon değerini yitirdiği, geriye sadece resmin (*pictura*) kaldığı temsiller ortaya çıkar. Romalıların *imago*, Bizanslıların ikon dediği imgelerden geriye sadece resimler kalır. "*Pictura*, *imago*'yu mahvetmiştir" (36). Ancak modern sanatla ve özellikle de Cézanne'ın çalışmalarıyla beraber, imgelerin resimlerden, imajlardan fazla bir şey olduğu yeniden ortaya çıkar. Bu dönemde, saf resimlere dönük dünyevi temelli zararsız ikonkırıcılık eylemleri ortaya çıkar. Dokunuş, imgenin yeniden parçası olur. Özellikle Marcel Duchamp, "lütfen dokunun!" temalı sanat yapıtlarında olduğu gibi, sadece seyirlik değil, dokunuşa da

açık sanat işleri hazırlar. Yakın zamanlı sanatsal icralarda edimi, performansı öne çıkaran enstalasyonlarda da bu yatkınlığın izi sürülebilir. Sayın'ın ifadesiyle, "Cézanne sonrası imge"nin halleridir bunlar. Sadece görünenleri değil, görünmeyeni, yokluğu, derinlerdeki boşluğu, bilinçdışı muhtevayı da hesaba katan imge yaratma biçimleri ortaya çıkar. Cézanne, "doğanın yüzeyde değil, derinlerde olduğu henüz keşfedilmemiştir" (146) derken, görünür olmayanı da imgeye dâhil etme isteğini dillendirir. Onun yapıtlarında temsil yok olmaya, görünmeyen de görünüre katılmaya başlar. Sanat yapıtına düşense, görünmeyende saklı ilksel dokunuşu yüzeye çıkarmaktır: "Maddenin ve malzemenin aşıldığı temsil biçimleridir sanat. Sanat, madde, bedensel dokunuşun, izini, ürküsünü anıştırır" (47).

"Cézanne sonrası"nda, tablolarda fırça darbelerinin, renk lekelerinin, taslak çizimlerin ortaya çıkması gibi, inşa edildiği malzemeyi inkâr etmeyen, maddenin ve dokunuşun izini yok etmeye çabalamayan sanatsal bir tavır ortaya çıkar. Sanat yapıtı, sesin söz olması, renklerin ve çizgilerin resimleşmesi, harflerin yazı, basit eylemlerin edim halini almasının sonucu gibi ortaya çıkar. Yapıtın gizlemediği bu dokunuşlar, izler, "belirli bir maddeselliğin geçmişte kalan anıştırmasıdır" (49). İz, hem yazı ve resim gibi kalıcı olanı hem de söz ve edim gibi silinip gideni aynı anda taşıyabilir. Hem akış halindeki bir geçmiş kaydı hem de dile gelmez, göze gelmez boşlukların çelişkili, yarım mevcudiyetidir. İmgelerin de yaratım malzemelerinden olan izler, göze ve dile gelene, dolayısıyla dize gelmiş mevcudiyete belirsizlik, ele gelmezlik katar. Resimlendiği, dile geldiği, şekil bulduğu yerde silinmeye başlayan izler, imgelerin yaratıldıkları yer ve zamanda eşzamanlı olarak bozulmalarına neden olurlar.

IV

Yüzeysel Olanın Önemi: Lacan'da İmgesel Düzey

Jacques Lacan'ın ruhsal gelişim anlatısında, imgelerin ne kadar önemli yer tuttuğunu, onun iyi bilinen "imgesel düzey" kavrayışı üzerinden anlamayı deneyebiliriz. Ruhsal gelişimin öznesinin "ayna evresi" ertesinde simgesel dünyaya adım atmasıyla birlikte "imge şeyler", küçük yaştaki çocuğun sosyal dünyayla, dışarısıyla karşılaşmasında önemli bir dolayım, arayüzey olarak işlev görür. Aynada gördüğü, çocuğu bir an önce büyümeye, yansısındaki resim gibi tamamlanmış olmaya yüreklendirir. Ayna evresinde, bir resim gibi karşılaştığı kendi yansısına yönelttiği imrenti nedeniyle bu imgeyle özdeş olmak isteyen bir çocukla karşılaşırız. Bu geçiş döneminde çocuk, imge ve simge arasındaki "temsil edilemezliğin" bölgesinde, tanımsızlığın, boşluğun yarattığı bir arzuyla güdülenerek, kendisini bedeniyle ve annesiyle ilişki halinde tutan imgelerden, simgelerin dünyasına doğru yönelir; bir başka deyişle daha fazla resimli olandan daha fazla sözlü ve yazılı olana doğru yüzünü çevirir. Tabiî tüm bunların bilinçdışı yönelimler ve motifler olduğunu eklemek gerekir.

Sigmund Freud da ruhsal gelişimin belli aşamalarında ve libidonun bir haritası olarak ortaya çıkan bazı resimlerden söz eder. Ancak bu resimleri, sinir iletiminin, çeşitli duyumların ve libidonun işlevlerinin sonuçları gibi anlatır (Grosz 1990: 31). Lacan'da bu ilk resimler, aynaya düşen ilk imgeler simgesel dünyaya açılmanın sonucu olarak dil içerisinde ortaya çıkarlar; ancak bunların fizyolojiyle, biyolojik kökenle olan ilişkileri belirsizdir. Freud'da oedipus evresi sonrasında beliren benlik, bedenin, duyumların ve libidinal işlevlerin bir sonucuyken, Lacan'da ayna evresi sonrasında ilk şeklini alan benlik, simgesel bir dille, bedenin, temsil edilemeyen Gerçek'in çoğul karşılaşmalarının sonucudur. Freud için benlik, bedensel işlev ve gereksinimlerin bir eğretilemesi, uzanımı, özel bir yansımasıdır.

Oysa Lacan'da benliğin işareti olan ayna imgesi dil içerisinde dolayımlanır.

Lacan, ruhsal gelişimin en önemli parçası saydığı "ayna evresi"nde, imgeselden simgesel düzeye geçişi anlatırken, üzerinde durmaya değer bir imge kavrayışı tanımlamamıza olanak tanır. Lacan için imgesel düzey, sadece bebekliğe ilişkin bir geçiş dönemi sayılmamalıdır; tüm yaşama yayılan bir ruhsal değişim dramı olarak, bir tarafıyla maddesel, bedensel varlıklar (özellikle de anneye ilişik yaşam süren bebeğin deneyimi olarak), diğer tarafıyla da simgesel, dilsel işaretler düzeyinde ortaya çıkan soyutlamalar, tasarımlar arasında sahne alır. Bu ikircikli durum en anlaşılır karşılığını bir bebeğin çıkardığı seslerde, ifadelerde bulur. Maddesel ve bedensel olan ile simgesel olanın uyumlu bir şekilde iç içe geçmediği imgesel düzey, konuşmaya çalışan bir bebeğin tekrar eden sözleri gibi, yarım bir tutarlılığa, anlaşılırlığa sahiptir. Sadece bebekler değil, yetişkinler de imgeselin dairesi içerisinde konuşmaya, davranmaya başladıklarında, simgesel ifadelere ait özgüveni, açık seçikliği yakalayamazlar. Melih Cevdet Anday'ın imge tanımı burada tam karşılığını bulur: İmge, açık seçik bir bilgi değildir. Bilinmeyenle, sezilenle ilgili bir gayreti yansıtır (1992). Bilgi, mantıklı sözün, *logos*'un, Lacan'ın ifadesiyle "babanın-adı"na gönderme yaparak inşa edilen simgeselin kenarında, dilin özel bir kullanımı yoluyla ortaya çıkar.

İmgesel düzeyde çocuktaki dilyetisinin, mantıklı konuşmadan, anlatımdan uzak hali, simgesel düzeyle beraber toparlanır, parçalılıktan uzaklaşır. İlk aylarda çocuğun duyum ve ifade dünyasında sadece renkler ve basit edimler vardır. Çocuk büyüdükçe ve simgesel düzeye yaklaştıkça, tam olarak birbirine bağlanmamış seslerden kurulu anlamsız konuşmalar ortaya çıkar. İmgesel uzamda, çocuğun dil edimleriyle bedensel gereksinimleri arasındaki bağlar henüz kopmamıştır. Ancak simgesel düzeye girmesiyle, soyut işaretlerden kurulu bir başka dünyaya kavuşan çocuk annesinden uzaklaşır. Dile giriş, yarı-metaforik

bir ayna düzleminde bebeğin kendisini bütünlüklü olarak deneyimlemesiyle olanaklı olur. Aynadaki yansısında, annesinden ve yapışık olduğu başka maddesel, bedensel eklentilerinden ayrılarak tekil bir varlık gibi görünür; bu aşamada, özne konumunu işgal etmesine, benlik geliştirmesine ve bütünlük duyusuna kavuşmasına yardımcı olan bir resme kavuşur. Seslerin, 'parçalı resimler'in, bakışın sarmaladığı bir dünyanın gerçekliği bozulduğunda, kaybolan parçaların yerine simgelerden kurulu bir başka dünya ortaya çıkar.

Bedensel işleyişe yakınlık, Lacan'da imgesel değer kazanır. Oysa simgesel düzey, maddesel, bedensel karmaşadan, anneden uzaklaşmanın sonucudur. Simgesel düzeyin ayrıcalıklı göstereni olan "Babanın Adı", bedenle, maddeyle, anneyle bağlantılı imgelerin arasına karışarak, biyolojik belirlenimlerden uzak bir simgesel düzen yaratır. Simge denilen, belli bir gereksinimin işareti olmaktan uzak dil birimleridir; imgelerin yaptığı gibi bir beden parçasını, maddesel bir eklentiyi imlemekten çok, kendi kendisinin işaretidir. Simgesel düzeye geçmiş olan, imgelerle yapabildiğini bu simgelerle yapamaz ve kendi bedensel gereksinimlerini işaret edemez olur. Simgelerin dünyasına geçen çocuk, Mihail Bahtin'e ait bir ifade kullanılacak olursa, imgenin "maddi-bedensel düzey"e yakınlığını yitirmiştir. Çocuğun meramını belli bir mesafeden işaret etmesine yarayan bu simgeler, başka bedenlere, maddesel şeylere birleşmeyi, dokunmayı, onları içine almayı, dışarı atmayı, emmeyi, koklamayı karşılamakta, işaret etmekte eksik kaldığı için mevcut gereksinimlere yenilerini de eklerler. Çocuğun bedenine simge kullandıkça ilk kez yazılan, kaydedilen arzular açığa çıkar. Simgeler, kaynağı bedensel olmayan ama bedeni yeniden sınırlayan, biçimlendiren yeni arzu biçimlerinin işaretleridir. Simgesel düzey, kural koyucu yazıların buyruğunu yansıtır. Edimlerin, seslerin ve resimlerin biçim verdiği imgesel evredeyse her işaret, ifade bir gereksinimin belirtisi, karşılığıyken, simgeler, tahdit edilmiş 'ilksel gereksinimler' ve yeni arzularla ilişkilidir.

Lacan'ın imgesel düzey olarak adlandırdığı ara ruhsal konumu, seslerin, renklerin, harflerin, basit edimlerin 'maddesel düzey'i ile dilin simgesel dünyası arasındaki geçiş aralığı gibi düşünebiliriz. İmgesel düzeyde Julia Kristeva'nın "semiyotik" olarak adlandırdığı ve etkileri, kaynağı, maddesi görülür, duyulur olan işaretleme edimleri ortaya çıkar. Semiyotik, çocuğun kendisinin ve annesinin bedenine henüz yabancılaşmadığı bir başka dilsel alana aittir. Kristeva, özellikle bebeklerin ve histeriklerin semiyotik işaretler düzeyinde varolduğunu dile getirir. Semiyotik işaretler düzeyine geri dönüş, histeriklerin sıklıkla yaşadıkları bir deneyimdir. Bilinçdışı bir etkinlik olan histeri nöbetleri sırasında, simgesel kılınmamış "semiyotik işaretler" açığa çıkarlar. Histeride geçmiş deneyimler özneye, görsel bir malzeme, acı veren maddesel geçmiş parçaları gibi geri dönerler (1994). Histeride geri dönen, simgesel kılınmamış bilinçdışı muhtevadır. Bilinçdışı, simgeler şeklinde geri dönemediğinden, "keskin görsel resimler" şeklinde açığa çıkar. Bu resimler "parçalardan" (renkler, biçimler, çizgiler) oluşur. "Bu parçalar, seslere, sözcüklere ve işaretlere bağlanır" (102). Bastırılmışın geri dönüşü, parçalı resimler ve sesler yoluyla ifadesini bulur. Sadece histerinin değil, gündelik bir gözlemle sanrıların, karabasanların, ateş nöbetlerinin de bu türden rahatsız edici bir görselliğe, dışarıdan anlaşılmaz sayıklamalar gibi görünen deneyimlere neden olduğu fark edilebilir.

Kristeva'nın yapıtını yorumlayan Judith Butler, semiyotik dil edimi yoluyla açılan "poetik yazımı" yeni bir simgesel etkinlik alanı sayar. Poetik yazımda ortaya çıkan, daha çok anlaşılamaz seslerden, işaretlerden, resimli, kimi zaman sessiz vurgulardan oluşan, belli bir bütünlüğe, yapıya varmayan ifadeler, edimlerdir. Sadece anlamı değil, biçimi de bozmak, yüklemlerin, sıfatların yerlerini ve kullanım alanlarını değiştirmek, sayfa düzeyinde grafik farklılaşmalar yaratmak da, poetik yazımın yöntemleri arasında yer alır. Amaç, kadın dünyasına ait farklılığı, mevcut yazım ve söyleme kalıplarını bozarak tekrarlayabilmek-

tir (1999: 104, 106). Butler gibi Kristeva'ya ait semiyotik kavramı üzerine düşünen bir başka kuramcı Hélène Cixous da semiyotik tecrübenin bir değişkesi olarak "dişil yazı" (*écriture féminine*) kavramını önerir. Bu yazım türü de kadınca bir simgeselliği aralamak için uygun poetik araçlar sunar.

Semiyotik muhteva ve biçimlerin, sanat işlerinde bir tür verime dönüştüğü varsayılabilir. Bilinçdışı malzeme yığınından, 'gerçek imgeler' çıkarabilmek sanatçının esas işidir denilebilir. Ancak imge kurmak için gerekli hammaddeler olarak renkler, çizgiler, sözcükler bilinçdışının simgesizliğinde değil, imgesel düzeyde ortaya çıkarlar. Sanatçı, bu şekilsiz biçimleri, muhtevayı belli bir ölçü, uyumla soyutlayan kişidir. Sözgelimi Virginia Woolf histerinin, Marcel Proust ise çocukluğun simgeleştirmeye direnen, semiyotik düzeylerinden destek alarak gerçek sanat işleri ortaya çıkarırlar. Ulus Baker, "Virginia Woolf, sözcükler ve gösterenler yerine imajlarla yazma ihtiyacı duyar" diye yazarken Kristeva'yı destekler ve Woolf'un imgesel düzeyde çalıştığını ortaya koyar (2010: 206). Bu düzeyde üretmenin zorluğu ve belki de gerçek sanatçıların ayrıcalığı, Lacan'ın imgesel ve simgesel arasında yer aldığını söylediği ve temsilin olanaksız olduğu yerden bakabilmek konusunda bir görüye, beceriye, yönteme sahip olabilmektir. Esasen modern sanatın temel yönelimlerinden birisi de imgesel ile simgeselin buluştuğu yerde ortaya çıkabilen bu özel türdeki yaratıcılığın arayışıdır denilebilir.

İmgesel düzey, sadece sanatçılar, histerikler için değil, henüz dilyetisi gelişmemiş çocuklar için de ilksel resimlerden, seslerden, anlamsız sözlerden, kontrol edilemeyen edimlerden kurulu bir repertuar sunar. Çocuğun, simgelerin dünyasına girmeden önce kendince bir dil uydurması da bunun bir karşılığıdır. Ancak beşeri bir varlığın simgesel düzeyde kendi benliğini inşa edebilmesi, özneleşebilmesi için soyut işaretler sözlüğünden "alıntılar" yapması gereklidir. Bir şeyler anlatmak isteyen çocuk, bu sözlükten kendi meramını açıklamaya uygun ha-

zır anlam parçalarını, simgeleri 'alıntılar'. Bu başvuru genelleştikçe, bebekle anne arasına giren ve onların 'bütünleşmiş', imgesel ilişkisini bozan "simgesel fallus", "babanın adı" gibi ayrıcalıklı işaretlerin yarattığı 'şiddet alanında' imgesel ya da semiyotik repertuar bastırılır. Sözgelimi bir şeyi işaret etmek için parmağıyla o şeye dokunan çocuk, zamanla işaret ettiğini uzaktan göstermeye başlar. İşaret nesnesiyle uzak düştükçe, imgesel düzeydeki dil etkinliğinin parçası olan ve serbest çağrışımlarla kurulan bir konuşmanın yerini 'doğru ve yerinde' konuşmalar alır. Çocuk simgesel araçlar sayesinde orada olmayanı da işaret edebileceğini fark eder. Bu farkındalık oluşunca, işaretlemek için parmağını nesnesine yapıştırmak yerine sözcüklere başvurmaya başlar.

Yanlış Tanımanın Önemi

İmgesel ve simgesel düzeyler arasındaki ara dönemde, ayna evresindeki çocuk, kendisini yansılayan aynaların varlığını fark eder; erişmek istediği bütünlüğe dair ilk yansıları bu aynalardan görür. Aynaların sunduğu ilk imgeler, bitmeyen gereksinimlerine, ağrı sızılarına, coşkularına cevaben üretilen, bedensel etkinliklerle nedensel bağı olan, okunaksız, anlaşılmaz yansılardır. Bu resimlere anlaşılırlık kazandıramayan, simgesel karşılıklarını keşfedemeyen çocuk, anlaşılmaz seslerin, resimlerin imgesel dünyasında yaşam boyu kapalı kalabilir. Lacan'ın psikoz olarak tanımladığı bu durumda, simgelerle doldurulamayan bir dünyanın narsisistik kapanımı ortaya çıkar. Çocuk, simgesel düzeye doğrulukla geçebilmesinin ve bu sayede 'ben' demeyi öğrenebilmesinin, dış dünyaya katılmak konusunda bağlantılar yaratabilmesinin karşılığında, kefaret olarak 'düşsel imgeler'ini, bedensel varoluşundan ayrı olmayan yarı-maddesel, yarı-organik imgelerini kaybetmeye başlar (Brennan 1999).

Lacan'ın ayna evresinde kendisini gören bebeğin yaşadığı ile Narkissos'un suya düşen imgesiyle büyülenmesi arasında benzerlik bulunabilir. Bebeğin aynaya bakındıkça içine düştüğü

'aldatmaca' onun için koruyucu bir yanlış anlama halini alır. Simgesel düzende kendisine yer açabilmek için yanlış tanıdığına inanmak zorunda kalır. Var olabilmesi, biraz da bu yanlış tanımaya (*meconnaissance*) teslim olabilmesine bağlıdır. Sanki kendi yansısıyla, ayna imgesiyle özdeşleşemezse büyüyemez, topluluk içerisinde kendisine yer bulamaz gibidir. Lacan'ın modern birey için kaçınılmaz saydığı bu özneleşme dramı içerisinde kalanın 'akıl sağlığı', aynadaki yansısı gibi olabilmekle, yaratıcı yanlış anlamasına sahip çıkabilmekle ilişkilidir. Sabine Melchior Bonnet'nin "yansımalar toplumu" olarak adlandırdığı böyle bir kültür içerisinde öznelik, her yerde bulunan aynaların yansımalarını devşirmekle ve biriktirdiği görüntülerle hizaya gelmekle ilişkilidir. "Yansımalar toplumu" içerisinde 'güzel görünmek' temel bir buyruk halini alır. Doğru ve yanlış türünde ayrımların yerine, çekicilik, güzellik ve çirkinlik ayrımları önem kazanır (2007).

Çocuk, aynadaki imgesi karşısında, çok temel bir güdüye sahiptir; görünür olmak istiyorsa bu yansıya sahip çıkmalı, kendisini gördüğüyle özdeş kılmalıdır. Bu yansı, dışarıdakilerin kabullenebileceği bir biçim, suret sunar onun için. Aynada onun adına nesneleşmiş olan, sadece kendi gördüğü değil, daha çok başkalarının bakışının, nazarının karşılığıdır. Bu nazar, karşısına aldığını, kendi imgesini sevmeye, kendisini duyduğu ve gördüğü arasındaki uzaklığı kapamaya teşvik eder. Ama bu uzaklık, başkasının, diğerinin, ötekinin bakışının yansısı olduğundan bir türlü kapatılamaz. Bedensel gereksinimlerden, parçalı organlardan kurulu çocuğa bir bütünlük dayatan ayna imgesi, karşısındakini kazananı baştan belli bir çatışmaya çağırır. Lacan için imgeseli simgeselden ayıran sınırın "trajik"liği de bu aşılmazlık görüntüsünden ve içine aldığını savaşmaya davet eden doğasından ileri gelir.

Lacan'a göre ayna evresinde ortaya çıkan, imgesel ve simgesel düzeylerin kavşağında anlık görünür olan bir resimdir. Altıncı ve onsekizinci aylar arasında bir dönemde ayna evresini

deneyimleyen çocuğun kendisiyle ilgili bilgisi görseldir; bakışla ilgilidir. Annesinden ayrı oluşunu, farkını ve cinsel ayrımlarını, bakarak, görerek fark eder. Kendisini sınırları belli bir resim gibi görür. Bakışın (*le regard*) içerisinden ortaya çıkan bir "kendilik resmi"ne ulaşır böylece. Simgesel düzeye geçerken ortaya çıkan bu yüzeysel kimlik oluşumu, özneleşme süreci görsellik yoluyla olanaklı olur. Özellikle de penisin görünür olup olmadığı belirleyicidir. Ayna imgesinde eksik ya da fazla olanı görünür kılan, simgesel düzeydeki "ayrıcalıklı gösteren" olarak fallusa odaklı bir görme ve işaretleme sistemidir. Başkalarından ayrı varlığının yansısını fark eden çocuğun karşısına çıkan ilk resimlerin sonucunda şekillenen 'ben konumu', bu ayrıcalıklı gösterene göndermeler yardımıyla kurulabilir. Benlik, imgesel düzeyi terk eden varlığın, ayna düzlemindeki yansısına bakarak yarattığı bilinçdışı bir inşadır (2001: 312).

Lacan'a göre, aynada yüzeye çıkan ilk resimlerin "yanlış tanımaya", irkilmeye ve "hiddete" yol açmasının nedeni, "negatif", hattâ "kötü" bir şekilde deneyimlenmesinden ileri gelir. Ancak kötü ve yanlış da olsalar ilk resimler, özneliğin bütünlüklü suretini verdiğinden, ben diyebilmenin güvencesini yarattığından, bir yandan da korunması gereken yansılardır. Arzunun imkânsız nesnesi adını verdiği *objet petit a* niteliğinde olan bu resimler, 'imgesel çapalar', simgesel etkinliklerin de temel göndergeleri olurlar. İlksel resimler, simgesel düzen altında şekil değiştirse de mevcudiyetlerini korurlar; imgesel ve simgesel arasında yumuşak ve geçirgen bir sınır yaratırlar. Simgesel düzene imgesel düzeyden geçiş, her zaman için imgelerin indirgenmesiyle, özellikle imgenin resim haliyle olanaklı olur (Gallop 1986). Resmin yüzeye çıkardığı, simgesel düzey altında bastırılan imgeler, arzuların kaynağını oluştururlar. Lacan'ın "küçük a harfi" (*objet petit a*) ile nitelediği bu nesneler ya da imgesel parçalar, simgesel düzende bir "belirti", arzunun izi gibi işlev görürler. Arzu yatırımlarının yapıldığı izler, metin parçaları, harflerdir bunlar. Arzu, imge ve simgenin birleştiği ara

yerde, "küçük a"nın nitelediği bir harfle, ilksel bir resmin birleşiminden ortaya çıkar.

Aynada Yansımayan

Ayna evresinde ortaya çıkan yansılar, kız ya da erkek çocukların, hem hiddetle hem de imrentiyle bakarak kendi benliklerini inşa edebilecekleri ilk resimlerdir. Ancak kız çocukları için bu ilk resimler, özdeşleşemeyecekleri, öykünemeyecekleri ölçüde bulanık olduklarından, ancak zamanla bir eş, çocuk sahibi olduklarında eksik kalanı, kör noktaları telafi edebilirler. Özellikle Julia Kristeva ve Luce Irigaray, Lacan'ın içeriğini olmasa da biçimsel olarak Freud'dan ödünç aldığı bu yaklaşımı, kız çocuklarının da içerisinde rahat edebilecekleri bir simgesel alan tahayyülüyle yeniden tasarlamaya çalışırlar. Kristeva "semiyotik"i, simgesel düzene karşı, cinsiyet ayrımından uzak bir işaretleme düzeyi olarak tanımlar. Simgeler, gösterdiği varlığa benzemezler; işaret edilenin maddesel varlığından, görünümünden, sesinden, suretinden izler taşımazlar.[13] Simgede, işaret edilenle işaret edimi üst üste biner. Unutulmuş, saklı bağlantılar simgelere hayat verdiğinden, işaretlerin çıkış yeri, niyeti, nesnesinden bağımsızlaşır (1998).

---

[13] Kristeva, "Simgeden İşarete" adlı denemesinde semiyotik işaretleme türlerinin tarihçesini sunar. Simgesel gösterim, mitik düşüncenin ve kahramanlık çağlarının işaretleme düzenidir. Oysa Rönesans, simgesel olmaktan çok semiyotik işaretlerin çağıdır. Rönesans romanlarındaki oyuncul dil oyunlarına yönelik ilgi de bunu kanıtlar. Simgeselliği bozan, bu romanlarda çokça bulunan metonimilerdir. Semiyotik etkinlik her zaman metonimiler yaratır; işaretler birden fazla şeyin göstereni olabilirler. Rönesans ve devamında modern zamanlar, simgesel ifadenin yıkımını müjdelerler. Simgeler, semiyotik ve imgesel işaretleme düzenlerinin etkisiyle bozulurlar. Simgesellik kayboldukça, işaretleme edimindeki nedensizlik, keyfîlik, rastlantısallık açığa çıkar. Söz konusu nedensizliğin dile geldiği yapısal dilbilim kuramları da bu değişimin bir devamı gibi anlaşılabilir (1998: 64, 71).

Julia Kristeva'ya göre kadın, Lacan'ın tanımladığı ruhsal gelişim dramı içerisinde, kendisini, yanlış da olsa tanıyacağı bir aynanın eksikliğini hayatı boyunca duyar. Çünkü kadın, simgeselin değil, daha çok 'semiyotik' olanın, imgeselin tarafında açığa çıkan bir varlık halidir. Luce Irigaray'a göre "kadın olmak", imgesele yakınlığı nedeniyle gerçek bir şanstır. Merleau-Ponty de imgesel düzeyi, çoğul cinsel ve ruhsal kimliklerin inşası için verimli bir alan sayar. Kadın, ona bir beden sahibi olduğunu hatırlatan çokça deneyime açık olduğundan (doğum, emzirme, erkeğe göre fiziksel zayıflık, âdet görmek vb.) yaşadıkça imgesel düzeyi terk edemez. Irigaray, öğrencisi olduğu Lacan'ın bu durumu, açıkça söylemese de bir zayıflık saymasını eleştirir. Lacan için imgesel düzey kadının, simgeselse erkeğin muhitidir. Irigaray, bu savlarını dillendirirken sadece kadına sahip çıkmaz. Cinsel farkın kuramını yaparken, orta yerde duranı, ne kadın ne de erkek olan ortancayı görmezden gelerek ruhsallığı iki ayrı kutba eşitsizce bölüştüren geleneksel ruhbilimin kurucu babalarını yeniden okumak ister. Ona göre ruhbilimin yaptığı dağılım eşitsizdir. Lacan'ın yanında Freud'u da, ruhsallığı kadın ve erkeklere ayrı ayrı ve eşitsiz şekillerde pay eden düşünürler sayar (1985).

Irigaray'a göre Lacan, kadınları kendi tasarladığı ruhbilimin doğru nesnesi saymaz. Lacan, bunu doğrularcasına ve sonradan Slavoj Žižek'in düzeltmek için çok uğraştığı, "kadın yoktur" ya da "kadın erkeğin semptomudur" gibi ifadeler kullanır. Kadının, pederşahi işaret düzeniyle ilişkili olan simgesel düzeyin ötesinde, imgeselin tarafında kendisini kurabileceği varsayımını ortaya koyar. Kadınlık Lacan'ın kuramında, erkeğin simge oluşturmasındaki zorluklara yönelik bir karşıtlık, negatif unsur, karanlık ve ıslak bir imge alanı olarak varlık bulur. Kadının erkeğin simge inşasına imgesel düzeyden sunduğu maddesel katkı, narin, yapış yapış, kararsız bir bedenselliktir. Kadınlık bu nedenle, erkeğin simge dünyasını tehdit eden, maddi-bedensel bir çekim, cazibe odağıdır. 'Kadın etkisi', birçok ya-

zınsal yapıtta olduğu gibi, erkeğin vakarını, kararlı duruşunu bozar; bedensel zaaflarını, gereksinimlerini, ilksel ağrılarını ya da acılarını anımsatır. Erkeğin sözde kararlı varlığı, kadının karşısına yerleştirdiği imgesel düzeyin gölgesi altında yeniden şekilsizleşir.

Ayna evresi üzerine düşünen Irigaray, Lacan'daki cinsel ayrımcılığa ait unsurları gözlemler. Lacan'ın kuramında, aynadaki yansısında küçük kız çocuğunun vajinası tamamlanmış olmadığından, ayna evresinde deneyimlediği "hadımlık korkusu"ndan kurtulabilmesi için çocukları olana kadar beklemesi gerekir. Bu nedenle kadının simgesel düzende işgal edebileceği tek dolu konum anneliktir (1985: 25). Penis sahibi olmamasının neden olduğu yoksunluğu, kıskançlığı ya da imrentiyi üzerinden atabilmesi çocuklarının varlığıyla olanaklı olur. Kadın, ayna evresinde eksikliğini fark ettiği uzuvlarına, çocukları sayesinde kavuşur. Çocuklar, birer fallus işlevi görerek kadının imgesel evrenden uzaklaşmasına yardımcı olabilirler. Kadın, annelik konumuyla doğrulukla özdeşleşebilirse, ayna evresindeki bebeğin annesinden koparak simgesel dünyaya katılması gibi, o da erkeklerin dünyasına katılmış olur. Çocukların varlığı, kadınların simgesel ekonomi içerisinde üretken olabilmelerinin tek koşulu gibi ortaya çıkar.

Irigaray'ın yeniden okuduğu Lacan'ın gelişim psikolojisi içerisinde, küçük oğlan ve kızın, aynaya düşen ilk resimlerini görene kadar benzer gelişim aşamaları izledikleri söylenebilir. Ama ilk resmin taşıdığı fazlalık ya da eksiklik ruhsal kırılmanın da başlangıcını işaretler. Kız çocuğunun yüzleştiği resim eksiklikle işaretlenmiş olduğundan, gelişimini sürdürmek için aynaya yansımamış bir şeylere öykünmek ve dolayısıyla bir yokluk etrafında kendini şekillendirmek zorunda kalır.

Simgesel olanın 'doluluğu', *logos* ve *fallus* ile olan özel ilişkisinden ileri gelir. Doğru konuşmanın, davranmanın ölçüsü olan *logos*'un yanında neyin arzu edilebilir olduğunu koyutlayan *fallus*'un varlığı, simgesel evrenin dayanaklarıdır. *Fallus*'un

gözetimi ve denetimi altında, "heteroseksüel bir ekonomi" içerisinde cinsel seçimlerin, haz alışverişlerinin yapılması gereklidir. Oysa imgesel düzeydeki varlık, tüm bu ekonomilerden bağımsız olarak daha çok kendisiyle meşguldür; narsisistik bir alışverişin içerisinde şekillenen libidosu, arzusu, herhangi bir seçimin, yönelimin sonucu olarak belli bir nesneye "yatırım" yapmamıştır henüz. Ama *fallus* tarafından yapılandırılan arzu ekonomisinde, erkeğin yön verdiği bir alışverişin içerisine girmek kaçınılmazdır. Irigaray'a göre, Freud ve Lacan'ın ortaya koyduğu ruhsal gelişim dramı da bu dağıtımı meşrulaştıracak türde "tek bir cinsiyet" tanımı içerir. Irigaray, "fallik aşama"yı her iki cinsiyet için de ortak bir ruhsal gelişim evresi sayan Freud'a sorar: "Neden bir vajinal evre yoktur?" (29). Ya da Lacan'a sorar: Neden vajinanın ayna evresinde karşılık geldiği bir resmi, yansısı yoktur; bir boşluk, yokluk olarak temsil edilmeden bırakılır. Bu yoksunluklar içerisindeki küçük kıza düşen, kendi klitorisine küçük bir penis gibi davranmaktır; böylece fallik zamanları daha az hasarla atlatabilir. Küçük penisi, erkek dünyasına ait fantezilere, tabulara, fobilere kısmen de olsa ortak olmasına yardımcı olur.[14]

İmge ve Simge

Bir zamanlar işaret ettiği maddesiyle, göndergesiyle uzak düşmüş olan simge, anlamı işaretin içerisine kapatır. Simgesel olan, fiziksel, bedensel gereksinimlerin, nesneler dünyasıyla 'doğal' bağlantıların azaldığı dil alanında açığa çıkar. Ama her durumda, maddenin ve bedensel olanın sunumunun da dil içerisinde

[14] Irigaray'ın feminist kuramında, ne *fallus* ne de *logos*'la birleşen imge alanı, kadının kendi ruhunu, fantezilerini yaratabilmesi için uygun bir açıklıktır. Bir başka feminist kültür kuramcısı Vicky Kirby, imgeselle simgesel arasında kalan bu verimli ara bölgeyi, boşluğu, özellikle beden politikalarının, kimlik mücadelelerinin yürütülebileceği bir "açıklık" olarak tasarlar (1997: 104).

dolayımlanmış olduğu varsayılmalıdır. Lacan da, imgeselin ve simgeselin dışında, dilsel edimler tarafından dolayımlanmamış varlıkların dünyası saydığı "Gerçek"e bu yüzden ulaşılamayacağını dile getirir. Çocukların, delilerin deneyimlediklerine yakın şekilde, içerisine gireni dilsiz bırakan Gerçek, kaydedilemeyen, kaydedilmekten kaçan bir boşluk olarak, travmatik etkiler üretir. İşaretleme, imge ve simgeler içerisinden gerçeğin ifadesi, her zaman için görülene, dile gelebilir olana yönelir (Kirby 1997: 110). Dilyetisinin yetersiz kaldığı yerde bir boşluk gibi duyulan Gerçek, görünür, duyulur imgesini sunmadığından, ancak bir "sendeleme", simgelemedeki bir başarısızlık gibi tespit edilir. Gerçeğin duyusu gibi kaydedilen, ona dair ifadenin olanaksızlığı, imgesizliğidir (Žižek 2002: 186, 187).

Simgeler gibi dilsel işlevler, icralar olsalar da, imgeler nesnesiyle, işaretlediği varlıklarla, simgelerin kurduğundan farklı bağlantılar içerisine girerler. İmge, dilin ötesinde mevcudiyet kazanan bir varlığa, kendiliğe temas etmez; dil içi dolayımların dışına çıkmaz. İmgeselin kaynağı olduğu bir işaretleme, dinamik, nesnesine yönelik 'sorumlulukla' donanmış bir bağlantıdır. İmge, işaret edilen nesnenin olabildiğince yakınında olma çabasının karşılığıdır. İmgeye karışan nesne, öznesinin ufku dışına çıkmaz, görüngü niteliğini kaybetmez.[15] İmgesel ilginin nesnesi, kendisini bir çocuk gibi araştıran, didikleyen, işaretlemek isteyeni edilgen şekilde cevaplamaz; kendisine yakıştırılan, atfedilen anlam ve görünümleri, yükleımleri cevaplar.

İmgesel işaretlemede nesne, öznenin ufkunu hiçbir zaman terk etmez; duyulur, tasarlanabilir, düşlenebilir olduğunu belli eder, duyumsal varlık konumunu korur. İmgesel gösterim, çoğul ifade ve duyum olanaklarına açıktır. Örneğin bebekler, imgesel bir dünyanın yansıması olarak, aralıksız ses çıkarır, bitimsiz bedensel etkinlikler içerisinde görünürler. Simgesel kapa-

[15] Lacan, imgesel düzeyin ürünlerini ses ve resimlerin bir kaynaşması gibi görür. Yazı ise simgesel kılınmış bir dünyanın ifadesidir daha çok.

nımlardan uzak, imgesel çoğulluğu deneyimliyor olmalarından, dünyayı çok farklı şekillerde duyar ve ifade ederler. Oysa simgesel düzeyde bu çoğulluk, imgesel repertuar *logos* ve *fallus*'un yarattığı ölçüler altında yok olur. Yetişkinlik, duymaya ve ifade etmeye dair bu daralmanın kendisi sayılabilir. Sözgelimi anaokulunda bir şeyleri boyayan, yapıştıran, kabartan, kesip birleştiren, şarkı söyleyen, oynayan, gürültü yapıp koşuşturan çocuklar, ilköğretimle birlikte oturup yazı yazmaya, belli bir beden terbiyesi içerisinde davranmaya başlarlar. İmgesel ve simgesel arasındaki fark da bu iki dönem kadar belirgindir.[16]

İmgenin hallerinden birisi olarak yazının belli kipleri, mantıkla, matematikle evli bir simgeselliğin aracı olmaya açıktır. İlköğretimle beraber bunu yavaş yavaş öğrenen çocuklar, resim, söz ve edimle olan bağlarını hemen kaybetmeye açık görünmezler. Bir süre daha kendi aralarında konuşurlar, gürültü yaparlar, sınıf içerisinde koşuştururlar. İlk zamanlarda yazı da özellikle okumaya giriş evresinde bir çizim, resimleme gibidir onlar için. Yazılı metinleri de bir resim bütünlüğü içerisinde ezberden okurlar. Okumayı bilmeyen çocuklar, çocuk gelişimi uzmanlarına göre, "grafik algı" denilen doğal bir yetiye sahiptirler. Bu donanımları sayesinde okumaya başlangıçta, birçok

---

[16] Kızım Bejan'ın anaokulundaki yılsonu sergisinde, çocukların her eline geçirdiklerine hacim verdiklerini, renk ve kıvam kazandırdıklarını, dokunsal kıldıklarını fark ettim. Her yaptıkları 'imgesel şeyler'e dönüşmüştü sanki. En başta anlamsız bir gösteriş gibi görünse de, anaokulu mezuniyetlerini kutladıkları kep atma töreninde de yaşayacakları dönüşüme bir hazırlık yapar gibiydiler. Bu kep atma, yaşamlarının önemli, verimli bir aşamasının sonunu ilân ediyor gibiydi. İmgesel 'kendini gerçekleştirme' evresinden, simgelerin dünyasındaki öğrenim, eğitim hayatına geçişlerinin göstergesi keplerini atmışlardı. Çocuklar keplerini atınca, resim, söz ve edimin dünyasından, mantık sınırları içerisinde yazmanın, harfin dünyasına da geçiş yapmış oluyorlardı. Bir tür ergenleşme töreni olarak yazının dünyasına adım atıyorlardı.

başka şey gibi, yazıları da bir resim bütünlüğü içerisinde algılarlar. Ancak haftalar geçtikçe resim ve yazıların algısının birbirine karıştığı sinestezik ara bir aşama ortaya çıkar. Yazılı sayfalar, fişler, öğretmenleri tarafından alt parçalarına ayrıldıkça, kesildikçe ve çocuk okumayı söktükçe, bu resim bütünlüğü önce cümlelere, sonra sözcük, hece ve harflere kadar parçalarına ayrılır. Resimler parçalara ayrıldıkça, çocuğun dünyası da başkalaşır. Okuma ve yazma temelli okul hayatı da bu değişimi sağlamaya yönelik araçlardan oluşur. İlkokulların müfredatı öncelikle okumayı ve yazmayı öğretmek üzere düzenlenir. Okumayı ve yazmayı öğrenen çocuk, sonrasında farklı soyutlamalara yönelir; matematik, geometri, yurttaşlık bilgisi, din kültürü ve mantık edinmeye başlar.

Böylesi bir tümdengelimci, resimden yazıya doğru ilerleyen, yazıyı, resmin kesilmiş küçük parçaları gibi anlaşılır kılan müfredata karşı, farklı yaklaşımlar da ortaya çıkar. Sözgelimi Türkiye'de eğitim idaresinin okuma yazma öğretimi için zorunlu kıldığı ve ikibinli yılların başlarından bu yana uygulanan "ses temelli cümle yöntemi", bu geleneksel okuma yazma öğretiminden bir uzaklaşma gibi anlaşılabilir. Tümdengelim yöntemiyle resimleri kese kese en sonunda harflere ulaşmak yerine, her harfin karşılığı olan sesleri, çocukların gündelik deneyimlerinden, tanıdık nesnelerden, ilişkilerden yola çıkarak anlatmak, harfleri seslerin karşılığı, işareti gibi işlemek bu yöntemin esasıdır. Çocukların bu sayede, resimlerden değil de tanıdık sesler dünyasından gelerek "tümevarım" yoluyla yazı dünyasına katılmaları hesaplanır.[17]

---

[17] Seslerden yazıya doğru gelmeyi hedefleyen bu uygulamanın başlangıcıyla aynı yıllarda, gene ilkokullarda "eğik el yazısı" öğretimi de başlatılır. Harflerin ayrı ayrı ve daha yazı gibi duran dizilişi terk edilip, bitişik el yazısıyla kaligrafi işlerine dönüşen yazılar daha çok resim gibi görünürler. El yazısıyla ortaya çıkan güzelyazım işleri, harflerden, satırlardan oluşan yazılardan çok, resimler gibi görünürler.

Eğitimin temel malzemesi, birimi harftir. Son yıllarda ilkokullarda 'ses temelli' okuma yazma öğretimi başlamış olsa da, geleneksel yöntemde çocukların yazının özüne, harflere ulaşmaları için öğretmenlerin yazı fişlerini keserek, önce sözcüklerine, sonra hecelerine ve en sonunda da harflerine ayırmaları gerekir. Bu şekilde, sahip oldukları doğal yatkınlıklarını, "grafik algı"larını, yazılara, sayılara dökmeleri beklenen okuma öncesi çocuklar, resimlerin harf ve sayı karşılıklarını öğrenirler. Kafasında bütün halinde bulunan bir resmin alt parçaları gibi algıladıkları harfleri ve sayıları, aynı resim içerisinde bulmaya yönlendirilirler. Bu harfleri ve sayıları kullanarak, daha karmaşık yazılı soyutlamalar için ön hazırlık yaparlar. Böylece anaokulunda oynayan, koşuşturan, boyayıp kabartan çocuklar sessizce yazıp, okuyup, dinlemeye, oturmaya, düşünmeye başlarlar. Resim, müzik, beden eğitimi gibi dersler de yazılı malzemeyi daha iyi anlamanın, sindirmenin koşullarını yaratmaya yönelik gibidir. Zaten okulda yapılan işin adı da okumaktır. Yazı ve okumak, okullarda resim, söz ve edimlerden ayrılarak ayrıcalık kazanır.

Aynada Yansıyan

Lacan'ı yeniden okuyan Slavoj Žižek, ayna evresini tüm yaşam için geçerli ve temel bir deneyim sayar (2002). Sadece kendi yansısıyla ilk kez karşılaşan çcocuklar değil, özneleşme süreçlerini kateden her yaştan kadınlar, erkekler, yaşamlarının belli dönemlerinde aynaya düşen imgeleriyle kaygılı bir öykünme, benzeşme ilişkisi içerisine girerler. Ayna evresine giren bebeğin, çocuğun kendi imgesine benzemek konusundaki kaygısı, gayretkeşliği, hiddeti (*aggression*), karara varmayan, hep ertelenecek olan bir benliğin ilk habercisidir. Aynadaki imge, benlikle kurulan mesafenin, kapanmayacak bir farkın işaretidir. Žižek, ayna imgesinde görünenle benlik arasındaki farkın, kapitalizmin işleyişi için zorunlu olduğunu dile getirir ve bu farkı, öznenin hep kendisini yanlış tanıyacağı gerçeğini, kapitalizm

için doğru bir işleyişin işareti sayar. Kapitalizmin işe yarar öznesi, imgesiyle kendisi arasındaki farkı, boşluğu, özellikle tüketime yönelik eylemlerle kapatmaya yönelen kişidir. Kendi resmiyle özdeş olamayan, yansısıyla bir türlü üst üste binemeyen kişi, tamamlanmamış, kararsız kalmalı, kendi imgesini anlamlı bir bütünün parçası yapamamalı, simgesel bir tutarlılığa ulaşamamalıdır.

Burada öznenin başarısızlığı gibi görünen, "kültürel düzenin" başarısı olur. Bireyleri sürekli olarak imgesel düzeyin çatışmaları içerisine çekmek, kişisel gelişim manzumelerinin taşıdığı türde kendini yeniden tanımlama, yaratma çabasına zorlamak, kapitalist dinamiğin esasını oluşturur. İmgesel ve simgeselin kavşağında bir an için görünür olan ve takıntı yaratan bir resme, yansıya öykünme, onu simgesel dünyanın parçası yapma çabası, öznenin koşuşturmasının temel dinamiği olur. Kayıp bir resme, görünüme dönük bu telaşlı arayış, tüm yaşama yayılan özneleşme dramının temel bileşenidir. Bu gayretin kendisi, kapitalist işleyişe ait ideolojik, hegemonik yapıların ayakta kalması için zorunlu kültürel altyapıyı sağlar. Bu çabanın sona ermesine engel olan imgesel ve simgesel arasında hiç kapanmayacak olan boşluk, simgesel üretimlerin, tüketimlerin koşulu alışverişleri de güvenceye alır. Boşluklar, farklar ortadan kalksalar, özne imgesiyle geri dönüşsüz şekilde özdeş olsa, sanki ekonomik, politik işleyişlerin temelindeki dinamik de yok olacakmış gibi görünür. Hangi yaşta olursa olsun, ayna evresine girmiş olanın yansısına benzemek için uğraşması ve bunun olanaksızlığını fark etmesinin yarattığı hiddet, ekonomik değer, politik etkinlikler üretmenin dinamiği olur. Kişisel gelişim öğretilerindeki "kişinin kendisini aşması" yönündeki çağrılar da bireyin aynada gördüğüne öykünmesine, resmiyle, suretiyle eş

olmasına yönelik bu çabaya vurgu yapar. Kendini aşmak, kendi imgesine öykünmekten başka bir anlam taşımaz burada.[18]

Ayna evresinde kendi imgesini ilk kez gören çocukta, uzaklık, konum ve 'fark bilinci' gelişmeye başlar. O ana kadar etrafındakileri kendi uzanımı, devamı sayan çocuk, sahip olduğu farklılığı fark etmesiyle beraber, beklenmedik bir hiddete kapılır. Gerçeği alıştırmadan, tüm çıplaklığıyla veren bir resmin yarattığı şok sonucunda telaşa kapılır (Lacan 2001). Lacan'ın biraz da dramatize ettiği bu bilinçdışı anlatı, bazı düşünürler ve ruhbilimciler tarafından Batılı bir ruhsal gelişim öyküsü sayılarak eleştirilir. Aynalara açık bir mizacın, sosyal varlığın ortaya çıkmasıyla ilgili bir eğretileme olan ayna evresi ya da imgesel düzeyi, belli bir zaman (modernlik) ve coğrafyanın (Batı) sakinleri için kurguladığı bir özneleşme dramı olduğunu Lacan'ın kendisi de dile getirir (Brennan 1999). Onun bu esin veren anlatısında, yüzeysel olan, görünür olan her zaman önceliklidir. Sözgelimi çocuğa kendi benlik duyusu, resimler yoluyla değil de sesli olarak ya da varsayalım bildiği, anladığı bir yazı yoluyla, pandomim aracılığıyla sunulmuş olsaydı, bu hiddeti gene de yaşar mıydı? Anlık görünen bir resimle hiçbir zaman özdeş olamamanın yarattığı hiddet gene de ortaya çıkar mıydı? Çocuğun kendi olmasının koşulu, özneleşmesinin tek olası yolu resminde göründüğü gibi olmak mıdır?

Hintli kadın düşünür Gayatri Chakravorty Spivak'ın eserlerinde farklı büyüme, gelişim öyküleriyle ilgili bölümlere rastlayabiliriz. Ona göre, farklı gelişim öykülerine sahip oldukları için, Oedipus ya da ayna evresini hiç yaşamamış olan ve farklı ruhsallıklar geliştiren, özneleşmek için fazla hiddetlenmeyen, telaşlanmayan, sözgelimi bir sesin yarattığı kendinden hoşnut-

---

[18] Kişisel gelişim öğretileri, bu çabayı canlı tutan söylemleri barındırdığından, kapitalizmin temel ideolojik desteklerinden birisini oluştururlar. Kişisel gelişim öğretilerinin bu türden işlevlerinin tartışıldığı bir çalışma için bkz. Özgür Taburoğlu, *Kent Efsaneleri: Zamanımızın Batıl İnançları ve Takıntıları* (Doğu Batı, 2011).

lukla inşa edilmiş 'farklı benlik modelleri' tasavvur edilebilir (Spivak 1996). Sözgelimi, başka bir bölümde dile getirdiğimiz gibi, Latife Tekin'in Dirmit'in büyümesini böyle anlattığını fark edebiliriz. Dirmit, daha çok seslerin hükmü, vesayeti altında büyür gibi görünür. Üstelik Freud ve Lacan'ın anlattıklarından çok farklı olarak, onun büyümesi sırasında annesinin ve birçok başka köylü kadının sesleri, gölgeleri üzerinden eksik olmaz. Böyle bir büyüme daha özgürleştirici olmasa da farklı bir dramı tanımlar. Dirmit, bir resme bakmaktan çok, sürekli tınısını duyduğu, yankısı kaybolmayan seslerin buyrukları altında büyür sanki. Bu sesler, ondan olması imkânsız bir şeyleri beklese de, çınlamaya, yankılanmaya devam ederler.

Benzer bir ruhsal gelişim hikâyesi anlatan İranlı düşünür Daryush Shayegan, Acem ve Arap dünyasında, ruhsal gelişim için aynayla ve yansılarla özdeşleşmek yerine, maddesel ve bedensel varlıklarla kurulan "birincil ilişkilerin" daha önemli olduğunu dile getirir. Simge kullanımının önem kazandığı "ikincil kavramsal süreçler" yerine, "duraklamalarla, sessizliklerle ve aralarla iletişim kuran" kendi dünyasının insanlarının farklı bir gelişim öyküsüne gereksinim duyduğunu ortaya koyar. Bu nedenle, Hintli ruhbilimci Sudhir Kakar'ın önerdiği, maddelerle, bedenlerle "birincil özdeşleşme ilişkilerinin" ayrıcalıklı olduğu ruhsal gelişim bağlamını daha geçerli sayar (1991: 71). Kakar'ın ruhsal gelişim için en önemli bulduğu değişim, çocuğun memeden kesilmesidir.[19] Bu kesinti, annenin ve meme üzerinden bağlantı kurulan geniş bir bağlamın, keskin bir şekilde çocuktan ayrılması anlamını taşır. Amerikalı sosyal antropolog Ruth Benedict de Japon çocuklarının genellikle altı yedi yaşlarında başlarına gelen memeden kesilme olgusunu onlar için

[19] Kendi coğrafyasının insanlarına ait büyüme öyküleri anlatan ve Freud ve Lacan'ın önerdikleri ruhsal gelişim öykülerini Hintli bir çerçeveden yorumlayan Sudhir Kakar'ın yapıtları, özellikle de *Inner World: A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India* adlı çalışması böyle bir bakış açısı için okunabilir.

önemli bir ruhsal dönüşümün nedeni gibi anlatır. Ona göre, memeden kesilen çocuk babanın dünyasına girer (2011).

Lacancı olmayan bir anlatıyı da Octavio Paz dile getirir ve Buda'ya göndermeyle, Uzak Doğu'ya ait farklı bir resim çizer. Bu coğrafya için ruhsal gelişim, benliğin, öznenin ortaya çıkışını değil de, boşlukta kayboluşunu haber verir. Buda, benlik olarak çevrilebilecek olan *atman*'a karşı koymayı, onun ayartıcı resminden uzak durmayı öğütler. Üstelik *atman*'ın nasıl ortaya çıktığını, Lacan ayna evresini tanımlamadan çok önce farkına varmış gibidir: "Ben yoktur ve *atman* da, aynaların hayâl kırıcı bir oyunudur" (Alıntılayan Paz 1993: 11). Buda, ayna yansılarının, benliği bozan ve aynı zamanda yeniden inşa eden işlevini fark eder. Aynalardan yansıyanın benliği askıya aldığı çok eskiden beri bilinir. Zaten Budizm'in temel öğretilerinden birisinin de, benliği yansıtan tüm aynaları yok etmek olduğu söylenebilir. Bu öğretinin altında, imgesiz, yansısız ve dolayısıyla arzunun olmadığı bir dünya özlemi vardır. Kişinin kendi yansısıyla değil de kurucu ve verimli bir boşlukla (*sunyata*), yoklukla yüzleşmesini, özdeşleşmesini sağlamaya dönük ruh disiplinlerini yerleştirmek daha önemlidir.

Ayna evresindeki çocuk, gerçekte sürekli olarak bedensel gereksinimlerle bölünüp, tamamlanmamışlık duyusu içerisindeyken, aynadaki yansısında tam tersine büyüleyici bir tamlık, bütünlük, *Gestalt* sergiler. Parçalı deneyimleri, onu eksik bırakan bağlılıkları, bu resimde bütünleşmiş, birleşmiş gibidir. Bu birleşmeyi en iyi şekilde resim sunabilir. Ama *Gestalt*'a varmış bu resim anlık bir pozdur aynı zamanda. Çocuklar ya da ayna evresini deneyimleyen her varlık için, hem yanlış tanımanın hem de 'imrenti'nin kaynağı bu 'aldatıcı' pozdur. Ayna evresinde, "sonsuz sayıda yansıtıcı yüzeylerden oluşan devasa ve hareketli bir aynanın büyüsü" altında kalan bebeğin yüzleştiği bu yansı ona nasıl durduğuyla ilgili takıntılı bir izlenim yaratır (Starobinski 2007: 79). Aynada ortaya çıkan resim, *imago* çocukta ilksel bir hiddet kaynağı olur. Aynadaki resim, aldatıcı

tamlığı, *Gestalt*'ı, bütünlüğüyle, bebeğin parçalı varlığına meydan okur, onu gördüğü gibi olmaya, daha görünür olmaya çağırır. Temelde başkalarının bakışları, nazarlarıyla ortaya çıkan bu resim, yarattığı hiddetin yanında, kendisine doğru bir çekim, cazibe de yaratır.

Jean Starobinski, aynaya bakanın her yaştan insanın içine düştüğü bu takıntıların ve "melankoli"nin, özellikle Batı kültürü içerisindeki nedenlerini arar. Ayna, ulaşılacak olan imgenin bütünlüğünü sunduğu kadar, geçip gitmiş olanın, ulaşılmaz bir tamlığın imkânsızlığının neden olduğu bir melankolinin de kaynağıdır. Aynadaki imge, her iki durumda da huzur vermez; ya eksikliklerle malûl olmanın sonucu bir hiddete ya da melankoliye neden olur. Hiddetin, koşuşturmanın, imrentinin kaynağı olan aynalar, özneleşme savaşına mahkûm edilmiş modern bireyler için "hiçbir zaman donuklaşmazlar." Bu yeri ve şekli sürekli değişen aynaların birçok türü vardır: Evleri donatan aynalar bir yana, görsel iletişim malzemeleri, sınırsız yeniden üretim ve kayıt teknolojileri, karşısındakini beğenmeyen, kibirli akranların bakışları, hep daha güzel görünme çabasındaki, takıp takıştıran şöhretler, "rol modeller", kendini aşmaya, rekabete açık olmaya çağıran, her yerde işler durumdaki kişisel gelişim öğretileri gibi...

Aynalar üzerine düşünen bir başka yazar Sabine Melchior Bonnet, "imgesini sürekli aynalar, fotoğraflar ve kameralar aracılığıyla bulmaya alışmış günümüz insanının baştan ayağa görünme olanağının duygular üstündeki olağanüstü etkisini ve bu aynaların icadının mekân algılamasını nasıl altüst ettiğini değerlendirmek zordur" diye yazar (2007: 16). Batı kültürü için, *Narkissos* söyleninin de ortaya koyduğu gibi, hep bir "yansıtıcı yüzey merakı" varolmuştur. Aynayı çok yeni bir buluş da saymamak gerekir: "Adem kendisini tanımayı Havva'nın gözbebeğinden öğrenmiştir" (201). Adem'in, beşerin, kendilik'in oluşması, bu ilk yansıtıcı bakışla birlikte olanaklı olur.

Ayna üzerine düşünenlerin temel savı şudur: Aynanın yüzeyi gerçekten de 'sırlı'dır; ayna ne kadar yansıtırsa, bu sır o ölçüde derinleşir. Lacan'ın psikanalizinin de doğruladığı gibi, "Görüntü ve yansıma ne kadar çok olursa, sır da o kadar derinlerde kalacaktır" (236). Lacan'ın "Gerçek'e ulaşmanın olanaksızlığı" düşüncesi de burada anlaşılırlık kazanır. Yüzeye düşen imgenin yarattığı bütünlük, aynanın ötesini, dışını daha da karartır. Lacan, aynanın bu tarafıyla ötesi arasındaki bağlantıların koptuğunu, bilinçdışını ve Gerçek'in tarafını simgeleştirmenin, anlaşılır kılmanın bu yüzden olanaksızlaştığını anlatır. Ayna yüzeyleri ve dolayısıyla görünme olanakları arttıkça, kendisini farklı açılardan yansılayan imgelere göre şekil bulmaya çalışan öznenin ben diyebilmek için dışarıda bıraktıkları da artar. Görünürlük olanakları geliştikçe, yanlış anlamanın, tanımanın kefareti de büyür.

Çelişkili bir şekilde aynadaki görünüş, Platon'un resimlerle ilgili düşüncesinde olduğu gibi, hep bir aldatmaca, nesnesi olmayan bir yansıma, beliriş, gölge gibi tanımlanırken, diğer yandan da engellenemeyen arzuların, imrentilerin, narsisistik koşuşturmaların da kaynağı olur. Temel dinsel öğretilere ait ışık ve görünüşle ilgili metafiziklerde de resimler, yansımalar her zaman aldatmacaların, dünyevi oyalanmaların karşılığı gibi sunulurlar. Sadece ortodoks dinsel referanslar değil, mistik öğretilerde de gerçeğin yüzünü gösterebilmesi için görünüşte olanın aşılması gereklidir. Mistikler de hakikatin yansısını aynaların ötesinde ararlar. Tanrısal ışık, nur aynadan yansımaz, ayna yüzeyinin ötesine geçer. 'Nurlu bakış', yansıyanın ötesindeki gerçeğin görüsüne sahip olma yolunda mistik bir yordamdır.[20]

---

[20] Benzer biçimde Barthes'ın *punctum* dediği etki, 'nurlu bakış' gibi de tercüme edilebilir; her ikisi de, aynaları ve her tür görünüm, yansıtma malzemesini delip geçen bakışı tanımlarlar. Fotoğrafta *punctum* etkisiyle ortaya çıkan, Barthes için çoğunlukla kişisel bir geçmiş kaydıdır. Bu, nesnel bir geçmiş değil de kişisel hatıralarla, özyaşamöyküsüyle doğrudan ilişkili deneyimlerden kuruludur.

Beden İmgeleri ve Yalancı Emzikler

Lacan, ayna evresinde yansısını ayrı bir imge gibi gören çocuğun, kendisini annesinden ve dış dünyadan ayrı sınırları olan bir varlık olarak deneyimlediğini ortaya koyar. Bu deneyim, çocuğun, Maurice Merleau-Ponty'nin deyişiyle, "beden imgesi"ni kurabilmesi, sınırlarını tanımlayabilmesi için zorunlu bir aşamadır. Çocuk bu sayede, içerisinde ayrımsızca yer kapladığı nesneler dünyası içerisinde bir özne olarak şekillenebilir. Aynadaki resim biraz da onun geleceğini yansılar. Göründüğü gibi olursa, tüm hiddetinden, imrentisinden arınabilir. Duymaya, dokunmaya ya da başka duygulanımlara değil, görmeye verilmiş bir ayrıcalıkla, benliğini gördüğüne benzeyerek inşa etme yoluna girer. Lacan görmeyi, benliğin temel kurucusu gibi tanımlarken, bu durumu modern Batı kültürünün bir motifi, özelliği gibi işaret etmeyi de ihmal etmez (Grosz 1990: 38).

Aynaya düşen imgesi, bebeğin henüz beraber çalışmayan ve bu yüzden bütünlüklü bir organizma gibi işlemeyen beden parçalarının, olduğundan farklı bir resmini sunar. Oysa gerçekte uzuvları uyumlu çalışmadığından, motor yetileri kısıtlanan, elini ayağını istediği gibi kullanamayan küçük çocuk, kendisini noksanlıklarından arınmış şekilde görür. Lacan'ın ayna evresinde bulduğu yanlış tanımanın nedeni de, bedensel koşullarla kendilik imgesi arasındaki bu farklılıktan ileri gelir. Ayna evresindeki varlığın kendisi ve görünüşü arasındaki benzemezlik bu yoruma neden olur. Gerçekte başına buyruk davranan beden parçaları, aynada birbirine yapışmış ve organizma bütünlüğü içerisinde poz verirler. Anlık ayna yansısında görünür olan bütünlüklü beden resmini "imgesel anatomi" (*anatomie imaginaire*) olarak adlandıran Lacan'ın tanımı, Merleau-Ponty'nin "beden imgesi" kavrayışıyla örtüşür (44). Beden imgesi, anatomi, fizyoloji yasalarının nesnesi olmasının yanında, bağlantısız beden parçalarını bir araya gelmeye teşvik eden ruhsal ve imge-

sel belirlenimlerin de sonucudur.[21] Psikosomatik rahatsızlıklar, histeri ve sinirbilimin gizemini çözmeye çalıştığı birçok başka belirti, beden imgesinin inşasındaki ruhsal belirlenimlerin, 'ruhsal beden'in, psikosoma'nın da varlığını kanıtlar.[22] İmgesel beden tasavvuru ile beden anatomisi arasındaki bağı kanıtlayan psikosomatik düzeyde, çocuk kendisini 'eksik bırakana' karşı simgesel ikâmeler yaratır. Beden parçalarının bıraktığı boşluğu, fanteziler, simgesel nesneler, arzular, cinsel ilgiler yaratarak doldurur (81). Yok olsalar da birer 'gölge organ' gibi kendi bedeninde yaşam süren bu parçalar, arkalarında kendi boşluklarını dolduran sanrılar, fanteziler ve 'yanlış anlamalar' bırakırlar.

Çocuğun aynaya düşen imgesi, simgesel alışverişlerle kurulu bir dünyaya katılabilmesi için öykünebileceği bir model olduğu kadar, aynı zamanda cinsel gelişimine yön veren bir arzu nesnesi olarak da ortaya çıkar. Çocuk yansının yarattığı cazibeyle, neyi arzuladığını ya da nasıl bir arzu nesnesi olabileceğini de görmüş olur. Bu resimlerin yardımıyla gereksinimlerin nasıl arzuya dönüşebileceğini, sadece bedensel değil, aynı zamanda simgesel arzular da yaratabilmeyi, örneğin sadece karnını doyurmayı değil, oyun oynamaktan, konuşmaktan da zevk almayı, bedeninin bu simgeselliğe uygun şekilde denetlemeyi, bas-

---

[21] Gilles Deleuze ve Félix Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı yapıtlarında, organizmanın toplumsal, kültürel ve ruhbilimsel tarafları olan bir yapıntı olduğunu ortaya koyarlar. Organizma bütünlüğüne karşı önerdikleri "organsız beden" (*corps sans organes*) kavramı da beden parçaları arasındaki işbölümünü yeniden tasarlamakla ilgilidir.

[22] Bedenle ilgili inşa edilmiş imgeler, anatominin değişmez görünen yasalarına dâhil olabilirler. Çok farklı bedensel yapılanmaların temelinde de bu imgelerin çoğulluğu vardır. Bedenin inşasında imge, edimsel bir hal alır ve anatomi yasalarının parçası olabilir. Sözgelimi cerrahi olarak kesilen bacağın gölge bir organ olarak hâlâ varmış gibi deneyimlenmesi beden imgesinde saklı ruhsallığı ortaya çıkartır. "Gölge organlar" bahsi ve diğer sinirbilim temaları, psikosomatik rahatsızlıklar için eğlenceli bir anlatı olarak Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* çalışması okunabilir.

tırmayı da öğrenir. Bedensel varlığında bastırdığı, yücelttiği gereksinimlerini işaretler dünyası içerisinde başka arzular yoluyla telafi etmeye çalışır. Bu durum, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı çalışmasında aktardığı ve annesini bekleyen torununun yaşadığı eksilmeyi, *fort-da* (gitti-burada) oyunuyla doldurması çabasıyla benzerlik taşır. Freud ve Lacan'ın yaklaşımlarını karıştırırsak bu oyunu şu şekilde yorumlayabiliriz: Annesini beklerken telafi edici sözler sarf eden çocuk, kendisini parçası, devamı saydığı annesinin boş bıraktığı yeri oyuncul sözlerle, kendince ürettiği dil oyunlarıyla doldurmaya çalışır. Çocuk bir şeyler söylerken elindeki yün topu atıp tutması, yaşadığı eksilmeyi, sözel yollara destek veren bir edimle de telafi etme gayretinin karşılığı sayılabilir. Varlığı neredeyse bedeniyle özdeş olan küçük çocuk için eksilen yere, boşluğa, söz ve edim şeklinde ortaya çıkabilen simgeler, işaretler yerleşirler. Annesinin yokluğunda ağlamanın yerine, tekerleme gibi sözler söyler ve oyuncul edimler ortaya koyar. Çocuk annesinin yokluğunu bastırmak adına dil oyunları icat eder ve yaşadığı noksanlığa karşı kendisini korur.

Çocuğun aynalarla karşılaşmadan önceki yaşamı, annesinin ve onun varlığının uzanımı olarak anne memeleri etrafında döner. Anne ve memelerin varlığı, çocuğun tüm gereksinimlerini karşılamak için yeterlidir. Ancak çocuk aynaların yarattığı ayartmayla, simgesel alışverişlere karıştıkça, annesinin varlığını da simgelerle ikâme etme yoluna girer. Anne memesinin yerine, çocuk için çeşitli simgesel, yalancı emzikler ortaya çıkar. Yalancı emziği ağzına aldıkça memeden kesilen çocuk, annesinden uzaklaşır. Simgesel dünyaya girmesiyle beraber, o zamana kadar kendi bedeninin uzanımı olan annesinin varlığını kesip atınca ortaya çıkan boşluğu, eksilmeyi, çok daha vasıfsız görünen yalancı emziklerle doldurur. Çocuk yalancı emziği ilk denemesinde, anne memesinin bir benzeşi sayarak ağzına alır. Yalancı emzik, annesinin yokluğunda çocuğun ağzındaki boşluğu dolduran imgesel bir nesneyken, anne memesinden ba-

ğımsızlaştıkça, simgesel bir arzu nesnesine dönüşmeye başlar. Bundan sonra yalancı emzik, memeden kesilen çocukta, annenin yokluğunu işaret etmekten uzaklaşır ve sadece kendisine gönderme yapar; imge olmanın gereği olarak ortanca bir varlık olmaktan çıkar ve arzu yaratan bir simgeye dönüşür.

Lacan simgeleri, "şey"in ve "bastırılmış parçaların katili" sayar (61). Simgelerin dünyasına katılan çocuğun "gereksinim" leri, kaynağı ve nesnesi daha belirsiz olan "talep" ve "arzu"lara dönüşür. 'Maddesel bir dayanağı', nedeni olmayan, dil edimleri içerisinde üretilip, tatmin edilen talep ve arzu biçimlerinin yöneldiği nesneler de dokunsal, maddi şeyler olmaktan çıkarak simgesel tatminlere de yer bırakacak şekilde değişirler. Lacan' ın arzu modelinde, imgesel düzeyde açığa çıkan gereksinimlerin karşılığı olan nesnelerin ve yarı-maddesel imgelerin yerine simgesel düzeyde başka arzular yerleşirler. Simgesel düzen içerisinde şekillenen arzu kipleri ancak bir başka arzuya ulanarak, metonimik bir ağ içerisinde biçimlenirler. Arzunun nesnesindeki imkânsızlık da, bu metonimik etkinliğe son verecek nihai, aşkın bir arzu nesnesinin bulunmayışından ileri gelir. Arzunun seyrindeki keyfîlik, nihayetinde bedensel tatminin bulunduğu metonimik akışın bitmesini engeller.

Gereksinimlerden arzuya geçiş, çocuğun kültürel, toplumsal dünyadaki çoğulluğa katılmasını kolaylaştırır. Çocuk simgesel düzen içerisine girdikçe, çokbiçimli arzuların dünyasına katılmış olur. Ancak arzulayan varlık, hep başka arzulara ulanan ilgisiyle, mutlak tatmin nesnesine erişemez ve bu nedenle imgesel bütünlüğüne ulaşamaz. Özellikle İngiliz ve Fransız dilinde, imgesel ve düşselin (*imaginary, imaginaire*) ve bu düşselliğin resimle (image) ilişkili sayılmasından hareketle, düşsel bütünlüğün bir resim içerisinden olanaklı olduğu söylenebilir. Arzulayan bir varlıksa, arzusuna ulaşmanın, tatmin olmanın bu resmi bozmaktan geçtiğini fark eder. Narsistin kendi düşsel resmiyle özdeşliği ve kendi halinden memnunluğu, arzunun ortaya çıkmasıyla birlikte yok olur. Kendi yöneldiği düşselliği, eriş-

tiği kısmî resim bütünlüğünü bozarak tatmine varabilen arzulayan varlık, imgesel ve simgesel düzey arasında kalan imkânsızlıktan, arzuyla ilgili çıkışsızlıktan beslenir.

'Arzunun doğası' üzerine derinlemesine düşünen Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin arzuyu hep mekanik, makinesel işleyişler içerisinden anlama çabaları da bu gerçeği yansılar. Arzu harekete geçirirken, tekrara dayalı bir üretime ve tüketime de çağırır. Özellikle kapitalizmin yerinden çıkarılıp tekrar yerine yerleştirilen, sürekli rahatı bozulup tekrar düşsel resimlerin peşine düşmeye açık failleri, "kolonize ettikleri" bu makinesel işleyişin üzerine yerleşirler. Arzunun inşası ve tatmini çevriminde, sürekli tekrarlanan ayna evreleri ortaya çıkar.[23]

V

Arketipler Nasıl Görünürler?

Bertolt Brecht'e göre arketipler, özgürce düşünmeyi ve davranmayı engelleyen kalıplar ya da biçimlerdir. Arketipler içerisinden düşünmek, eylemek, deneyimin, düşüncenin nesnesiyle özdeşlik kurmaya neden olur ve dolayısıyla onunla mesafeli durmaya, eleştirel bir uzaklıktan izlemeye, değerlendirmeye engel olur. Özellikle duygusal, romantik dramlarda, arketiplerin kullanımı sayesinde, izleyiciyle izlediği arasında özdeşleşme sağlanır. Oysa Brecht'in "epik tiyatro" adını verdiği sahnelenme girişiminde, düşüncelerin ve davranışların temel arketipleri sürekli bozularak eleştirel düşünmenin olanakları araştırılır (1990).

Carl Gustav Jung içinse arketipler, düşünmenin, düşlemenin ve davranmanın temel bileşenlerini oluştururlar. Jung, düşüncenin, bilincin olduğu kadar, bilinçdışının kökenlerinde de arketiplerin varlığını bulur. "İlkeller", boş biçimler olan arketiplerin içerisinden dünyayı gördüklerinde ve duyduklarında

---

[23] Arzunun bu dinamiği, mekaniği için Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni* adlı çalışmaları etkileyici bir şema sunar.

düşünsel bir ilerleme sağlarlar. Arketiplerin içerisinde duyulur olmaya başlayan dünya, temel biçimleriyle, renkleri, büyüklüğü, küçüklüğü, sıcaklığı, soğukluğuyla görünür olur. İlkellerin dünya görüsü bu durumda muhtemelen, soyut bir resimdeki gibi yan yana gelmiş temel geometrik biçimlerin, farklı renklerde, sıcaklıklarda, yumuşaklıklarda, ayrıntıdan yoksun şekillerde bir araya gelmesinden ibarettir. Jung, "ilkeller dünyayı hayâl meyal görürler" diye yazarken de bunu doğrular.

Jung, arketiplerin iskeletini kurduğu ruhsallığın, sadece Batılılar tarafından, akıl ve bilmenin yeri olarak beyinle özdeş sayıldığını yazar. Sözgelimi Homerik zamanlarda insanlar, karın zarını ya da *phren*'i (diyafram, us) ruhsal etkinliğin merkezi sayarlar. Ruh denilen bir tür soluklanma, nefestir onlarda. Kimi Afrikalı kabileler, ruhun bir niteliği olan düşünceyi karında ortaya çıkan bir eylem sayarlar. Kızılderililer, yürekleriyle düşündüklerine inanırlar. Hintliler, ruhsallığı, apışarasıyla baş arasında çeşitli beden bölümlerine pay ederler ve bu yoğunluk noktalarına *chakra* (çakra) adını verirler. "Çakraları açmak" da bu bölgelerdeki yoğunluğu düzenlemek, ruhsal akışı serbest bırakmak anlamına gelir. Bu bölgelere yapılan masajlar ve *Kama Sutra* gibi cinsel uygulamalar ruhsal akışı düzenlemeye yardımcı olurlar.

Jung, birer "boş biçim" saydığı arketiplerin, Platon'un *idea* ya da *eidos*'larıyla eşanlamlı olduğunu dile getirir (2005: 15). Temel arketipler, henüz yeni düşünmeye, soyutlamaya başlamış olan 'ilkel insan'ın taşıdığı "hayvan ruhu"ndan kalan biçimlerdir. Bu yüzden ilkel insanlar dünyaya baktıklarında "asıl resim"i görürler. Jung arketipleri, yer yer "ilk imge", "ilk resim" olarak da adlandırır. "Arketipin kendisi boş, biçimsel bir unsurdur", "*a priori* bir olasılıktır"; dünyayı anlamaya, görmeye, işitmeye ve ifade etmeye dair zamanın ve uzamın dışında varolan biçimlerdir. Genel olarak birçoğu ilkel insanlardan ve hayvanlardan kalsalar da, tarihsel olarak daha yeni arketipler de ortaya çıkabilirler; önceden görülmemiş arketipler, hiç bit-

meyen "ruhun evrimi" sürecinde kültürel, ruhbilimsel dağarcığa eklenebilir ya da onun dışına çıkabilirler. Kimi arketipler, biyolojik evrim boyunca kaybolan bazı beden parçaları gibi, zamanla ruhun muhtevası, arketip dağarcığı dışına çıkarlar ve bilinçdışına dâhil olurlar.

Jung, arketiplerin "özel uygulamasını" özellikle fantezi yapıtlarda gözleyebileceğimizi dile getirir. Buna bilim-kurgu yapıtlar da eklenebilirler. "İlk imgeler, fantezi ürünlerde görünür hale gelirler" (20). Arketiplerin alegoriler şeklinde görünür olduğu bu yapıtlarda betimlenen mitolojik varlıklar, çoğunlukla efsanevi, masalsı diyebileceğimiz zaman ve yerlerde karşı karşıya gelirler. Canlı ve renkli şekillerde resimlenen fantezi sahnesi, tuhaf görünseler de sarih şekilleri olan, açık seçik konuşan, niyetleri belli, iyi ya da kötü, çirkin ya da güzel canlılarla dolar. Bunlar dünyadaki benzerlerinden biraz daha büyük, daha küçük, daha renkli, abartılı biçimleriyle dikkat çekerler. Fantezi dünyasının sakinlerinin düşünceleri, konuşmaları, eylemleri, temel biçimlerin, arketiplerin hükmü altında olduğundan, sürekli eylem halindedirler; savaşma, karşılaşma, sevme, nefret etme ilişkileri içerisinde görünürler. Yaşadıkları yer ve zaman parçası çarpıcı ve karmaşık olsa da, kahramanların kendileri özgün davranışlar sergilemezler; tek boyutlu olarak betimlenirler. Bu kahramanlar ne yaşadıklarını bilen, hangi tarafta olduklarını karıştırmayan, belirsizliklerden uzak tiplemelerdir. Onlar da Jung'un ilkellerde bulduğu alacakaranlık görüye sahip gibi davranırlar. Jung, bu şekilde hem karmaşık hem de açık seçik fantezilerle dolu dünyaları yaratanları, temel biçimleri gören, işiten, düşleyenleri, "etkin imgelem" sahibi sanatçılar sayar. Fantezi ürünler, sunduğu resimlerle, işitsel, düşsel ve edimsel unsurlarla, "ilk imgeler"in canlandırılmış sunumlarıdır.

Arketipler, sadece yaratıcı düşüncenin, kurmacaların değil, stereotipik, harcıâlem düşünce ve düşlerin de temel malzemeleri olabilirler. Arketipler, "tipler, ideal yapılar, deneyimin ortalama imgeleridir" (35). Arketipik boş biçim, 'düşük' ya da

'yüksek' değerde muhtevalarla doldurulabilir. Düşünce ya da davranışlarla ilgili bazı kökensel bilgiler, yönelimler, edim kalıpları içeren arketipler içerisinde düşünmek ya da davranmak, "ikircikler, kuşkular, belirsizlikler, muğlâklıklar"dan arınmış, sınırları belirlenmiş olmanın işaretleridir. Arketiplere başvurmadan temel duyum, davranış ve ifade biçimlerini tanımlamak olanaksızdır.

Ancak diğer yandan da, "arketiple özdeşleşmiş düşünce" ve davranışlar 'tehlikeli'dir. Bu tür bir özdeşleşmenin sonucunda, keskin ve takıntılı bağnazlık biçimleri ortaya çıkar. Jung, bu takıntılı bağlanma halini ilginç bir şekilde "resimsel" olarak niteler. 'Resimsel özdeşleşme'ye maruz kalan ya da arketipik bir davranış kalıbı içerisine yerleşmiş olan kişi ya da toplumlar bağnazlaşır ya da uyumsuz bir ruhsallık sergilerler. Jung, Faşizmi ve Stalinizmi ayrım gözetmeden, arketiple özdeşleşmiş davranışlar bütünü, rejimleri sayarken de bu akıl yürütmeyi sürdürür. Arketiplerle özdeşleşmiş olanların davranış ve kavrayışlarında, doğalcı bir resmin sarihliği, kararlılığı ortaya çıkar; keskin düşmanlıklar yaratırlar kendilerine. Jung bunları düşünerek, "mümkünse bir arketiple özdeşleşmemelidir" diye yazar ve ekler: "Çünkü bunun sonuçları, psikopatolojiden ve dönemin bazı olaylarından anlaşılacağı üzere dehşet vericidir" (40).

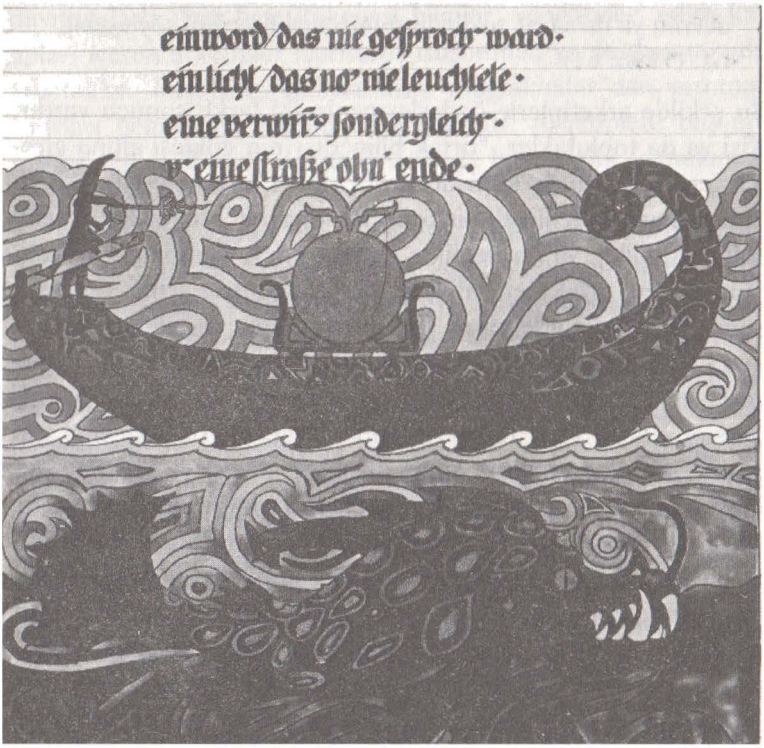
"İlk resimler" ya da "saf biçimler" olarak arketipler, ruhsallığın parçası olduklarında, "hipnoz", "saplantı", "psikopatoloji"lerin, sanrıların ya da takıntıların kaynağı olabilirler. Jung, arketiplerle duymak ve düşünmek gibi, yorumdan, eleştirellikten uzak alımlama türlerini, "bilinç seviyesi düşük" olarak niteler. Arketip, zihnin kalıpları olarak belleklere doğrudan nakşolur, kazınır. Boş biçimlerle, arketiplerle özdeşleşen kişi ya da toplum, aklını, sağduyusunu kullanamaz olur. Özellikle kolektif davranışlarda, "ortak deneyimlerde bilinç seviyesi düşük olur" (56). Jung, ortak deneyimlerin sonuçlarından çekinir:

> Arketiplerle kurulu kolektif bilinçdışı, büyük sosyal topluluklar tarafından etkin duruma geçirildi mi, kolektif bir he-

> zeyana, ussal-ruhsal bir salgına yol açacağını, bunun da bir devrim ya da savaş şeklinde sonuçlanabileceğini söyleyebiliriz. (1996: 61)

Bu şekilde arketiplerle özdeşleşmenin iki farklı sonucu vardır: Kişi ya da topluluklar, "ortak bilinçdışı"nın gölgesi altına girerek ferdiyetlerini, farklılıklarını yitirirler ya da tam tersine, "kendi personasıyla tehlikeli bir özdeşlik kurarak", temel bir arketip olan kendilikle ya da benlikle özdeşleşirler. Personasının hükmüne giren, ortak deneyimlerin parçası olamaz artık; "yalnızca kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yürütemez. (...) Gölgesi tarafından ele geçirilen daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. (...) Birey, kendi içine bakma yetisini yitirir" (56, 133). Arketiplerle gelen "bilinçdışının imgeleri" kişi ya da toplum adına düşünür, düşler ve kararlar alır. Jung için "modern Avrupalı gölge"nin hükmü altındaki insan, "dışarıdan bakıldığında uygar bir insan gibidir ama kendi içinde bir ilkeldir" (134). Arketiplerle mesafenin korunamadığı durumların karşılığı olarak 'ilkellik', tarihsel ya da kültürel bir gerilemeyi göstermez, daha çok ilkel kültürlerin güncelliğinin zamanımıza taşınması anlamını taşır. Arketiplerle bir resim gibi özdeşleşmenin sonucunda, modern kentlerde "cangıllar" açılır, şaşırtıcı batıl inançlar, takıntılar ve saplantılar ortaya çıkar.

Jung, arketiplerin nasıl göründüklerini, neye benzediklerini Hint ikonografisine ait mandalalar üzerinden anlaşılır kılmaya çalışır. Yakın zamanda basılan *Kırmızı Kitap*'ında da mandalalara benzeyen birçok çizimini sergileyerek, onlar üzerinden ruhsal karmaşıklığı anlaşılır kılmaya çalışır. Bu çalışmasında, ilk resimler olarak arketiplerin yalın görünümlerine ulaşmaya çalışır. Derin bir simgeselliğin yansıları olan bu çizimler, yüzeysel ve yalın görünümlerine rağmen Jung'un "arketipoloji" sinin parçaları olurlar. Hintlilerin, "doğal, ruhsal içerikleri ve imgeleri tümüyle yok etmek için" başvurdukları yogaya ve meditasyona yardımcı olması için temaşa ettikleri bu simgesel resimleri, arketiplerin renklendirilmiş halleri gibi tarif edebiliriz.



Resim 7: Jung'un *Kırmızı Kitap*'ından arketipik bir resim.

"Mandalalar çizerek onların koruyucu dairesine giren" inanç sahipleri, meditasyon ve yoga sırasında bu resimleri izleyerek dinginlik bulurlar. Bu resimleri farklı bir işlev içerisinden değerlendiren Jung, bu simgeselliği gözlerken, yoga ve "meditasyon yaparken, hiçliği, imgesizliği yaratmaya çalışan" Hintliler'den farklı beklentiler içerisinde davranır. Ona göre, arketiplerin açtığı "ilk resim"lerin bir değişkesi olarak mandalaları temaşa etmek, "etkin imgelem"in ortaya çıkmasına yardımcı olur. İmgeyi, çoğu zaman resimle, imajla eşanlamlı olarak kullanan

Jung, kendi ruhsal deneyimi içerisinde bu yitirilmiş ilk resimleri tekrar bulmak için çabalar: "Duyguları resimlere çevirebildiğim sürece, yani duygularda gizli imgeler bulup çıkarabildiğim sürece rahatlıyorum ve kendimden hoşnut oluyorum" (2001: 190).

Jung, ruhsallığın temeli saydığı arketipleri, simya geleneği içerisinde de araştırır. Simya, maddeyle ruhun ayrımsızlığını, büyülü birlikteliğini ifade eden bir çalışma alanıdır. Simyacılar, Aristoteles'in her tür varlığın, canlı ya da cansız maddenin niteliği saydığı *anima* ya da ruhun maddeleşme koşullarını araştırırlar. Simyacılar maddeyi tetkik ederken, ona karışmış olan ruhsallığı da açığa çıkarmaya çalışırlar; özellikle de onu ele alanın, gözlemleyenin nesnesine taşımış olduğu ruhu. Jung'un mandalaları gibi "simya resimleri" de, maddedeki bu ruhsallığın, simgeselliğin temsillerini sunarlar. Madde, taşıdığı ruhla hacim kazanır, doğada kendisine uygun bir yer açar: "Simyacılar, içteki bir olayı, dıştaki bir biçime yansıtırlar" (64). Simyacının tetkik ettiği nesne, maddeye, cansız varlığa sinmiş ruhun açılımları gibi belirir, görünür olur ve anlaşılır. Simyacı, elde ettiği kimyasal karışımlar ve deneyler yoluyla da, maddedeki ruhun mucizevi şekillerde açığa çıkmasına tanık olur.

Bilinçdışının Resimleri

Jung'un "analitik psikoloji" ve arketipoloji araştırmalarının sonuçlarına göre, zamandan ve yerden bağımsız olarak varolan arketipler, "tüm insanları birbirine özdeş kılan temel psikolojik katman"a ait kalıplardır. Arketipler görünür olduğunda, ortak deneyimlere, kolektif bilinçdışına ait görüngüler de açığa çıkmış olurlar. Ortak görüngülere maruz kalanlarda tuhaf haller gözlemlenir; farklı vizyonlar, sanrılar ortaya çıkar. Ruh kalıpları olarak arketipler, sadece bilince ya da belleğe değil, bütün bedene ve bilinçdışı belleklere de kaydedilebilirler. Jung, özellikle mistiklerin, şamanların dışavurdukları vecd, esrime hallerini, arketiplerin kişisel bellekler ve bedenler üzerinden açığa çıkmasına ait bir koreografi gibi yorumlar. Salınan, çırpınan

bedenleriyle mistikler, arketiplerin edimsel bir sunumunu gerçekleştirirler. Vecd hali içerisindeki mistikler, arketiplerle özdeşleştiklerinde, özel beden dillerinin yarattığı bir çizimle, arketiplerin desenlerini, betimlemesini yaparlar.

Jung'un yarattığı görüngübilimin, kendi özel tarifiyle "arketipoloji"nin temel malzemesi olan arketipler, aracısız, dolaysız yollardan görünür olmazlar; mitik anlatıların içerisinde, mandala ya da simya resimlerinde, folklorik dansların koreografisinde rastlanabilecek türde simgesel dolayımlar yardımıyla açığa çıkarlar. Jung için, "etkin imgelem" bu simgeselliği yaratmanın yoludur. Etkin imgelemin en bilinen araçları olarak resim yapmayı, gergefi, dans etmeyi ve bazen de yazı yazmayı sıralar. Özellikle resim yapmak, arketipleri ortaya çıkarmanın en etkili yoludur. Arketipler görünür olduğunda, bilinçdışı da açığa çıkar. Her ikisi de resim-yazılı yollardan, simgesel katmanlar arasında ve düşsel şekillerde yüzeye çıkarlar. Jung'un *Kırmızı Kitap*'ında kendi çizimleri, mandalaları, simya resimleri bu arayışı örnekler.

Etkin imgelem işler durumdayken, bilinç, bilişsel etkinlikler araya girmez. Jung, arketiplerin gölgelediği "karanlık bölgeye yaklaşabilen" müzisyen ve ressamların bu yetiye sahip olduklarını düşünür. Esasen rüya gören her varlık bu imgelemle donanmış olsa da, herkes bu sahip olduğunu nasıl kullanacağını bilemez. Düşler, arketiplerle ve ortak yaşamın parçası olan imgelerle doludur. Jung, en gündelik düşleri bile, "tuhaf öznel yaşamlara ait" olmaktan çok, tekrar eden simgesel etkinliklerin, kolektif yaşam dinamiklerinin parçası arketiplere değen motifler gibi okumaya çalışır. Düşler, daha çok gündelik yaşantılardan parçalar sunuyor olsa da, "etkin duruma geçmiş arketipler" de barındırırlar. Bu nedenle düşleri değerlendirmek konusunda yeni bir bakış açısı ortaya koyar. Düşleri özerk bir ruhsal deneyim alanı gibi kavrayarak ve iyileştirme hedefini öncelikli saymadan, sadece ruhsal dünyaya ait malzemeler toplamaktan yanadır. Bu yaklaşımın sonucunda, Freud'un çerçevesini çizdi-

ği ve düşlerin temel malzemesi olduğu terapi gelenceğine ait "sözel aktarım"dan kaçınarak, düşleri "okumak"tan yana olduğunu dile getirir. Düşler, sözel olduğu kadar okunmaya açık metinlerdir aynı zamanda.

Arketipler, insan ruhunun temel, kurucu parçaları olsalar da toplumsal ve bireysel 'ruh sağlığı' adına bastırılmaları da zorunludur. Çünkü arketiplerin görünür hale geldiği ve bu nedenle özdeşleşmeye açık olduğu yaşamlarda şiddet ve yıkım yönelimleri yüzeye çıkar. Arketipleri nasıl çağıracağını bilemeyen, özellikle de modern topluluklar için bu bilinçdışı şiddet alanı, akılcı toplumsallığın dışına çıkarılmalı, perdelenmelidir. Arketiplerin çoğunu "olumsuz içerikli" sayan Jung, etkin duruma geçmiş arketiplerin, düşmanlıkları, karşıtlıkları, dolaysız ve nedensiz şiddeti besleyeceğini fark eder. Nazizm ve Bolşevizmin neden olduğu yıkımları da, etkin duruma geçmiş, edimleşen arketiplerin ve bilinçdışının açığa çıkmasının sonucu durumlar sayar.

Sadece bu türden büyük olaylar değil, küçük, tuhaf olaylar da arketiplerin gündelik yaşamda bizlere göz kırptığını kanıtlar. Jung, bu tuhaflıklara genç tuhaf bir şekilde örnekler ve Çinliler ya da zencilerle kaçan Amerikalı beyaz genç kızları örnek verir. Beyaz ve genç bir kızı bu şekilde davranmaya iten, mantık sınırları dâhilinde anlaşılamayacak olan arketiplerin yarattığı etkilerdir. Ancak basit dil sürçmeleri, seğirmeler, gündelik saplantılar, çağrışımlar da arketiplerin görünür oldukları küçük ölçekli belirtilerdir. Kendisini arketiplerin açtığı boşluklar içerisinde bulanlar, davranışsal tutarsızlıklar, sürçmeler yaşarlar. Eğer arketipler "etkin bir imgelem" dolayımıyla geri çağrılmaz ve sorgulanmazsa, nevrotik belirtiler gibi deneyimlenirler. Jung, arketiplerin yazı gibi değil de resim gibi, görsel yollardan geri dönüşünde böyle bir tehlike bulur. Etkin imgelemin içerisinden geçen arketipler sadece görülen resimler gibi değil, okunan metinler gibi de açığa çıkarlar. Bir başka deyişle, ruh sağlığını

korumak ve tuhaf davranışlardan uzak durmak için arketipler, hem görünür hem de okunabilir yollardan yüzeye çıkarılmalıdır.

György Lukács, farklı bir zaviyeden bakar ama benzer ifadeler kullanır. Ona göre de "doğrudan görsellik" yaratan 'saf resimler', hipnotik etkilerin kaynağı olur ve ruhsal takıntılara dönüşmeye açık bir doğrudanlık taşırlar.[24] Etkin imgeleme uğramadan saf resimler şeklinde geri dönen arketipler, karşısında her zaman savunmasız bir izleyici bulur. Doğrudan görselliğin izleyicisinde yarattığı hipnoz, sarsıcı resimlere doğrudan bakanların yaşadığı bir kendini kaybetme halidir. Medusa'nın suretine bakılıyormuş gibi, resimler şeklinde görünen arketipler saldırıya geçerler. Medusa'nın tek yaptığı görünmek olsa da, ona doğrudan bakan, karşısında saf, kendisini koruyamayacağı dolaysız bir görünüm bulur. Oysa sözlü ve yazılı bildiriler, resimlere göre her zaman için belli bir dolayımın içerisinden ve alıştırarak karşısındakine ulaşırlar. Söz ve yazının taşıdığı fasılalar, satır araları, noktalamalar, dinleyicisinin, okurunun hipnotik haller içerisine girmesini kısmen engeller. Bu fark, sevdiği bir varlığın ölümünü yazılı, sözlü ya da resimli bildiriler yoluyla öğrenenlerin yaşadıkları haller arasındaki fark kadar belirgindir.

Jung, "analitik psikoloji" yoluyla, arketiplerin çok farklı şekillerde açığa çıkış koşullarını araştırırken, ruhlar âleminde, bireyden bağımsız, "kişiye özgü olmayan" yapıların varlığını bulgular. Topluluklar için kurucu işlevleri olan arketipler, ruhsal yapılar için "önsel bir ortaklık" ve "içgüdü formları" yaratırlar. Arketipler, bu kadar kökensel önemde oldukları ruhsal yapıların içerisinde simgesel şekillerde ortaya çıkarlar; bir sim-

---

[24] Tanıl Bora, zamanımızda çoğunlukla medya yoluyla üretilen ve takıntı yaratan imajların tehlikelerinden söz eder: "Gelen nesillerin, yazılı ve sözelden ziyade görsel metinlerden öğrendiği zamanımızda, büyük bir tehlikedir bu. Simgeler ve imajların, fikri ve sözü temsil etmekten öte onların ikâmesi olduğu zamanımızda, büyük tehlikedir" (2008: 46).

ge içerisinde soyutlanmadan, yüceltilmeden görünürlük kazanamazlar. Freud'un sıklıkla ortaya koyduğu gibi, maddesel ve bedensel işaretlerle, belirtilerle, ruhsal işleyiş arasındaki nedensellik ilişkisi kaybolur. Jung'un Freud'dan ayrıldığı, kendi özgünlüğünü konumlandırdığı yer de burasıdır. Freud fizyolojik, bedensel dışavurumları olduğu gibi kabul ederken, Jung onları derin bir simgeselliğin içerisine yerleştirir. Jung'a göre, Freud'un ruh olarak tanımladığı, belli bir okumayla, bedensel işlevlerin bir metaforu gibi de anlaşılabilir. "Freud'la pek güzel anlaşıyorduk. Ama bir gün kimi nesnelerin simgesel değer taşıdığı düşüncesi takıldı aklıma" diye yazan Jung bu ayrılığın kökenlerine iner (164). O günden sonra, bilinçdışı doğrudan görünür, duyulur olamayacak kadar gizemli, karanlık bir alandır Jung için. Bilinçdışı, metonimik olarak tanımlanabilecek içeriklerden kuruludur; bir göstergeden, işaretten diğerine bağlanan, daha ele gelmez bir yapı gibi anlaşılır. Bilinçdışının sunduğu "gizem resmine ve suretine erişmek" için, ruhun çok katmanlı yapısını ve değişkenliğini kabullenmek zorunludur. Bu nedenle, ruhun derinlerindeki karanlığı, "gölge"yi kavramak için, bir ruhbilim uzmanı olmaktan fazlası gereklidir. Jung'a izafe edilen kâhinlik, iyileştiricilik gibi yan meşguliyetler de bu çabanın uzanımlarıdır.

Jung'a göre Freud, ruhu ve bilinçdışını, daha yüzeysel ve doğrudan nedensel bağlar içerisinde kavramaya yönelir. Bu yüzden Freud'un cinsellikle ilgili öğretisini en baştan eleştirir: "İnsanın bilinçdışında, cinsel nitelik taşımayan pek çok içerik yaşar" (187). Cinsellik, ruhun kurucu parçaları olarak arketiplerin görünümlerinden, işlevlerinden sadece birisidir.[25] Üstelik bu içerikler, ussal yollarla, türlü uzmanlıkların yardımıyla ve aktarım yoluyla değil, arkaik bilme yollarından, simyadan, mi-

[25] Jung'un anılarına göre Freud kendisine, "Sevgili Jung, cinsellik kuramından hiçbir zaman vazgeçmeyeceğine söz ver. Bu çok önemli. Bunu aşılmaz bir kale, bir dogma haline getirmemiz gerekli" gibi bir telkinde bulunur (164).

tolojilerden, "ötekiyle konuşmalar"ın sağladığı bir simgesellik içerisinden olanaklı olabilir. Bu sırada etkin imgelemin ürünlerini yorumlayarak yol almak gerekir. Böyle bir kavrayışa varabilmek, sadece kendi bildiğine değil, ötekinin ne söylediğine, nasıl göründüğüne odaklanmakla olanaklıdır. Jung'daki sözde iyileştiriciliğin, kâhinliğin kaynağı da, mevcut olanla değil de asıl soruların ve cevapların kaynağı olarak yöneldiği hiçliğe, boşluğa, gölgede kalana, ötekine kulak vermesi, göz dikmesiyle ilişkilidir: "Yaşamım boyunca bilmemin olanaksız olduğu bir şeyi ansızın bilmişimdir" (71).

Ancak onun sözlüğünde bilmek, iyileştirmek anlamına gelmez. "Kimseyi yanlış kanaatlerinden kurtarmak istemem" diye yazar. Nevrozun nedeni, yapısı konusunda eksiksiz bilgi sahibi olsak da iyileşmenin her zaman olanaklı olmadığını bilir. Hattâ nevrozun, kişi için "faydalı" bile olabileceğini, etkin imgelemi ayakta tuttuğunu düşünür. 'Ruhsal sorunları', sadece kişinin kendisine ve yakınlarına ait saymamayı da savunur. Nevrotik, ortak bilinçdışıyla bağlantı kurabilen kişidir. Benzer şekilde 'normal kişilerin' bu nevroza ortak oldukları ve bilinçdışıyla bağlantı kurdukları düşler de sadece düş görene ait deneyimler sayılmamalıdır. En mahrem, kişisel düşler bile ortak bilinçdışından pay alırlar ve bu yüzden düşlerin paylaşımı toplumsal bir sorumluluktur: "İlkel bir toplumda büyük düş gören, gördüğü düşü anlatmakla yükümlüdür." Bu topluluklar, düşlerin yanında delilerini de paylaşırlar. Deliler ortalıkta dolaşır, her istediği yere girip çıkabilirler. Delileri tüm haneler sırayla evinde ağırlamak ve beslemek sorumluluğunu duyarlar. Deli, anne babalarının bir utancı gibi saklanmaz, ortaya çıkmasına izin verilir. Onlar, ortak bilinçdışının canlı taşıyıcıları olarak, toplulukların ruhlarında gömülü arketipleri, tuhaf davranışlarıyla, anlamsız görünen konuşmalarıyla canlandırır, somutlaştırırlar.

Toplumsal Anımsama

Arketiplerle özdeşleşmek, Jung için şiddetle karşıtlaşmaya ya da savaş haline davet çıkarsa da, aynı zamanda "iyileştirici anımsama"ya da aracı olabilir. Platon için temel biçimlerin (*eidos*) açığa çıkmasının anımsamayla (*anamnesis*) koşut eylemler olması gibi, arketiplerin görünür, duyulur olması da, ortak toplumsal deneyimlere, olaylara ilişkin anımsamaların kaynağı olabilir. Platon, *Phaidon* ve *Menon* diyaloglarında, anımsamayı ve temel biçimlerin varlığını bağdaşık sayar. Temel biçimlerden tevarüs eden 'doğru bilgi' (*episteme*), öğrenilemez ve yorumlanamaz, sadece anımsanabilir. Platon'da anımsamak hakikatin bilgisine ulaşmak konusunda esaslı bir etkinlik olsa da, Jung'da özellikle arketipler dolayımıyla anımsamak, bir tür yoldan çıkma, toplumsal kimliğin ve benliğin bozulması gibi deneyimlenir. Freud için kişisel yaşantıların, hiçbir zaman silinmeyecekleri ve "mistik yazı tahtası" olarak adlandırılan bellek izlerine kazınması gibi, Jung için de toplumsal belleğin saklanma yeri, boş biçimler olarak arketiplerdir.

Arketiplerin, "kolektif bilinçdışı"na ait muhtevayla dolu olduğu varsayılabilir. Toplumsal anımsama bu içerikle beraber gerçekleştiğinde, efsaneler, söylenler, masallar ortaya çıkar. Yakın zamana ilişkin anımsamalar için de bu durum geçerlidir. Yakın geçmişe ait özellikle yazılı vesikalar çokça bulunsa da, toplumsal anımsamanın kaynağı çoğunlukla resimli, sözel kaynaklar olur; bu nedenle toplumun resim-yazılı belleğine kaydedilmiş hatıralar geri dönerken ikincil bir efsaneleştirmeden, simgeleştirmeden pay alırlar. Toplumsal anımsama, yüzeye çıkan geçmişe ek bir simgesellik katar. Böyle bir anımsama, dramatik yapımlarda, fantezi yapıtlarda, masallarda rastlanabilecek türde olağanüstü yaşamlara, kahramanlara hayat verir.[26]

---

[26] Son yıllarda Türkiye'de 12 Eylül'ün hemen öncesine ve sonrasına ya da erken cumhuriyet yıllarına ait benzeri bir anımsama çabasına, türlü filmlerde, medyada, anlatılarda rastlayabiliriz. Bunları okurken,

Alman antropolog Jan Assmann da benzer bir yaklaşımla, "tarih, hatırlama yoluyla efsaneye dönüşür" diye yazar (2001: 56). 'Gerçekte ne olduğu' ise, bu masalsı dramların yanında ikincil bir sorun gibi kalır. Arketiplere kayıtlı haldeki kişisel ya da toplumsal bellek, siyasal ve tarihsel içeriğinden soyutlanmış olarak geri döner. Geri dönendeki efsanevi içerik, daha çok kent efsaneleri gibi, tekrar unutulmayı, eğlenceli bir dramlaştırmayı, oyuncul ve bilmeceli, gizemli modern-sonrası anımsama kalıplarına yakındır. Toplumsal anımsamanın resimli, yazılı ya da sözlü olarak çağırdığı anılar, çoğu zaman nesnesiyle de ilgisiz görünür. Çünkü bu anımsamanın kaynağı olan anonim arketipler, zamandan ve yerden bağımsız olarak tüm toplumlara ve kişilere (ve hattâ Jung'a göre hayvanlara da) ait biçimlerdir. Anımsamaların kaynağı olarak "herhangi bir çağda ve yerde ansızın ortaya çıkan bu arketiplerin" bir efsane, masal gibi geri dönmesi, ortak bir 'insanlık dramı'nın karşılığıdır (Jung 2001: 17).

Toplumsal anımsamanın ortaya çıktığı yer ve zamanda, tarihsel, siyasal, kültürel içerikler, bu arketiplerin üzerinde yer alan ikincil, yüzeysel görüngüler gibi ortaya çıkarlar. Sözgelimi bir ülkeyle ilgili büyük olaylar, yıkımlar ya da savaşlar, bir aşk ilişkisinin, kişisel bir çatışmanın gölgesinde kalabilir. Arketiplerin tarih-dışı mevcudiyeti içerisinden bakıldığında, güncel durumlar, geçmiş ve gelecek olaylarla karışır; uzak yerlerin ve zamanların sakinleriyle zamandaş oluruz. "Gölgeleri çok uzun zaman öncesinden zamanımıza yansımış olan" kolektif belleğin ve onunla bağdaşık olan bilinçdışının, kendi zamanımıza karıştığını, güncel dünyamızı kararttığını ya da aydınlattığını fark ederiz. "Canlı varlığımızın parçası olan arkaik izler", içerisinde canlılık kazanan toplumsal bellek yoluyla, korku ve gizem filmlerinde olduğu gibi, çok uzak zamanların ve yerlerin birbirlerini

---

izlerken otuz yıl öncesinin bile efsane gibi anlatıldığını, farklı bağlamlar, dramlar içerisine yerleştirildiğini fark edebiliriz. Bu çalışmalarda, yakın tarihimize ait karmaşık dönemleri çoğunlukla bir melodram tadında izleriz.

etkilediğine tanık olabiliriz. Kolektif anımsamanın yardımıyla, ölülerin aramızda olduklarını ya da ilkellerle olan bağlarımızı koparmadığımızı fark ederiz.

Toplumbilimci Paul Connerton, anımsamanın her zaman için toplumsal bir rolü olduğunu ve sözel bir aktarım şeklinde gerçekleştiğini dile getirir. Özellikle arketipik, kökenlere ve başlangıçlara dair anımsamalar, sadece başlamış ve bitmiş büyük bir olayın geri çağrılması gibi değil de, hep tekrar edeni yakalamaya dönük bir çaba şeklinde gerçekleşir. Geçmişe dair (*retrospektif*) gibi görünen toplumsal anımsama, geçmişi geleceğe yansıtan (*prospektif*), dönüştüren bir niyeti de içerisinde barındırır. Geçmişi, özellikle de bastırılmış ve yasak zamanları anımsama girişimleri, sadece tarihsel gerçeklerin, olguların değil, arketiplerde kayıtlı kültler, simgeler ve mitlerin de yüzeye çıkarılması yoluyla gerçekleşirler. Bireysel anımsamalar bile, güncelliğe ve geleceğe dönük hesapların, niyetlerin yön verdiği bu tür bir efsaneleşmeden pay alırlar. Ancak gerek bireysel gerekse toplumsal anımsamaların özellikle modernliğe ilişkin ayırt edici yönü, "diyalektik imge"lerle ilgili bölümde de dile getirdiğimiz gibi, geçmişteki şimdiyi ve yeni olanı bulmaya dönük bir niyetin varlığıdır; eski olanın geri dönüşü, yaşamla uzlaşmaz bir tuhaflık, şok yaratan bir deneyim gibi ortaya çıkar.[27] Yeni olanın artan önceliği içerisinde, "geçmiş, yavaş yavaş silinip yok olur" (Lefebvre 1999: 99). Bu eğilimi, çok farklı alanlara yönelik tarihyazımlarından, kroniklerden de anlayabiliriz. Örneğin sinema tarihini konu alan bir metinde, önemli sinema filmleri başlığı altında yakın zamana ait filmlerin yer almadığı-

[27] Marcel Proust'un 'gerçekten yaşanmış bir geçmiş'e dönük arayışlarında, bu şekilde güncellikten, şimdiden bağımsız olarak tümüyle eski şeylerin, olguların anımsanması çabası bulunabilir.

nı, sinemanın "altın çağına" ait klasik yapımların bu tarihçeyi doldurduğunu fark ederiz.[28]

Modernlerin değişmeye, farklılaşmaya açık kültüründe, "özel bir unutma türü" önem kazanır. Yaşam ayrışma üzerine kurulu olduğundan, geçmiş hatıralar ve tarih parçaları modern zamana taşındığında, Walter Benjamin'in "diyalektik imge"lerde bulduğu gibi, niteliksiz hatıralar şeklinde ortada kalırlar. Modern bakış geçmişe döndüğünde, şimdiyle ilgisiz bir köhnelik, yıkıntı sahneleri, modası geçmiş, antika mahiyetinde mazi parçaları yakalar. Platon ve Jung'un "gerçek anımsama"ya yüklediği "iyileştirici" deneyimler böylesi bir toplumsallıkta zorlaşır. Geçmişten çıkıp gelen ve çoğunlukla resimli olan anımsama imgeleri, iyileştirici, birleştirici, onarıcı olmaktan çok, takıntılara, fobilere, batıl inançlara neden olan yersiz anılar şeklini alırlar.[29]

Geçmişten taşınan mazi parçalarının şimdiki zamanla en sorunsuz şekilde konumlandıkları yerler müzeler ve antikacı dükkânlarıdır. "Kurumlaşmış yenilikler toplumunda" her türden eskimiş nesne ya da olgu tahammül edilemez olur. Modern öncesine ait olan ve değerini yitirmeyecek klasik nesnelere yönelik ilgi, yeni ve ilginç olana dönük bir başka ilgi altında yok olur. Klasik bir yapıt, eğer bir müzeye kaldırılmadıysa eğer, ancak bir parodinin, pastişin içerisinde katlanılır olur.

Anımsama ve unutma çevrimine hükmeden ortak bilinçdışı, modernlikte anımsamaya değil de unutmaya dönük kültürel, ruhsal ilgiler, yatkınlıklar yaratır. Toplulukların anımsama koşullarını yaratan ortak bilinçdışı, aynı zamanda nelerin unutulabileceğine dair kararları da barındırır. Arketiplerin unutulması ya da yüzeye çıkarılması olgusuna hükmeden bu görünmez otorite, anımsama ve unutma türlerini düzene sokar. Bazı ar-

---

[28] Bu ve benzeri konularda, özellikle de modern-sonrası anımsama biçimleri üzerine Andreas Huyssen'in *Alacakaranlık Anılar* (Metis 1999) adlı çalışmasında etkileyici bir sunum bulunabilir.

[29] Filmlerde de geçmişi hatırlamak çoğunlukla bir felâket habercisi olur. Basit aile albümlerini karıştırmak bile hayırlı sonuçlara sebep olmaz.

ketiplerin unutulması, bilinç yüzeyine çıkmaması zorunlu olsa da, diğer bazıları bilince çıkarılmalıdır. Topluma şekil veren kültürel gelenekler de bu türden "anımsamaların düzenlenmesi" amacını taşırlar. Toplumsal iktidarlar, ne türden olursa olsunlar, tüm egemenlik ve hegemonya biçimleri, uyrukların belleklerine de hükmedip, neyi ne zaman anımsayabileceklerini düzenleyerek güç ve meşruiyet kazanırlar. Bu nedenle, 'meşru' bir iradenin varlığı altında, egemenlik biçimleriyle bellek işlevleri arasında bir dayanışma ortaya çıkar.

Farklı Anımsama Biçimleri

Jan Assmann, anımsama türlerini "ritüel" ve "metine dayalı" olarak ikiye ayırırken, modern anımsamayı 'daha ilkel' anımsamalardan ayırt etmeye çalışır. Modernlerin anımsamaları, bellek kullanımları daha çok yazılı yollardan gerçekleşir. 'Daha ilkel' topluluklardaki ritüele dayalı anımsama ise, bedensel bir ezberin sonucu olduğundan, anımsayanın niyetlerini, güncelliğini aşan bir 'nesnellik' taşır. 'İlkel anımsama', 'ilksel anlamları', arketiplere ait "ilkel resim"leri yeniden canlandırmaya ait yordamlar içerir. Assmann, ilkellerin türlü törenler, ritüeller yoluyla geri çağırdıkları anılar bütününü, ilginç bir şekilde "kanonik metinler" şeklinde adlandırır. İlkellerin ritüel anımsamayla geri çağırdıkları, "harfine bile dokunmayacakları kanonik bir metin" ve dolayısıyla geçmişe ait nesnel resimlerdir. Topluca anımsayanlara düşen, bu kanonik metnin açtığı resme öykünmektir (*mimesis, imitatio*). Oysa "Batılı anımsayış"ta kanonik olana öykünmekten, tekrarlanabilir olana yönelmekten çok, geçmiş yaşananları yorumlamak, "bağlantı kurabilmek", "çeşitleme yapmak" önem kazanır (2001: 119).

Toplumsal bellek üzerine düşünen Bronislaw Malinowski ise, ilkellerde toplumsal belleğin "beden-yazısı" gibi taşındığını dile getirir (2000). Bütün kabiledeki bedenler, edimsel bir büyük belleğe, toplumsal kayıt aracına dönüşürler. Topluluk, sonradan anımsayacağı muhtevayı, sadece bilinen türde belleklerde

değil, mitlerde, şarkılarda, danslarda, atasözlerinde, tuhaf görünen yasaklarda, kutsal metinlerde, süslemelerde, resimlerde, totemlerde de saklar. Anımsamak, bu saklananların 'birisinin aklına gelmesi' yoluyla değil de, tüm bellek araçlarının edimsel bir bağlamda, koreografide buluşmasıyla olanaklı olur. Anımsama da bu durumda, söze, yazıya dökülen bir işlem olmaktan çok, özellikle kabile danslarında olduğu gibi, bedensel edimlerde karşılığını bulur. Edimsel anımsama, alışkanlıkla yürütülen bedensel bir melekeyle de eş sayılabilir. Kabilenin toplam bedenini yaratan beşeri bedenler, alışkanlıkla ve dolayısıyla belirli bir koreografi dâhilinde devindikçe, salındıkça, eylemde bulundukça ortak bir anımsamaya neden olurlar; beden parçalarında saklı anılar ortaya çıkar. Mahrem bireysel hatıralara yer bırakmayan ve kabilece yaşam bulan anımsama edimi, modernlerin deneyimlediği gibi bozucu ya da tersine aydınlatıcı, tümüyle yeni bir anımsama edimine neden olmaz; mevcut olanın muhafaza edilmesine, yeniden hayata geçirilmesine aracı olur. İlkellerin anımsaması bu haliyle, modernlerinki gibi güncellik içerisinde 'tuhaflıklar' gibi açığa çıkmaz.

Psikoterapide de bilince yükseltilen bastırılmış içeriklerin neden olduğu "bilinçdışı anımsama"nın, aktarımların, analiz edilenin ruhsal dengesini, akıl sağlığını tehdit eden bir yanı vardır. Bilinçdışı, anımsama yoluyla açığa çıktığında, gündelik rutinin, alışkanlıkların bozulmasına neden olur. Oysa ilkeller ortak bilinçdışını, danslarında olduğu gibi edimsel bellekleri yoluyla geri çağırdıklarında, travmatik deneyimler yaşamazlar; mevcut alışkanlıklarına, 'batıl inanç'larına daha da fazla tutunurlar. İlkel yaşama dönük antropoloji çalışmalarını okuduğumuzda, ilkellerin, bilinçdışı muhtevayla, arketiplerle ve onlarla bağdaşık batıl inançlarıyla uyum içerisinde yaşamlar sürdükleri izlenimine kapılırız. Delilerin ortalıkta dolaşması, sürekli yaşayanlara musallat olan ölüler, şiddetin, vahşetin ve cinselliğin bastırılmaması, ortak bilinçdışının taşıyıcısı varlıkların, durumların yaşanan muhitten uzaklaştırılmaması gibi olgular, bilinç-

dışıyla daha barışık bir yaşamın göstergeleridir. Bu yüzden kaynağı ne olursa olsun anımsamak, farklı, yeni, daha gerçek, daha tuhaf başka şeyleri taşımaz onların muhitine; anımsama eylemi, tekrar edeni, değişmeden kalanı, başlangıçlara dair söylenleri geri çağırır. Yaşamın da kaynağı olan bu döngüsellik, mevcut olanın sürekli geri dönüşüyle, anımsanmasıyla olanaklı olur.

Edimsel anımsama kalıpları olarak arketipler, beden-yazısı gibi farklı belleklere kazındığında, anımsamak, zihinsel bir işlev olmaktan çıkar ve bir eylem halini alır. Şamanların, iyileştiricilerin ruh çağırma seansları, birçok ilkel kabilelerin ritüelleri, hattâ histeri nöbetleri gibi yan yana telaffuz edilmeleri yersiz görünen tüm olaylarda bellek türlerinin, özellikle de farklı beden parçalarının topluca katıldığı 'bütünsel anımsama'lar gerçekleşir. "Ritüel canlandırma ve tekrarlama" olarak da adlandırılabilecek bu anımsama biçimleri, Assmann'a göre "modern olmayan anımsama" örnekleridir. Kültürel kökenlere, başlangıçlara ait dramların yeniden yaşam bulduğu bu türden anımsamalarda, söylensel geçmiş her zaman güncelliğini korur. Anımsamanın belleği güçlü kişilere bahşedilmiş bir ayrıcalık gibi değer gördüğü modernlerde anımsamak, 'akla gelmek'le eşanlamlı bir zihinsel işlev halini alır. Böylesi bir bellek işlevi, geçmişi tekrarlamaktan çok, kendi güncelliği içerisinde yorumlamaya ve bozmaya açıktır.[30]

[30] Henri Bergson ve Marcel Proust, beraberce geliştirdikleri "iradedışı bellek" tasavvuruyla, zihinsel ve bilişsel işlevlere dayanmayan bir anımsamanın olanaklarını dile getirirlerken, aynı zamanda 'modern anımsama'nın poetikasını da sunarlar bizlere.

Söz

I

Retorik: Güzel Konuşmanın Yararları ve Zararları

Eski Yunan'da bazı politikacılar, meclis karşısında, agorada daha etkili konuşabilmek için özellikle sofistler arasından ve sözel olanı yazıya dökmeleri için (*logographoi*) yazıcılar tutarlar. Yazıcılar, belli konularda inanırlık yaratmayı amaçlayan sözleri, kalabalıkları ikna edecek türde söylevleri yazıya geçirirler. Amaçları etkili söylevler hazırlayarak, politikacıların dile getirdikleri sözleri dinleyicilerin zihinlerine nakşetmelerine yardımcı olmaktır. Retorikle amaçlanan, belleğe işlenen türde nakışlardır. Sofist yazıcılardan beklenen de, özünde sözün karşılığı bazı resimleri ortaya çıkarmalarıdır. Zihne, belleğe nakşedilen sözler, sözel kültürlerin dayanağı ezberlerdir. Ezber, resimli olandan, bellek için üretilmiş nakışlardan destek alarak ortaya çıkar. Ezber, söze, kavrama iliştirilmiş resimler yoluyla gerçekleşir. Retorikçinin buradaki hesabı da, etkili sözler sayesinde belleklerde kalıcı resimler yaratabilmektir.

Retorik, sözel topluluklarda başlı başına bir eğitim alanı olarak, bellek tekniklerini, sözel tonlamayı, görsel sunumu, sözcük seçimlerini ve tüm bunların yardımıyla dinleyicilerin ruhu-

na uygun söz söyleme becerisini içerir. Antik Yunan'da sofistlerin para karşılığı eğitimini verdikleri retorik, çeşitli söz sanatları ve belâgat konularında hüner kazandırmanın yanında, politika ve toplum içerisinde etkin şekillerde varolma yollarıyla ilişkili teknikleri de içerir. Retorik yazılı kültürlerde aldatıcı, süslü söz söyleme ustalığı gibi karşılansa da söylemekle yapmak arasında yakın bağlantıların olduğu sözel dünyada itibarlı bir toplumsal ve kültürel edim sayılır. Söz vermek, sözleşmek, sözel dünyada yazılı ve resmî bir belgeyi imzalamakla eşanlamlıdır. Özellikle feodal, kabilesel ya da cemaat tarzı bağlılıkların, yazılı kayıtlardan çok, bu türden sözleşmeler üzerinden yürüdüğü bilinir. Karşılıklı olarak tarafların söz alışverişinde bulunmaları, yaptırım değeri taşıyan bir belge halini alabilir. Sözleşmenin kâğıt üzerinde ya da yazılı olması gerekmez; sözlü ya da edimsel başka yöntemler de geçerli sayılır. Sözleşme, karşıdakine kendi varlığının kanıtı, yazılı bir belge, mühür, resim-yazılı bir imza, söz ya da dokunuş yoluyla gerçekleşebilir. Bu konuda ilginç bir örneği Avrupa Ortaçağ'ı üzerine yazan Marc Bloch verir. Bloch'a göre, feodal toprak birimi olan *fief*'lerin dağıtılması sırasında bu sözel bağlılık, senyör ve serfin kimi zaman dudaktan öpüşmesiyle sağlamlaştırılır (2005). Yazılı vesikalar bir kenarda bulunsalar da fazla değer görmezler. Tarafları uzun yıllar birbirine bağlayan sözleşmeler, daha çok sözlü yollardan hayata geçirilirler.

Doğu'yu Batı'dan ayırmadan, sözlü kültürlerde söz söylemenin, söz vermenin bağlayıcı bir yanı olduğu söylenebilir; özellikle de süslü, etkili bir retoriğin, kutsal sözlerle denk bir yanı vardır. Kutsallık ifadesini bulduğunda süslenmiş olarak dile gelir ve sadece söz yoluyla aslına en uygun şekilde mevcudiyet kazanabilir. Dinleyicisinin dile gelende ikna edici, büyüleyici bulduğu da bu hakikatin ifşa edilmesidir. Hakikatli olan, ancak kulak okşayıcı, güzel tınılı olabilir. İnandırıcı, etkili ve ikna edici söz, hakikatin sunumuna en uygun ifade aracıdır. Hattâ adaletin... Eski Yunan'da örnekleri bulunan ve Platon'un

da eleştirdiği bazı mahkemelerde, suç ve cürüm güzel sözün sahibine uğramazmış gibi, kendisini üstün bir retorikle savunan kişi, suçsuzluğunu da ilân etmiş sayılır. Suçlu, mutlaka düzgün konuşamayan, kendisini savunamayan, dili sürçen, sessizce boyun eğenler arasında aranmalıdır. Mahkeme karşısındaki, suçsuzluğunun dayanaklarını kendi konuşmasıyla, etkili sözel savunmasıyla yaratır.[1] Söz, yalandan en uzak ifade biçimidir. Suçlunun söylediklerine suçlarının belirtileri siner, bulaşır.

Michel Foucault, retorik, güç ve hukuk ilişkisinin daha çok Feodal Germenik topluluklarda uygulamasını bulduğunu ortaya koyar. Feodal hukuksal uygulamaların, Eski Yunan ve Roma'ya göre farklılığı, "hakikati soruşturma ile belirleme" yollarındaki yaklaşımlardır. Germenik uygulamada, "[adalet] hakikati değil, konuşanın gücünü, ağırlığını, önemini kanıtlamanın bir biçimidir." Mahkemedeki soruşturmanın amacı, "en güçlü olanın aynı zamanda haklı olduğunu da saptamaktır." Bu hukuksal yordamda, "güçten hukuka geçmeyi sağlayan" retoriğin etkinliğidir. Retorikse çoğunlukla güçlülere, zenginlere bahşedilmiş bir vasıftır (2005: 203, 205).

Feodal hukuk düzeninde yasa, egemenin sözü, kelâmı üzerinde temellenir ve egemen telaffuzun yarattığı olgusallık üzerinde inşa edilir. Yazıya geçirildiğinde, bu sözlerin yasal hükmü başlar.[2] Egemenin, keyfî, dayanaksız da görünse, vazettikleri, "yaşayan bir kalıp" halini alır. Konuştuğunda aynı zamanda belli bir eylemi de icra eden egemen, kanunların yaşayan kaynağı ve 'ilksel sözlerin' sahibi olarak, güçler ayrımını ortadan

---

[1] Ulus Baker, hukuksal olarak retoriğe bu kadar bel bağlamayı ve "güzel konuşma saplantısı"nı, Antik Yunan kentlerinde iyi düzenlenmiş yasaların bulunmayışla da ilişkili görür (2010: 38).

[2] Antropolog Paul Stirling de benzeri bir siyasal ve hukusal konumu, Türkiye'deki bazı köyleri de içeren çalışmaları sonucunda belirler. Ona göre ilkel toplulukların genel özelliği, yasa halini alan sözelliğin yarattığı "aşırı siyasal" koşullardır.

kaldırarak her sözüyle, yoruma, temyize açık olmayan bir infaz kararını da dile getirmiş olur (Agamben 2001: 224).

Eski Yunan'da Retorik

Platon, sofist Gorgias'ı eleştirdiği diyaloğunda, bu şekilde haksızlıklara izin veren, büyü etkisi yaratan, kaynağını gerçeklikten değil de, dünyevi otoriteden alan meşru olmayan söz kullanımlarını eleştirir (2010).[3] Onun için, temel biçimleri, görünmez *idea*'ları, doğru, ölçülü ve yerinde olanı ifade edebilmek, sofistçe olmayan bir dil kullanımıyla olanaklıdır. Ancak retoriğe karşı olan Platon'un kendisi de, temel biçimleri (*eidos*) tanımladığı mağara eğretilemesinde olduğu gibi, çoğu zaman lirik diyebileceğimiz bir retoriğe ve güçlü eğretilemelere başvurur; "dili, şiirsel söyleyişin gücüne tâbi kılar."[4] Esaslı bir şeyleri tarif ederken, matematiğin (*mathème*) ölçekli dilini değil de, sofistlere atfettiği şiirin (*poème*) dilini, "dilsel gücü"nü kullanır (Badiou 2010: 30).

Sofistlere karşı yazdıklarını okudukça, Platon'un retorikçilerin dil oyunlarıyla dolu konuşmalarında, bizim şimdi pazarlamacılarda, reklâmcılarda ya da 'samimiyetten uzak' kimi politikacılarda bulduğumuz türde bir riyakârlık bulduğunu fark edebiliriz. *Gorgias* diyaloğunda ifade ettiği gibi, böyleleri dilyetilerini, sözcükleri ustaca eğip bükme yeteneklerini, gerçeğin, adaletin ve güzel olanın (ki bunlar Platon'a göre *eidos*'un temel nitelikleridir) ortaya çıkarılması için değil de, "kişisel çıkar"lar

---

[3] Platon, *Phaedrus* diyaloğunda dile getirdiği gibi, yazının belli bir türüne de karşıdır. Yazıyı doğru ve yerinde sözü (*logos*) zehirleyen *pharmakon* sayar. Resme, şiire ve sanata da karşı olan Platon, muhayyile ürünlerine topluca karşıymış gibi görünür.

[4] Marshall McLuhan'ın tipografi sonrası bir yazma biçimi saydığı bilimsel, akademik yazılarda, Platon'un uygulamak istediği ama başaramadığına yakın bir dil kullanımı bulunabilir.

edinmek, "şöhret"e ulaşmak için kullanırlar.[5] Her konuda etkili söz söyleme becerisine sahip Gorgias, sofistçe bilgiçliğini ve güzel konuşma yetisini, karşısındakini tuzağa düşürmek, kur yapmak, cazibe yaratmak için kullanır. Ulus Baker, "dil oyunları yaratarak her şeyi görelileştirme" eğilimine sahip sofistlerin Platon'da yarattığı kaygıyı anlamaya çalışır:

> *Logos*'u işlerinin bir parçası olarak kullanan sofistler, 'dilbilimsel dolandırıcı', 'dili suiistimal edenler'dir. Adlandırma edimini sürekli olarak ertelemişlerdir; onlarınki sürekli bir tartışma, iddiada bulunma ve ıstırap veren bir *Logos* yordamıdır. (2010: 81)

Platon, dilyetisi erken gelişmiş çocukların yarattığı türden bir irkilme ve belki de büyülenmenin etkisiyle, sofistçe dil oyunlarını 'doğaya aykırı' saymış olabilir.[6] Güzel konuşan, kerameti kendinde bir değer yaratmaya çabalar ve tüm konuşmalardan önce orada öylece duran temel biçimlerle ilişkisiz bir söylem ortaya koyar. Kişisel telaffuzların yarattığı süslemelerden, bezemelerden arınmış yalın temel biçimler, sözlerden, yazılardan ve resimlerden bağımsız olarak varolurlar. İmge (*eidolon*) ne şe-

---

[5] Platon'a göre sofistlerin retorik araçlara başvuruları, kültürel bir yozlaşma işaretidir. Kültür kuramcısı Aleksandroviç Sorokin de benzer bir yaklaşımla, kültürel gerileme dönemlerinde ve dekadan zamanlarda, kültür ürünlerinde dil oyunlarının, abartılı gösterimlerin ve sunumların, gösteriş arayışının belirginlik kazandığını ortaya koyar (Sorokin 2008).

[6] *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* adlı romanında, Platon'un sofistlerle kurduğu ikircikli ilişki üzerinde duran Robert M. Pirsig, Platon'un kendisinin de bir sofist olduğunu dile getirir. Badiou da Platon'daki sofistliğe yatkınlığı işaretler: "Platon'un diyaloglarındaki benzersiz cazibe, sürekli olarak yazınsal ayartma ile akıl yürütmenin aman vermez katılığı arasında bulunan ittifaka benzetilebilir" (Badiou 2010: 56). Platon özellikle *idea*'ları, temel biçimleri betimlerken, türlü dil oyunları kullanır, sofistçe sayılabilecek etkili bir söz arayışı içerisine girer.

kilde ortaya çıkarsa çıksın, bu biçimlerin kötü birer benzeşini, öykünmesini (*mimesis*) sunmaktan fazlasını yapamaz.

Platon'a göre her konuda yaşamı daha olumlar görünen Aristoteles, retorik konusuna ihtiyatla yaklaşır. Birçok başka konuda olduğu gibi, bu konuya da Platon'a göre daha ampirik, duyumsal şekillerde yaklaşır. Aristoteles, retoriğin esasıyla ilgilenmenin yanında, retorik sahibinin (*rhetor*) konuşarak yarattığı ikna etme gücünün kaynağını ve doğru bir retoriğin temel kurallarını araştırır (2008). Hattâ bu sırada sofistleri yer yer savunan Aristoteles'e göre, etkili retoriğe sahip konuşmacı, konuşmasının esasını yaratabilen kişidir. Retorikçi, Platon'un doğru konuşmanın esası saydığı gibi, önceden hazır, mevcut anlamlara, esasa, güzelliğe, biçime öykünmez; bizatihi o güzelliği kendi konuşmasında da yaratabilir.

Aristoteles, retoriğin faydalarından söz etse de, gene de yerli yersiz konuşmaya karşıdır. *Polis* içerisinde doğru bir yurttaş olmak isteyen, öncelikle doğrudan gereksinimler ve arzularla ilgili konuşmaktan kaçınmalıdır. Retorikçinin sözü diğerleriyle bir ortaklık zemininde yaşam bulmalıdır. Aristoteles bu ölçüyü belirginleştirmek için, "ses" (*phone*) ve "söz" (*logos*) arasında ayrım yapar. Ölçülü, aklı başında konuşmak için sesler yerine sözler kullanılmalıdır.[7] Giorgio Agamben de Aristoteles'in bu ayrımını önemli sayar: "Polis'in doğru yeri, sesten dile geçişte konumlanır." İyi bir yurttaş olmanın koşullarını araştıran Aristoteles, "canlı varlığın *logos*'ta kendi sesini bastırması" gerektiğini ortaya koyar. "Polis'in doğru yerine" yerleşebilmek, Atinalı yurttaş olabilmek için kişinin sesini bastırması, anlamlı sözler ortaya koyabilmesi, dili ölçülü ve faydalı bir şekilde kullanması gereklidir. Sözün sesten arınmış doğru kullanımıyla ortaya çıkan *logos*, canlı varlıklara ait ses çıkarma yetisindeki bir soyutlamanın ve hattâ sesle kurulan karşıtlaşmanın (sesi

[7] "Grekler, hem konuşma hem de akıl için tek bir kelime, *logos* kelimesini kullanırlar" diye yazar Thomas Hobbes (30).

bastırmanın ya da yüceltmenin) sonucudur. Söz, kendi maddesi olan sesi aşarak, yadsıyarak değer kazanır (2001: 17).

Aristoteles, *phone* ve *logos* arasındaki ayrımların yanında, sözün görsel olanla bağı üzerine de düşünür. Retorik sahibi, ses tonuyla, sözcükleri etkili kullanımıyla ve özellikle de konuşurken çizdiği resimlerle ya da betimlemelerle, dinleyicisinin, anlattığı konulara odaklanmasını ve inanmasını sağlayabilmelidir. Retorikçinin karşısındaki kalabalığı ikna etmesini, inandırmasını kolaylaştıran, biraz da bu şekilde imgeleme seslenen, dinleyicinin kendisini içerisine yerleştirebileceği, özdeşlik kurabileceği resimler yaratabilmesiyle ilişkilidir.

Aristoteles, retorikten beklenen inandırma ve onun da ötesinde dinleyicisini büyüleme hali üzerinde ısrarla durur. Politik eylem yoluyla güç ve çıkar alanları yaratmak, retorik yoluyla kalabalıkları inandırmakla doğrudan bağlantılıdır. Güncel politika, hem Platon hem de Aristoteles tarafından, gerçeği ikna yoluyla yaratmanın yolu sayılırlar. Nesnesi olmasa da, mesnetsiz de olsa, dile getirdiğine inanan bir kalabalık yaratabilen konuşmacı, politik gücün de sahibi olur. Demokrasi, biraz da böylesi retoriklerin yardımıyla yaratılan inanç nesneleri, dogmalar üzerinden işler. Ancak bu işleyişi betimlerken eleştirmekten de geri durmayan Platon'un iyi bilinen demokrasi karşıtlığının nedenlerinden birisi de, güzel konuşana inanmaya meyilli bir kalabalığın varlığıdır.

"Retorikçi"yi her zaman "filozof"un karşısına yerleştiren Platon'a göre, rhetor kanaatleri (doxa), filozofsa gerçek bilgiyi (episteme) dillendirir. Michel Foucault, en azından zamanımız için bu ilişkiyi tersine çevirmenin gerekliliğini dile getirir: "Retorikçi ile filozof arasındaki büyük karşıtlık –hakikat insanı, bilme insanı olan filozof, bir hatipten başka bir şey olmayanı her zaman küçümsedi: Tumturaklı laflar eden, söylemin, kanıların insanı, sonuçları arayan, zafer kazanmak isteyen kimse." Foucault, zamanımızı daha iyi anlayabilmek, gerçekçi bir "felsefi sınama" için tekrar "felsefeyi retorikleştirme"nin, sofistleş-

menin gerekliliğini ortaya koyar. Söylemin, söylenenin maddiyat kazandığı, olay halini aldığı ve güç ilişkileriyle olan bağlarını çekinmeden ortaya koyan bir felsefeyi yerleştirmenin gerekliliğini dile getirir (2005: 266).

Antik Yunan gibi özünde sözel kültürlerde retorik, önce kendi hakikatini yaratan ve sonrasında süsleyen icralardır. *Gorgias* diyaloğunda Sokrates, "biçimlerden, renklerden, parlaklıktan, giysilerden yararlanıp beden eğitimiyle elde edilen güzelliğin" yerine, "eğreti bir güzellik" yaratmaya yarayan "süslenme sanatı"yla retorik arasında benzeşim bulur (30). Süslenme yoluyla, nasıl bedenin doğallığı gizleniyor, bir güzellik yanılsaması yaratılıyorsa, retorik de aynı şekilde desteksiz, göz aldatan bir gerçeklik etkisine neden olur. Güzel konuşma eylemi sırasında, sesin alçalıp yükselmeleri, bükülmeleri arasında, Heideggerce söylersek, görünür olan ve tekrar saklanan türde bir hakikat (*aletheia*) açığa çıkar. Dinleyicisine inandırıcı gelen, onu anlatılan konuda ikna eden de bu esastır, gerçeklik etkisidir. Böyle bir konuşma sırasında, retorik sahibi kadar, dinleyiciler de etkin bir konum işgal ederler. Retorikçi, çoğunlukla bir tartışmayı, çelişkiyi, çıkışsızlığı dile getirirken, dinleyicisi de doğru kurulmuş cümlelerle ikna edilmeyi bekler. Bu yüzden, Platon ve Aristoteles uzlaşarak, başka etkilerin, işlevlerin yanında özellikle inandırmayı, ikna etmeyi retoriğin temel hedefi sayarlar. Sözel kültürün içerisinde yer alanlar için hedefsiz bir konuşma olamaz. Konuşma, söz söyleme bu kadar politikanın ve ilişkilerin merkezindeyken, dinleyicilerin taraf olmayacağı, sadece eğlendirmeyi amaçlayan 'boş konuşmalar', gevezelikler değer görmez. Söz söylemek ayrıcalıklı bir ifade alanı olduğundan, konuşmanın değerini düşürenlere, söze karşı inançsızlık yaratanlara fırsat verilmez. Sözün, hakikatin, adaletin telaffuzu olduğu herkesce güvence altına alınmalıdır.

Zamanımızda düzmece yazılı belgeler hazırlamakla, o zamanlar için çarpık ve yalan sözler ortaya koymak benzer cürümler sayılabilirler. Belki de bu yüzden, sözel dünyanın mah-

kemeleri suçsuzluğunu inandırıcı şekillerde dile getiren kimilerini suçsuz sayarlar. Söylenmiş söz önemli bir vesika, delil, kanıt değeri taşır. Okuryazarların dünyasında, yazılı, imzalı belgelerin sahte olabileceği nasıl pek düşünülmezse, o dönemde de söz söyleyen, konuşmacı, istese de yalanla, gerçekdışı olanla işbirliği yapamazmış gibi işlem görür. Yalan söyleyenin kendisini mutlaka ele vereceği, dilinin sürçeceği varsayımı vardır burada. Yalan makinesi, bu nedenle sözel dünyanın kozmolojisine oldukça uygun bir araçtır. Bu olgular, hakikatin telaffuzunu sözlü ifadeyle eş sayan söz-merkezli (*logocentrism*) bir metafiziğin de işaretleridir.

Platon'un, retorik kullanımıyla demokrasiyi ilişkili gördüğünü dile getirmiştik. Retorik, demokrasinin dayanağı olan *demos*'un, "cahil halkın" gözünü boyamak için kullanılan bir araçtır. Bu nedenle, Platon'dan farklı bir açıyla bakıldığında, karşı-politik bir araç da sayılabilir; halkın duymak istediklerini söyleyerek politikaya katılımlarını engelleme çabası gibi de anlaşılabilir. İnandırılmış, büyülü sözlerle ikna edilmiş halk, kendisini aşan başka işlere gözünü dikmeden, kendi halinde yaşamanın yolunu seçebilir böylece. Kalabalığın ikna olmuşluğu, hatiplere, belâgat sahibi politikacılara, onları vesayet altında tutma hakkını da verir. Demokrasilere özel halk vesayetinin parçası olarak retoriğin, çoğunluğa rağmen işleyen politikanın önemli bir bileşeni olur. Politikacının uyguladığı sözlü ve yazılı retorik, 'sivil yaşamı' rıza, ikna yoluyla idame etmenin araçlarından birisi olur.

Platon, retorikçilerin uğraşlarını kastederek, "başka sanatlar vardır ki işlerini yalnızca sözle gerçekleştirirler, eyleme sanki hiç gereksinimleri yoktur" diye yazar. Ona göre, "retorik hiçbir el işi gerektirmez, bütün eylem ve etkisi sözlerdedir" (2010: 8). Sözel ifadeyi bir tür eylem gibi görmez. Buna karşılık Aristoteles, retoriğin yaratabileceği coşkuyu, harekete geçirme gücünü onaylar. Platon için retorik, halkla yüzleşen seçkinler olarak ruhban, bürokrat ya da politikacıların, kanılarını (*doxa*) dile getirmelerinden fazlasını içermez. Sofistçe bir retoriğin, *eidos*'

lardan tevarüs eden bilgileri (*episteme*) yansıtması, yakalaması olanaksızdır. Retorik içerisinde açığa çıkan bilgi, "gerçek bilme"nin inkârına, üzerinin örtülmesine yarar. Retorikçinin yapamadığını felsefeci yapar; retoriğin karşıtı olarak "karşılıklı konuşma sanatı" ya da "diyalektik" yoluyla olanaklı olan hakikatin soruşturması, felsefecilerin nihai aydınlanmayı yakalayana kadar sorumlulukla yürüttükleri bir arayıştır. Karşılıklı konuşma ruh için yararlıdır.[8] Diyalektik hiçbir zaman bir "ağız kavgası" şeklini almaz. *Gorgias*'da Sokrates, "kendini nasıl bir hekime korkmadan teslim edebiliyorsan, tartışmaya da aynı biçimde bırakıver kendini" der (2010: 49). Sokrates bu ifadesiyle, bir Eski Yunan ideali olarak, "beden ve ruhu yetiştirme" uğraşlarının denkliğini de ortaya koymuş olur.

Diyalektik, konuşmacıların bilmediklerine, hazırlıklı olmadıklarına yönelik bir soruşturmadır. Oysa retorik, bir tür konuşma tekniği (*techne*), hazır bilgilerin, kanıların göz boyayan şekillerde işlenmesi, serimlenmesidir. Retoriğin nesnesi olan dinleyici, esasen karşısındaki konuşmadan bilgi edinemez. Sofistlerin yaptığı da belirli bir retorik, söyleme tarzı, söylem etrafında ortak uzlaşılar yaratma çabasıdır; oysa toplulukların üzerinde şekillendiği gerçek bilgi, her zaman için zamandan, yerden, kullanım amacından (*pragma*) ve tüm benzeri uzlaşımlardan uzak olmalıdır. Sofistler içinse retorik, gerçeklik inşa eden bir ifade edimidir. Kendi halinde orada duran ve bilinmeyi, işitilmeyi, görülmeyi bekleyen bilgi kaynağı temel biçimlerin yerine, icraya dayalı ilişkilerin şekil verdiği, söylendikçe, dile geldikçe hayat bulan, 'gerçekleşen' bir bilgi alanının varlığını dillendirirler. Bir başka deyişle onların sözel icraatında, esas olanla onun temsilinin, sunumunun ya da bilgisinin üretildiği söyleme edimleri birbirlerini dışlamazlar. Dilsel edimle gerçeğin kendisi neredeyse özdeş olurlar. Söylenen (*de dicto*), eylem,

[8] Platon, Sokrates üzerinden karşılıklı konuşmanın erdemlerini dile getirse de, diyaloglar çoğunlukla Sokrates'in monologları, tek taraflı konuşmaları şeklinde ilerler.

edim, fiiliyat (*de facto*) halini alır (Eco 2011: 76). Foucault da benzer şekilde, sofistçe retorikte "söylemlerin fiilen olaylar, maddilikler olduğu"nu belirler. Sözün bireysel kanılarla (*doxa*) ilişkisini kuran, söylenenin *episteme*'yi, bilimsel ve kesin bilgiyi yansılaması zorunluluğunu ortadan kaldıran sofistler, "söylemin maddiliği, olgusal karakteri, söylem ve iktidar arasındaki ilişkiyi" de görünür kılarlar (2005: 265).

Platon'un retorik ve sofistçe uygulamalar konusundaki fikirleri, Eski Yunan düşüncesinin genel yaklaşımını temsil etmez. Retorik kullanımını 'sözel safsata' gibi değerlendirmeyen, bir tür erdem, basiret gösterisi sayanlar da vardır. Sözgelimi Homeros, Akhilleus, Hektor ve Odysseus'u, retorik yeteneklerinden dolayı över. Neredeyse tanrıları bile kendi oyunlarına inandırabilecek türde bir konuşmacı olan Odysseus, her tür canlıyı ikna edebilecek ve yardımına çağırabilecek türde keskin bir zekâ (*metis*) sergiler. Zekâsıyla birleşen uzdilliliği sayesinde, çoğu zaman yazgılarına boyun eğen trajik kahramanların çıkışsızlıklarından uzaklaşır; trajik yazgıya, döngüye birçok vesileyle meydan okur. Ustaca söz söyleme becerisinin de yardımıyla, tanrıların hükmünden kurtulmaya başlayan, 'insanca' diyebileceğimiz bir kozmolojiye adım atar. Moses Finley, "Odysseus'un eve dönüş serüveninin tamamen trajik olmadığını söyleyebiliriz" der (2003: 74). Walter J. Ong, Odysseus için "seslerin boyunduruğundan kurtulmuş ilk modern özbilinçli insan örneği" diye yazar (1995: 44). Odysseus, kendisiyle emir kipinde konuşan tanrısal varlıkların hükmünden uzaklaştıkça, yazgısına yön veren güçlerin yarattıkları trajedileri de arkasında bırakır. Kendisine emirler, öğütler veren, telkinlerde bulunan seslerin buyruğundan kurtuldukça, modern varoluşçu bireyler gibi yazgısını kendisi yazmaya başlar. Engellerle dolu Ithaca'ya geri dönüş yolculuğu sırasında, doğaya da güç geçirmeye başladıkça, bu yazma edimi daha da görünür olur.

Yine Homeros'a ait sayılan *İlyada* efsanesinin kahramanlarında henüz bu bilinç ortaya çıkmamış görünür. Akhilleus ve

Hektor, karşı karşıya gelmeden önce askerlerine kahramanca savaşmaya çağıran retorik bir sunuş yaparlar; bu söylev savaşın ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine trajik bir retorik içerir. Ama Odysseus, kurnazlıkla da birleşmiş retorik becerisiyle, içerisinde bulunduğu durumları yorumlamaya ve olan bitene kendince yön vermeye çalışır. En akıl almaz olaylar karşısında bile kaybetmediği konuşkanlığı, her koşulda uygun sözü söyleme becerisi, yazgısının üstesinden gelebilen bir kahraman olmasına yardımcı olur. Odysseus sofistçe bir yatkınlıkla, kendi gerçeğini, varlık dünyasını biraz da konuşarak, söyleyerek yaratır. Her söylediği bir edim halini alır sanki. Odysseus bu konuşma, dile getirme becerisi sayesinde yazgısı, kısmetsizliği gibi duran koşulların içinden bile kolaylıkla sıyrılmayı başarabilir. Ancak bunu yaparken, Hektor ve Akhilleus'tan farklı şekilde, birçok modern roman kahramanı gibi, etrafındakilerle aynı yazgıya dâhil olduğunu düşünmeden, yeri geldiğinde başkalarını hesaba katmadan da davranmayı bilir; zor durumlarda diğerlerini düşünmeden paçayı kurtarmayı deneyebilir.

Sözlü ve Yazılı Kültürlerde Retorik

Yazılı ve sözlü dünyaların retorik biçimlerini birbirinden ayırmak olanaklıdır. Sözlü kültürlerde "kalıplaşmış biçemin" hâkim olduğu konuşma sanatının (*techne rhetorike*) yerini, yazılı kültürlerde, dil oyunlarına açık, tekrarlardan uzaklaşmaya dönük, yeni anlatımlara, deneysel düşünceye yer veren bir başka retorik alır (Ong 1995). Sözel dünyaya ait retorik, daha çok deyişlerden, atasözlerinden, ezberden dile gelen ifadelerden oluşur. Anadolu'da ozan atışmalarında olduğu gibi, doğaçlama görünen sözel sunumlarda bile, belli bir ön ezber, çağrışım zinciri içerisinde birbirine ulanarak açığa çıkan söz kalıpları önem kazanır. Moses Finley, aynı durumu Homeros'a atfedilen anlatılar için de belirler (2003). Sözel dünyadaki kalıplaşmış anlatım, dinleyicisinin dile gelende kendisini bulabilmesi için de zorunludur. Modern yazılı dünyada, hem yazarın hem de oku-

run deneylere ve yeniliğe açıklığı, sözel kültürde henüz ortaya çıkmamıştır. Sözlü dünyada konuşmanın değer kazanabilmesi için, mevzuyu dinleyicilerle paylaşılan ortak alana çekmek zorunludur. Özellikle de hitabet sahibi, bürokrat ya da politikacıysa: "Sözlü kültürde kalıplaşmış bilgelik, hem etkili bir kamuoyu hem de yönetim için zorunludur" (Ong 1995: 37).

Sözel dünyada, düşünerek değil de daha çok ezberden dile gelen konuşmaların ana malzemesi deyişlerdir. Konuşmacı, deyişlerde yüklü bir retorik kullanarak dinleyicisini belli konularda eylemde bulunmaya çağırır. Yazısız kültürlerde nedensiz, keyfî bir iletişim aracı olmayan konuşmak, bir hasbıhâlin, ayaküstü geçiştirmenin, nezaketen söylenmiş birkaç cümlenin, lâkırdının, gevezeliğin ötesinde, sorumlulukla yürütülen bir eylem olmalıdır; tarafları belli görevlere çağıran bir ağırlıkla yürütülmelidir. Söz, çağrısını yaptığı olayların, eylemlerin yükünü taşıyabilmelidir. Ağızdan bir kez çıkmış, dile gelmiş, verilmiş söz, aynı zamanda vaat edilmiş, çiğnenmeyecek bir yemin yerine geçebilir. Ong, İbranice "dabar" sözcüğünün etimolojisinde bu duruma uygun şekilde, söyleme ve eyleme ilişkisinin bitişik varlığını ortaya koyar.

Yazısız kültürlerde retoriğin amacı, dinleyicileri harekete geçirmek ve dile gelene inandırmak olduğundan konuşmacı, dinleyicisinde hazır bulunan kavrayış kalıplarını, bilişsel şemaları kullanır. Ong sözlü kültürün biçemini, "etkileyici, kümeleyici, bol sözlü, tekrarlı ve tutucu" gibi niteliklerle tanımlar. Bu türden konuşmalar sırasında dinleyicilere, yeni, bilmedikleri bir şeyler söyleme çabası yoktur. Harekete, edime çağıran sözün etkisi, tekrarın ve seslenme biçiminin etkinliğiyle de yaratılır. Her kullanılışında ortak bir simgeselliğe dokunan ve dolayısıyla eylem kalıplarını çağıran deyişler, atasözlerine başvurulur. Özellikle veciz ifadelerin, dinleyicinin vicdanıyla, kutsallık bilinciyle, gururuyla doğrudan iletişime geçmesi beklenir. Bu türden bir belâgatin politik propagandaların da özünü oluşturduğu söylenebilir. Etkili şekillerde kullanılan retorik, dinleyici

topluluğun önyargılarıyla, sorgulamadan kabul ettikleriyle bağlantı kurmak için güçlü bir araç olur.

Birçok kişisel gelişim manzumesinde "etkili konuşma" olarak adlandırılan yetinin kaynağı da burada aranabilir. Konuşmacı, dinleyicisine ait ve kendisinin de paylaştığı mitik bir dünyanın ilksel biçimleriyle, arketipleriyle buluşabilmek için dinleyicisinin sorgulamayacağı inandırıcı betimlemeler ortaya koymaya çalışır, sözleriyle türlü resimler çizer. Resim kalıcıdır ve ezberi çağırır. Yazılı olanın yoruma açıklığı ve sözün uçuculuğuna karşılık, resim kalıcılığıyla zihinlere nakşolabilir, takıntılı bağlılıklar yaratabilir. Konuşmacının bol sıfatlı, mecazlı, eğretilemelerle, tekrarlarla destekleyerek çizdiği resim, dinleyicinin belleğine nakşolur. Bu resmi tasvir eden sözlerin unutulmaz olması ve yapılacaklar için bir taslak değeri kazanabilmesi için, içerisinde abartılar bulunmalı, garip, beklenmedik durumlara, varlıklara göndermeler taşımalıdır. Etkili konuşma teknikleriyle çizilen resmin inandırıcı olması, çelişkili şekilde, taşıdığı inanılmazlıkla, tuhaflıklarla, grotesk içeriğiyle de bağlantılıdır.[9]

Sözel dünyada etkili konuşma, özellikle karşıtlıklar üzerine kurulmalıdır. Olağan gündelik ilişkileri aşan düşmanlıkların yanında kusursuz dostluklar da dile gelmelidir; övgülerin ve sövgülerin yöneldiği dostlar ve düşmanlar açıklıkla işaretlenmelidir. Harekete geçmeye, yola çıkmaya çağıran bir retoriğin betimlediği dünya, yalınlıktan uzak, büyülenmiş bir yer olmalıdır. Her şeyin yerli yerinde olduğu bir yaşam üzerine konuşmak, sözün vakarını bozan bir gevezelikle eşanlamlıdır. Karşı-

---

[9] Retoriğin, sözel becerilerin halkı etkilemek ve propaganda için değerli olduğunu bilen Goebbels, faşizmin temel dayanaklarından birisinin bu sözellik olduğunu ortaya koyar. Hattâ Marksistlerin o dönemdeki yenilgilerini, yazılı iletişime fazlaca güvenmelerine bağlar. "Topyekûn iletişimin alfabesini başlatan belki de Nazilerdir. (...) [Marksistler] 'düşüncelere hitap eden' yazılı propagandayı kullanırken, duygu ve coşkuların patladığı yeni bir dille, görsel-işitsel bir dille karşı karşıyadırlar" (Baker 2010: 53).

lıklı konuşmalar da bu yüzden, sürekli atışmalar yoluyla, söylenenin altında kalmamaya, hep bir fazlasını söylemeye dönük hazırcevaplıklar üzerinden ilerler.

Sokrates'in, gerçek bilgiyi açığa çıkarmanın yolu olarak önerdiği diyalektik de bu türden bir atışma sayılabilir. Karşı karşıya gelen konuşmacılar, belli konularda doğruya erişmek umuduyla, söylenenin üzerine hep bir fazlasını söyleyerek, karşıdakinin eksik bıraktığı hususları ekleyerek aralıksız söyleşirler. Bu atışma, aynı zamanda ilginç bir bellek tekniği olarak, gerçeği soruşturmaya dönük akıl yürütmenin yazısız halidir. Atışmanın yarattığı gerilim ortamında söylenmiş olana dair bir bellek inşa edilir. Diyalektik, not alarak, karalamalar yaparak, okuyup yazarak düşünenlerin rahatlığından uzak konuşmacıların, düşünceyi kovalarken belleklerini taze tutmalarına yardımcı olur. Karşılıklı konuşmayla yaratılan diyalektik soruşturma sırasında ortaya çıkan bellek, yazılı destekten yoksun konuşmacının, düşündüklerini bu atışma içerisinde saklamasını, yürütmesini sağlar. Bir başka deyişle, olağan şekillerde cereyan etmese de, diyalektiğin sunduğu da bir tür yazımdır. Atışmalar içerisinde kurulan bu tuhaf yazım pratiğinin, yazılı kültürlerde de devam ettiğini söyleyebiliriz. Örneğin Ong'un belirlediği gibi, 19. yüzyılın romancıları hâlâ konuşur gibi yazarlar (124). Konuşmacı-yazar, yazdıklarını kapalı bir yerde sessizce okuyacak bir okurun varlığını hâlâ tahayyül edemez. İyi bilindiği gibi, Ahmet Mithat'ın romanları da böyle bir hasbıhâlin, karşılıklı konuşmaların üzerine kurulurlar (Parla 2000).

Tipografik kültür yerleştikçe, yazar ve okur konumları ayrıştıkça, yazı içerisindeki konuşmalara pek esaslı bir iş kalmamış olur. Yazınsal eserlerde konuşmalar, diyaloglar daha çok 'boş konuşmalar' şeklini almaya başlar. Bu nedenle "boşboğazlık", Rönesans dönemi ve sonrası yazınsal yapıtlar için temel poetik motiflerden birisi olur. Kahramanlar arasındaki birkaç yüzeysel diyalogdan sonra yazı asıl meselesine döner ve etkili betimlemeler, akıl yürütmeler konuşmaların son bulduğu satır-

larda başlar. Yazı konuşmadan bağımsızlaştıkça, içerikte ve biçimde yenilik arayışları da ortaya çıkar. Sözellik, zaman geçirmenin, eğlencelerin parçası bir ifade aracı olarak öne çıkar. Yazılı dünyada yazarın ufku farklılaşır; dünyayı keşfetmek, yeryüzünde ve zihinlerde uzaklara taşınmak, ancak yazının sağladığı bir destekle olanaklı olabilir. Bu sayede 19. yüzyıldan başlayarak yazarlar, karmaşık olay örgüleri ve karakterlere sahip romanlar ortaya çıkarabilirler. Konuşur gibi yazmanın sınırlı imgelemine karşılık, özellikle düzyazı, kurgusal, karmaşık tiplemelerin ve olay örgülerinin yaratılmasına imkân verir. Tiplerin yerini karakterler alır; akılda kalsın diye abartılı ve tuhaf betimlenen büyülü ama yüzeysel sahnelerin yerini dolambaçlı olay örgülerini dolduran derinlikli, çok boyutlu karakterler alırlar.

Ancak klasik romancılar, tek boyutlu olayların ve tiplemelerin içini doldurup hacimli yapıtlar ortaya çıkarsalar da, Joyce, Kafka, Beckett gibi modern romancılar bunların içini yeniden boşaltırlar. 'Tuğla roman' geleneğinin de sonu sayılabilecek yeni bir yazınsal dönemle beraber, bu gibi yazarlar, sözel olana farklı şekillerde hayat verirler. Örneğin Beckett'ın yapıtında olduğu gibi, 'boş konuşmanın poetikası' diyebileceğimiz bir biçim ortaya çıkar. Modern romancılar olarak sınıflandırılan bu yazar topluluğu, klasik romanın hacim ve derinlik kazandırdığı yazı uzamını yeniden bozarak, yazı dünyasına ait ikonkırıcı bir eylem ortaya koyarlar. Bu yazarların yapıtlarında, manzarayı, durumları, karakterleri betimleyen bölümlere fazla rastlanmaz olur. Örneğin Beckett'ın kahramanları, basit şeyler konuşur ve saçma sayılabilecek eylemlerde bulunurlar. Modern romancılar, yazılı dünyada olanaklı olabilecek deneysel bir konuşma arayışına girerler. Yazıyla konuşmayı yeniden buluşturmanın da olanaklarını araştırırlar. Sözel dünyaya özgü, yazıyı kendine dikte eder şekilde yeniden yazmanın yollarını ararlar sanki. Ya-

zının olanakları içerisinden, yeni konuşma, diyalog arayışları içerisine girerler.[10]

Sözün Eylem Hali

Retorikten arınmış bilgi ve ifade arayışı, tarihte belli dönemler boyunca ve farklı öğretiler içerisinde yeniden canlanır. Modern bir felsefe topluluğu olan analitik felsefeciler de benzer bir girişim içerisine girerler. Özellikle John Searle'ün temellerini attığı bu öğretide sözel eylem, edimsel bir ifade alanı olarak bir şeyi yapmakla eşdeğer olur. Söz bu durumda bir işaretleme, ifade aracı olarak görünmezleşir ve belli bir eylemle özdeş olur.

Bu analitik ve mantıksal felsefe arayışı, retorik kullanımının neden olduğu, kanılar ile gerçek bilgi arasındaki çok eski zıtlaşmanın farklı yansımalarını taşır. Bilgi, her tür ifade ve duyumdan bağımsız bir kendilik sayılmalıdır. Bu varsayım aynı zamanda bilgiyi kullanım koşullarından, belli ilgilerden, çıkarlardan bağışık sayan pozitivist düşünce ile bilginin, işe yaradığı, güç ilişkilerine eklemlendikçe yaratıldığını savunan ve kökleri sofistlerde olan bir başka paradigmayı karşı karşıya getirir. Sofistçe kullanılan bilginin, mutlaka söylemlerle, söyleme tarzıyla, belli bir topluluğun kendisini dile getirme biçimiyle ilişkili olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla retorik belli bir söylemin aracıdır. Ama diğer yandan, analitik felsefe öğretisinde retorik sunum, bilgiyle ilgisi olmayan gevezelikler, teknik gösterişler, sözel virtüözlüklerle eş sayılır.

Bilgi ve retoriğin zorunlu olarak ilişkili olduğu sözel kültürde, Ong'un deyişiyle, "her söylenen kelime, zaman içinde hareket halini alan bir olaydır" (93). Bu yüzden, yazısız kültürlerde edimbilim (*pragmatics*) önemli bir düşünce alanı olur. Retoriğin, seslenmenin, konuşmanın önemli olduğu bir kültürde ses,

---

[10] Modern roman, genel olarak söze yeniden yer açarken, farklı bir tür olarak "yeni roman" akımından yazarlar da yazıyı ayrıntılı betimlemelere, saf bir resmin sunumuna dönüştürme yolunu seçerler.

fenomenolojik değer kazanır. Bir başka deyişle, edim halindeki hakikatin açığa çıkma, görünür, anlaşılır olma, anlam kazanma olanağı ses içerisinde gerçekleşir. Bu kavrayışı analitik felsefe okulunun temel önermelerinden birisi gibi ortaya koyan J. L. Austin, dile getirmek ile eylemde bulunmak arasında doğrudan bağlantılar olduğunu yazar. Dilsel edim, hakikatin inşasıyla eş sayılır (2009). Onun çok iyi bilinen "bir şey söylemek, bir şey yapmaktır" özlü deyişine göre gerçeklik olarak adlandırdığımız, dil içerisinde yüzyılların deneyimi ve sezgisiyle yaratılmış ayrımların bir ifadesidir. Edimsel olan dil içerisinde "hayatta kalma sınavlarını geçerek günümüze ulaşan bileşimi içerisinde gerçekliğin işareti sözcelemler" vardır. "Sözcelemler", gene belli bir dönem için aynı okula dâhil edilen Ludwig Wittgenstein'ın "temel tümceler" olarak adlandırdığıyla eşanlamlıdır.

"Betimleyici ve saptayıcı" sözler olan sözcelemler, "kuşkulu kiplikler, koşul cümleleri gibi" kararsız dilsel yapılardan uzak kesinliklerdir (44). Dil içi kesinlikler olarak "edimsözler", söylerken yapıp ettiklerimizdir; yargılamalar, atamalar, söz vermeler, özür dilemeler, kutlamalar, beddualar ve benzeri bağlayıcı sözlerdir (18). Bu edimsözlerin dışında, "ciddiyetten yoksun", "karavana", "kusurlar", "istemsizlikler" vardır. Austin'in öğrencisi Wittgenstein da bu noktada benzer düşünür ve edimsözlerin dışında, "hakkında konuşulamayacak şeyler"in dünyasının bulunduğunu varsayar. "Düzsözler" ve "edimsözler"in kullanım değeri, pragmatik karşılığı vardır ve mutlaka bir eylemi nitelerler. Oysa şaka yapan, şiir veya roman yazan, oyun sergileyen, alıntı yapan kişi, dilin olağan kullanımı dışına çıkar ve dildeki pragmatik, faydacı uzlaşımları, sözleşmeleri bozar. Austin, bu meşguliyetlerde bir tür zayıflık bulur. Bir felsefeci, sadece ciddiyetle üretilmiş olan edimsözlerle ilgilenmelidir. Gerçek bir edimsöz, "şaka"dan ve "samimiyetsizlikler"den uzak sözcelemler, "fiziksel ve zihinsel eylemler" üretmelidir; yaptığının "ameli", eyleme açık karşılıkları, kullanım değeri olmalıdır. Edimsözler harekete geçirir, yönelimler, niyetler yara-

tır. Örneğin söz vermek, çok yalın bir dil edimi, gerçek bir edimsözdür. Austin, edimsözlerin ortaya çıkabilmesi için, şaka yapmıyor ve şiir yazmıyor olmayı gerekli sayar. Konuşmanın 'sorumluluğunu', 'vakarını' gene söz-merkezli bir metafizik içerisinden savunur. Şaka yapmak, şiir yazmak ve okumak dil kullanımına eklenti sayılabilecek eylemlerdir.

Jacques Derrida, bu varsayımlardan hareketle, özellikle Austin ve John Searle'ün çalışmalarında sözmerkezli bir metafiziği bulgular ve onlara karşı, sözün değil edebiyatın, yazınsal işlerin yarattığı bir edimbilimi, ameliyeyi savunur. Yazınsal eylemler, dil içerisinde yeni edim alanları yaratarak, "ciddi ve samimi uğraşlar" halini alabilirler. Austin ve genel olarak analitik felsefeciler edimi, edimsözlerin etkisiyle ortaya çıkan görünür hareketler, yalın eylemler üzerinden anlama yoluna giderek, sözel telaffuza odaklı nahif bir görüngübilim inşa ederler (1988).

Sözel dünyada doğru seslenmek, etkili sözler ortaya koymak ve her söyleneni edimsözlere, sözel eylemlere dönüştürmek, modernlik-öncesi retorik eğitiminin temel ilgi alanını oluşturur. Okuma yazmanın önemli olmadığı bu zamanlarda, etkili sözel edimler yaratmak için gerekli olan retorik eğitimi, zamanımızın okuma yazma öğretimiyle biçimsel olarak denk sayılmalıdır. Farklı olarak okuma-yazma yerine söyleme-seslenme önem kazanır. Bu eğitimde önemli olan, toplumun her düzeyindeki insanlarla nasıl konuşulması gerektiğini öğrenmektir. Özellikle ruhbanlar, bürokratlar, politikacıların, halkta inanç ve bağlılık yaratabilmeleri için sağlam bir retorik eğitiminden geçmiş olmaları beklenir. Retorik eğitiminde etkili konuşma becerisi, doğru ve kurallarına uygun konuşmaktan da önemli olur. Örneğin Saint Augustine için konuşmacı, olağan dilbilgisini ve yerli yerinde konuşma kurallarını bozabilmelidir (1961). Konuşmacı, karşısındakini etkilemek için süslemeler, alegoriler, metaforlar kullanmasını bilmeli, ritmik sesler, meselerle konuşmasını şenlendirebilmelidir. Retorik ustası, konuşmasını hem dinleten hem de kullandığı görsellik, jest ve mimik-

ler sayesinde aynı zamanda izletebilendir. Augustine, her ne yolla olursa olsun, dinsel dogmalara dönük inançları pekiştirmek adına türlü retorik tekniklerini uygulayan pragmatik bir ruhban profili çizer. Bu yolda ruhbanların türlü betimleme araçları kullanmalarını, alegoriler, eğretilemeler ve meseller uydurmalarını önermesi ilginçtir. Konuşmacıya ses tonu, ritmiyle ilgili öneriler de sunan Augustine'in temel kaygısı, kutsal kitapta vazedilmiş olan yazılı soyutlamaları, ses ve resim kullanımıyla inanılır kılmaktır.

Walter J. Ong'a göre, "eski zamanlarda eğitimin esaslarından birisi, yazar değil, *rhetor*, *orator*, etkin konuşmacı, hatip yetiştirmektir" (1995: 136). O zamanların belâgat, retorik eğitimi zamanımızda güzel, yaratıcı yazma sanatıyla ilgili eğitimin karşılığı gibi anlaşılabilir. Oysa tipografik kültürde eğitimli olmanın işareti, iyi bir konuşmacı olmaktan çok, doğru yazmakla eşdeğer olur. Güzel konuşma yetisini sağlayan da gene okumaktır. Kültür sahibi olmak, çok dinlemiş, konuşmuş, görmüş olmanın değil de daha çok okumuş olmanın karşılığı gibidir. Okullu olmak, doğru ve güzel yazı yazabilmenin yanında, güzel konuşmak için de gerekli altyapıyı sağlar. Okula başlayınca öncelikle okuma ve yazma öğrenilir. İlk zamanlarda yazının, sözle ve resimlerle olan bilişsel bağlantıları kullanılır. Ama sonrasında yazmayı ve okumayı doğru öğrenen, aynı zamanda doğru şekilde konuşmaya, çizmeye ve davranmaya da başlar. Okullu olmayanların, yani alaylılarınsa, bildiklerini okul dışı etkinlikler sonucunda edinmiş olanların genellikle kuralsızca konuştukları, yazdıkları, çizdikleri varsayılır.

Günümüzde, sadece görsel ve sesli medyada, etkili konuşmayı öğrenmek salt bir amaç halini alır. Diksiyonu düzeltmek, açık ve anlaşılır konuşmak, bunun dışındaki alanlarda zorunlu bir eğitimin parçası olmaz. McLuhan'ın yazılı ya da görsel ayrımı yapmadan, medyayı "retorik bir araç" sayması da burada anlam kazanır. Yazılardan çok, resimlerin ve seslerin olanaklarıyla çalışan görsel-işitsel medyada retorik, etkin konuşma ve

sunum olanakları önem kazanır. Ancak gene de fazla zaman ve yer ayrımı yapmadan şu söylenebilir: Gerçeği dile getirme, bilgiyi sunma çabasına her zaman belli düzeyde bir retorik, söz sanatı, kullanılan dili önemseyen bir düşünüm eşlik eder. Derrida'nın kavramsal düşünme yordamı sayılan felsefeyi ve retorik ifadenin alanı olarak edebiyatı eşdeğerli uğraşlar sayması da burada anlam kazanır. Bilimsel yapıtlarda bile, bilginin sunumuyla ilgisi yokmuş gibi görünen resim, söz ve yazı tekniklerinin kullanılması kaçınılmazdır.

II

Gerçeklik Arayışı Olarak Dil Oyunları

Dil oyunları barındıran sanat ya da düşünce işlerinde, sanki hep fazladan sarf edilmiş ve belli bir amaca, niyete yönelmeyen sözlerin, yazıların, resimlerin yarattıkları bir amaçsızlık vardır. Dil oyunları, cinaslı söyleyişler, çoğu zaman okurunda, dinleyicisinde, izleyicisinde boşunalık izlenimi yaratırlar. Dolayısıyla söze, yazıya, resme ilişkin beceriler, virtüözlükler, gerçek sanatın ya da düşünsel etkinliklerin malzemeleri olamaz gibi görünürler. Ancak burada belli bir temsil, sunum, ifade tarzına ilişkin tekniğin, süslemenin, sanat işine, işçiliğine ait saf dilyetisinin, teknik becerilerin, malzemeye şekil verme yetisinin, işlenmemiş maddeyle (*hyle, heyula*) özgürce oynama yatkınlığının, imgesel insanın parçası olduğunu göstermeyi deneyebiliriz.

Dil oyunlarını sadece sözel icralar gibi değerlendirmemek gerekir. Güzel konuşmak kadar güzel yazmak, güzel çizmek de dil oyunlarının değişkeleri sayılmalıdır. Dil oyunları, sadece bir oyun olmanın ötesinde hakikati yaratmanın, sunmanın yolları gibi de tanımlanabilir. Güzel yazmak, çizmek, konuşmak imgenin bir başka veçhesi gibi anlaşılabilir. Edebiyat özünde güzel yazmanın, retorik güzel konuşmanın, plastik sanatlar güzel çizmenin, boyamanın, şekil vermenin araçları gibi de tanımlanabilirler. Oysa "edebiyat parçalamak" deyişinde olduğu gibi, dilye-

tisine, güzel söyleyiş çabasına dönük bir horgörünün varlığı da açıkça ortadadır.

Dil oyunları, yazılı, sözlü ve resimli işaretlerin şeylerle ilişkisindeki belirsiz kökenleri ve nedensiz ilgileri ortaya çıkarır. Örneğin saf sözcük oyunları (*pun*) olarak tekerlemelerde, en ilişkisiz görünen anlamların bir araya gelebilmeleri bu nedensizliği kanıtlar. Oyuncul bir işaretleme olarak tekerlemelerde anlam üretme ediminin ikincil olduğu ses ve harf buluşmaları ortaya çıkar. Böylesi bir kullanım, dilin "derinlerdeki tutarsızlığına" ve dil içerisinde kaynağı belirsiz sözleşmeler yoluyla anlam yaratma edimine dair bir gösteri sunar (Culler 1988: 2). Sözcük oyunları sırasında, sözcükler ve şeyler arasında kurulan yeni bağlantılar, ses, yazı ve anlamı keyfî şekillerde bir araya getirme olasılığı taşır. Maddi düzeyde sesler, harfler ve çizgilerle kurulan işaretleme ve anlam üretme edimine ait kalıpları değiştirme olanağı yaratan dil oyunlarının yardımıyla, sözcükler ve şeyler arasında "güdülenmiş" anlam izleri, ezberler bozulup yeniden yaratılabilirler.

Özellikle sözlü kültürlerde, anlam üretmenin ve saklamanın yanında, bellek tekniklerine destek veren ifade arayışı önem kazanır. Dil oyunlarında, seslerin ve harflerin biçimsel olarak eklenmesi, bitişmesi ve ayrışabilmesi bu kolaylığı sağlar. Bölümün devamında tanımlayacağımız gibi, sözel dünyanın dil oyunları, oyuncul modern kullanımından farklı olarak, aynı zamanda belleği destekleyen tonlamalar, dinleyicisinin ilgisini ayakta tutmaya yarayan tonal yükseliş ve alçalışlar içerirler. Geleneksel retorikte, ifade içerisindeki ses ve harf benzerlikleri ya da eşsesli ve eşanlamlı sözcüklerin tekrarı, bellek teknikleriyle ilişkilidir.

Dil oyunları maddesel düzeyde, sesler, harfler ve çizgiler yoluyla ifadesini bulan dilin "poetik işlev"ini ortaya çıkarır (Jakopson 2002). Bunun sonucunda dil oyunları, anlam üretmenin dışında, yarattıkları poetik işlevin sonucu olarak değer kazanırlar: "Dil oyunları içerisinde seslerin benzerliği ya da gramere ait yapılar, anlambilimsel ilişkilere dönüşürler" (Culler

1988: 9). Dil içerisindeki evirmeceler, anagramlar, metonimiler yoluyla anlam ve imge üretme edimi farklı yollar izler. Özünde anlam taşımayan sesler, harfler, çizgiler, dil oyunlarının yarattığı farklı bağlantılar üzerinden yeni anlamların, imgelerin parçaları olabilirler. Modern yazının, sanatın da temel tekniklerinden olan dil oyunlarının yardımıyla, sözlerde, metinlerde ve resimlerde beklenmedik ilişkiler, yenilikler de yaratılmış olur. Dil oyunlarında bulduğumuz imge değeri, biraz da bu şekilde önceden belirlenmemiş, olasılıklara açık dil içi yeni bağlantıların yaratılmasıyla ilişkilidir.

Dil oyunları için verimli bir muhit olan modern sanat ve düşünce işlerinde, önceden telaffuz edilmemiş, dile gelmemiş olan değer kazanır. Sözde, yazıda ve resimde açığa çıkabilen dil oyunları, biçimsel yenilik arayışlarına, çarpıcı anlam rastlaşmalarına olanak tanır. Yazın dünyasında ilk kez Rönesans yazarları, Rabelais, Swift, Sterne ve hattâ Shakespeare'in yoğun olarak denedikleri dil oyunları, modern yazının da temel araçlarından birisi olur.[11] Dil oyunları kullanan sanatçı ve düşünürlerden beklenen, hazır imge ve simgelerin mevcut anlam bağlantılarını bozarak, sonrasında bu anlamları farklı şekillerde tekrar birleştirmeleri, işaret edilene ve edene ilişkin yeni konumlar yaratabilmeleridir. Öznesini hazır anlamlardan, ezberlerden, kalıp sözlerden ve klişelerden uzaklaştırabilen dil oyunları, 'fark yaratmak' isteyen sanatçının, kültürel seçkinlerin poetik tavırlarını yaratmalarına da yardımcı olabilir. Dil oyunlarının bilinçli olduğu kadar, bilinçdışı art ürünleri gibi ortaya çıkan anlamlar ve imgeler, aynı zamanda okurun, izleyicinin, dinleyicinin de kendi farklı duyma, görme, anlama biçimlerini yaratmasına, hem yazarın, çizerin hem de okurun, dinleyicinin kendi ayrımlarını, Roland Barthes'ın deyişiyle, "metnin hazzı"nı duymalarına yardımcı olabilirler. Dil oyunlarının bu tür-

[11] Wikipedia'nın *pun* maddesine göre, Shakespeare'in metinlerinde yaklaşık 3.000 farklı dil oyunu ve cinas bulunur.

den faydalı işlevlerine avangart sanatçılar ve özellikle de gerçeküstücüler sahip çıkarlar. Gerçeküstücülerin "otomatik yazım" olarak adlandırdıkları yazma ve söyleme yöntemi de bir çeşit dil oyunu sayılabilir (Bürger 2003).

Kavramlar ve Dil Oyunları

Dil oyunları içerisinde ses ve harf benzerlikleri kadar farklılıkları da önem kazanır. Eşsesli olup da farklı anlama gelen ya da aynı anlamda olup da farklı şekilde seslendirilen sözcükler gibi... Dil içi bitişmeler, ayrışmalar önem kazandığından, dil oyunlarının nesnesi olan sözler, metinler, çizimler, metonimik diyebileceğimiz bir güzergâh içerisinden başka sözcüklere, yazılara, resimlere bağlanırlar. Dil oyunlarının kat ettiği ifade biçimleri arasındaki bu metonimik bağlantılar yoluyla dile gelen her ifade, başkalaşarak farklı anlamlara evrilirler. Temelde seslerin, harflerin ve çizgilerin çok farklı şekillerde buluşmasıyla yaratılan dil oyunları, işaret edilen duruma, olguya dair bir anlam gevşemesi olduğu kadar, anlam belirsizliği, aşırılığı da yaratabilirler (Ulmer 1988: 15). Bu sayede, dil oyunları aracılığıyla sadece hazır işaretleme biçimleri değil, dile getirilmemiş anlam olanakları da yaratılabilir. Metaforlardan çok metonimilerle çalışan bir imgelemi gereksinen dil oyunları içerisinde dilyetisine ait tüm olanaklar kullanıma sokulurken, dil içi yeni bitişmeler de yaratılır. Derrida'nın dil yetisine, dil oyunlarına ait ifade parçalarını (*puncept*), anlam taşıyan kavramsal bilgi parçalarından (*concept*) ayrı düşünmemesi de bu varsayıma güçlü bir destek verir. Dil oyunlarının ürünleri, yapısal dilbilimin hep aradığı "nedensiz işaret"in ta kendisi olur. Ayrıcalıklı bir anlamla alışverişini kesen dil oyunları içerisinde dilin nedensizliği, güdülenmemişliği de belirgin bir şekilde açığa çıkar.

Dil oyunları ya da *puncept*'ler, saf dil parçaları olarak anlamların dünyasında değil de, gösterenler, işaretler düzeyinde gerçekleşirler. Bir tekerlemenin ortaya koyduğu gibi, sonul bir amacı da yoktur. Amaç olarak, en fazlasından bir gülmece ara-

yışını, oyuncul yaklaşımı yakıştırabiliriz. Samuel Beckett da *Murphy* adlı romanında dil oyunlarının eğer bir amacı varsa, bunun bir gülmece beklentisi olabileceğini yazar. Üstelik "eksik", neredeyse belli belirsiz ortaya çıkan bir gülmece etkisidir. Beckett, kendi yazdıklarına göndermeyle, bütün yazı yığınının yarattığı karmaşanın altından çıkarılabilecek en önemli amacın, dil oyunlarının içerisinde beklenmedik şekilde türeyen bu gülmece etkisinin olduğunu dile getirir: "Her şeyin başı dil oyunlarıdır" (1994: 65). Beckett yazınsal ifadeyi, önceden inşa edilmiş bir anlamı işaret etmeye koşmaz. İşaretlemenin kendisi de bir edimdir zaten. Derrida, Beckett'ın yapıtında çarpıcı bir uygulamasını bulan dil oyunlarının niteliğini şu şekilde tanımlar:

> Serbest bir oyun, kendi halinden memnun ve dille kurulan bir parça narsisist ilişki, çıkarsızca yürütülen bir virtüözlük deneyi, anlam ya da duyum ekonomisinden yoksun, nedensizce fakat dile hükmetmenin zevkiyle yürütülen bir uğraş. (1994: 18)

Adı üstünde, bir tür oyun olarak dil oyunları, dışsal bir yasanın yerine daha çok dil içi birleşmeler ve ayrışmalar üzerinden ilerleyen, amacı kendi içinde saklı ve bu yüzden de, Platon'un Sofistlerde bulduğu gibi, gerçekliği gölgeleyen, manipüle eden bir dil işçiliği gibi görünür. Buna karşıt olarak Derrida, dil oyunlarının, kendi içinde farklı bir bilgikuramı yarattığını düşünür. Dil oyunları şeklinde ortaya çıkan herhangi bir ifade, dışarıda olup biteni temsil etmeye memur edilmeden, dilin kendi oyuncul ve nedensiz yasasıyla kurulan bir güzergâhta inşa edilir. Dil içi bir güzelleme, süs, eklenti gibi görünen, esasen dilin yasasının açığa çıkma, dile gelme biçimidir. Derrida bu nedenle, kendi yazıbilimi ya da *grammatoloji*'si içerisinde, geleneksel kuramlardan farklı olarak, dil oyunlarına önem verir. Metonimik bağlantılar üzerinden, nedensizce birbirine eklenmiş sesler, harfler, çizgiler üzerinde yaratılan dil oyunları, dil içerisinde çoğul bir performans, edimler olarak dili güdülenmiş anlam bağlarından, nedensel işaretlemeden uzaklaştırarak, "hızlı bir dil

makinesi"nin parçaları olurlar. Derrida, Joyce'un yazısını zamanın bilişim teknolojileriyle karşılaştırırken bunu dile getirir. Joyce'un "hızlı çalışan dil makinesi", "anlam çukurlarının üzerine düşmeden" hızla tüm olası dil oyunlarını kat ederek geçer.

Dil oyunlarının kullanım amacı, bir bilgiyi, mesajı, anlamı bir yerden bir başka yere taşımaktan çok, kendi hızıyla büyülenen bu seyri, metonimik bağlantıları, dil içi çağrışımları, ulanmaları sergilemektir. Ortaya çıkanın iletişim ve bilgi değeri fazla önem taşımaz. Dil oyunlarının sahip olduğu çoklu işaretleme, *semiosis* içerisinde okuruna, dinleyicisine, izleyicisine de daha fazla yer açılır. Konuşan, yazan ya da resim çizen bir özne, karşı karşıya kaldığı bir dilyetisinin ve türlü oyunların arasında ne yaptığından, neyin peşinde olduğundan fazla haberdar olmadan, çoklu metinler ortaya çıkarır; alımlayanın, kendi okuma, dinleme ve görme biçimini seçebileceği bir bolluk yaratır.

İyi bilindiği üzere Umberto Eco, bu yaklaşımın sonucu olan ve dil oyunlarının verimine sahip ürünlere "açık yapıt" adını verir. Açık yapıt, çoklu okumalara, yazarın haberdar olmadığı, niyet etmediği mecralara da sapabilen okuma serüvenini yaratabilen işlerin genel adıdır. Eco için böyle bir yapıtın ortaya çıkarılmasında dil oyunları temel bir öneme sahiptir. "Metonimik zincirler yaratan dil oyunları, iki ya da daha fazla sözcük arasında zorla bir yakınlık inşa eder. (...) Bu zorlanarak yaratılmış yakınlık bir dizi muhtemel okumayı serbest bırakır" (2001: 73). Metnin ana fikri, bu okumaların açtığı farklı izleklerle eşanlamlı olur. Böylece dil oyunlarıyla yaratılan metin, "sınırsız bir işaretleme (*semiosis*)" kaynağı olur; her okuma farklı bir ana fikre, olay örgüsüne açılabilir.

Açık yapıtları tecrübe eden ve önünde farklı okuma olanakları açılan okur, okunan metnin amaçsız, desteksiz olmasını engeller. 'Gerçek okuma' eyleminde, okurun kaleme aldığı, seslendirdiği başka yan metinler ortaya çıkar. Toplumbilimci Ann Game, "yazarı yerinden etmiş okur"dan söz ederken bu duruma gönderme yapar. Okur, "okumanın anlamını, nihai

mekânını dağıtan bir dinleme/oynama olarak" metinle ilişki kurar. Okurun önemine dair benzer vurgulara çağdaş düşüncede çokça yer ayrılır. Roland Barthes ve Hélène Cixous, okurun oyuncul ve haz duyan varlığını önemli sayarlar. Michel de Certeau ise okumayı, "yazıyı dinleme", onunla "dans etme" etkinliği olarak tarif eder. Benzer şekilde Gaston Bachelard, "yaratıcı imgelem" kavrayışı içerisinde, okurun metinle olan ilişkisini ve ilgisini, "imgelem yankılanması" olarak dile getirir. Özellikle "şiirsel imge, okuyanın benliğiyle imge arasında bir dalga yaratır; bunlar imgelemin dalgalarıdır." İmgelem, okurun metinle yaratıcı şekillerde bağlantı kurmasına yardımcı olur. Bu nedenle "aktif yaratıcı okuma", yazarın yaptığından aşağı sayılmamalıdır (Game ve Metcalfe 1999: 171-174).

Metafor ve Metonimi

Dil oyunlarının yaratılmasının, mataforik ve metonimik olmak üzere temel iki farklı biçimi ayırt edilebilir. Metaforlar yoluyla yaratılan dil oyunlarında, ayrıcalıklı gösterenlerin denetiminde işleyen simgesel sıradüzen korunurken, metonimik üretimde çoğul ve eşitlikçi dil deneyimleri ortaya çıkar. Bu iki farklı ve kimi zaman karşıt dil kullanımının yardımıyla, farklı semiyotik deneyler yaratmanın yanında, anlamsal bitişmeler ve ayrışmalar inşa etmek de olanaklıdır. Dil oyunları, hem dil içi yaratma hem de bozma işlevi edinir. Bu dil yordamları sayesinde nesneler dünyasında ilişkili olmayan varlıklar dil düzeyinde ilişkilendirilebilirler (Jakobson 2002). Dil oyunlarının sahip olduğu metonimik işlev, imgeyi rastlantıların, olumsallığın alanına dâhil eder. Sadece anlama değil, aynı zamanda ifadenin aracına, dil içi oyunların yasasına odaklanan bir uğraş, dil edimini metaforik bir izlekten uzaklaştırarak metonimik alana taşır. Dil oyunları içerisindeki kullanımıyla metonimiler, metafor kullanımında olduğu gibi benzerlikler, analojiler kurmak yoluyla değil, ses değişkeleri, kaymalarıyla yaratılırlar; böylece anlam bitişikliklerine olduğu kadar, ayrışmalarına da olanak tanınmış

olur. Seslerin ve anlamların arasında açığa çıkan semiyotik akış içerisinde benzemez varlıklar da metonimilerde yan yana gelebilirler. Bu yolla çağrışım zincirleri yaratılmış olur; ilişkisiz görünen varlıklar farklı ilintilerle buluşabilirler. Sadece anlamlar değil, ifade araçları da bu çağrışımların yardımıyla birbirlerine dönüşebilirler.

Metonimik dil oyunlarının yardımıyla, farklı ifade biçimleri olan söz, yazı ve resimler aynı dil bağlamında bir araya gelebilirler. Metaforlarda olduğu gibi iki varlık arasında değer ve anlam aktarımı yerine, daha çok biçim aktarımı gerçekleşen metonimilerin yarattığı ağ üzerinde, dil içi oyunların yardımıyla farklı ifade biçimleri yan yana gelebilirler; yazı yoluyla resim çizilebilir, söz yazıya, resim söze dönüşebilir. Metaforlar, iki varlık arasındaki değer sırasını ve benzerlik ilişkilerini korurken, metonimik dil oyunları, işaretler dünyasındaki değer sırasının yanında biçimsel sıradüzeni de bozarlar. Metonimi, mevcut anlamlandırma düzenlerinin ve dil içi değerlerin kaybolup tekrar tanımlanmasına neden olabilir. Bu sayede anlamlar ve işaretler, rastlantılara açık, olumsal bir güzergâh olan metonimik ağ üzerinden, geri dönüşü olmayan semiyotik bir yolculuğa açılırlar. Başka bir anlama ya da biçime dönüşmek üzere yaratılan metonimik imge, aynı zamanda kendi dönüşüm ve bozulma nüvelerini de içinde saklar.

Metafor ve metonimiler, dil oyunları içerisinde farklı dinamikleri, vektörleri harekete geçirirler. Ian Watt bu farkı, dil oyunlarına açık iki farklı yazınsal dönemi karşılaştırarak anlaşılır kılmaya çalışır. Buna göre, Rönesans Dönemi yazarları olan François Rabelais, Jonathan Swift ya da Laurence Sterne'ın yapıtlarındaki yoğun dil oyunları, modern romana ait, sözgelimi James Joyce'un *Finnegan's Wake* yapıtında uyguladığı dil oyunlarından farklıdır.[12] Joyce, dil oyunlarını daha çok metonimiler-

[12] Jonathan Swift, *Modest Defence of Punning* adlı eserinde, dil oyunlarının savunusunun yanında felsefesini de geliştirmeye çalışır.

le inşa ederken, Yeniçağ romancılarında metaforik dil edimi daha belirgindir (2001). Mihail Bahtin'in Rönesans Dönemi yazarlarında bulduğu "heteroloji", çoklu mantık da bu farkla ilişkilendirilebilir. Metonimik dil oyunları, yeni işaretleme mantıklarının ortaya çıkmasına neden olur; içerisinde işaretlerin anlam ve biçimlerinin sürekli değiştiği, ertelendiği dilsel yollar açılır.[13] Joyce ya da Beckett gibi çağdaş yazarlar, Rabelais, Sterne ya da Swift'le benzer şekillerde, yarattıkları sözcük oyunlarıyla klasik işaretleme çatısını bozarlar. Ancak, yeni bir dünyanın büyüsüyle yazan Rönesans yazarlarından farklı olarak, dil oyunlarına düşkün modern yazarların fazladan yaptıkları, belki de modern bir karamsarlığın, umutsuzluğun yansıması olarak, dili anlam taşımaya gücü kalmamış, anlam yerine parodi ve ironi yüklü gösterenler topluluğu gibi kullanmalarıdır. Örneğin Beckett'ın okuyucusu, serbest kalmış, âdeta geveleyen, kendi boş tekrarına takılı kalmış bir dil makinesine maruz kalır. Zaman zaman metonimilerin salt biçimsel düzeyde işlediği bu yazılarda, Rönesans yazarlarında olduğu gibi, yaratılan dil oyunlarından gülmece beklentisi de yok olur. Bu yapıtlar kendi nedensiz işleyişine kapılmış bir yazı izlenimi yaratırlar.[14]

---

[13] Jacques Derrida'nın sadece metinler içerisinde bulduğu *différance*'ı metonimik bir işlev gibi açıklaması da bu varsayımı destekler.

[14] 90'lı yıllarda, Sunay Akın, Küçük İskender gibi kimi şairlerin üslubuna vuran dilsel arayışları da benzer bir şekilde açıklayabiliriz. Ancak dil içi metonimik çoğalma etkisi ve kendi işleyişine kapanmış dilsel arayışlar, onlarda yer yer gülmeceye, *humour* etkisine de açılır. Küçük İskender'in şiirinde, anlamsal, metaforik yer değiştirmelerin yanında biçimsel, metonimiye yakın dil oyunları da önem kazanır; hem dikey (metaforik) hem de yatay (metonimik) çalışan bir dil makinesi içerisinden imgeler yaratır. Bazı çalışmalarındaki zillet etkisi de sadece anlamı bulandırması, karıştırmasından değil, dili bu şekilde eğip bükmesinden de ileri gelir.

Rüyaların Dili

Freud ve Lacan, ruhsal süreçlerle dilin işleyişi arasında, farklı vurgularla da olsa yakınlık bulurlar. Freud, rüyaları yorumlarken yapılması gerekenin çeşitli dil oyunlarını çözmek gerektiğini ortaya koyar. Ona göre ruhsal işleyiş, dil oyunlarına benzer bir mantık taşır: "Rüyadaki resimlerle, günün yaşantıları arasındaki bağlantı, dil oyunları gibi işleyen bir kelâma dönüşür. (...) Dil oyunları, ruhsallığın işleyişine dairdir ve birçok durumda, dil oyunları arasındaki bağlantılar açıkça öznenin deneyimini yapılandırır" (Culler 1988: 10, 11). Âdeta dil oyunlarının değişkeleri gibi ortaya çıkan rüyalar, bilinçdışının karanlığını ve ele gelmezliğini aralama şansı yaratır. Freud, yorumladığı rüyalarda özellikle eşsesli (*homophone*) rüya nesnelerini belirleyerek bir sonuca varmaya çalışır. Rüyalarda birçok nesnenin adı gündelik kullanımından farklılaşarak, başka nesnelerin adları ve işlevleriyle karışırlar.

Freud, rüyalardaki nesne ve durumların bir tür "resim-yazı"nın parçaları gibi okunması, anlaşılması gerektiğini düşünür. Rüyanın dolaysızca sunduğu ve çarpıcı resimlerden kurulu bir manzaraya değil de, resimlerin yazıya dönüştüğü, simgesel ilişkilere tercüme edildiği resimli bir metne bakmayı önerir (Freud 2000: 277). Rüyalar, içerisinde resimlerin de olduğu "kelime oyunları" şeklinde yapılanmış sayılmalıdır. Rüyalar, sadece resimlerin ya da simgesel anlamların arayışıyla değil, kelimeler düzeyinde ve "saçma anlamlandırıcı madde"yle ilişkili şekillerde okunmalıdır (Žižek 2005). Resim ve simge yerine, "karma yapıdaki şeylerden oluşan rüya malzemesi" kelimelere tercüme edilmelidir. Her bir rüya "dil gibi yapılanmıştır." Malzemesi resimler ya da yazılı ifadeler olabilen ve yorumlama etkinliğinin sonucu olan örtük "rüya düşüncesi", rüyadaki resimlerle ve doğrudan betimlemelerle nedensel bir bağ taşımaz. Yorumlanması gereken, rüyadaki resimleri anlamlı bir metne, yazıya bağlayan "dil oyunları"dır (79).

Rüyalardaki amaçtan yoksun ve oyuncul dil oyunlarının, ruhsal işleyişin perdesini aralamak için sunduğu imkânlar Lacan'ın da ilgisini çeker. Lacan'ın, "bilinçdışının dil gibi yapılandığı" yönündeki varsayımı iyi bilinir. Dil oyunlarıyla yaratılan metonimik işaret zincirleri, birbirine ulanarak, çağrışımlar yoluyla ya da eşsesliler ve eşanlamlı sözcükler üzerinden kurulan bağlantılar yoluyla bilinçdışının imgesini sunarlar. Gündelik anlam düzenlerinin bir yansısı gibi yapılanmamış olan bilinçdışına, dil oyunlarının amaç ve işlevden bağımsız yapısı içerisinden yakınlık kurmak olanaklıdır. Bilinçdışı, gerçeğin bir gölgesi ya da alegorisi değil, tümüyle farklı bir dil alanına aittir (Lacan 2001: 63).

Bilinçdışını terennüm eder gibi konuşan, bilinçdışından yükselen sesleri birer tekerleme gibi sunan "akıl hastaları"nın konuşmalarında, yazılarında, resimlerinde de genellikle gündelik olan biteni, güncelliği pek betimlemedikleri fark edilebilir. "Deli"lerin konuşurken kullandıkları tekrarların, belli anlamlara işaret etmeyen, nedensiz ve saf dilsel ediınlerin parçası olduklarını varsayabiliriz. Delinin konuşması, yazması, çizmesi de dil oyunları sayılabilir. Bu ifadeler, dil oyunlarının doğasında olduğu gibi, belli bir anlamla güdülenmemiş, kendi iç işleyişlerini açıklamaktan çok, dile maruz kalmış olmanın sonuçları gibidir. Benzer şekilde çocukların ilk çizimleri, konuşmaları da anlamdan yoksun, daha çok dilyetisinin dolaysız yansımaları gibi ortaya çıkarlar.

Bilinçdışının sundukları, sabitlenemez içerik ve biçimlerden oluşur. Dil oyunlarında olduğu gibi metonimik bir seyir içerisine katılan bilinçdışı muhteva, her seferinde "farklı bir tümcede konaklar", farklı bir anlam ve şekil içerisinde açığa çıkar (Ulmer 1988: 175). Dil oyunlarında olduğu gibi, birbirine nedensizce ulanan sözcüklerle, bir nesneden diğerine taşınan arayışlarla ilişkili olan bilinçdışının varlığı, dil oyunlarında olduğu gibi, sadece dilin olağan olmayan kullanımıyla değil, aynı zamanda dil sürçmelerindeki gibi, dilin 'yanlış kullanım'ında da

belirtiler şeklinde yüzeye çıkabilir. Yani bilinçdışını aydınlatan etki, dil oyunları olabileceği gibi, anlık bir kekeleme, dil sürçmesi veya tutulması da olabilir. Ama her iki durumda da olağan, ezberlenmiş dil kullanımlarından farklı olarak, simgesel bir fazlalık ya da eksiklik ortaya çıkar. Sözgelimi gündelik konuşmalardaki dil sürçmeleri, yani dilin yetersiz, sözcüklerin kifayetsiz göründüğü zamanlarda, bilinçdışına dair esaslı keşifler yapılabilir. Dilyetisinin kaybolduğu dil sürçmeleri, dil oyunlarının karşıtı sayılabilecek ifadesizlik anlarıdır. Kaynağı bilinçdışı etkinlikler olan bu kesintilerde, sözcükler ulanacak, bağlanacak başka işaretler bulamazlar; ifade sahipsiz kalır, dilbilgisinde kendisine yer bulamaz. Anlamlı görünen dil akışı bozulduğunda bilinçdışı muhteva yüzeye çıkar. Beklenmedik şekilde bu kesinti hali, gündelik konuşkanlıklar içerisindeki en esaslı âna işaret eder. Yani bilinçdışının işareti olan bu noksanlıklar, dilin yetersiz kalması hali, ruhbilimsel anlamda önemli ve doğru bilginin kaynağı olabilir.

Tekerleme

Slavoj Žižek, tekerlemelerde, dil sürçmeleri ve rüyalar gibi bilinçdışına ait belirtiler olduğunu dile getirir. Tekerleme türünde saf dil oyunları, Gerçek'i telaffuz etmenin uygun bir yoludur. Konuşan özne, "bilinçli niyeti dışında anlam etkisi ürettiğinde", Gerçek ile simgesel düzen arasında bağ kurulur. Tekerleme mahiyetindeki dil oyunlarında, "anlamsız bir olumsallık" gerçekliğin sunumu olur. Üstelik tekerlemeyi telaffuz eden bunu fark etmez. Bu sırada sanki başkası konuşuyor gibidir. Bir tekerlemenin anlamsız görünen sözel icrası ardında, başka bir öznenin, nesnenin niyeti, ifadesi yer alır; "tekerlemeler söyleyen, şaka yapan, dili sürçen, rüya gören bir başkası, gizli bir öznedir" (2005: 35).

Oyuncul bir dilyetisinin sonucu gibi ortaya çıkan tekerlemeler, sadece tekrar edildikleri için anlam kazanabilirler. Tekerlemeler hep sözel icralar gibi anlaşılsalar da, sözgelimi gelenek-

sel hat ve nakkaşlık işlerinde, arabesk bezeme yapıtlarında da bu 'tekerleme etkisi'ni bulabiliriz. Bu işlerde bazı çizgi, harf ve renklerin ısrarlı bir aradalığı, tekrarlar yoğunluğu içerisinde belli bir anlama evrilebilir. Defalarca terennüm edilen ve bir zaman sonra kulağa tekerleme gibi çarpan dualar da anlamlarını, ritüel karşılıklarını bu ses tekrarlarından alırlar. Tekerlemelerde kutsal sözlerin terennümünü bulan Walter Benjamin, özellikle çocukların söyledikleri tekerlemeleri, "yetişkinlerin günlük dilinden çok, kutsal metinlerin diline daha yakın görür" (Alıntılayan Buck-Morss 2010: 289).

Yeni ve ilginç ifade arayışının olmadığı ve biraz da bu nedenle geleneksel olarak tanımlanan kültürel eylemlerin genel özelliği de, çok değişik biçimler alabilen bu tekrarların ustalıkla ve sabırla gerçekleştirilmesidir. Birçok sanat tarihi çalışmasında "Doğu Sanatı", tekrarlanan kalıpların ve öykünmeci, mimetik tavrın egemenliğiyle tanımlanır. Doğu coğrafyasında sanatçı, yaptığı işteki ustalıklı tekrarlarıyla övgü kazanır. Sanatın kendi dünyasını yaratmasına, *mimesis*'ten, öykünmeden vazgeçmesine izin verilmez.[15]

Dil içi oyunların sonucunda, sözlerin, yazıların işlenmemiş bileşenleri olan seslerin, harflerin doğası ortaya çıkar. Bu oyunların gönderme yaptığı anlamlardan bağımsız olarak, ses ve harflerin tekrarı, tekerlemeler gibi ortaya çıkarlar. Neyi işaret ettiğinden bağımsızlaşan böylesi bir dilyetisinin kullanımı, dil

---

[15] György Lukács, sanat kuramcıları içerisinde ayrı bir yer tutar. Ona göre gerçek sanat işleri, hem temsil edici hem de öykünmeci, mimetik ifadeden uzaklaşmayan ve dolayısıyla "dünya yaratan" yapıtlardır (1985 ve 1992). Michel Foucault da "öykünme" ve "temsil" kavramlarını açıklayıcı bir ayrım gibi kullanır. Ona göre imgesel, daha çok benzeşimler, öykünmeler yoluyla, simgesel olansa temsiller yoluyla yaşam bulur. Kendi tarih kuramından örnekle bu ayrımı daha da anlaşılır kılmaya çalışır: Klasik öncesi dönemi "imgesel"in, klasik dönemiyse "simgesel"in hükmünde sayar; modern *episteme*'nin ayırt edici niteliğiniyse "imgeselin bozulması" olarak tanımlar (2005).

oyunlarının esasını oluşturur. Basitçe birbirini takip eden seslerden, harflerden kurulu tekerlemeler, işaret ettiğiyle değil, sesler ve harf dizileri arasında yaratılan nedensiz farklar oyunuyla ayırt edilebilirler.

Tekerlemelerin eğitsel işlevi de vardır. Tekrar eden bedensel eylemler üzerine kurulu idmanlar gibi, tekerlemeler de dili şekle sokmanın, dilyetisini artırmanın araçlarından birisi sayılabilir. Örneğin Pertev Naili Boratav, milli eğitimde tekerlemelerin kullanımına önem verilmesini ister. Tekerleme söylemenin, dil içi bükülmeleri öğrenmeleri ve dili doğru kullanabilmeleri için çocuklara yardımcı olduğunu dile getirir (2000: 9). Özellikle İngilizce konuşulan ülkelerde ilköğretimde uygulanan kelime kodlama, heceleme etkinlikleri de (*spelling bee*) bu kapsamda düşünülebilir. Bu etkinlikler ve yarışmalar sırasında sözcüklerin anlamından, kullanımından, cümle içindeki yerinden çok, sözcüklerin hecelenmesi önem kazanır. Sözcükler, belli bir anlamı işaret etmeyen ses ve harf değişkeleri gibi tekrarlanırlar. Özellikle sözcüğün fonetiği ve yazımı arasında önemli fark belirginse, sözün yazı karşılığına ulaşabilmek için heceleme önem kazanır. Bu sayede çocukların seslerle harfler arasındaki uyumu öğrenmeleri beklenir.

Sadece çocukların değil, yetişkinlerin terennüm ettikleri dualar, ilahiler, hattâ şarkılar da çoğu zaman işaret edilenle ilişkisini keserek, salt tekrara dönüşebilirler; tüm bu işlerde belli bir şeye işaret edilmeden, tekerleme söyleyen çocuklar gibi birbirini izleyen sesler tekrarlanırlar. Tekerlemeler, yetişkinlerin de amaçsızca yerine getirdikleri tekrarlara dayalı bir dilyetisinin genel ifadesi olabilir. Çocukların bir oyun gibi yerine getirdikleri tekrarlar, yetişkinlerde amaçsızca, dile takılmış şarkılar gibi, takıntı yaratan resimler gibi ortaya çıkabilirler. Bir işi anlamından bağımsız, sadece güzel olduğu, hoşa gittiği için yapmanın kendisinde de tekerleme söylemekle biçimsel benzerlikler bulunabilir. Tekerlemeyi, gerçekliğin ifadesiyle ilişkisiz, anlam üretme etkinliğinden uzak, saf dilyetisinin karşılığı ifadeler olarak

tanımlarsak, her türden hüner gösterisinin, retoriğin temelinde de tekerleme mantığını bulmak olanaklıdır.

Terennüm edilen dualarda olduğu gibi, cümlelerin anlamdan bağımsız olarak sıralanmasından bir iyilik beklentisi de türeyebilir. Geleceği, kişisel yazgıyı değiştirmeye dönük dualar da, bir tekerlemeden farksız olarak, ezberden dile getirilirler. Anlamadan sıralanan dualar, dünyayı, yaşamları değiştirme gücü yaratır sanki. Tespih çekerken ezberden söylenen sözlerde olduğu gibi, tekerleme ısrarıyla dile gelenden esenlik beklentisi ortaya çıkar. Genel olarak dinsel eylemlerin doğasında bu tür ezberler, unutulmuş anlamlar, göndergesi bilinmeyen simgeler, yersiz görünen sözel, yazılı metinler bulunabilir. Örneğin muskaların içi açıldığında, tümüyle anlamsız işaretler ortaya çıkabilir. Muskanın işe yararlığı, katlanarak muska şeklini alan malzemeye işlemiş olan yazılı ve üflenmiş sözde gizlidir. Yasası bilinmeyen bir kutsallığın içerisinden çıkıp gelen, hem yazılmış hem de içine söz üflenmiş muskalar, bir tekerleme içerisinde bükülen, kıvrılan sözler gibi kendi içlerine katlanır ve anlamı bilinmeyen, içrek sözler halini alırlar.

Resimli Dil Oyunları

Walter Benjamin'e göre sadece söz ve yazı düzeyinde değil, grafik olarak da üretilebilen dil oyunlarını ayırt etmenin yolu, "dil içi keyfîlikler"in varlığını belirlemektir (1999: 356). Sadece kulağa değil göze de seslenen resimli dil oyunları yaratıldığında, genellikle 'resimsel aşırılık' biçimleri ortaya çıkar. Doğalcı yağlıboya çalışmalarda, natürmortlarda bu resimsel aşırılık fark edilebilir. Ancak bu etkinin en görünür olduğu *trompe-l'œil* resimlerde, adı üstünde göz aldatan işler olduklarından, resimlenen nesneyle, temsilin kendisinin izleyicisi tarafından ayırt edilmemesi hedeflenir. René Magritte'in birçok çalışmasında bu göz aldatan resimlerin birer imge değeri kazandığını söyleyebiliriz. Magritte'in işlerinde, resimlenen şeyin kendisi,

ayrımsız bir kopyası olmak isteyen ve göz aldatan temsiller, çelişkili bir şekilde gerçeküstü sahnelere yerleştirilirler.

Genelde yaşam alanlarında kullanılan, teknik ve işlevsel hüner gösterileri olan göz aldatan resim çalışmalarında sanatsal üretimin izleri silinir; fırça darbeleri, çerçevenin varlığı, doğal olmayan ışık ve perspektif yok edilir. Ressam, bir yandan basitçe nesnesine öykünür görünürken, yarattığı "takıntılı kesinlik" sahnesinde uyguladığı üstün resimleme teknikleriyle, nesnesinin yerine göz diker. "Resmin özü, yarattığı gerçeklik yanılsamasından" ayrılamaz olur (Leppert 2009: 90). *Trompe-l'œil* resimler, bir bakıma "perdenin ardında hiçbir şeyin olmadığını görmek"tir. Resmin doluluğu, dışarıda duranın yerine göz diken ve bu nedenle göz aldatan varlığı aynı zamanda bir boşluk duyusu da yaratır. Fazla görünürlük, bir kez daha görmeye engel olur; bakılan şeyin kendisi belirsizlikte kaybolur (Žižek 2002: 207). Bu türden resimleri, içerikten yoksun, saf biçimden ibaret sayan sanat kuramcısı Richard Leppert, bu olguyu bir başka göz aldatan resim türü olan natürmortlar üzerinden anlaşılır kılar:

> Natürmortların, deyim yerindeyse 'kusur'u, nesneleri öne çıkararak, onlara ayrıcalık yüklemesinin yanında, anlatıdan yoksun oluşuydu. Metinden özellikle kaçınıyordu natürmort: tarihten, kutsal metinlerden, destandan, biyografiden. Öğretmiyor, sadece göz kamaştırıyordu. İnsanlara dair değil, 'mallar'a dairdi. (2009: 68)

Görkemli yeryüzü sahnelerinini betimlendiği natürmort geleneği modernist sanatsal girişimlerle birlikte son bulur. İsmail Tunalı'ya göre Avrupa'da resmin manzaradan, dış dünyadan koparak kendi dünyasına kapanışı, kendi nesnesini, imgesini kendi yarattığı biçimler yoluyla yaratma çabası izlenimcilik akımıyla başlar (2008). Resmin konusu, bu yön değişimiyle beraber, taşıdığı renkler, ışık oyunları, çizgiler olmaya başlar. Renk, çizgi, ışık, gölge, figür kullanımı dışarıdaki nesnellikten, gerçeklikten bağımsızlaşır. Bu malzemelerinin deneysel, bilimsel

sayılabilecek kullanımlarıyla beraber, resimlerde renk ve ışık oyunları da çeşitlenir. Bu deneyler sırasında renkler, çizgiler çoğu zaman rastlantısal buluşmalar, ayrışmalar içerisinde resim içi oyunların parçaları olarak kullanılırlar. Rönesans ve klasisist resimde olduğu gibi, belli bir meseli, anlatıyı, metni, içeriği, dünyasal zenginliği desteklemek, işaret etmek zorunluluğu bulunmayan bu yeni biçem sayesinde resim, tuval yüzeyinde yaratıldıktan sonra kendi varlığıyla dışarıya doğru hacim kazanır, yüzeye çıkar. Üstelik izlenimciler için bile renklerin, ışığın kaynağı hâlâ dış dünyaya dönük duyular, izlenimlerdir:

> Estetik obje, izlenimci sanata göre, renk ve ışık dokunuşlarından meydana gelmiştir ve bunların ortaya koyduğu bir yüzeydir. Bu yüzeyin arkasında artık bir *arka plan*, bir *kendi başına varlık*, bir *metafizik* dünya yoktur. (99)

Özellikle Paul Cézanne'ın çalışmalarının yarattığı biçimsel kırılmayla beraber, kübist ve soyut sanat akımlarında resmin malzemesi, aynı zamanda konusu, anlatısı da olmaya başlar. Cézanne'ın bir öğrencisine yönelik, "doğayı, silindir, küre ve koni gibi ele al" önerisi, soyut sanatı başlatan bir buyruk gibi okunabilir (123). Cézanne, çok yeni bir şey söylemez burada. Platon, *Philebos* diyalogunda tanımladığı temel biçimlerde de böylesi geometriler bulur: "Formların güzelliği deyince, düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum" (2008: 61).

Rönesans'la başlayan, Tunalı'nın deyişiyle "istifçi" nesne doluluğuyla göze çarpan, dünyevi zenginliğin, bolluğun sunumu olan resimlerin yerine, modern sanat işlerinde, deneysel ve resmin malzemesine (renk, ışık, çizgi) dönük bir duyarlığın yer bulduğu resimler ortaya çıkar. Modern sanatın bir alt türü olarak soyut sanat, "içerik kaygısı"ndan uzaklaştıkça, malzemeye ilişkin konuların yapıtın inşa sürecinde öne çıktığı fark edilebilir. Bir sanat işinin üretimine ilişkin teknik konular yapıtın içeriği olmaya başlar. Soyut resimler, dışsal nesnenin, doğanın

yansısı, sureti gibi değil de, "renk ilgileri"yle yaratılan işler halini alırlar. Doğal nesneyi temsil etmek yolunda gösterilen hüner, resim malzemesine, inşasına dönük başka hünerlerle yer değiştirir. Resim sanatına ait bu modern yönelim, tekniğin, bilimin bulguları sonucunda sanat işçisinin malzemesini daha etkin şekillerde kullanma, eğip bükme becerisini geliştirmesiyle de ilgilidir. Soyut sanatsal formlar, optik ilkelerin, ışığın doğasının, renk düzenlerinin daha iyi öğrenilmiş olmasının sonucu gibi de anlaşılabilir.

Klasik Batı resim geleneğinde kırılma yaratan izlenimcilerin renk lekeleri kullandıkları ışığa duyarlı resimlerde, renklerden çizgiye doğru bir geçiş fark edilebilir. Görünür fırça darbeleri, renk lekeleri olmalarının yanında aynı zamanda fırçayla atılmış çizgilerdir. Ancak çizgi, kontur kullanımı, soyut resimle birlikte tüm yönleriyle uygulanır. Renklerin yerini almaya başlayan çizgiler, biraz da düşüncenin malzemesini oluşturan harfler ve sayılar gibi kullanılırlar. Soyut resimlerin ortaya çıkardığı ifade bütünlüğü, okunaklı bir metin ya da anlatı olmasa da, simgesel harflerle kurulu düşünce eserleri gibi anlaşılabilir. Soyut resim ustaları, duyulardan, manzaradan, dış dünyadan uzaklaşıp bilinçdışını, görünmezi, duyusal olmayanı dile getirmeye çalıştıkça, sadece resim değil, yazılı betimlemeler, sözel ifadeler de ortaya çıkarmış olurlar. Bu çalışmalarda renkler, duyuların bir ifadesi, dış dünyanın algısı değildir; Cézanne'ın deyişiyle, "dünyanın derinliklerinden yüzeye çıkar renkler." Aynı derinlikten sadece renkler değil, harfler, çizgiler, sesler ve başka ifade parçaları da açığa çıkarlar. Özellikle ifadeci ya da expresyonist resimlerde harfler, sesler yüzeyde durmayanı, görünüşe çıkmayanı dillendirirler. Soyut resimde, yüzeyde duranı, lafzî, *literal* görüntüyü anlamlandırmak, duymak için tuvale düşen yazılı metni okumak, dile gelen söze kulak vermek de gereklidir. Piet Mondrian'ın deyişiyle, "biçimlerde kendisini görülebilir ve işitilebilir kılan ifade", "metafizik bir gerçeklik"in imgesi olur (149). Gene soyut resim kuramcılarından olan Theo van

Doesburg için "sanat yapıtının özü", estetik idenin biçim verilmiş hali olan "tonları görülebilir, işitilebilir, dokunulabilir kılmaktır" (159).

Ancak bu resimsel görülebilirlik de zamanla yok olmaya başlar; Jackson Pollock'un ya da Kasimir Malewitsch'in işlerinde olduğu gibi, tuval üzerinde çember, küre ya da dörtgenlerden başka resimsel, görsel öge kalmayabilir. Soyut sanat işinde resimli kapsam, yazıya, sese ve özellikle avangart yapıtlarda olduğu gibi edime, zamansallığa dönüşerek kaybolmaya başlar; hattâ pop-art ve Bauhaus sanat düşüncesinde olduğu gibi, hayata ve endüstriyel tasarımlara, güncelliğin sunumuna taşınarak silinebilir. Bu silinme, sanatsal sunumun farklı bir görünürlük elde etmesi anlamını da taşır; sadece bakarak değil, farklı duyumlarla görülen, okunan, işitilen ve ifade edilebilen sanat işleri ortaya çıkarlar.

Tunalı, modern resimlerin anlatımcı, metinsel kaygılardan uzaklaşmasının bir başka belirtisi olarak "çizgiden vazgeçme" olgusunu bulur. Bu değişimle birlikte çizgi ve renk, nesneyi değil de kendisini anlatan ifade araçları olurlar. Modern resimde, doğal nesnelerin konturları, gölgeleri gibi resmin anlatısına, hikâyesine ait betimlemeler silinirler. Işığın ve rengin resimlerdeki modern kullanımı, nesneyi birebir temsil etmekten, doğayı yansıtmaktan çoktan vazgeçmiş ressamın tavrını yansıtır. James Joyce'un kahramanlarının saf bir dilyetisini uyguladıkları diyaloglarında olduğu gibi, rengin, ışığın, anlatımın, dışsal nesnenin zorlamalarından kurtulmuş resimlerin özerk ifadesinde, nesneleri bir arada tutan dışsal konturlar, çizgiler kaybolunca, çizgi ve renklerin bir aradalığıyla ifadesini bulan resim-içi dil oyunları ortaya çıkar. Bu sayede "akıcı, sallantılı, titreyen bir dünyadan" kaynaklanan farklı duyumlara cevap verebilen ifade alanları açılır. Bu cevap, doğal ya da ruhsal değişimleri, edimleri algılayan, titreşen nesnelere ayarlı "pitoresk bakış"tır (83).



Resim 6: *Trompe-l'œil* resim örneği.

Soyut resimde, renkleri ve ışıklı alanları belli bir içerikle destekleme zorunluluğu yoktur. Kandinsky, Mondrian ve Malewitsch gibi saf soyut sanatın ustalarına ait yapıtlar, renkler, ışık ve çizgilerden kurulu bir resim dili içerisinde türlü oyunlardan ibaret gibi ortaya çıkarlar. Klasik biçimin gerekleri kayboldukça, resimleri, içerikle, dışsal anlatılarla destekleyen ifade ve duyumlar, temsil, sunum, mimetik, öykünmeci unsurlar da yok olmaya başlarlar. Manzaranın, doğalcı resmin zorlamaları yok oldukça ressam, resmin malzemesiyle, şekilsiz kavramlarla ya da gerçeküstü resimlerde olduğu gibi bilinçdışıyla baş başa kalır; geometrik, matematiksel hesap ve oranlamalar, "içeriksiz hakikat" resmin konusuna dâhil olur. Tunalı'nın Antik Yunan estetiğine atfettiği gibi, güzellikle hakikatin özdeşliği bu sanatsal tavır içerisinde yeniden ortaya çıkar; güzele dair imge yeniden hakikatin de parçası olur.

Soyut sanat eserleri, büyük bir resim yeteneğini, dehayı da gereksinmez görünürler. Hüneri bölünen ressam, resim yaparken hem sözünü söyleyen hem de yazı yazan bir sanatkâr olur; resim çizerken, aynı zamanda güzel söz söyleyip, doğru yazı yazabilen kişi konumu edinir. Ancak değerli soyut sanat yapıtları, ilk bakışta hünerden yoksun, yalın görünmelerine rağmen, çok farklı duyum ve ifade katları barındırıyor olmalarından, sade görünüşlerine aldanmayan iyi okurları, izleyicileri, dinleyicileri gereksinirler.

III

Akademide Sözlü Bilgi Arayışları

Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun yapıtında, kendi ifadesiyle, "söz ile yazı arasındaki ayrım"ın çok temel önemde olduğunu dile getirebiliriz.[16] Onun yapıtını bu yönden değerlendirme çabası,

[16] Otuz yıla yakın ODTÜ'de sosyoloji bölümünde dersler vermiş olsa da, daha çok bir felsefeci olan Hasan Ünal Nalbantoğlu, 2011 yılında aramızdan ayrıldı.

felsefe uğraşı içerisinde söz ve yazının konumuyla ilgili bir zihin açıklığı da yaratabilir. Bu ayrımın altını sıkça çizen Nalbantoğlu'nun, esasen tam bir yapıta varmamış olan "arayışları" kapsamında daha çok yazının hilafına gerçekleşen, sözel etkileşimi öne çıkaran ve söz-merkezli bir metafiziği daha detaylı anlamaya çalışabiliriz.[17] Bu bölümde Nalbantoğlu'nun arayışlarını bazı motifler etrafında anlama uğraşının yanında, onun düşüncesinin, sözlü olanla kurduğu özel etkileşimi, bağlantıyı açığa çıkarmayı denemekteyiz.

Nalbantoğlu, Antik Yunan'ın yürüyerek ders verenler okulu *peripatetik*'lerde olduğu gibi, katılımcıların yürüme edimi sırasında ve doğal olarak konuşarak paylaştıkları türde 'sözel bilgi' nin zamanımıza uygun karşılıklarını arar. Bu türden 'sözlü bilgi', yazıya ve hattâ resme geçirilse de her zaman için sözlü üretimin yankısını, izini taşır. Bu yolla edinilen bilgi, insanca bir bellekte saklanan, karşılıklı etkileşimle açığa çıkan, 'yazılı olmayan' yollarla kaydedilen, malûmâta dönüşmeyen, kullanışsız, dile geldiği anda kaybolmaya yazgılı olmak gibi niteliklere sahiptir. Nalbantoğlu, böyle bir bilgiyi yaratabileni, saklayabileni ve hayata geçirebileni "bilge" olarak niteler ve onların akademide fazla kalmadığını da ekler.

Zamanımızın akademisi ona göre, "tablolaşan" bir dünyanın yansımasıdır. Martin Heidegger'in genellikle "dünyanın resimleşmesi" olarak Türkçeye tercüme edilen ifadesini, hem çerçevelenmiş resmin hem de sayısal, hesaplanabilir olanın egemenliğini ifade edecek şekilde, "dünyanın tablolaşması" şeklinde kullanan Nalbantoğlu, bu şekilde "resim" ve "tablo" arasın-

---

[17] "Nalbantoğlu'nun arayışları" ifadesi bu çalışmada, öğrencilerinin anımsadıklarının, derslerinde yarattığı "sözel ortam" içerisinde ortaya çıkanların, yine 'sözel-metinler' sayılabilecek olan, açılışlarda, seminerlerde, derslerde sunulan bazı metinlerin toplamı olarak kullanılmaktadır. Bu metinlerin önemli bir bölümü, vefatına yakın bir araya getirerek tekrar düzenlediği *Arayışlar: Bilim, Kültür, Üniversite* adlı çalışmasında bulunabilir.

da da bir ikilik belirlemiş olur. Kendisi, yazılı ya da resimli yollarla sözü "nesneleştirmek"ten, kayıt altına almaktan, "tablolaşan dünya"nın parçası yapmaktan geri durmayı savunsa da, yazılar yazmaktan ve türlü şemalar içerisinde düşündüklerini resimlemekten de geri durmamıştır. Aristoteles, Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer, Lukács, Adorno gibi düşünürlere yönelik uzun yeniden-okumaların sonunda edindiklerini resimleştirir. Bu çizimlerde, en soyut ve karmaşık düşüncelerin türlü geometriler izlediği, birbirine bağlandığı görülür. Bu şekilde fikirlerin şemalarını, tablolarını değil de "resim"lerini çizmeye çalıştığı fark edilebilir. Kavramlar birbirlerine ulanırken, sonul bir tabloda değil de, serbestçe diğer kavramlarla birleşebilecekleri resimlerde yerlerini alırlar; Jung'un mandalaları gibi, bazen bir simge-resim, ikon gibi de görünen bu tamamlanmamış çizimler, öğrencilerine sunacağı hazır tablolar, malûmât cetvelleri, şemalar değil, kendi kafasında oluşan imgelerin yansımalarıdır. Çoğunlukla derslerde beliren ve en iyi ifadesini sözlü olarak bulan karmaşık soyutlamaların imgeleri olan bu resimlerin, yeni ulanmalara, bozulup, yeni inşalara açık olduğu da anlaşılabilir.

Nalbantoğlu'nun, tablolaşan bir dünyanın dışında durabilmek için de bazı önerileri vardır: Öncelikle düşünür, araştırmacı ya da felsefeci, yoğun çalışmasının, titizliğinin sonuçlarını kalıcılaştırmak konusunda acele etmemelidir. Eline geçeni, gözüne ilişeni hemen nesneleştirmekten, onlara sonul anlamlar vermekten uzak durmalıdır. Araştırmacı, gözlemek ve mantığa vurmanın yanında düşünerek edindiklerini belleğinde saklamayı bilmeli, "bilgeliği derinleştirmek" adına, bildiklerini sözel etkileşimlerin içerisinde yeniden yeniden anlatarak olgunlaştırmalıdır. Buna karşılık, üzerine ne kadar konuşulursa konuşulsun sözel bilgi, bellek dışında kayıt altına alınabilecek türde bir sonulluğa erişemez; yazıya, resme aktarılacak, tablolaşacak kadar kalıcı olamaz. Burada bildiğine güvenmemekten, elindekine bitimsiz bir kuşkuyla yaklaşmaktan, saplantı derecesindeki bir titizlikle istiflenmiş olanda eksiklikler bulmaktan çok, bellekte

ve etkileşim halinde, müzik gibi, icra edildiği yerde hayata geçirilen bir bilmenin yollarına dair arayışlar vardır. "Memur akademisyen" gibi görevi gereği hazır bildiklerini dağıtmadan ya da "*yuppie* araştırmacı" gibi yeni ve ilginç olanın, moda bilgi alanlarının peşine hırsla düşmeden, düşünceyi serbest bırakmaktan söz eder. Düşüncenin verimini hemen kalıcılaştırmak yersizdir. Düşüncenin verimi olan bilgi, kavram ya da imge, kendi devinimini sürdürdüğü alandan çekip çıkarıldığında yaşayamaz olur. Bir bakıma uzun uğraşlar sonrasında yakalanan balıkları tekrar suya bırakmayı önerir. Sürekli ertelenen, Antik Yunan'ın hakikat (*aletheia*) kavrayışında olduğu gibi, açığa çıktığı yerde kapanan bir gerçekliğin izini sürer. Varlık ona göre, sanatta ve düşüncede açığa çıktığında, bir an için parlayıp söner. Varlığın bu devinimine öykünen, hakikatin şekillenişine koşut bir düşünce, sözlü yollardan, belleğin etkin bir katılımıyla olanaklı olur. Metnin devamında da dile getirdiğimiz şekliyle bellek, kavram ve imge inşasının uzamı olarak, sadece bir kayıt aracı değildir; düşüncenin, imgelemin muhitine, bağlamına dâhildir.

Nalbantoğlu, sosyoloji bölümünde ders vermiş olsa da, 'gerçek düşünce'nin veriminin, uygulamalı bilimlerin nesnesi olmasına izin vermez. Aradığı, pre-Sokratiklerin felsefece düşünme yoluna yakın görünür. Canlılığını 'bilme sevgisi'nden alan felsefeci yaklaşımına sahip çıkar. Yaptığını, belli bir öğretiye, *doctrina*'ya dökmeden, sıfatsız, ana fikirsiz bir soruşturma gibi yürütmeyi dener. Sosyolojiyi de içeren, henüz akademik disiplinler parçalarına ayrılmadan hemen önceki birleşim halindeki felsefeyi arar. Ama ortaya çıkanı disiplinler-arası olarak nitelemekten de çekinir. Çünkü bu güncel akademik eğilimin kendisinde de fayda, etkinlik arayışı bulunabilir. Oysa Nalbantoğlu'nun aradığının, "işe yaramaz hakikatin, yüzünü şiire, sanata, en çok da derin düşünceye, tefekküre veren" bir niteliği vardır. Bu soruşturmasında seçkinci görünme pahasına, "yavansöylem"den, sözdeki "uğultu"dan, "gevezece savurganlık"tan, tab-

lolaşmış resimden, *kitsch*'den uzak durmaya çalışır. Bu arayışın karşılığı, serbest ve keyfî bir çaba olmaktan çıkmış, 'gerçek' sanat ya da düşünce işlerinde olduğu gibi özel türde düşünceler olmalıdır. Sözel olanla, bellekle kurduğu yakın ilişki, bu düşünce yordamının temelini oluşturur. Akademilerin de, kendi kökenlerinde mevcut olan bu "düşünüm kipi"ne bağlılık içerisinde, "düşünceyi barındıran" yerler olarak kalmasını diler.

Nalbantoğlu'nun, gerçek düşünümün çatısını kuran sözel ifadenin dışında olduğundan karşı olduğu, doğrudan yazı ya da çerçevelenmiş resim değil, "yavansöylem" taşıyan tüm ifade yollarıdır. Tablo şeklini almış bir resim kadar, kıvamını yitirmiş, tükenmiş söyleşilerin kopyası yazıları da değersiz sayar. Yavanlık taşıyan resimler çizmek, yazılar kaleme almak gereksizdir. Bu savunusuyla, akademinin basılı eserleri saymaya, ölçeklendirmeye dayalı işleyişini de eleştirmiş olur. Yavan yazılar yazmak, resimler çizmek, sözler sarf etmek, sadece belli konularda uzmanlaşmanın, malûmat sahibi olmanın sonuçlarıdır. Uzmanlaşma, bilmekten çıkarı olmayan amatörün (âşık anlamındaki *amatore*), bilgiyle kurduğu ilksel sevgi ilişkisini yitirmesinin sonucudur. Uzmanlaşma her tür bilmeye yavanlık katar.

Nalbantoğlu'nun tüm yavanlık türlerini aşma umudunu barındıran ve bilgideki *dynamis*'i arayıp durduğu yazıları da çoğunlukla söyleşi havasında ilerler. Öğrencileriyle birlikte derlediği *Patikalar* ve son zamanlarında hazırladığı *Arayışlar* adlı çalışmaları bir yana bırakılırsa, 'derli toplu' basılı eseri yoktur. Bu çalışmaların bir bölümü de açılışlarda yapılan konuşmalar, seminerlerde sunulan bildiriler şeklinde, yine "sözlü ortamlar" için hazırlanmış yazılardan oluşur. "Masa başında" ve "yazılı ortam"ın ölçüsüne, gereklerine göre hazırlanmış işlerini bulmak zordur. Yazdıklarına, okurla söyleşme ve akademik ölçüleri aşan bir 'hasbihâl' hâkimdir. Daha çok denemeler şeklindeki konuşma-metinlerinde, Marshall McLuhan'ın tipografik insanın ayrıcalığı saydığı, belli kavramların derinlemesine analizinden çok, yine sözel ortamların gereği olarak, meramın yazı

içerisinde dağılmasına sık sık rastlanabilir. Yazının gereklerini pek gözetmeden, anafikirden epey uzaklaştıktan sonra, gizli bir 'Nerede kalmıştık!' ifadesiyle tekrar meramına döner hoca.

Dersler ve Eros

Yapılacak herhangi bir işle, edimle ilgili tutkulu bir bağlılığın karşılığı olarak *eros*'un öğrenme ve öğretme döngüsündeki konumunu belirlemek, Nalbantoğlu'nun arayışlarının önemli bir parçasını oluşturur. *Eros*, hem yola düşmeye, aramaya hem de yoldan çıkmaya, bulduğunu savurganca dağıtmaya, paylaşmaya davet eden arzuların kaynağıdır. Nalbantoğlu, bu yolculuğun eğretilemelerinden birisi olarak Taocu öğretinin yol (*tao*) kavrayışı üzerine sıkça düşünür. Bu öğretinin etkisiyle, ulaşılacak yere odaklanmaktan çok, yolu temaşa etmenin, arada yol kenarında konaklamanın kendisini de önemli sayar. Bu yolun değerini bilen "bilge", çok şey bilen değildir; bilgi yolunda karşısına çıkanlara zarar vermeyen, bildiğiyle uyum içerisinde kalmayı becerebilendir. Bilge, bilgiyi zorla elde etmez; sebatla, düştüğü yolda karşısına çıkanların, kendisini bilgilendirmelerini, görünür olmalarını beklemeyi savunur. Yol üstündekileri görünüşe gelmeye zorlamamalıdır. Aslında bu varlıklar görünmekten çok kendilerini duyururlar. Şeylerin ifadesi, bir tür "sesleniş", dile gelmedir. Ama bir araştırmacı türü olan uzmanlar bu seslere kulak vermeyi bilmezler. Uzmanca bilmelerde ya da "matematikleştirilmiş teknobilim" içerisinde,

> şeylerin kendi dilini konuşma hakkı ellerinden alınır. (...) Şeylerin 'buradayım' diyen seslenişlerini dinlemedikleri gibi, şeylerin karşımızda burdalaşım'larıyla değil, bizim onları karşımıza diktiğimiz gibi inceleme nesnelerine dönüştürürler. (105)

Eros'un varlığı, bilgi sevgisiyle çıkılan yolda, görünenin, dile gelenin aynı zamanda yitirilmesiyle, kayda geçmeden, yazıya geçmeden, betimlenemeden gözden kaybolmasıyla, sesinin ke-

silmesiyle sonuçlanabilir. *Eros*, yaratıldıkça bozulan, yok olan imgelerin hayat bulmasının başlıca sorumlusudur. Bilme, öğrenme arayışlarında *eros*'un varlığı, bazen zaten bilineni bulgulamaya, pekiştirmeye, bazen de bilineni unutmaya, geçersiz kılmaya neden olur. *Eros*, hem yaratma şevki veren Apolloncu hem de bozmaya, dağıtmaya dönük Dionysosçu tutkuları üzerinde birleştirir. Nalbantoğlu, *eros*'un "yol arkadaşlığı"yla biraz zor olsa da, kimsenin bilmediğini, dile getirmediğini devşirmekten çok, şeylerin kendilerini tekrar etmesine tanıklık etmek ister. Onun yazılarından kalan da çoğu zaman bu tekrarlardır. Özellikle yakın zamanlı akademik dünyanın malûl olduğunu düşündüğü 'tekrar etme utancını' aşmak ister; yeni ve ilginç, önceden görülmemiş, dile gelmemiş olanın arayışını "modern bir hastalık" sayar.

Nalbantoğlu'nun "gerçek bilgi arayışı"na dair yolculuk tanımı, biçimsel olarak farklı görünseler de, Heidegger'in ormandaki yürüyüşlerine, Thales'in dalgınca gezinmelerine, Aristoteles'in etrafındakilere anlata anlata yol almasına benzetilebilir. Kendisi de kampüs yakınlarındaki eviyle bölüm arasındaki yürüyüş yolunu bu yolculuğun eğretilemesi gibi anlatırdı. Ama asıl yolculuk düşüncede yapılır ve derslerde, seminerlerde, dost sohbetlerinde mecrasını bulur. Düşüncenin yolu sözel paylaşımın muhitinde açılır. "Derslerine özenle hazırlanan Heidegger"den söz ederdi; "yazmayıp, yalnızca derslere girip çıkmayı seçen" büyük filozofun ders mekânını bir tür düşünce yolu saymasını önemli bulurdu:

> Hoca-öğrenci ilişkisinin büyük oranda belirleyen 'sözlü alışveriş', derslerdeki *eros*'un kaynağıdır. Karşılıklı olarak alma ve verme ilişkisi, *eros*'un yarattığı etkileşimle ilişkilidir. Bu paylaşım ortamı, *eros*'un damgaladığı bir 'ideal senaryo'nun hep sözlü iletişim üzerine kurulması da gerekmez. Müzik, resim, plastik sanatlar, dans gibi alanlar da hocanın yaptıklarının öğrenciye örnek oluşturduğu, sessiz ve belki

> de söz'ünkinden bile daha güçlü bir etkiden söz etmek mümkündür. (79)

Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi yazı, "eros'un repertuarı" içerisinde yer almaz. Yazısız, daha çok sözlü etkileşimler içerisinde, "duyguların, tutkuların, hattâ reddedişlerin yeşerdiği ders ve seminerler", *eros*'un yönünü bulduğu ortamlardır. Yazılı kaynaklara fazla dönmeden yapılan bu derslerin, "bellekhanımın yarattığı bir terbiye"ye gereksinimi vardır.[18] Derslerin de dâhil olduğu "sözel ortamları" çekip çevirebilmek, "artizanal bir beceri", melekedir. "Bellekhanımın sanatları"ndan ayrı düşünülemeyecek olan dersler, bilinçli bir ön hazırlığın sonucu gibi ilerlemez; 'gerçek anımsama'ya dayandığından, "bilinçaltında oluşan bir meleke"yi de gereksinir. Anımsamaya, bilinçdışına yer açan "yarım bir hazırlıkla" ortaya çıkarılması, derslerin aynı zamanda yanlış anlamaların, çözülmeyen çatışmaların, çelişkilerin de barındığı bir bağlam olmasına neden olur. Taşıdığı belirsizliklere karşın, ideal dersleri tarif eden sözcükler "samimiyet" ve "karşılıklı güven"dir. Nalbantoğlu bunların yanında, iyi verilmiş bir dersin "tehlike"lerinden de söz eder. Öğrencinin de çok tanımadığı alanlarda gezinmesine neden olan derslerin sunduğu tehlikeleri göze alması gerekir. Sadece konuşmak ve karşıdakini dinlemek bu tehlikeleri azaltabilir.

Derslerin amacı, "tutkuların, duyguların, hattâ reddedişlerin bile, birbirini dinlemeyle oluşan olabildiğince saydam, az çok tutarlı bir söyleşi paylaşılması" olarak anlaşılmalıdır (299). *Eros*'un buyruğu olarak, "söze ve yüz yüzeliğe dayanmak" şartıyla... Yazılar, temelini, dinamiğini sözel alışverişlerin kurduğu ders düzeneğine vasıfsız eklentilerdir; nesneleşmiş bilginin, malûmâtın aldığı biçimin karşılığıdır. Diğer yandan dersler, "söze dayanan eğitimin" esasını oluştururlar. Derslerin karşılıklı, yüz yüze olması, "*eros*'un beklentileri"ne cevap vermeye

---

[18] "Bellekhanım", Eski Yunan'da anımsama tanrıçası Mnemosyne'nin karşılığı gibi kullanılır.

de olanak tanır. "Sözlü eğitim, yanlış içerdiğinde bile, bu 'yaratıcı bir yanlış'tır. Yazıya dönüşen söz ise ne denli yetkin olursa olsun, tam tersine onu okuyanı dinlemez" (80). Derslerde bilgi, söylenerek, dinlenerek, konuşma yoluyla alınır ve verilir. Oysa yazılı malzemeye dayanan, sözel belleği gereksinmeyen derslerde yapılan, "tablolaşmış bilgi"yi öğrencilere taşımaktan ibarettir. Bu durum, eğitimcinin kürsüden konuştuğu ve katılımcılarıyla mesafeli durduğu amfilerde yapılan dersler için özellikle geçerlidir; 'yazılı ders', sözelliğe yer bırakmayan tam bir ön hazırlıkla, yazılı ön provalar yardımıyla yürütülen derslerdir.

Ann Game de akademide, "tutkulu bilmenin" eksikliği üzerinde durur. Akademik işlerin, "dil oyunlarından arınmış bir bilimsel kuruluk"tan, düzanlam arayışındaki "metaforsuz bir yazı"dan kurtarılması gerektiğini dile getirir. Roland Barthes ve Hélène Cixous'un denedikleri gibi, "tutkulu", "bedensel" bir yazı arayışını savunur: "Tutkulu bir yazı, imgeleri, metaforları, ritimleri harekete geçirir. Tutkulu yazı, bizi rüya görmeye, rüya okumaya ve yazmaya kışkırtır" (1999: 136). Tutku yoluyla, yazının sadece sesle, konuşmayla değil, eylemle, edimle olan bağları da yeniden kurulmuş olur. "Metinleri hareket ettirmek", "yazmanın bedenselleşmiş biçimlerini" bulmak önemlidir. "Kalemle dans etmek", "binici yazar" olmak gerekir; "yazmak bir danstır." Sadece yazmadaki literal, lafzî boyutu değil, "figüratif", betimleyen, resim çizen tarafı ortaya çıkarmak da, tutkunun ortaya çıkışının işaretidir. "Yazar ve yazının figürleri en yaygın biçimde hareket figürleridir. (...) Yazmak özünde bir harekettir ve ben yazarken aynı zamanda yürüyor, yüzüyor ya da ata biniyor olurum." Tutkulu metinler, yazılara figürleri katan, düzanlamların hareketsizliğini kıran, "birbiriyle metonimik ya da sirayet ilişkisi içindeki faaliyetler"in sonuçlarıdır. Yazıyı bir "rapor" olmaktan uzaklaştıran, içerdiği konuşmaya, resme ve eyleme açılan olanaklardır (128, 129).

Ütopik sayılabilecek tutkulu ders uzamının önemli bir parçası olan *eros*, düşüncelerin birleştiği, ayrıştığı, çekişme, itişme, uzlaşma alanları yaratır. *Eros*, bilgi sevgisi uğruna Thales gibi güncelliği görmezden gelmeye iten, öğrenmeyi cazibeyle, arzu ilişkisiyle bağlantılı kılan, erotizmle donatan itkilerin kaynağıdır.[19] *Eros*'un bilmeye yüreklendiren etkinlikleri, sadece sözlü alışverişlerin yaratabileceği bir güven ve uyum içerisinde olanaklı görülür. Önemli olan, sözü "tutkunun güdümüne", paylaşmanın *eros*'una dâhil edebilmektir. Yani Thales üzerinden biraz da kendisini anlatan Nalbantoğlu'nun arayışlarının, bir yandan da şenlikli bir yolculuk olduğunu varsayabiliriz.

> Zevk alarak öğretmek, böylece düşünmeyi de sürekli yeniden öğrenmek yönünde gerçekleşen sözel bir eğitimin yardımıyla, hoca ile öğrencileri arasındaki sözlü alışveriş ve ilişkide, Steiner'in 'ideal senaryo'sunda bulunan 'karşılıklı güvenin *eros*'undan söz etmeye başlayabiliriz. (2009: 77)

Daímon

Daímon'lar, felsefece soruşturmanın ve bilgi arayışının cinleridir. Düşüncenin yaratıcılığı, *daímon*'larla kurulan özel bir ilişkiyle olanaklıdır. Düşüncede dâhilik, *genie*, cinlerle kurulan bağlantılar yoluyla açığa çıkabilir. "*Daímon*'larla yapılan söyleşiler", düşüncede saklı cinleri ortaya çıkarmaya yardımcı olur. *Daímon*, seslenen ve seslere karşılık veren, kendisiyle konuşulan bir varlıktır. Nalbantoğlu, "*daímon*'un çağrısı"nı duyabilen ve onu yarım bir kullukla cevaplayan düşünürlerden söz eder.

---

[19] Ann Game, farklı bir bakış açısıyla, akademideki dalgınlığı hesaplanmış bir duruş gibi anlatır: "Dalgın akademisyenlerin gerçekte akıllarındaki Yüce Şeyler'in görünür kanıtı olarak dağınıklıklarını gösterip üniversite koridorlarında bir o yana bir bu yana gidip geldiklerini gördüm." Dalgın ve dağınık kişiye "pasaklılık payesi vermek, o insanın ruhsal yuvasının bu dünyanın ötesinde olduğunu gösteren yaygın bir dinsel pratiktir" (1999: 16, 17).

Bu sesleniş, "yarı-olumsal bir çağrı" olarak, herhangi bir şey üzerine düşünene dâhice geçitler sunar. Dâhilik, bu nedenle kişinin vasfı değildir; kendi dışındakini dinlemenin, "üçüncü bir kişiye bakmanın", varlığa yönelmenin, "içimizdeki başkasıyla söyleşmenin" karşılığı olarak, hesaplanmayan geçitlere girmenin sonucunda açığa çıkan bir durumdur. Dâhice olan, *daímon*'un, cinlerin musallat olduğu bir üretimi işeretler. *Daímon*, musallat olduğunu, gerçek düşüncenin zamansız ve mekânsız yöresine alıp götürür.[20] "*Daímon*'u dinleyerek seçimini yapan bir Hoca düşünelim. Tehlikeli bile olabilecek bir seçim yaparak, kendini 'seçkinyalnızlığa' ne denli mahkûm ederse etsin, araştırmaktan, öğretmekten kendini alamayacaktır böyle biri" (82).

"Yarı buyurgan bir tin" olarak "*daímon*'un sesine kulak kabartmak", "sorumluluk yüklü" bir eylem olmalıdır (293). Çünkü bu ses veren varlık, kendisini dinleyene çok fazla şey söyler, fısıldar. Kendisini dinleyeni, bir yandan da yoldan çıkarmaya çalışan "*daímon*'u Apollonca ölçüler içinde" tutmak önemlidir. Gerçek "düşün insanı", *daímon*'un kulağına fısıldadıklarını belli ölçüler dâhilinde söze ve hayata geçirmelidir. *Daímon*'la kurulan "yarı olumsal", "yarı buyurgan" bağlantı üzerinden dile gelen, yeni, ilginç, farklı görüleri, telkinleri ihtiyatla dinlemek ve uygulamak gerekir. Bu cinlere fazla kapılmadan, düşünsel ya da sanatsal "deneylerle, saçmalık arasında çizgi çekmeyi bilmek" gerekir. Serbestçe konuşan cinler karşısında se-

---

[20] Nalbantoğlu'nun yaşamında bu yalnızlaştıran olumsallığın, kendi başınalığın hükmü belirleyicidir. Akademik sorumluluklarla, "kapı komşulukları" ve başkaca yakınlıklarla fazla ilgilenmeden, kendi özerk düşünme alanını yaratabilmiştir. "Dalgın Thales" gibi hemen dibindeki, ayağının altındaki şeyleri değil de gökyüzünü temaşa etme çabası, onu güncel dertlerin uzağında tutmuştur. Ölümünün hemen ardından bölümde düzenlenen törende diğer hocaların Nalbantoğlu ile aralarındaki "uzaklık"tan söz etmeleri, pek kimsenin hakkında anlatacak fazla şeyinin olmaması, cinlerin alıp götürdüğü "dalgın profesör" tiplemesiyle uyumludur.

çici davranılmalıdır. *Daímon* karşısında "doğruluk ve eğrilik ölçüsü"nü tutturmak, sorumluca düşünmek, düşüncenin, bilginin gereklerine, sorumluluğuna sahip çıkmak gerekir. *Daímon*'un değişen bir zamanın tınısını, sezgisinin taşıyan seslenişlerindeki keyfiliği, savrukluğu, Apollonca vasıflar olan, kararlılık, kendini bilme gibi ölçülerin yardımıyla "usavurmak" zorunludur. Belli bir yerde kararlı şekilde durabilmeyi isteyen Apollon'un çağrısını, *Daímon*'un (ya da Dionysos) yoldan çıkmaya, yer değiştirmeye açık çağrısıyla dengelemek gerekir. Yola gelmeye çağıran Apollon ve yoldan çıkmaya yüreklendiren Dionysos, kendilerine kulak verenlere farklı içeriklere sahip çağrılar yapsalar da, beklentilerini her zaman sözlü yollardan dillendirirler.

Sese Karşı Kelime

Burada bir parantez açarak, Nalbantoğlu'nun söz-merkezli düşüncesini aralamak ve kısmen eleştirmek adına, aynı dönemin aydınları olmasalar da, Sabri Ülgener'in benzer konulara yönelik düşünceleri üzerinde durmak zihin açıcı olabilir. Ülgener, sözel ifadenin, konuşmanın, düşünceye engel olduğunu dile getirir. Önemli olan "kelime'nin ruhu"nu geri getirmektir. Nalbantoğlu, düşünceye kulak veren bir seslenişin, sözel alışverişin arayışını dile getirse de, yazarak düşünmeyi savunan Ülgener, Türkiyeli aydınların temel sorununun "fazla konuşmak" olduğunu ortaya koyar. Bu konuşkanlık, düşünce üretiminden çok, "kalıp sözlerin" üretimine hizmet eder. Gerçekte olup bitene uygun düşen kelimeler bulmak yerine, "kafamızın içindeki imaj ve onun sözlü ifadesini" hayata geçirmeye yönelik bir fikriyat yaratmış oluruz. Kelimelerin değeri düşüp, birer "kalıp söz", "boş biçim", "şema", "imaj" halini aldıklarında, düşünce sona erer. Kelimeler bundan sonra "ideolojik kavgaların itici gücü" olurlar. Kelime ne kadar gerçekliği dile getirmekten uzak düşerse, o kadar etkili sözlerin, retorik kullanımının parçası olur. "Kelime ilk dayanağını ve desteğini yitirdikçe", "içi boşaldıkça"

sloganların, ideolojilerin, kalıp sözlerin malzemesi olur. Böyle kelimeler, artık dile gelen, yazılan değil de bir klişe gibi "karalanan", konuşulan ifadeler halini alırlar. Mesnetini yitirdikçe politikleşen kelimelerin altında açılan "boşluklar", söylenenin "istenilen tarafa çekilmesi" yolunda bir esneklik yaratmış olur: "Kelime ve deyimler, gerçek gövdeden çözülüp boşaldıkları oranda güçlenirler" (2006: 228, 229).

Ülgener, kalıp sözler gibi sarf edilen cümleleri tekerlemelere benzetir. Tekerlemeler, "dinleyen ya da okuyanı, öz ve mânâ tarafı ile değil" de kulakta yankılanışıyla yakalayan ifadelerin temel biçimidir. Tekerlemenin nesnesi, meselesi değil de yarattığı "ses ve ton etkisi" önemlidir. Bu gibi sözler, "kısa, kesin ve net görüntüsüne kapılarak, dile gelen üzerine tartışmaya gerek duymayan" dinleyiciler içindir. Düşünmek yerine, "beylik söz ve tekerlemeler" sıralamakla uğraşan aydınların yaptığı da, "ezbere kalıplar halinde bellemek ve bellediğini sıralı sırasız tekrarlamaktır" (217). Ülgener bu eğilimi, sözel kültür içerisinde yetişen aydın tavrının parçası sayar. Sözel kültür, "zihniyetin belli deyim ve söyleyişler halinde kendini belgeleyişi ve yankılanışıdır" (29). Sözlü kültürlere ait toplumsal bellek, biraz da bu yankılanış yoluyla yaratılır. Söze dökülen bir şey kalmadığında, konuşma kesildiğinde, unutkanlık ortaya çıkar. Sözü saklamak için onu sarf etmek gerekir. Ülgener'e göre, Anadolu'nun kadim kültüründe bu şekilde bellek tazeleyen konuşmalar, "sözün saklanmasına dair mecralar", sohbet ortamları çok çeşitlidir: "Kahve peykelerinden ve âşık kahvehanelerinden başlayıp, konak ve saray çatısına kadar tırmanan bir renk ve çeşit bolluğu ile karşılaşırız" (30).

Yazılı olana, simge ve soyutlamalara değil de, doğrudan "sesli hareketlere" başvurmayı bir "azgelişmişlik" ölçüsü sayan Ülgener, bu tür insanların davranışlarını sınıflandırırken, adeta çocuk gibi davranan yetişkinlerden söz eder. "Simgelerin sessizliği"yle rahatsız olan insanları betimler; otobüste "inecek

var" diye bağıranları, sinyal vermek yerine koluyla gideceği yönü gösteren sürücüleri örnek verir:

> Etiket ve yafta ile teşhire rağmen fiyatı ve kaliteyi gelip geçene yüksek sesle duyuranlar (...) sembolik ve sessiz işaretlerden hoşlanmadığımızın açık delilleridir. Azgelişmiş ya da yeni gelişen ülkelerde her şey seslidir. Hattâ bunu bir ölçü olarak alıp, gelişmiş ekonomilerde derece derece az gelişmiş olanlara (yahut aynı şehirde gelişmiş bir semtten daha az gelişmiş olana) geçtikçe sesin de, sembol ve işaretlerin yerini almak üzere perde perde yükseldiğini pekâlâ bir kaide hükmünde alabiliriz. (56)

"Azgelişmiş insan" karşısındaki nesneyi kendisinden ayrı görmez; bu yüzden soyutlayamaz; simgesel, yazılı şekillerde niteleyemez. Nesnelerle, dokunsal ve edimsel bağlantılarını korur. Nesneyi, "göze kulağa geldiği gibi renkli, hacimli ve sesli tarafı ile alma alışkanlığı" (56) nedeniyle, nicel bir hesabın parçası yapamaz. Nesnenin bir işlevi varsa, o da alıcısına, sahibine kattığı değerdir, gösteriştir, süstür.

Ses, 'bütün halinde duranı', "tek ve hudutlu olan varlığı" niteler. İlkel insanın gözünde "tarla, ev, köy" vardır (60). Bu şekilde "terkibe varmış" varlık, önce "iri ve hacimli parçalar" halinde ayrışıp, en sonunda soyut birtakım sayı ve rakamlarla anlatılacak duruma geldiğinde, orada simgesel, yazılı nitelemelere başvuru da zorunlu olur. Yazı ve kelime, karmaşıklaşan, bireyleşen, ayrı ayrı duranları anlatmak için uygun ifade araçlarıdır.

Azgelişmiş bir zihniyetin yansıması sözel iletişimlerde, sloganlar, klişeler, kalıp sözler, arketipler, türlü ezberler ortaya çıkarlar. Bu sözel ürünler, "içi boş" ifade biçimleridir. Ancak bu "boş biçimler", aynı zamanda düşünceye ait imkânlar da barındırırlar. Ülgener'in fikriyatını, ameliyesini ayırt etmeden genelleştirdiği Türkiyeli aydınlar, bu biçimleri, "boş kalıpları, diledikleri mânâ ile doldurup donatıp tekrar ortaya serebilirler" (222). Oysa diğer yandan "kelime", gerçekle uyuşan sözlerin ve yazıların muhtevasını oluşturur. Kelime gerçeklikle bağlantı-

sını yitirdiğinde, yine kalıp sözlerin malzemesi olan "sıfatlar", "isimlendirmeler", "etiketler" ortaya çıkarlar. Hazır nitelemeler, kalıp sözün, klişenin temelidir.

"Kelime, neredeyse tarihin karanlığına gömülmek üzere" diye yazan Ülgener, "kelimeyi ait olduğu yere" yerleştirebilmek için, kelimelei kalıp söze, görüntüye, şemalara ve imajlara dönüştüren "siyasal ilgi"leri aradan çıkarmayı gerekli görür. Bu şekilde, kelime ve nesne tekrar birbirlerine bağlanmış olurlar. Kelime, yazının olduğu kadar, doğru konuşmanın, sözün de temel parçasıdır.

Ülgener, sözel ifadenin yanında, gene Türkiyeli aydınların sıkça başvurduğunu düşündüğü resimli ifade kullanımını da eleştirir; ona göre resim yoluyla düşünmek, ezberlere, ideolojik başvurulara açık olmak anlamını taşır. Aydınların düşünmek yerine, "saf ve ideal çizgileriyle modeller-ideal tipler" kurmakla, "net ve kesin çizgileriyle" basit şemalar, taslaklar, kalıplar yaratmakla eleştirir; Bu aydınların temel uğraşısı, hakikatle bağlantılı düşünmek ve kelimeler yaratmak yerine, farklı türlerde resimler, şemalar, imajlar ortaya çıkarmaktır. Çizilebilir ve resimlenebilir olan, aynen sözel ifade gibi düşünmeyi kısıtlar, uygar bir topluma ve kültüre ait karmaşayı soyutlamaya engel olur. Resimler, imajlar, nesnesiyle mesafesiz duran "angaje aydın"ın düşünme malzemeleridir. Oysa Ülgener'in bu ikonkırıcı tasavvuru içerisinde "doğru kelime", muhayyilede herhangi bir resim canlanmasına izin vermez.

Sözel Bellek

Ülgener'in aksine Nalbantoğlu, gerçek düşüncenin "söz-merkezli" mahiyetini sıkça vurgulasa da, kendi savunduğuna karşıt kavrayışların varlığını da duyurur. Öneğin Adorno ve Derrida' yı "yazının tarafında" sayarken, Hans-Georg Gadamer'in yarattığı felsefenin görmeyle ilişkisini bulgular. Gadamer'e göre, bütünlüklü düşünce yapıları, kuramları olarak *theoros* bir tür görmedir; *theoria* görmekle ilişkilidir. Gadamer'de görme eyle-

mi, Kartezyen düşünüme karşıt olarak, sadece öznenin görmesiyle değil, şeylerin de kendilerini gösterme kararlılığıyla ilişkilidir. "*Theoria* hakiki anlamda bir paylaşmadır; etkin değil ama edilgen bir *pathos*, yani kişinin kendisini görmeye kaptırması, onunla hemhâl olmasıdır. (...) *Theoria*, kişinin uğraştığı meseleye, şeye gözünü kaptırması ve düşünümünde onunla birleşmesi" [21], şeyin görünme biçimini, nazarını göze almasıdır bir bakıma. Oysa Nalbantoğlu için, şeyin kendisini düşünceye, merak edene sunuşunun karşılığı sözel etkileşimlerdir. Koruluklarda, keçi yollarında ve kuytu yerlerde gezinen, sebatkâr düşünüre bilgisini sunan, kendisini açan şey, "el ve göz altında nesneleşmedikçe", "kendi dilini konuşmasına izin" verildikçe karşısındakiyle söyleşir, kendisini duyurur (2009: 105).

Nalbantoğlu, "sözlü etkileşimi", "iletişim"den ısrarla ayırır. Malûmu yeniden ilâm etmeye yarayan bilgi parçalarının, hazır malûmâtların dolaşımını tanımlayan iletişim, hakikatsiz, imgesiz bir söyleme alanıdır. İletişim kuran varlıklar, 'gerçek paylaşım' ve dayanışmanın sonucu etkileşimlerden uzak dururlar; güvenceli bir mesafeden aktardıkları malûmâtları sorumluluk taşımadan karşı tarafa iletirler. İletişimin nesnesi olan "kulaktan dolma" bilgi parçaları, "anlamsızca tekrar eder", "söylenti", "dedikodu", "sözyayım", "sözsürüm" şeklinde dolaşıma girerler. İletişimin özünde yavanlık, "yavansöylem" vardır.[22] İletişimin bir başka aracı olarak yazı da yavansöylemin parçası gibi özensizce, "çalakalem" hazırlanabilir; "kuruyazı", "yavanyazı"

---

[21] Hans-Georg Gadamer'in, *Truth and Method* adlı çalışmasından çeviren Nalbantoğlu, s. 96.

[22] *Kitsch*, Nalbantoğlu'nun sözlüğünde, yavansöylemin anlamdaşıdır. "Gözü oyalayan" görünümler, dinleyeni oyalayan retorik, "yavanyazım", "boş bir eylemlilik"in karşılığı olarak "gösteriş", *kitsch* olarak sınıflandırılan ürünlerin taşıdığı açık ya da gizli yavanlığın farklı tezahürleridir. İçerisinde hayat bulduğu gündelik görünümleri ayırt etmenin oldukça zor olduğu *kitsch* çalışmalar, yüksek sanat ve düşünce yapıtı gibi de poz verebilirler.

şeklinde ortaya çıkabilir. Bu yazıların sahibi araştırmacılar, uzmanlar, kütüphane ya da kitaplıklardan değil, daha çok türlü iletişim ağlarına bağlı bilgi alanlarından beslenirler; internet, medya, elektronik yayınlar, gazeteler vesaire. Nalbantoğlu için gerçek yazmanın ve okumanın kaynağı, kitaplar ve onların dizili olduğu kitaplıklar, kütüphanelerdir. Okumak ve yazmak önemsizleştiğinde, kitaplıklar da yok olurlar; onların yerine sözün, yazının, resimlerin uğuldadığı, yavanlıklarıyla yayıldıkları mecralar ortaya çıkar. Araştırmacının bilgiye erişimi, vasıfsız iletişim kaynakları üzerinden gerçekleşir. Bu iletişim kanallarında sadece yeni, ilginç ve farklı olana yer vardır. Antika değeri kazanmadıkça, kanonik ya da klasik olarak sınıflandırılmadıkça, eskimekte olan tedavülden kalkar, raflardan düşer. "Ayran gönüllü" araştırmacılar da eskiyene "vefasız" davranırlar haliyle. Yeni ve ilginç olanın cazibesiyle hareket eden araştırmacının sahip olduğu "merak", "sebatla, kararlılıkla sürdürülen bir gözlemle tamamlanmaz; tam tersine, huzursuzlukla, durmaksızın yeni ama güncel, aktüel olan her şeyi koklayarak izini sürmeyle, ayırt etmeksizin her yeni ve değişik olanla tanışma dağınıklığıyla yüklüdür." Ama böyle bir merakın temel ürünü olarak "yavansöylem", "hızlı yaşayışıyla, çalçeneliğiyle" ayırt edilen araştırmacının üretimi yenilikleri de zaman içerisinde "alt etmeye, hattâ boğmaya çalışacaktır" (122, 123). Yavansöyleme, iletişime yüz vermeyen konuşmaların, okumaların muhiti olan sözel belleği inşa etme çabası, doğru düşünmenin yanında, 'iyi insan olmanın' da gereklerinden birisidir. Böyle bir belleği inşa etmek, aynı zamanda etik bir sorumluluktur.

Nalbantoğlu, özellikle zamanımızda, bilmeye, düşünmeye türlü şekillerde yardımcı kayıt ve imaj araçlarının sınırsızlığı içerisinde, insan bedeninin parçası olan bir tür "sözel bellek" yaratmanın yolları üzerine düşünür. Sözel imgelerin saklanması, bağlamsız, bedensiz, zamansız birer bilgi parçası gibi gerçekleşmez; bilgi, kendi muhitiyle, ilişkileriyle, hattâ yanlış anlamalarıyla, önyargılarıyla, taşıdığı söylenlerle beraber saklanır ve

sonradan geri çağrılır. Yazı ve resimler, sözel olanın yanlış kayıtları, sözün meramını çarpıtan ifade malzemeleri olduğundan, böyle bir belleğin inşa malzemeleri olamazlar. Nalbantoğlu, cinsiyet sahibi müşahhas bir varlık gibi betimlediği bu belleğe, "bellekhanım" (*mnemosyne*) diye seslenir. Çok farklı kayıt ve imaj teknolojileri içerisinde körelmeye yüz tutan bir yeti, meleke olarak bellek, anımsama ve unutma eylemleri arasında kurulan özel bir uyumun, ölçünün yardımıyla şekillenir.

Söz söyleyebilme kararlılığı ve sözlü etkileşimin devamlılığı, belleğin korunması için zorunludur. Anımsamaya değer olan, sözlü alışverişte saklanır. Gerçek düşüncenin kaynağı, konuşmalar sürdükçe inşa edilen sözel bellektir. Ancak sadece "düşüncenin konuşlandırdığı", belirgin, görünür kıldığı, özel türde "konuşmalar" sözel bellekle bağlantı kurabilir. Söz söyleme becerisinin gerilemesi, "tıknefeslik", "konuşamama", "dil sürçmesi" bellek ve sözel edim arasında kurulan etkileşimdeki kesintilere işaret eder (78). Belleği yaratan, özel türde bir "sözlü paylaşım", yavansöyleme, "gevezeliğe" yüz vermeyen karşılıklı konuşmadır. Sözün canlılığını paylaşan başka ifade araçları da sözel belleğin yaratılmasına katkı sağlayabilir. Ancak gerçek düşüncenin, özellikle yazının sağladığı rahatlatıcı dolayımlara emanet edilmemesi gerekir. Yazı, belleğin sahip olduğu düşünce malzemesine göz dikmeden, belleğe eklenti bir araç gibi kullanılmalıdır.[23] Kesintiye uğramaması için, aceleyle yazıya geçirilmemesi gereken fikirler, düşünceler, özel yollarla inşa edilmiş sözel belleğin desteğiyle ve tekrarlar yoluyla canlılıklarını koruyabilirler. Sözel belleğin aradan çekilmesi, Heideggerce dile getirirsek, varlığa ve *Dasein*'a yoldaş düşünce akışının son bulması, hakikatin ufkundan çıkmak anlamını da taşır. Bellek inşa etmeye dönük bu zahmet, biraz da sadece sözel yollardan

[23] Nalbantoğlu'nun derslerindeki sunumuna yön verebilsin diye renkli kâğıtlara not alması, yazının bu türden özel bir kullanımını örnekler.

taşınan, şekillenen düşüncenin korunması, hakikatin yaşamlarımızda yer tutması içindir.

Nalbantoğlu'nu okuduğumuzda, dinlediğimizde, "doğru konuşma"nın ve yazmanın biçimi her ne olursa olsun, sözel etkileşim son bulduğunda, derin bir unutuş başlayacak, hakikatle kurulan bağlantı kaybolacakmış, *amnesia* genelleşecekmiş gibi bir kanıya ulaşırız. "Düşünce ustalığı", "bilgelik" de "bellekhanımı diri tutmakla" ilişkilidir. Ancak burada ilkel sözlü kültürlerin sahip olduğu türde bir konuşma ve bellek arayışı bulunamaz. Yazılı ve görsel kayıt araçlarına anımsama işlevini üstlendiği bir zamanda, düşünceyi yavanlığından kurtarmak için yeni belleklenme kipleri aranmalıdır. Öncelikle belleğin, "psikosomatik", 'yarı-bedensel' bir kayıt yeri olarak varlığını korumak gerekir. Sözel belleğin sezgilerle, arzularla, duygularla, *eros*'la olan bağı düşüncenin canlı kalmasının da güvencesi olur. "Canlı düşünce", "sürekli öğrenci kalmayı başarmanın" da karşılığıdır. "Hakkınca hocalık", çelişkili görünse de, öğrenci kalabilmekle ilişkilidir. Nalbantoğlu'nun öğrencilerine dönük asıl önemli katkısı, böyle bir düşünme yordamı geliştirmeye çalışması ve "belleklenmemizde aracılık yapan bir Hoca tipi"ni örneklemesi, betimlemesidir.

Gerçek düşüncenin bağlamı olan sözel belleğin muhtevasını, sadece malûmâtlar değil, etik kategoriler, vicdani değerler, sezgiler ve bilginin saklı olduğu muhite, güç ilişkilerine dair farkındalıklar da oluşturur. Belleğin, bilgi yığınağı gibi işletilmesi, "bizi bellekhanımdan boşanmaya zorlayan" bir sonuca neden olur (152). "Hakikati yerleştiren güç" her zaman için, "doğru konuşma"nın kaynağı olan bellek içerisinde şekillenir. "Hatırlama/belleklenme ortamı", düşüncenin bağlamıyla ilişkilidir. Düşünce üretim ortamında "yazı (bildiriler, makaleler, vb.) ve söz (dersler, seminerler, okuma grupları) arasındaki gerilim" kaçınılmazdır. "Sözün yanında duran düşünürler" için yazının varlığı, bellekle birlikte şekillenen düşünceyi yavanlaştırır: "Yazı, bellekhanımın sanatlarını (*mnemosyne*) felce uğratır. Söyle-

neni hareketsiz kılarak gerçekleştirir bunu. Yazılı söz okuyucusunu dinlemez." (296) Okuma eylemi bir topluluk içerisinde konuşur gibi gerçekleştiğinde ve yazı sözel etkileşimin doğasına öykündüğünde değer kazanır. Nalbantoğlu, yazının yanında durmayı "tercih eden", "sözün yazıya tahvil edilemeyeceğini", "söylenen hiçbir şeyin bir metindeki yüklü talebi karşılayabilecek güçte" olmadığını düşünen Adorno'ya yönelik cevabında, sözün düşünceyle kurduğu bu özel bağlantıyı dile getirir:

> Bu sava yanıtımız şu olacak: bizzat Adorno'nun önceden (ya da sonradan) yazıya dökülmüş dersleri kendi sözcükleriyle, 'yaşayan bir zihnin parmak izleri' değil midir? Üstelik yazarken de sessiz düşünüp konuşmuyor muyuz? Hadi hakkını yemeyelim, Adorno'nun; kaç kez ders anlatırken içgörü atağına maruz kaldığımızda, yazıya dökme beklentisinin göstergesi bir ifadeyle, 'ah bir kayıt cihazı olsaydı şimdi' diye sesli sessiz konuşmadık mı kendimizle? (296)

Nalbantoğlu, derslerde ortaya çıkan "içgörüyü" yazıya geçirmek yerine, sesli olarak, 'dolaysızlığıyla' kayıt altına almayı umar. Yazı onun için bir kayıt aracı olmadığı gibi, "bellekhanımın sanatları"na da dâhil değildir. Anımsama işi yazıya havale edildiğinde, düşünce kesintiye uğrar, nesneleşir, bir tür zekâ oyununa, matematiğe, bilmece çözme işine indirgenmiş olur. Gerçek düşünce, yeni sorulara cevaplar aramakla da ilgili değildir. Varlık, tekrarlar ve değişimler sarmalı içerisinde, düşünce sahibine bazen yeni sorular yöneltirken, bazen değişmeyen, kadim sorularla karşısına çıkar. Nalbantoğlu'nun 'konuşma-metinleri'nde de bu tekrarlarla sıkça karşılaşırız. Genelgeçer akademik uğraşa bir başka eleştiri gibi, aynı sorunun etrafında dönmekten, sorulmuş olanı cevapsız bırakmaktan çekinmez. Tekrar ettiğinin de farkındadır. Belleğe ve sözlü olana yaslanmanın doğal bir sonucudur tekrar etmek. Yavansöylemin görünümlerinden saydığı, yeni, ilginç, zamana, güncelliğe uygun yeni düşünme başlıkları yaratmaya uğraşmaz. Diğer yandan düşüncesine yerel, yaşadığı coğrafya ve zaman parçasından ta-

nıklıklar, kanıtlar bulmaya da çalışmaz. Sözel belleğin içerisine yerleşen düşünce, zaman ve uzam sınırlarının ötesine geçer. Bu nedenle onun sözel sunumlarında, Heidegger, Gadamer, Lukács, Kant, Aristoteles, Adorno ya da Lao Tse, sanki aynı zamanda ve yerde yaşamışlar gibi benzer şeylerden söz ederlerken betimlenebilirler.

IV

Çocuklar, Sesler ve Söylentiler

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanında, küçük bir kız çocuğunun büyürken değişen dünyasını anlatır. Dirmit'in sesini duyurabildiği yere kadar genişleyebilen bir dünyası vardır. Herhangi bir yerinden seslenenin diğerini duyabileceği büyüklükteki köy, Dirmit'in sesini yetiştirebildiği yere kadar genişler; daha fazla büyüyemez. Annesi Atiye de Dirmit'i çağırdığında zorla eve sokabileceği yere kadar uzaklaşmasına izin verir. Dirmit konuştukça, seslenişlere cevap verdikçe vardır onun için. Yoksa telaşlanır, küçük kızın kaybolduğunu düşünür. Küçük kızın, canlı cansız her varlığa seslenebildiği, konuşabildiği bu dünyanın dışında, söylencelerin, tuhaf söylentilerin ve dedikoduların alanı vardır. Burası yaşadığı köyün sınırlarının ötesidir.

Tekin, sesin hükmü altında yaratılan bu dünyanın betimlemesini başka yazılarında da dile getirir: "Gece sayıkla kızım, gündüz konuş, şımartma kendi kendini..." Annesi etrafa bakmasını da istemez, sadece konuşsun ister sanki: "'Göğe bakan çocuklar hayatta ev bark sahibi olamaz,' diyordu annem, eli sürekli olarak alnıma uzanıyor, bakışlarımı yere bastırıyordu." Küçük kızının, bakışın sınırsız ufkunda kaybolup hayâllere dalmasını tehlikeli bulur. Annesinin korktuğu da sonradan başına

gelir: "Dolunay ve Erciyes'in aysı zirvesiyle büyüdüğüm için ifadem şaşılaşmış hafifçe..."[24]

Dirmit biraz büyüyüp, aile büyük şehre taşındığında, annesi Atiye'nin hiç bitmeyen telaşı da artık Dirmit'e istediği zaman sesini duyuramamaktan ileri gelir. Dirmit, büyük şehirde sesin kuşatabileceği bir ufuktan çıkmış, uğultuların dünyasında kaybolmuştur. Büyük şehre giden herkes gibi onlar da köyün dışında başlayan söylencelerin parçası olurlar. Babası Huvat da onlar daha köydeyken şehre gittiğinde, görünmez, haber alınamaz olur, belirsiz bir zamanda köye geri döner. Sonradan Dirmit'in büyük kardeşleri de sesin güvencesinden çıktıklarında başlarına türlü dertler gelir. Anlaşılır seslerin okşayan, herkesi birbirine yakın tutan, birbirine benzer kılan tınısı kaybolduğunda, seslerin gözetimi altında yaşayanlar da kayıplara karışırlar. Japon köylerinde, herkesin birbirine benzemesini, biraz da evlerin "seslerin geçmesine elverişli" olmasına bağlayan Ruth Benedict (2011) gibi, Dirmit'in köyünde de uluorta konuşmalar, tartışmalar, herkesi benzer kılar; benzer dertlerin, sevinçlerin insanları yapar. Övgüler, sövgüler, dedikodular, arkadan konuşmalar birbirine karışır. İç içe geçmiş seslerin arasında herkes diğerlerinden haberdar olurlar.

Dirmit, köyde ya da şehirde, önüne çıkan her şeyle konuşabilir; seslendiklerinden cevaplar alır. Tüm çocuklar gibi aklında bir şey saklayamaz; düşündüğü, aklına gelen ne varsa seslendirir. İçinden bir şeyler tasarlamaz. Bu karşılıklı sesleniş, onu kendi dışındaki varlıkların ayrılmaz bir parçası yapar. Dirmit köydeyken, sesini yetiştirebildiği yerlere kadar gider, gün boyu tanıdık nesnelerin arasında koşuşturur, farkına varmadan akşamın olduğunu görür ve en sonunda yatıp uyur. Köydeki diğer varlıklarla aynı bütünün parçasıdır. Herkes birbiriyle ses çıkararak bağlantı kurar. Dargın, kavgalı olsalar da birbirlerine

[24] Latife Tekin'in Gümüşlük Akademisi için kaleme aldığı 16.05.2009 tarihli bir yazısından.

söyleyecek hep bir çift sözleri vardır. Köyün içindeki bu konuşkanlık, herkesi tanıdık kılar. Konuşmak, seslenmek, Dirmit'in kalabalık dünyasında, karşısındakiyle kendisini beraberce sarmalayan büyülü eylemler olurlar.

Köyde, insanlar gibi, zaman parçaları da ayrışmazlar. Tuhaf ve mantık dışı görünen söylentiler ve gündelik konuşmalar, inanışlar, gündelik izlenimler birbirine karışırlar. Söylenti gibi kulağa gelen, bir zamanlar sarf edilmiş sözlerin hatırası, yansısı gibidir. Söz unutulmadan bir yerlerde asılı kalmış gibi uğuldar, yankılanır. Söylenti denilen, seslerin, konuşulanların sarf edildikçe toplandığı ortak bir bellekten geri dönenlerdir. Kimsenin kendine ait gizli ya da mahrem belleği yok gibidir. Sırlar, kişisel kayıtlar, Dirmit'in yaptığı gibi, en azından bir çiçeğe, tulumbaya ve başkaca sırdaş varlıklara fısıldanmıştır. Güncel konuşmalara, söylentilerin içerisinden çıkıp gelen başka sözler katılır. Söylenti, daha çok batıl bir şiddet kaynağı olur; hizaya getiren sözler, azarlamalar, küfür, dayak şeklini alabilir. Bu batıllık nedeniyle, Dirmit hiç neden yokken dayak yer, azarlanır.

Sesin sarmaladığı bir dünyada, her türlü olay, durum, birbirinin devamı, uzanımı olur. Sesin birbirine bağladığı varlıkların yazgıları da iç içe geçmiş gibi, uzak ya da yakın yerlerdeki değişimlerden köyün başka bir yerindeki varlıklar etkilenebilirler. Her şeyin birbiriyle konuştuğu bu küçük yerde, yalnız başına bir hayat sürmek, herkesin topluca uğursuzlukları, talihi, talihsizlikleri paylaştığı bir yerde kendi ayrı yaşamına sahip çıkmak olanaksızlaşır. Birbirine bu dar ve samimi yerde söz söyleyenler, aynı zamanda cinlerini de paylaşırlar. Söz söylemek görünmez varlıkları harekete geçirir. Birisi diğeriyle konuştuğunda, başka bir yerde birilerinin başına bir şeyler gelebilir. Bu yüzden herkes diline hâkim olmalıdır; konuşmanın sorumluluk isteyen bir edim olduğu herkesçe bilinir. Boşboğazlıklar, dilbazlıklar, lafazanlıklar engellenmelidir. Herkesin sınadığı sözlerle, ezberden, beylik, bol deyişli, kalıp sözlerle konuşmalıdır. Farklı bir

şeyler söyleme gayreti cinleri ayaklandırır, kötücül etkilere neden olabilir.

Dert ve Deva Olarak Yazı

Kendisiyle konuşmayı kesen varlıklar Dirmit'e yabancı gelir. Bütün aile köyden taşınırken etrafı izlediğinde, hiç bilmediği çiçekleri, kişileri, anlaşılmaz nesneleri fark eder. Sesini yetiştiremediği yerde tuhaf, tekinsiz yaratıklar türemiştir sanki. Yabancılık çeker yeni gittiği yerde: "Bir umutla, evlerin, sokağın, caddelerin arasına sıkışıp kalmış, köyünden tanıdığı bölük pörçük parçalar", "yere eğilip, tanıdığı, bildiği otlar" aramaya başlar (66, 67). Seslenecek, konuşacak bir şeyler bulamaz etrafında. Seslenemediği şey, tanıdık olmaktan çıkar. Yeni taşındığı yerde, Dirmit'in ve annesinin aralıksız kulak verdiği, uğruna Dirmit'in türlü cezalar aldığı, dayaklar yediği kuruntular, yalan yanlış söylenceler de yoktur. Seslenişlerin karıştığı, seslerin içerisinde yeniden biçim bulup Dirmit'e tuhaf masallar gibi geri dönen sözler de kaybolur.

Dirmit, köydeki sesleri kaybedince, şehirde kendisini çok geçmeden yazılı şeylere verir. Büyük levhaları, sokakta bulduğu ilânları okuyup sırlarını çözmeye çalışır ve sonunda okula başladıktan sonra bir kütüphanenin içinde kaybolur. Büyük şehirde söyleşilerin yazılı yapıldığını çok geçmeden anlar. Daha okulun ilk gününde, "Oku!" diye buyuran bir öğretmeni olur. Bu duyduğu şehirde yaşayanlar için temel bir buyruktur. O da fazla direnmez, kendisini yazının dünyasına bırakır: "Dirmit, kafasının içinde sözcükleri alt alta üst üste dizmekten, kâğıtlara yaza yaza düşünmekten, sözcüklerin yerini değiştire değiştire okumaktan" yorulur (66).

Nurdan Gürbilek, Dirmit'in dünyasındaki "mırıltı, fısıltı, yakınma, bağırma" gibi seslerin, yazılı ifadelerle yer değiştirmeye başlamasını, Latife Tekin'in de büyüme ve değişme öyküsü gibi okur. "Mırıltıdan Dile" adlı denemesinde, Tekin'in kitaplarında yansıttığı yazınsal büyüme emareleriyle, Dirmit'in

büyümesi arasında benzerlikler bulur. Kaynağı belirsiz ama samimi, tanıdık seslerin, zamanla yazıya, hattâ ağdalı, kendisini müşahede eden, "kendisiyle büyülenen" yazılara dönüşmesi, bu büyümenin belirtileridir. Gürbilek bu büyümeyi, "mırıltıdan dile" geçiş olarak tanımlar. "Birçok sesin ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçtiği sahipsiz, gayri şahsi bir mırıltı"nın, söylenti gibi yayılan sesleri dinlemeye ara veren bir yazarın, "üsluba yönelmesi, bir dilbilgisinin imkânlarına doğru açılması"nın hikâyesidir bu aynı zamanda. Ama bu gelişme, bir tür gerilemeye, bozulmaya da işaret eder. Yazı, bir kez daha sözel dünyayı bozan bir etken olur. Tekin, bu ilksel sesin tınılarını sonradan yazının içinde duymak istese de, "ses benzeşimleri yitirilmiş bir sesi yeniden canlandırmaktan çok süslemeye yarıyordur artık. (...) Bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı duyulmaz olmuştur" (1999: 46). Tekin, Dirmit gibi içinde rahat ettiği yeri terk edince, yapıtları da birer "dile giriş hikâyesi" gibi ortaya çıkarlar. "Bir masalın yerine, tanımların, kavramların, tüzüklerin, 'üşüten ürkütücü el kitaplarının' geçmesi" gibidir (48). Kendi iç sesini dinlemeye son verip üslûpçuluğa yöneldiğinde, dilsel deneylerini, dille kurduğu oyuncul ilişkiyi gösterişli şekillerde dışavuran bir yazar portresi de ortaya çıkar. İçeride ya da dışarıdaki sesleri duymadan yazmak, yazının zorlamalı dünyası içerisinde üretmek, yaratılan işlere bir yapaylık katar. Tekin, sesin güvencesi dışına çıkınca, "bulutsu bir belâgat", "dilsizliğinin üstünü örten bir üslûpçuluk" geliştirir (56). Seslerin boş bıraktığı anlam dünyasını doldurmak için yazının olanaklarını zorlar. Yazı, sesin açık bıraktığı yere bir ek, yama gibi yerleşir ama çoğu zaman yersiz bir fazlalık gibi durur. Gürbilek'e göre, *Gece Dersleri*'nde bu durum özellikle belirginleşir:

> Birikmiş, ağırlaşmış, taşınması zor bir yük bir an önce boşaltılmak istenmiştir sanki. Yeni konuşmaya başlamış bir çocuk gibi, durup dinlenmeden, kendi sesini dinlemeden konuşur anlatıcı. Bazen yatıştırılmamış bir öfkeye, bazen

> zorlama bir mizaha, birbiri ardına sıralanmış süslü sözcüklere, uzun zincirleme tamlamalara, yorucu ses benzerliklerine yer verir. Kendisi büyülenmiş, onu işitenleri de büyülemek isteyen bir ses. (49)

Yazının değil de sesli bağlantıların dünyasında daha rahat yazan Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de iki ses kaynağını ustalıkla birleştirir: Dünyayı kendi uzanımı, kendisini de yeryüzünün bir parçası gibi gören, tüm varlıkları kendi canlılığının bir devamı sayan 'çocuk-anlatıcı' ile yaşayanların üzerinde, olan biteni zamansız bir hikâye gibi dillendiren 'efsane-anlatıcısı'. Küçük bir kız çocuğu ile sonsuzca yaşlı bir yetişkinin bedensiz sesi aynı tümce içerisinde bile birbirine dolanabilir. Anlatıcı çok uzak zamanlara gidebilir, geleceğe dönebilir, şimdinin apaçıklığı içerisinde konuşabilir. Her gördüğüyle büyülenen bir kız çocuğu ile görmüş geçirmiş yaşlı bir adam ya da kadın, beraberce aynı ağzın içinden konuşurlar. Gördüğünü, duyduğunu anlaşılmazlıkların içerisinde düğümleyen bir çocuk ile her dile getirdiği söylenti şeklini alan bir yetişkin aynı yaşamöyküsünü beraberce ve uyum içinde anlatabilirler. Bir çocuğun kendisini çevreleyen varlıklarda canlılık bulan animistik görüsüyle, bir yetişkinin, gördükleri arasında ayrımlar bulan biraz da kinik bakışı beraberce yan yana gelebilirler. Kararsız bir ses ve mırıltıyla, kararlı ve sarih bir ses iç içe geçebilir. Sesler uyumla birleştiğinde, küçük bir çocuğun başından geçen gündelik ve önemsiz görünen durumlar bir efsane şeklini alırlar.

Kendisini dünyanın gerisinden ayıramayan çocuk-anlatıcı, bitkilerle, hayvanlarla ve insanlarla konuşarak, etrafındaki şeyleri birbirine bağlar. Seslenerek, konuşarak var ettiği varlıklar arasında, fiziksel olmaktan çok ruhsal bir nedensellik ağı yaratır. Böylece herhangi bir şey başka bir şeyin nedeni, devamı, sonucu, uzantısı olabilir; Dirmit'in annesi, türlü çiçekler, boş gezinen hayvanlar, bahçedeki tulumba, aynı canlılık kaynağıyla bir araya gelebilirler. Tüm bu kalabalık, onun küçük çocuk bedeninde buluşurlar. Konuşabildiği tüm varlıklar Dirmit'e ek-

lenirler. Sözel bağlantılarla birleşen farklı görünen nesneler, canlılık kazanarak bir araya gelirler. Etrafındaki varlıkların kimiyle dertleşerek, kimine bağırıp haykırarak, kimisine de sessizce konuşarak yaklaşan Dirmit, bitmeyen bir söyleşiyi sürdürür. Seslenmesini bildiği için, karşıdaki de ona cevap verir.

Çocuk Dünyayı Nasıl Algılar?

Rönesans dönemine ait önemli görgü kitaplarının yazarı John Baptist de La Salle, çocuklardaki edimselliğin, duyusallığın erken yaşlarda bastırılmasını önemli sayar. Dokunmanın yerini erken yaşlarda görsellik almalı, edimden izlemeye geçilmelidir. Nesnelerle kurdukları dokunsal bağlantıların denetlenmesini, bu yöndeki arzuların görselliğe aktarılmasını, doğrudan eylemden seyretme, izleme ilişkisine kaymayı iyi bir terbiye için şart sayar: "Çocuklar, giysilere ve hoşlarına giden her şeye elleriyle dokunmayı severler. Bu kötü alışkanlıklarını düzeltmek ve onlara, baktıkları şeylere yalnızca gözleriyle dokunmaları gerektiğini öğretmek gerekir" (La Salle'dan alıntılayan Elias 2000).

İşlerini bakarak ve görerek yapması modern bireyin ayrıcalığıdır. György Lukács, "görsellik"in modernliğin ayırt edici duyu biçimi olmasını, görmenin yorucu olmamasıyla da ilişkilendirir. Özellikle ruhsal gelişim evrelerinde, görmeye yardımcı dokunsal davranışlar zamanla kaybolur ve bakışın hükmü başlar; "dokunma duyusunun işlevlerini göz üstlenir" (1985: 139). Lukács'ı doğrulayan bir olgu olarak, küçük bebeklerin işaret ettiklerine doğrudan dokunduklarını, nesneye mesafeli duramadıklarını fark edebiliriz. Başka şeyleri işaret ederek gösterme davranışı ayıplandıkça, çocukta gözle, sözle işaret etme davranışları ortaya çıkar. Dokunmanın şiddeti yok edilmelidir: "Saldırgan bir zevk ifadesi şeklinde ortaya çıkan şeyin, bakmaktan duyulan pasif ve denetimli bir zevke, yani yalnızca göz zevkine dönüştürülmesi, genç insanın ilk eğitiminde başlar." "Dürtü ifadelerinin doğrudan eylemden seyre kayışı", "göz ile tatmin edilen vahşet dürtüsü" ruhsal olgunlaşmanın işaretleri sayılır (322).

Çağdaş çocuk gelişimi uzmanı Jean Piaget ise, dokunsal dürtülerin çocuklarda bastırılmaması gerektiğini savunur. Özellikle de çocuğun edimsel varoluşunu ortaya koymasında en önemli ifade aracı olarak "ses çıkarması" engellenmemelidir. Ses çıkarmak, düşsel, imgesel dünyalarıyla, nesnel dünya arasında bağlantılar, geçişler kurmalarına yardımcı olur. Dirmit için olduğu gibi, ses yoluyla birleşen, kaynaşan bu ara dünyanın varlıkları arasında büyülü alanlar açılır. Çocuk seslenerek etrafındaki nesneleri etkileyebileceğini, onlara türlü şekiller verebileceğini düşünür. Çocuk oyunları da büyü alanları yaratır gibi, türlü nesneleri konuşturma, bir araya getirip ayırma etkinliğidir. Çocuk, yetişkinlere cansız görünen varlıklara "yaşam ve bilinç verme eğilimi" taşır. Dirmit'in etrafındaki insanlar, bitkiler, hayvanlar ve başka nesnelerle kurduğu oyuncul ilişkilerin büyülü görünmesi de bununla ilişkilidir. Kendisinden ayrı düşünmediği nesneleri, kendi uzuvları gibi yönlendirebileceğini tasarlayan çocuk etrafında bir büyü alanı yaratır. Bir oyun içinde çaprazlanan türlü nesneleri kendi işlevi dışına taşıyan çocuk, bu büyü etkisini yoğunlaştırır.

Piaget'nin ifadesiyle, "fizik yasalarına değil de, ahlâk yasalarına tâbi bir dünya" kavrayışı olan çocuk için, nesneler fizikötesi kullanımlar için bir araya gelebilirler. Çocuk, arzu ettiği gibi bir gerçekliğe inanır. Bu gerçekliğin ortasına yerleştirdiği kendisini bir yandan da dışarısından tam olarak ayıramadığı için, bu çocukça dünyada "her şey her şeyin parçası olur ve her şey her şeyi etkileyebilir" (2005: 135). İşaret ettiği nesneden ayrı saymadığı sesler, adlar, çocuğun dünyasında maddesel varlıklar olurlar. Her şey bir başka şeyin parçası olunca, bu ayrışmazlık içerisinde, rastlantıların yok olduğu bir dünyada, her varlık farklı amaçlarla donanır.[25] Dirmit'in, köylülerin, ailesinin etraftaki hayvan ve bitkilerin ilişkilerini büyülü ve tuhaf neden-

[25] Jean Piaget'nin bu bölümde değerlendirilen klinik çalışmasında gözlemlediği ve sorular yönelttiği çocuklar dört ve on yaşları arasındadır.

sellikler içerisinden anlaması gibi, çocuk, rastlantısal görünen, korku uyandıran ya da anlaşılmaz olgulara amaçlar yüklemeden rahat edemez. Bu yüzden Dirmit'in köyde gördüğü her şey aynı varlık zincirinin parçası olur, organik ve işlevsel bir süreklilik edinir; her varlık birbirinin işine yarar.

Çocuk, her gördüğünü rastlantısal olmaktan kurtaran, duyduğuna amaçlar ve nedenler yakıştıran bir animizm, canlıcılık içerisinde, ayrı duran varlıkları, tuhaf da olsa bir nedensellik ağı içerisinde buluşturabilir. En ilişkisiz görünen canlılar birbirlerini etkilerler: "Böylece üç koyunun art arda şişip şişip ölmelerinin nedeni açığa çıktı. Çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtadan kesilmesi, yaşlı kadının tahtalıdan düşmesi, hepsinin başı bu cinli ve uğursuz kadındı" (Tekin 2005: 8). Şeyleri sadece işe yaradıkça başvurulan nesneler olmaktan çıkaran çocuk, yakınındaki nesnelerle bakışımlı, geçişimli ilişkiler kurar. Onlara işlevler, amaçlar yakıştırsa da, bu çoğunlukla oyuncul bir fayda arayışıdır. Bu yüzden her şey iyi birer oyun arkadaşı olabilir. Çocuk bu sayede, işe yaramaz görüneni tekrar kullanıma sokar. En ilgisiz maddeleri de bir araya toplayarak, elindekileri kendi oyununun parçası yapabilir.

Çocuk, bir an için de olsa seslenmeyi ve hareket etmeyi bırakıp kendi içine dönemez. Hep seslenerek varolabilir: "Çocuğun cevap vermediği enderdir ve sessiz kalmaktansa bir cevap uydurmayı tercih eder" (Piaget 2005: 20). Sesin olmadığı etkinlikler, hayata geçmemiş sayılır. Onlar için ses çıkarmak, soluk alıp vermek gibi yaşamsaldır. Yaramazlık, bitmeyen bir hareketlilik ve gevezelik gibi görünen, çocuğun hayatta kalma yoludur. Dirmit de hareket edip, ses çıkardıkça hayatta kalır sanki. Çocuk, yapacak bir şeyler bulmalı, oyunlar icat etmeli, aklına bir şey gelmiyorsa bile konuşacak şeyler uydurmalı, gürültü yapmalıdır. Henüz ruhsal ve bedensel olarak yapılaşmamış olduğundan, çok parçalı bedenine ve ruhuna yerleşmiş bir organizması olmadığından, hep kendi dışında kalmak zorundadır. Sessizce oturarak, hareketsizce icra edebileceği kendi iç oyun-

larını henüz keşfetmediğinden, yerinde duramaz. Dirmit gibi, bir yerlerden atlamalı, düşüp kalkmalı, kırıp dökmelidir. Çocuğun oturmasını ya da susmasını söylemek, onun tarafında doğrudan bir şiddet gibi deneyimlenir; otursa bile eli ayağı oynar, ağzı bir şeyler fısıldamaya devam eder.

Çocuklardan belli bir sırrı saklamalarını istemek onlara eziyet verir. Çünkü sır gibi gizli kalması, bellekte tutulması gerekenler, çocuğun edimsel dünyasında söze ya da hareketlere dökülmeden saklanamazlar. Bellekleri biraz da sözlerinde, hareketlerinde saklı olan çocukların bir şeyi söylemek istedikleri ama söyleyemedikleri durumlarda sağa sola koşuşturdukları iyi bilinir. Sırlar gibi gizli kalması gerekenler bile seslendirilerek saklanırlar.[26] Çocuk, düşündüklerini, tasarladıklarını içine atabileceği kapalı, yalıtılmış bir bellek henüz geliştirmemiştir. Çocuğun dünyası, kendisine eklenip ayrışan türlü varlıklarla kurduğu sesli ve hareketli iletişimler üzerine kuruludur. Derin bir hafızası ve içebakış olanakları olmayan, aklından geçenleri içine kapadığı bir ruhsallığı henüz gelişmemiş olan çocuk, ancak konuştukça ve bir şeylere değdikçe yaşam sürebilir. Bilişsel yönelimleri, zihinsel alışkanlıkları olgunlaşmadığından, etrafındaki şeylerle rastlantısal ilişkiler kurar. Kendisini saran canlılık, ona türlü oyun olanakları açarak arasına alır.

Çocuğun düşüncesi seslidir; aklından geçenler konuştukça açığa çıkar. Böyle bakıldığında, çocukların "insanın ağzıyla düşündüğünü" dile getirmeleri anlamlı görünür. Çünkü çocuk bir şey söylediğinde aklında olanı dile getirmiş olur; konuşmasında, edimlerinde ortaya çıkandan başka, ayrı yerde duran bir belleği, aklı, ruhu yok gibidir. Derinlerde değil, çocuğun hemen dilinin ucunda şekillenen, sese karışmadan, eyleme dökül-

---

[26] O zamanlar beş yaşında olan küçük kızım Bejan'dan bir dilek tutmasını istediğimde, yetişkinler gibi sessizce değil de, dışarıdan duyulacak şekilde dileğini tutardı. Sonradan bu ses kaybolsa da, dudakları dileğini tutarken bir süre daha oynamaya devam etti.

meden açığa çıkamayan bir akıldır. Ses çıkarmak ve düşünmek, çocuklar için eşanlamlıdır:

> Düşünce sesle tıpatıp aynıdır. Kafada ve beyinde olup biten bir şey yoktur. (...) Düşünce, çoğu zaman kafadaki ya da boyundaki bir ses gibi algılanır çocuk tarafından. Çocuk düşünceye maddi bir unsur yükler: Düşünce havadır, kandır ya da top gibi bir şeydir. (38)

"Baştaki hafif bir ses" gibi ortaya çıkan düşüncenin karşılığı yan yana sıralanan adlar ve basit edimlerin karşılığı olan yüklemlerdir. Nesne, adı ve temel yüklemi birbirinden ayrı düşünülmediğinden, çocuklar birçok nesnenin kendi adını bildiğini düşünürler. Özellikle beş ya da altı yaşındakilerde, nominal, adından ayrı düşmüş nesnenin varlığı tasarlanamaz.[27] İşaret edilen nesne ve işaret edimi aynı şeydir. Şeyler, içlerinde sakladıkları adlarıyla beraber görünür ve kaybolurlar. Nesne ortada olmadığında, çoğunlukla onunla ilgili düşünceler de askıya alınır, ertelenir. Bu yüzden, görünmedikleri zaman yok olan şeylerin anısı da uzun süre kalmaz.

Çocuk etrafını kuşatan canlı ve cansız nesneler kalabalığı içerisinde nesneleri adlandırıp, onlara amaçlar yakıştırarak tümüyle "gerçekçi" bir düşünce türü yaratır. Görünür bir nedenden ya da nesnesinden bağımsız, durup dururken çocuğun aklına bir şeyler gelmez. Bir nesneyi gördüğünde, onunla ilgili düşünmeye, daha doğrusu ses çıkarmaya ve hareket etmeye başlar. Çocukça düşünmenin, imgelemin, çocuğun kendi devamı saydığı nesnelerle beraberce bir şeyler yapmasından ayrı bir anlamı yoktur. Kendisini de bu nesnelerin bir başka türü gibi görebilir: "Kendisinden üçüncü şahısta söz eden çocuğun ken-

---

[27] Piaget, düşünme organı olarak ağzı işaret eden çocukların yaş grubunu "birinci düzey" olarak işaret eder ve beş-altı yaşındaki çocukları bu gruba dâhil eder. Yaşları büyüdükçe çocuklar için düşünme organı, önce beyine ve sonra zihine doğru yer değiştirerek, daha içerilere taşınır ve soyutlaşır.

disini bir özne olarak görmediği ve dışarıdan gördüğü iddia edilmiştir" (35).

Çocuk, özellikle oyunlarının parçası olan nesnelerle animistik bir birleşme yaşar. Onları neredeyse düşünce gücüyle, küçük sihirlerle etkileyebileceğini düşünür. Kendisinin tam ortasında durduğu bir dünyada, güneş, ay ve yıldızlar tarafından izlendiğini düşünür.[28] Dirmit'in tüm ailesinin yaşamöykülerini kendi bulunduğu yerden anlatması gibi... Hattâ henüz doğmadığı zamanlarda bile odağında olduğu bir hikâyeyi anlatmaya koyulur. Çocuk, konuşarak etrafındaki canlılığı şekillendirebileceğini, kendi oyunları için "işe yarar" hale getirebileceğini düşünür. Canlı eşyalar üzerinde etkide bulunmak için sesli düşünmesi yeterlidir. Çocuk, çoğu zaman kendisinin uydurduğu oyunlar için bir araya gelmelerini istediği nesneleri konuşarak yola getirir. Dirmit gibi, konuştuğu şeyi kendi oyununa katılmaya ikna eder, ondan da cevaplar alır. Bu yüzden, oyuna katılacak nesnenin de kulağının bu sözleri duymak üzere açık olması gereklidir. Çocuğun etrafını kuşatan canlılık içerisinde, açık ağızlar ve kulaklar arasında iletişim başlar. Nesneler, kendilerinden farksız olan adları yoluyla, "çocuğun ağzına konar" ve türlü sesler şeklinde canlanırlar.

Bu çocukça kavrayış, Empedokles'in görmeyi, gözden çıkan bir ateşle, nesnelerden çıkan bir başka ateşin buluşması olarak açıklamasından farksızdır. Piaget, çocukların sahip olduğu birçok zihinsel arketipin, eski zaman insanlarının düşünceleriyle taşıdığı benzerlikleri sıkça vurgular. Aklın ve simgelerin henüz biçim vermediği çocuklarla ilkeller arasındaki en önemli ortak arketip ise animist düşünce motifleridir. Animizmin kaynağında, tüm nesneleri canlılıkla donatan, kendisi de canlı ve

---

[28] Çocukların genel olarak 11 yaşından önce kendi başına duran nesne kavrayışından uzak olduklarını dile getiren Piaget, canlı nesneler topluluğundan, önce makinelerin, sonradan bulutların ve ırmakların ayrıldığını yazar ve ekler: "En uzun süre canlı kalanların hemen her zaman güneş ve ay olmaları ilginçtir" (164).

maddesel olan sesin varlığı bulunur. Ayrık nesneleri birleştiren ses, kaybolmadan bir nesneden diğerine doğru yol alır.

Piaget, çok farklı Avrupa ülkelerinden çocuklara yönelttiği klinik sorgularda, maddeselliğin tam karşıtı olarak "düşünce" kavramının bile çocuklar tarafından sesle ve ağızla ilişkilendirildiğini bulgular. Düşünce, sesle ilişkili olmasının yanında, dokunmaya açık, hattâ "duman gibi" görülebilir vasıflarıyla tanımlanır. Bazı çocuklara göre, birisinin başı açıldığında düşünceleri de görülebilir. Hatıralarsa, yine çocuklar tarafından "deriye yazılı" sözlerden kurulu bir metin gibi açıklanır. Düşünce ya da hatıra gibi soyut kavramlar, işitilen, görülen, ellenebilen bir mevcudiyet sergilerler. Düşünülen şeyden ayrı varlığı olmayan düşünce, bellek veya akıl gibi kapalı yerlerde saklanamaz; düşünce, sözlere ve hareketlere dönüşerek dışarı çıkar. Sözlere dökülmeyen bir düşünce türünü taşımak çocuklara zor gelir. Dirmit'in evinde ya da kendisiyle ilgili sırları, kuşkuşotuyla, tulumbayla paylaşması gibi...

Çocuğun nesnelere dair yarattığı bu *Gestalt* alanında, varlıklar kendilerini niteleyen seslerle, şekilleriyle ve adlarıyla birlikte bütün olarak duyulurlar. Nesnenin kendisiyle adı arasında ayrım görmeyen çocuk, resmini çizerken de nesnesinden ayrı bir şey tasarlamaz. Çocuk resimlerinde, resmin sağına soluna yerleştirilmiş yazılara rastlanır. Bu resimlerde, nesnenin dış görünüşüne ek olarak adı da bir karalama gibi eklenir. Çocuğun dünya algısında sesler, çizgiler, renkler nesneyi bütünleyen canlı işaretlerdir. Onlar hakkında konuşmak kadar, resim çizmek ve adlarını yazmak da nesneleri etkilemenin, onları bir oyunun içerisinde tutmanın yollarıdır. Nesnenin rengi ve şekli de adı gibi keyfî ya da rastlantısal değildir. Piaget, çocuklar büyüdükçe, büyüklerin dünyasına, simgesel evrene katıldıkça, onların da nesnelere sınırlar çekmeye başladıklarını bulgular:

> Birinci düzeyde (5-6 yaş) çocuk, adları nesnenin bir özelliği gibi düşünür ve bu özellik doğrudan nesnelerden kaynaklanır. İkinci düzeyde (7-8 yaş) adlar nesnelerin yaratıcıları ta-

> rafından bulunmuştur: Tanrı ya da ilk insanlar (...) 9 ya da 10 yaşlarında ortaya çıkan üçüncü düzeyde, nihayet çocuk adın nesnesiyle herhangi bir bağlantısı olmadığı düşüncesindedir. (60)

Çocuğun dünyası, adı olan her şeyin mevcudiyet ve canlılık kazandığı bir yerdir. Bu yüzden çocuklar bir şeyler çizerken, sadece gördüklerini değil, o şeyle ilgili tüm bildiklerini, çıkardığı sesi, adını, başka nesnelerle olan ilişkilerini de aynı sayfaya doldururlar. Nesnenin adı, şekli ve sesi birbirini tamamlar. Karşısındakini uzaktan bakarak resimlemeyen çocuğa, nesne tüm nitelikleriyle görünür ve kendisini duyurur.

YAZI

I

Yazıbilim: Metafiziklerden Uzak Durmanın Yolları

Jacques Derrida, metinlere, yazılara, harflere gösterdiği ilgiyle bilinir. 1997 yılındaki Türkiye ziyaretinde de bu ilgisini ortaya koyar. Özellikle cumhuriyet sonrası Harf Devrimi'ni, kültürel nitelikte bir bastırma girişimi sayar ve harflerle yaratılan toplumsal belleğe karşı bir eziyet olarak tanımlar. "Harf darbesi" ya da "harf katliamı"nın sonucunda "modern kültüre geçiş bahanesiyle, insanlar bir günde yüzyılların belleğini okuyamaz hale geldiler" (1999: 26). Yaratılan "bellek yitimini" "canavarlık" şeklinde niteleyen Derrida, bir günde kaybolan, şiddetle değiştirilen harflerin yasının tutulması gerektiğini dile getirir. Bu değişimin izleri her alanda duyulur: "Bu harf değişiminin şiddeti bütün İstanbul sokaklarını kuşatmış; deşifre ettiğim her şeyin üzerinde, yüzlerde, mimarîde, yürüyüşe çıktığım her yerde" (20). Derrida, bütün halkın ifade biçimlerini, gösterme, işaret etme pratiklerini değiştirmeden, sadece harfleri yenilemenin olanaksızlığını vurgular. Harfleri değiştirilmiş olan halk artık farklı bir insan topluluğudur.

Derrida için harfler bellekle doğrudan ilişkilidir. Cumhuriyet idaresinin de bu belleği ortadan kaldırarak, her şeye baştan başlamak üzere böylesi "cüretli" bir girişimde bulunduğunu düşünür. Bu biraz şarkiyatçı ve romantik sayılabilecek ifadeler bir yana, Derrida, harfleri tali bir eklenti gibi gören, konuşulan dilden ve kültürden ayrı sayan kavrayışı tüm modern dünyanın özelliği gibi tanımlar.

Cumhuriyet sonrası harf devriminin bir benzeri, "söz-yazı birliği" (*genbun itchi*) hareketi adıyla Japonya'da Meiji Dönemi'nde de yaşanır. Bu girişimle, Çin ideogramlarından kurulu Kanji yazı sistemi değiştirilir. Bu değişimin etkilerini gene Derrida'ya göndermelerle açıklayan Japon düşünür Kojin Karatani, "Söz-yazı birliği" hareketini, yazıyı söze, alfabeyi seslere tâbi kılan bir eylem gibi niteler. Bu hareketi, "ses-merkezli ulusal bir evren" yaratmakla ilgili genel bir devlet politikasının parçası sayan Karatani, "ses-merkezliliği" modern uluslaşma sürecinin zorunlu bir uzanımı olarak niteler. Ona göre söz-yazı birliği hareketi, sözün ve yazının özerk varlıklarını korumaktan çok, yazıyı söze tâbi kılması nedeniyle eleştirilmelidir:

> Harfler, seslerden yapılmamıştır. Harfler, seslerden apayrı bir varlığa sahiptir. Beyinde bir harf merkezi sisteminin bulunması insanlığın doğduğu tarihten itibaren harf kullanma yetisine sahip olduğu anlamına gelir. Örneğin, Leroi-Gourhan'ın da işaret ettiği gibi, harfler resimden türetilmiş değildir, ideogramlardan resim doğmuştur. Böylesi bir alfabenin kökenini ya da Derrida'nın sözünü ettiği kök-yazıyı (*arc-hécriture*) görünmez kılan şey, alfabeyi sesleri bir şey ifade eden olarak yansıtan ses-merkezci düşüncedir. (2011: 59)

Söz-yazı birliğine yönelik kültürel eylemler, o dönem için yazınsal sadeleşmeden ya da konuşma dilinin edebî metinlere uygulanmasından fazlasını içerir. Örneğin sahne sanatlarında da karşılığını bulur; "eski tarz abartılı replikler", "bedenini büyük hareketlerle oynatan gösterişli rol teknikleri" terk edilerek, sa-

de, halkı yakalamaya dönük oyunculuk önem kazanır (57). Bu hareket, sahnedeki abartılı tavırları, makyajlı yüzleri, ağdalı konuşmalarla ve dil oyunlarıyla süslenmiş dramların icrasını da kısıtlayan bir kültür hareketi olur.[1]

Doğru Yazı

Derrida, özellikle ilk dönem çalışmalarında, Türkiye'nin de aynı kaynaktan beslendiğini fark ettiği Batı metafiziğinin, harflere türlü şekillerde "şiddet" uyguladığını, en iyi olasılıkla kayıtsız kaldığını düşünür. Batılının hakikati, mevcudiyeti, maddeseli, yazı birimlerinde (*grapheme*) değil de, söz birimlerinde (*phoneme*) aradığını ortaya koyar. Bu metafizikte, sözün en yakın karşılığı, temsili olduğundan sadece fonetik yazım ayrıcalık kazanır. Örneğin Ferdinand de Saussure, sınırlarını çizdiği yapısal dilbilimde, ideogramlarla yazılan Çinceyi bu yeni kuramın kapsamı dışına çıkarır; seslendirdiğine benzemeyen, resim gibi görünen Çin yazısı, sözel olandan uzaklaştığından, hakikatten de uzaklaşmış sayılır. Yazı, nesnesinin ve işaret ettiğinin değil de, ağızdan çıkan sözün temsili olmalıdır.

İkonların, simgelerin, değişmez anlamlarla bağlantılı işaretler sayılması gibi, fonetik yazım da, gerçeğin, aklın, düşüncenin aracısız sunumu olarak sesli ifadenin karşılığıdır. Dolayısıyla yazı ikinci dereceden bir simgesel düzene dâhil olur. Fonetik yazım, sözel ifadelerin indirgenmiş hali, türevi sayılır. Değişmeden kalanın taşıyıcısı söze (*logos*) erişebilmek için, ses birimlerini kayıt altına almaya yarayan fonetik yazıya başvurmak zorunludur. Böyle bir çevrim içerisinde inşa edilen "mevcudiyet metafiziği"nde, hakikati, anlamı açığa çıkartmak için fonetik olmayan resim-yazılı ifade araçlarını dışarıda bırakmak

---

[1] Karatani bu noktada, süs ve yüzün eşanlamlı olduğunu düşünen Lévi-Strauss'u hatırlatır; abartılı makyaj yüzü gizlemekten çok, açıklıkla ortaya çıkarılmasını sağlar; aynen yazının fazlalığı sayılan süslü anlatımın yaptığı gibi.

gerekir: "Grafik temsil işaretin özüne ait değildir ve bu düzene eklentidir. Dolayısıyla akılcı yazma biçimi fonetiktir" (Evans 1991: 157). Yazının yarattığı izlenim, çağrışım, resimler gibi ortaya çıkmamalı, imgesiz bir soyutlama edimine yardımcı olmalıdır. Harflerin dizilişi, resme değil de, sözel olana yakın olmalıdır. Körler alfabesinde olduğu gibi, yazılı olanın taşıyıp getireceği görünür, duyulur şekiller olmamalıdır. Benzer şekilde sağırların işaret dili gibi, resim-yazılı, şekilli olmamalıdır.

Saussure, resimlere açıklığı nedeniyle, Çincenin sahip olduğu ideografik temsili "ikinci dereceden bir dil sayar." "Sessel dili, birincil olarak görüp, ideogram dilinin sesleri kopyaladığını" savunur (Karatani 2011: 55). Yapısal dilbilimde alfabe ikincil bir unsur olarak değerlendirilir; sesler harflere göre ayrıcalıklıdır. Ses birimlerinin kopyası olmayan, yazı ve resim birimlerine (*grapheme*) odaklanan yazım türleri ya da grafik kayıtlar, doğru ve yerinde sözün (*logos*) ağırlığını taşıyamazlar. "Doğru yazı", sesi bir resme, şekle, grafik ifadeye tercüme etmeden, nedensiz ve soyut işaretlere bağlamalıdır.

Yazının sesli ifadeyi doğrulukla temsil edebilmesi için, yazıya ve resme ait hususiyetler araya karışmamalıdır. Resimsel olanın görünür olduğu resim-yazılar, hiyeroglifler, ideogramlar, ses-merkezli metafizik (*phonocentrism*) içerisinde 'doğru yazı'nın karşılığı olamaz. Fonetik yazıda, satır ve sözcük aralıklarıyla, imlâ yoluyla yaratılan yazı düzeni de seslerin dünyasına aykırıdır. Doğru yazı, resimli ve grafik yazı düzeninden uzaklaşarak sesi öne çıkaran fonetik ve soyut biçimler almalıdır. Örneğin Hegel, fonetik biçime sahip "iyi yazı"dan, "kötü yazı"yı ayırır. Kötü yazı, ideogramlarla şekillenen ve fonetik olmayan yazımdır (2008: 81). Yazı, temelde sesli ifadenin kopyası olarak kalmalı, ses yoluyla yakalanan nesnelliğin yankısını resim-yazının yarattığı resimli dünyaya tercüme etmemelidir. Sesli ifadenin yarattığı "aracısız çağrışımlara" başka görünümler karışmamalıdır. Ses, fonetik yazımda olduğu gibi formel, keyfî işaretler kullanılarak yazıya dökülmelidir. Bu şekilde, sesin do-

laysızca eriştiği nesnelliğin duyusuna dinleyici gibi okuyucu da rahatça ulaşabilir.

Hegel, resim-yazılı ifade araçlarında, fonetik, sesin tınısına yakın yazılara doğru gelişmeyi, düşünsel düzeydeki yükselmenin nedenlerinden birisi sayar (83). Örneğin Helenlerin fonetik yazıyı kullanmaları, "soyut sesbirimlerini (*phoneme*) yazabilmeleri, yüksek düzeyde soyutlama ve rasyonellik ifadesidir" onlar adına (Assmann 2001: 258). Yazı, araya bir şey katmadan sadakatle sesi yazıya döktüğünde, akıl yürütme yetisine, soyutlama becerisine yardımcı olur. Başka türlü aklı bulandıran bir eklenti olur. Hegel'e göre, Eski Mısırlıların ve Çinlilerin soyut düşüncede, felsefede fazla ileriye gidememelerinin nedeni de fonetik yazımı bilmemelerinden ileri gelir (2002: 190).

Kültür tarihçisi Jan Assmann farklı düşünür. Ona göre, Eski Mısır hiyeroglifleri, resim-yazıları gerçekçi görselliğiyle doğrudan dünyaya dayanır ve bunu dilin hem fonetik hem de semantik düzeyinde gerçekleştirir. Hiyerogliflerin, seslerin yanında resimlerle de kurduğu bağlantı, ortaya çıkan yazımın 'değeri'ni artırır. Hiyeroglifler, sadece 'seste olan'ı değil, aynı zamanda 'ruhta olan'ı ve 'dünyada olan'ı da aktarır. Kuşkusuz yazı düzeni olarak Yunan alfabesinden daha zordur ancak buna karşılık çok farklı nitelikleri vardır:

> Hiyeroglif yazısı anlamsal düzeyde konuşulur ve kelimeden çok daha fazlasını ifade eder. (...) Yazı sisteminin, ideografik, fonografik, alfabetik ya da hecesel olması, sesli ya da sessiz harflerden oluşması sadece tali bir role sahiptir (...) Yunanistan sadece kelime kültürü aracılığıyla yazı kültürüdür. Mısır ise resim kültürü aracılığıyla ve bu bağlamda çok kapsamlı anlamda yazı kültürüdür. Burada yazıya dil aracılığıyla değil, dünyanın görsel olarak biçimlendirilmesiyle ve özümsenmesiyle varılmıştır. Mısır'da yazı, anlam vermenin en yüksek ve en kutsal ifade biçimidir. (260, 294)

İstisnai yaklaşımlar olsa da, Derrida'nın birçok temel Batılı düşünce yapıtlarında bulduğu ses-merkezli metafiziğe göre, re-

sim-yazı ve ideogramlar, soyutlamalar yapmaya uygun yazma yolları değildir. Resimli ve yazılı ifade, sözel dünyanın kapalı dünyasına ancak bozucu, zehirleyici (*pharmakon*) bir eklenti gibi katılabilir. Resimli ve yazılı ifadeler, gerçekliğin sadece mecazlarını dillendirmeye uygundur. Söz, lafzî (*literal*) hakikati, 'ne ise o' olanı dillendirirken, resim ve yazı, metaforlar, mecazlar ya da alegoriler yoluyla gerçekliğin temsilinin yaratılmasında işe yararlar. Resim ve yazı, gösterdiğiyle ancak kopyalama işlevi üzerinden bağlantı kurabilir. Ses, işaret ettiğiyle lafzî bir ilişki içerisine girerken, resim ve yazı, şekilli (*figurative*) bağlantılar kurarlar. Ses, dile getirdiğinin kendisi olurken, resim ve yazılı ifade, şekilli, grafik anlatımların malzemeleri olarak, dile gelenin eksik kopyaları olurlar. Oysa Derrida, tüm işaretlerin, sesli olanlar da dâhil, işaret ettiğinin yerine geçen nedensiz ve keyfî göstergeler, metaforlar olduğu konusunda ısrarlıdır. Söz, resim ya da yazıların bir araya gelmesiyle yaratılan tüm metinler, dil oyunları içeren retorik yapıtlar sayılmalıdır.

Ses-Merkezli Düşünce

Literal anlam (*littera* Latince harf anlamında) yazının bir ayrıcalığıdır; literal anlam harfiyen anlaşılan, harf dizilerinin gösterdiği lafzî, düzanlamın karşılığıdır. Yazılı bildirinin işaret ettiği tefsir katları, zımnî, bâtınî, ezoterik mânâlardan, yananlamlardan bağımsız olarak, yazıda doğrudan işaret edilen önem kazanır. Örneğin çok karmaşık bir metin olarak romanlar bu şekilde değerlendirildiğinde, yazarının yaşam öyküsünden, dâhil olduğu topluluk, sınıf ilişkilerinden, kişisel çıkarlarından bağımsız olarak, dil içi bir üretim olarak değer kazanır. Literal boyutun kaynağı doğrudan harflerle ifade edilendir. Yazıbilimin nesnesi olan metinler, sadece başka yazılı metinlere gönderme yapar; başka yorum, tefsir biçimlerinden bağımsız olarak, metinler-arası bir okuma pratiğiyle değerini bulur.

Derrida'nın metin olarak adlandırdığı ifade parçası, sadece yazıyı içermez; resimler, sözler de içerisinde yer bulur. Bu

farklı bildiri kiplerinin, eylemlerinin kaynağı, genelleşmiş bir yazım (*archécriture, arche-writing*) ya da "arka-yazım"dır. Arka-yazım pratiği içerisinde sözün, resmin ve yazının birbirine göre ayrıcalıkları, öncelikleri ve birisinin diğerinin eki (*supplement*) olma hali son bulur. Her türden ifade, farklı türden işaretleme pratiklerine ve daha önemlisi kayıt altına alma edimleri gibi değer görürler. Böylece, sözle kurduğu yakınlığına göre ayrıcalık kazanan yazım türleri (fonetik yazım, hiyeroglif, ideogram, resim-yazı gibi) arasındaki ayrımlar da geçersizleşir. Derrida'nın ses-merkezli metafizik yaklaşıma karşı, yazıyı sesin karşısında farklı bir ifade alanı gibi inşa etmek üzere uyguladığı *différance*'ın dile getirdiği de sadece yazıda yakalanabilen farklardır. *Différance*, 'söylendiği gibi yazılamayan' ve dolayısıyla yazının sözden farkını işaretleyen bir okuma ve yazma edimi olarak karşımıza çıkar.

Literal ya da lafzî anlam, harflerin, sese ve resme dönüşmeden 'ne ise o' olarak kaldıkları, düzanlam katını ifade eder. Ancak Derrida'nın kapsamlı okumalarının ortaya çıkardığı temel bir sonuç olarak, Batı düşüncesinde yazının kendine ait bir görünürlüğü, anlam dünyası, mevcudiyeti yoktur. Yazı, sözün resimli bir kopyasıdır daha çok. Ses-merkezli düşüncede, satırlarda, sözcük ve satır aralarında kurulmuş yazılı bir dünyanın varlığı fark edilemez. Bu kopyalama sırasında sözün anlam doluluğu, esasa ilişkinliği, yazının yarattığı soyutlamalara, yorumlara maruz kalmadan doğrudan resim şeklinde dondurulur, kalıba dökülmüş olur. Yazı, sözün taşıdığı 'doğrudanlığı', 'dolayımsızlığı' gölgeler. Yazmayı ve okumayı öğrenen, sözlü dünyanın sağladığı 'sıcaklıktan', sağınlıktan, kabilesel birliktelikten uzaklaşır; kendi yorumunu, görüşlerini, bakış açısını, kanaatlerini taşıyan sofistçe, sofistike bir dünya yaratmaya başlar.

Derrida, yazıbilimin yaklaşımları içerisinde, yazıyı bir ek (*supplement*) sayan, sözü zehirleyen metafiziklerle uğraşır. Bütünlüklü yapıların eklentisi gibi görünen unsurların nasıl genelleştiğini ve temele, orijine dair ifade alanları açtığını, kökyazım

ya da arka-yazım pratiğiyle dile getirir. Zehirli olanın (*pharmakon*), Eski Yunan'da olduğu gibi aynı zamanda ilaç, derman anlamını da taşıyabileceğini ortaya koyar (1997). Bu işleyişi dile getirmek ve ses-merkezli metafiziği "tuzağa düşürmek" için yazıyı ironik bir öne çıkarma stratejisi uygular. Oysa yazıya tanınan bu geçici ayrıcalık, yapıbozumun gereği olarak bastırılmış olanı önce görünür kıldıktan sonra, üzerinde çalışılan karşıtlığı ortadan kaldırmak içindir. Sözlü ifadenin eki, sureti, transkripsiyonu, hakikati karalayan ifadesi sayan metafiziğin karşısında öne çıkıp genelleşen yazıyı sonrasında, sözlü ve resimli ifadeden farksız kılmanın yollarını arar. Bu ayrımsızlığın nüvesi olarak, farklı görünen ifade yollarının temel malzemesi saydığı "iz" kavramı üzerine düşünür. "Genelleşmiş yazım" pratiğini savunurken, yazıya ya da resme tanınmış farklı bir mevcudiyet ve ifade ayrıcalığı yaratmak istemez. Derrida, çok tartışılan "her şeyin metin olduğu"nu dile getirirken, yazılı ifadeyi, hep eleştirdiği gibi "mevcudiyet metafiziği"nin parçası yapmak istemez. Resim, söz ve yazının temelinde, varlıkla yokluk arasında yer alan izlerin değişkeleri olarak çizgiler, harflerin bükülmeleri, nedensiz sesler, temel işaretler vardır.[2]

Derrida, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde yazıdan ayırdığı sözel ifadeyi dilbilimin gerçek, uygun nesnesi gibi tanımlamasını tashih etmeye çalışır. Saussure'ün kendisini önceleyen dilbilimi yadsıyan, dilin kökeniyle ve dil birimlerinin anlamı sorunuyla uğraşmaktan vazgeçen çığır açıcı yöntemine karşın, sözü anlamın gerçek taşıyıcısı, hakikatin sunumu sayması, yapısal dilbilimin içerisinde ses-merkezli bir metafizik alan açar. Saussure, dil birimlerinin, işaret ettiği anlamla rastlantısal, nedensiz ilişkiler içerisinde olduğu ve dilin anlamlardan değil de değerlerden kurulu olduğu tezleriyle, tüm işaret birimlerini

[2] Ancak Derrida'nın metin olarak adlandırdığı, bu çalışmada "imgenin yazı hali" olarak tanımlanan ifade biçiminden farklıdır. Metinleri, resim, söz ve yazının her türünü sarmalayan bütünlüklü ifade araçları gibi anlamak daha doğrudur.

nitelik olarak farksız kılsa da, ses birimlerini (*phoneme*) ayrıcalıklı sayan bir mevcudiyet metafiziğinden kurtulamaz.

Derrida ses-merkezli metafiziğe sahip bir başka düşünür olarak da Emmanuel Levinas'ı işaretler. Hegel'le beraber okumaya giriştiği Levinas, düşüncesinin temel motiflerinden olan "yüzün görünüşü" temasını betimlerken ses-merkezli bir yaklaşım ortaya koyar. Ona göre yüz, bakış ya da görünüş yoluyla değil, daha çok "başkasının seslenişi"yle açığa çıkar. Yüzleşme ya da yüz yüze gelmek, göz göze gelmekle değil, seslenen ötekine kulak vermekle, duymakla olanaklı olur: "Levinas'a göre bakış, sanılanın tersine, başka'ya saygı göstermez. (...) Levinas bu yüzden sesi, ışığın üstüne koyar" (1999: 86). Ses, bakışın yakaladığı maddi şekillerin ve yüzeylerin ötesinde, "cismin titreşimlerini" yakalayarak daha derinlere sokulur. Levinas'tan çok önce Hegel bu düşünceyi dile getirir: "Kulak, nesnelere pratik bir biçimde dönmeksizin, cismin iç titreyişinin sonucunu algılar. Bu titreyişle maddi şekil (*figure*) değil, ruhtan gelen ilk ideallik ortaya çıkar ve ifşa olur." Her iki felsefeci için de düşünce kendisini sese açar: "Işığa değil, sese benzeş (*analog*) olan bir öğede düşünülür" (87).

Derrida, bu kavrayışı paylaşan düşüncelere ve özellikle de yapısal dilbilime karşı, metinlerin ve yazı birimlerinin (*gram*) bilimi saydığı *grammatoloji*'yi temellendirir. Bu girişimdeki temel çabası, yazıyı, sesli ifadeyle ya da sözle aynı düzeyde temellendirmektir. Yazı birimlerini de ses birimleri gibi, dilbilimin temel ve uygun nesnesi kılmaktır. Böyle bakıldığında, post-yapısalcı olduğu söylenen Derrida'nın, yapısalcılığın temel metinlerinden birisini onarmaya girişmesi ilginçtir. Yapı-sonrası ya da post-yapı, yapının karşıtı değil de onu bütünleyen bir düşünce zemini sunar. Derrida'nın yeniden okuduğu Saussure, çığır açıcı çalışmalarında, yapısal dilbilimin nesnesi olan göstergeleri (*sign*), kavram ve anlamlarla, ses birimlerinin birleşmesiyle ortaya çıkan, nedensiz, rastlantısal işaretler olarak kavrar. Geleneksel dilbilim kuramlarında olduğu gibi, sözcüklerin kökenle-

ri, dilyetisinin nasıl oluştuğu, sözcüklerin etimolojisi ya da tarihi yerine, dil birimlerinin biçimsel, eşzamanlı analizini sunmak isteyen Saussure, işaretle, işaret edilen arasındaki bağın, anlam ilişkisinin rastlantısal doğasının altını çizer. Ses birimini belli bir anlama bağlayan gösterme edimi, nedensiz, keyfî bir etkinlik sayılmalıdır. Ses birimini anlamla kurduğu bağdaşıklık, başka ses birimleriyle var olan farkların sonucudur.

Sözlü, yazılı ya da resim-merkezli metafiziklerden uzak durabilmek için, yapısal dilbilimin kısmen sunduğu gibi, belli türde mevcudiyetlere işaret eden göstergelerin, zaman ve mekân boyutunda artzamanlı olarak ertelenmesini, farklılaşmasını dillendirmek zorunludur. İşaretin kendisi ve işaret edilen, bu iki boyutta da başkalaşmadığında, belli türde mevcudiyetlere ayrıcalık tanıyan metafizikler ortaya çıkar. Belli bir zaman ve uzam içerisinde telaffuz edilen dil biriminin kendisiyle olan farkını işaretlemek önemlidir. Derrida'nın bu amaca yönelik olarak sınırlarını çizdiği *différance*, bu değişmenin, ertelenmenin, mevcut olanın sürekli olarak kendisinden ayrı düşmesinin dinamiğini anlamaya dönük bir yordamdır. Kendi gibi görünen varlıklar, mevcudiyet kipleri, benlik, özne, varlık, hakikat gibi kavramlar da mevcudiyetten uzaklaşmanın, farklılaşmanın sonuçları gibi anlaşılabilirler. Herhangi bir varlığa, topluluğa, kişiye atfedilebilecek olan mevcudiyet, kimlik *différance*'ın, arkada bir yerlerde süren, farklılaştıran bir yazımın, arka-yazım'ın zaman ve mekânda açığa çıkan görünümleridir (Evans 1991: 130). Görüngübilimin kavramları kullanıldığında, böyle bir yazımla inşa edilen gerçeklik, mevcudiyetten, öznelikten, benlikten, kimlikten artan bir gerçekliğin indirgenmiş biçimi ya da görüngüsüdür. Hakikatin açığa çıkma, görünme biçimi, "kendinde bir şey" gibi poz verse de, aslında genelleşmiş bir metinselliğin değişkeleridir. Bütünlüklü yapıların ardında işler durumda olan ve farklılaştıran arka-yazım ya da *différance*, dile geldiği, göründüğü, yazıldığı yerde silinen izler bırakırlar. Kendiyle eşit

olmak, kendini bulmak isteyen tüm varlıklara, arka-yazının değiştiren, farklılaştıran izleri bulaşır.

Yazıbilim

Yazıbilim (*grammatoloji*) içerisinde "gösterge"den (*sign*) daha temel olan "iz"ler (*trace*), silinme halindeyken belli bir nesneyi, anlamı işaret ederler (Sarup 1993). Çelişkili görünse de, malzemesi izler olduğunda mevcudiyet, varlığın silinmesiyle ortaya çıkar. İzler, görünmeyen başka izlerin de devamı, tamamlayıcısı, işlevi olarak belli anlamları işaretler. Anlam için kurucu olan, işaretleme edimindeki tutarlılık değil, askıda oluş, belli anlamlara gelme olasılığıdır. Metafizikler içerisinde kurulan dingin, kendinde anlamlar dünyası, izlerin yarattığı farklılaşmayla, dil oyunlarıyla yaratılan 'kökensel yazım' ya da arka-yazım etkinliğiyle sürekli olarak bozulurlar. Kökensel yazım, farkların, başkalaşımların, kendisiyle aynı kalmayan içerik ve biçimlerin kaynağıdır. Kökensel arka-yazının alanı, izlerin iç içe geçişiyle yaratılan metinsel bir dokumadır; her tür mevcudiyeti, izlerden kurulu metinlere dönüştüren değişimlerin muhitidir. Ancak kökensel yazım, gerçeğin, anlamın, mevcudiyetin telaffuz olanaklarını belirleyen bir yapının işlevi olarak tanımlanamaz; daha çok, söz söyleyen, yazı yazan, resim çizen ve edimlerde bulunan öznelerin dâhil olabileceği, yeniden yazabileceği, "kayıt olabileceği" türden bir post-yapının işlevidir. Dolayısıyla sadece belirlenimlerin değil, aynı zamanda özgürlüklerin, dönüşümlerin de alanı olan arka-yazının ya da post-yapının düzeyinde, metinleri yaratma ve bozma eylemleri eşzamanlı olarak gerçekleşirler.

Derrida, mevcudiyetin, varlığın ifadeleri altında genel bir metinsellik bulurken, yapıyla öznenin etkileşimine açık bir düzlem olarak post-yapı'yı da tanımlamış olur. Kökensel yazım pratiğine dâhil olan özne, post-yapı'nın yarattığı 'yarım-nedensellik' içerisinde söz söyler, yazı yazar, resim çizer, türlü edimlerde bulunur. Kökensel-yazının yarattığı çoğulluk içerisindeki iz-

lerin, resimlere, sözlere, yazılara, edimlere dönüştüğü bir ifade alanı açılır. Anlam etkisi yaratan işaretler arası oyunları, sesli, resimli ya da yazılı her ifadeyi, izlerin değişkeleri gibi anlamak gerekir. Arka-yazım, olası telaffuzların, biçemlerin, ifadelerin, imge yaratma ve bozma etkinliğinin çıkış yeridir (1978: 26).

Derrida, çok da derinleştirmeden bıraktığı yazıbilimini, yazıya da yer açabilecek yeni bir yöntem olarak tasarlamaz. Belli bir mevcudiyet kipi öneren tüm düşünsel yapılar, yöntemler metafiziklerin de kaynağını oluştururlar. Derrida, yazıbilime ait stratejileri, yordamları, yeni bir disiplin geliştirmek üzere değil de düşünceyi kapayan yapıları aralamak için kullanır. Yazıbilimin içerisinden yeniden okunan yapısal metinlerin taşıdıkları çelişkiler, çıkışsızlıklar, mantık hataları belirlendiğinde, aynı metinlerin bütünlükten uzak, kısmî anlatılar oldukları da açığa çıkmış olur. Bu sayede, bozulan her yapının üzerinde inşa edildiği izler, eklentiler, dışlanan başkalıklar, boşluklar, nedensizlikler de yüzeye çıkarlar.

Yapısal dilbilimin eklenti olarak dışladığı malzemelerin 'sözde-bilimi' olan yazıbilim, mevcudiyetin taşıyıcısı sayılan sesli ifadelerin, simgelerin de nedensiz, anlamıyla güdülenmemiş (*démotivation*) işaretler sınıfına dâhil olmasını sağlar. Yazıbilim içerisinde, sözel, resimli ya da yazılı her ifade aracı birer metin parçası sayılırlar. Bu metinler, harflerden değil de izlerden kurulu olduğundan, metnin yazı, söz ya da resimle yaratılmış olması ayırt edici değildir.

Derrida, yazıbilimin yardımıyla, bazı ifade biçimlerinin dışarıda bırakıldığı yapısal dilbilimi bozmaktan çok onarmaya çalışır. Yapıbozumcu dokunuşla, Saussure'ün nedensiz ve rastlantısal (*arbitrary*) dil birimleri üzerine çalışırken yarattığı verimli yaklaşımda eksik bıraktığı bölümleri tamamlamaya girişir. Bu sayede, yapıbozumun, sadece bir bozma değil, aynı zamanda bir onarma, yaratma çabası olduğu da ortaya çıkmış olur. Yapısal dilbilimin eki, tümleyeni de sayılabilecek olan yazıbilim içerisinde, metinlerin inşa malzemeleri olan resimli, sözlü ya da

yazılı ifade biçimlerinden biri diğerinden daha gerçek, daha sahih sayılmazlar. Her ifade aracının kendi yaratım dünyası vardır; birini diğeriyle açıklamak, birini diğerine indirgemek olanaksızdır. Örneğin yazıyı söze bağlı kılan "fonetik yazım", çelişkili ve olanaksız bir tanımlamadır. Yazılı metinlerdeki boşlukların, satır aralarının, imlâ işaretlerinin, dipnotların varlığı, fonetik öykünmeyi olanaksız kılar. Yazılarda satır ve sözcükleri ayıran aralıklar (*spacing*), yazıyı okunaklı, anlaşılır kılarlar. Yazıyı olanaklı kılan, sözel ifadeden ayıran da bu aralıkların varlığıdır. Bu nedenle noktalamayı ve dilbilgisini yazılı ifadenin ayrıcalığı saymak gerekir. Bu araçlar sayesinde yazı, diğer ifade biçimleriyle hem ayrışır hem de birleşir. Ann Game, noktalama işaretlerinin önemini lirik bir şekilde açıklar:

> Noktalama ve dilbilgisel çözümleme, yazının müziğinin bekçileridir. Virgülün, iki nokta üst üstenin, tire işaretinin, noktalı virgülün, noktanın, yeni paragrafın, deyişlerin yan cümleciklerin mürekkepli teknolojisi: Bunlar yazmanın ve okumanın, yazarlar ile okurların metinlerdeki hareketlerini düzenleyen ölçü çizgileri ve tempo işaretleridir. (...) İyi yazı, şarkı söyler ve dans eder, yani bir yarıştır, yürüyüştür, soluğun kesilişidir. (1999: 143)

Yazıbilim, metafiziklerin sahip olmadığı bir vasıf, olanak olarak, mevcut olmayana da yer bırakır. İşaretler, olmayışa, hiçliğe göndermelerle anlam kazanırlar. Göstergenin işaret ettiği anlam, görünürde olmayan başka işaretlerle kurulan uzlaşıların sonucunda ortaya çıkar. Anlam bir kez değerini bulup açığa çıktığında, kendi malzemesi olan izlerin bir oyunu, cilvesi olarak, tekrar kendisinden ayrı düşer; *différance*'ın sonucu olarak farklılaşır, ertelenir. Oysa metafizik bir kurguda, zamandan ve yerden bağımsız, değişmeyen bir anlam dünyası koyutlanır. Tek sorun sanki bu doluluğu işaret etmeye gücü yetmeyen, yetersiz kalan işaretlerin varlığıdır. Metafizik anlam doluluğu karşısında, kelimeler genel olarak kifayetsiz kalırlar.

Yazıbilimin, temelini oluşturan yazı birimleri (*gram*), aynı zamanda *différance*'ın taşıyıcısı metin parçalarıdır (27). Metnin malzemesi olabilen söz, yazı ya da resim birimleriyse izlerden kuruludur; harflerdeki kıvrımların, sözlerdeki tınıların, resimlerdeki çizgilerin, renklerin kaynağı olan izler, çok farklı ifade biçimlerine hayat verdikten sonra kaybolur, dönüşür ya da ertelenirler. İzlerle dokunan metinler, başka metinlerin yeniden biçimlenmiş halleridir. Kökene ait, değişmeyen bir metin, kelâm, ikon, suret, ilksel görüngü yoktur. Varlıkbilimin olanaksızlığını dile getiren "değişmeyen tek şey değişimdir" şeklindeki harcıâlem deyiş, *différance*'ın, yazıbilimin, izlerin oyunu içerisinde tekrar doğrulanmış olur. İzlerin değiştiren, erteleyen oyunlarının sonucunda, mevcut ya da mevcut olmayan varlıklardan, ayağı yere sağlam basan nesnelerden, hakikatlerden söz etmek de zorlaşır. *Différance*, metafiziklerin yerleşemediği bir uzam ve zaman parçalarının yaratılmasına neden olur. Gerçeklik, varlık, özne ya da nesnelerin mevcudiyeti, *différance*'ın art ürünleri olurlar.

"İzlerin ekonomisi" içerisinde biçim bulan ve gerçek gibi görünen varlıklar, mevcudiyetten yokluğa düşüp tekrar yaratılma oyunu içerisinde yaşam bulurlar. Herhangi bir metin, imlâsız, sözcükler ve satırlar arasındaki aralıklar olmadan nasıl kolaylıkla anlaşılamazsa, gerçek varlıklar da, kendisiyle arasına mesafe, aralık koymadan var olamazlar. Zorunlulukların ve rastlantıların, varlığın ve yokluğun arkasını, aralıklar, eklentiler, farklılaşma oyunları, özellikle de dil oyunları doldururlar. Farklılaşmayı önceleyen, *différance*'a aşkın bir işaretleme düzeni ve anlam düzeyi yoktur. "Anlam etkisi", mevcudiyet konumları inşa edilirken ya da ayrışıp çözülürken açığa çıkar. Derrida'ya göre Batı düşüncesinin temel sorunu da, varlıkla yokluk, kendiyle başkası arasında süren bu farklılaşmayı dile getirme noksanlığıdır. Bu koşullarda yazıbilime düşense, güdük, ironik bir bilimsel yöntem taklidiyle bu yönelimi açığa çıkarmaktır.

II

Tipografi Sonrası Dünyada Resim, Söz ve Yazı

Marshall McLuhan, matbaanın yaygın olarak kullanılmasının sonucunda "fonetik okuryazarlık"ın ortaya çıkmasıyla birlikte, "değerli duyular bütünü"nün bozulmasından söz eder. "Bir duyunun diğerlerinden farklı şiddetlerde yalıtılması"na neden olan bu değişim, "yetiler, kişiler ve işlevler arasında da uyumun bozulması" anlamını taşır (2007: 22). Modern dünyanın ortaya çıkışıyla da çakışan bu dönemde fonetik yazımın, resim ve söze göre öne çıkması, göründüğünden daha büyük bir değişimin işaretidir. El yazmaları şeklindeki yazı, matbaanın neden olduğu tipografik kültür ortaya çıkmadan önce, daha çok sözel metinleri kopyalamak için kullanılırdı. Fakat basım teknikleriyle beraber kendi kozmolojisi, "galaksisi", dilbilgisi ortaya çıkan tipografik yazının, ayrı kullanım alanları açılır.

Basılı metinlerin ilk kez yönetimsel amaçlar için, devlet işlerini kayıt altına almak için kullanıldığını ileri sürebiliriz. Kutsal metinlerin çoğaltılması da bu devlet işlerinden ayrı düşünülmemelidir. Bu kullanımdaki temel amaç, artık sözel yollarla hükmedilemeyecek kalabalıkların etkin yönetimidir. Haber okuyucu tellâllar tarafından bilgilendirilemeyecek kadar karmaşıklaşan ve idareden hesap sormaya başlayan bir kamuoyunun ortaya çıkması da yazılı bildirileri zorunlu kılar. Bu dönemler için, yazı yazmak ile yasal, yönetsel uygulamalar eş işlevler olurlar:

> Yazmak, kayda geçirmek, güvenceye almak, belgelemek, kontrol etmek, hâkim olmak, düzenlemek ve kodlamak anlamlarına gelir. Yazı ilk planda, Foucault'nun ifadesiyle, 'iktidarın yönlendirme aracı' ile emir iletme organıdır. Yazılı olan her şey aynı zamanda kesin bağlayıcılığa sahiptir. (Assmann 2001: 262)

Tipografik dünyada belgeler, bildiriler, ifadeler, yazılı olmadıkça geçerli sayılmazlar. Yazılı olarak kayıt altına alınmamış, söz-

lü ifadeye dayanan kanıtlar hukuken de değersizdirler. Tipografinin yarattığı kayıt ve arşivleme olanaklarının yardımıyla, devletin ve uyrukların birbiriyle iletişim biçimi yazılı temellerde yeniden inşa edilir. Bürokrasinin modern dünyada büyüyen önemi ve işlevi de bu yazı ve kayıt kalabalığını yönetebilmek içindir. Bu yüzden nüfusun önemli bir parçası, bu kayıtları işlemek, değerlendirmek üzere yönetsel uygulamalara memur edilirler. "Nüfusun bir yarısının diğerini denetlediği", disiplin, gözetim ya da kontrol toplumları da bu yazı ve kayıt fazlasının bir sonucu gibi anlaşılabilir (Foucault 2003).

Sözlü kültürlerde seslenme ayrıcalığına sahip olanların, özellikle de egemenin buyurgan sesi, modern-öncesi siyaset ve devlet yönetimi için kurucu değer taşır. Tipografik kültürde ve modernlikte egemenin uyruklarına yönelik buyrukları yazılı yollardan gerçekleşir. Bu bildirileri çoğunlukla bürokratlar yazıya geçirirler. Matbaa yoluyla yaygınlaşan yazı, kendi memurlarını, uzmanlarını yaratır. Oysa sözel kültürde, dilden dile dolaşarak yaygınlaşan sözel bildiriler, uzmanlıktan çok sözü yayma ehliyetini gereksinir; ehliyet sahibi kişiler, doğru yerde ve zamanda konuşmayı ya da dilini tutmayı öğrenerek, bildiriyi duyma ayrıcalığına sahip olmayanlara sözün ulaşmasını engellerler. Sadece sözü söylemeye ve dinlemeye ehil olanlar arasında söz paylaşılır. Örneğin sözel dünyada birçok meslek loncası, üyelerinin bildiklerini yazıya aktarmalarına izin vermezler. Çünkü yazılı belge, loncaya dâhil olacak olanın belli marifetler göstermeden, batını meslekî bilgiye zahmetsizce ulaşmasını sağlayabilir. Benzer şekilde bazı mistik ya da başka türden gizli topluluk üyeleri de öğretilerini yazıya geçirmemeye özen gösterirler. Öğreti yazıya geçirilse bile, Brahman rahiplerin yaptıkları gibi, ortaya çıkan yazma eserler özenle saklanmalıdır.

McLuhan, sözel dünyayı bir tür lirizm, romantizm içerisinden anlatır. Yazılı belgenin gayrişahsi, soğuk, kişisiz bildirisine karşılık, sözlü dünyanın daha insanca şekiller alan ifadesine sahip çıkar. Ona göre sözel ifadeler insani ruh halleriyle uyumlu-

dur; dualar, beddualar, büyülü sözler, yeminler ve küfürlerde olduğu gibi, insani durumun canlılığını yansıtırlar. Bunu sağlayan, sadece bildirinin içeriği değil, seslenişteki tınıların, alçalıp yükselmelerin, gürültülü ya da sessizce söyleyişlerin, dil sürçmelerinin sergilediği çeşitliliktir. Bu nedenlerle sözel dünyanın zenginliği yazı yoluyla tercüme edilemez. Edilse bile, bir manzum eseri düzyazı gibi okumakla benzer şekilde sonuçlanır. "Yazılı, daha da önemlisi basılı söz sahneye çıktığı zaman, sözcüklerin büyü güçlerini ve kırılganlıklarını yitirmesi için gereken ortam hazırlanmış olur" (2007: 31).

McLuhan'a göre, sözel bildirinin olduğu yerde, ele gelmeyen gizemler, sırlar bulunur. Yazıya dökülen sözel metinlerdeki zenginlik, gizemler, sırlar tümüyle aktarılamaz. Sadece söz yoluyla taşınabilecek, ezoterik, batını içerikler ve biçimler vardır. Sözel dünyanın sırları gene sözlü olarak, kulaktan kulağa taşınarak yaşatılabilirler. Yazıya dökülmüş olanı harfiyen okuyarak, lafzî anlamı kavrayarak gizemli sözel öğretilerin ele geçirilmesi olanaksızdır. Bu nedenle özellikle modern toplumlarda bilgiye erişimin sözde sınırsızlaşması, tüm sırların açıklık kazandığını göstermez. Okuryazarlık, yazılı bilgideki okunaklılığı, anlaşılırlığı çok fazla artırmaz; hattâ farklı cehalet biçimlerinin yaratılmasına da neden olur. Foucault da bunu dile getirir: Bilgi ne kadar kayıt altına alınırsa alınsın, her zaman için belli bir sırrı, cehaleti içerisinde barındırır. Bu sır, güç ilişkileriyle bağdaşık olduğundan, bilgiyi taşımaya, sahiplenmeye ehil olanlara, gücü yetenlere açıktır.

McLuhan, yazının hükmü altındaki tipografik kültürün çok uzun sürmediğini, özellikle "elektronik çağ"la beraber tekrar sözlü dünyaya dâhil olduğumuzu belirler. Sözelliğin öncekine göre biraz daha farklı olduğu bu yakın zamanlı kültür, sadece yazıya değil resimlere, görselliğe, imajlara yönelik bir başka okuryazarlıkla desteklenir. Ancak McLuhan'ın ana ilgisi, iki sözel dönem arasında şekillenen tipografik kültürdür. Bu ara dönemde 'okuyucu-dinleyici' şeklinde tanımlanabilecek bir tip-

leme ortaya çıkar. Okuyucu-dinleyiciler, okuduklarında sözlerin yazı karşılığını değil de resimlerini görürler. Tipografik kültürde yazıların başına geleni McLuhan şu şekilde tarif eder: "Sözcükler yazıldıkları zaman, hiç kuşkusuz, görsel dünyanın unsurları gibi durağan şeyler haline gelirler" (32). "Gözle görülen sözcük" olarak yazı, tipografik kültürün yarattığı okuryazarlığın temel malzemesidir. Yazı, bir resim gibi işlem görür; hattâ yasal uygulamalarda bile. Yazılı belgenin kanıt değeri, onun resimler gibi değiştirilemez ve yoruma açık olmamasıyla ilişkilidir.

McLuhan bu yaklaşıma karşıt olarak, biraz anakronik bir karşılaştırma olsa da, Sovyetler Birliği'nde düşünce suçlarının belirlenmesiyle ilgili bir örnek verir. Stalinist iktidarın soruşturmalarında, yazıya geçmediği halde birilerince iddia edilen, rivayet edilen ya da söylenti gibi dolaşan sözler ve konuşmalar, "düşünce suçu" sınıfına dâhil edilirlerdi; söz, bir yerlerde yazılı kaydı olmasa da, telaffuz edildiğinde suç kanıtı olabilirdi. Aynı dönemlerde Türkiye'deki durum da farksızdı. Şüphe altındaki kişileri, özellikle de devrimcileri kapatmak için, sözlü ifadeler, üçüncü kişilerin tanıklıkları çoğu zaman yeterli olurdu. Yakın zamanlı Ergenekon ve Balyoz gibi davalarda da, memurların ve subayların soruşturulması için, gene şifahî, yazısız, sözlü ifadelerin yeterli olabildiğine tanık oluyoruz.

Tipografik kültüre rağmen, yasal uygulamalarda sözel tanıklıkların önemine değinirken Foucault'nun, "gizli mektuplar" (*lettres de cachet*) üzerine yazdıklarına da başvurabiliriz. 19. yüzyıl başlarında Fransa'da çoğunlukla arzuhâlcilerin yardımıyla bu belgeleri düzenleyenler, sözlü olarak suçladıkları herhangi birisinin mahkûm edilmesini sağlayabilirler. O dönemde birçok kişi bu türden yazıya dökülmüş ve dayanağı kişisel ifadeler, şikâyetler olan belgeler nedeniyle cezaevi benzeri yerlere kapatılırlar. Foucault iyi bilinen "büyük kapatılma" eğretilemesini bu yerler için de kullanır. Ancak kapatılmaya neden olan kâğıtlar düzenlenirken yerel idare memurlarının ya da polisin,

isnat edilen suça dair sözel bildiriyi yazıya geçirmeleri de beklenir (2007: 126).

McCarthy döneminde Amerikalı komünistlerin belirlenmesinde sözlü ifadeleri destekleyen kayıtların zorla aranması, en azından uydurulması çabası da bu tür bir yaklaşım içerir. Çoğu zaman suç kanıtları ve tanıklıkları, sorgu heyeti karşısında yapılan itirafların video kayıtlarından oluşur. Batılı yasallık, savunu amaçlı ya da kanıt değeri taşıyan belgede, bildiride mutlaka yazılı ya da resimli kanıtı gereksinir. Bu gibi biraz da grotesk örneklerin desteklediği gibi, McLuhan'ın "Batı" olarak işaretlediği coğrafyada suç unsuru taşıyan düşüncelerin ya da doğrudan eylemlerin varlığı sözde kalmamalı, uydurma şekillerle de olsa yazılı veya resimli olarak kayıt altına alınmış olmalıdır.

Duyular Arasındaki Uyum

McLuhan, Çin ve Hindistan'ı "birincil sözel" gelenek içerisinde sınıflandırır. Batılılar gibi sözellikle ikircikli, kararsız ilişki kurmayan bu coğrafyanın sakinlerini, "işitsel dokunsal" Doğu medeniyetinin parçası sayar. Afrikalıların da, belli bir tarihsel dönem işaret etmeden, "büyük ölçüde bir ses dünyasında yaşadıklarını" dile getirir (2007: 30, 32). Doğuluların basılı metinle, kitapla ilişkisi çok farklıdır. Batılının yazıyı resimler gibi kavrayışına karşılık Doğulu, yazılı metni gündelik edimlerin parçası yapabilir. Kitaplar, temsil ettikleri sözün "sıcaklığını" hâlâ yansıtırlar. Bu tür bir 'sıcak iletişim', sadece Doğuluların değil, ilkellerin, göçerlerin, azgelişmiş halkların, okuma yazma bilmeyen toplulukların, Antikçağ, Ortaçağ sakinlerinin de ayrıcalığıdır. Onlar için yazılı metinlerde de, sözlerin canlılığı vardır: "Kitapları canlı, hareketli, bulaşıcı ve kışkırtıcı bir gerçek olarak duyumsamak, Doğu geleneğine ait insani bir görüngüdür" (318). Doğu kozmolojisi içerisinde tipografik kültürün etkileri daha farklı şekillenir; "duyularda yeni orantılar", farklı "duyumsallık haritaları" yaratan tipografi, Batı'da olduğu gibi daha çok görselliğe değil, sözel ve edimsel ifadeye yer açar.

İranlı düşünür Daryush Shayegan, "dindar insanın gönül gözüyle bakış"ını, McLuhan'ın tipografik insana ait saydığı "görsel bakış"tan ayırır. Gönül gözüyle görmek, Doğu coğrafyasına atfedilen mistik muhayyilenin ayırt edici ifade yoludur. Mistik esrimenin sonucunda dünya çok farklı şekillerde temaşa edilebilir. Shayegan'a göre Doğu resim geleneği de bu bakışı yansıtır. Örneğin minyatürlerde nakkaşın, resim ustasının etrafını gönül gözüyle görmesinin sonucu olarak, "doğal görünmeyen", dünyada benzeri olmayan sahneler resimlenirler:

> Bakışı, dünyanın sihriyle biçim değiştiren, gönül gözüyle gören insan, şeyleri, Gutenberg'in büyüsü bozulmuş galaksisinde yaşayan görsel insanla aynı biçimde görmez. (...) İmgelerle görürüm, kendimi sesli ritmlerle ifade ederim ve şiirle düşünürüm. (1991: 14, 114)

Minyatürlerde "hayatın olduğu haliyle görülmeyişi", biraz da görünür olandan "daha gerçek" olanın yansısını aramaktan ileri gelir. Ancak "olayların ezeli seyri", tipografinin etkisiyle geri dönüşsüz şekilde bozulur. Shayegan bu noktada McLuhan'a ters düşer ve tipografinin neden olduğu, telafisi olmayan kültürel değişimi işaretler. Tipografiyle beraber sözel kültürün "gönül gözüyle gören bakışı, modern insanın görsel bakışına dönüşür" (41).

McLuhan'ın metafiziği içerisinden bakıldığında, tipografik üretimle ortaya çıkanın, yazılı işler değil de görsel malzemeler, resimler olduğu kanısına varılabilir. Bu yüzden, tuhaf görünse de tipografik uzam, yazarlardan değil de daha çok konuşmacılardan, retorikçilerden, hatiplerden, ressamlardan, dizgicilerden kurulu bir evrendir. McLuhan'ın "Gutenberg Galaksisi" adını verdiği ve içerisinde yaşam süreni "tipografik insan" olarak işaretlediği bu uzamda yazar, bir dizgici olmanın çok ötesine geçemez; yazıcının yaptığı, basit teknik bir beceridir; kâtipler, vakanüvisler gibi, sözlü olayın kaydını kâğıda düşmek ya da dizgiciler gibi başkasının sözünü basıma hazırlamaktır. Yazar, biçim olarak hattatla, kaligrafla aynı işi yapan bir mesleği icra

eder. Hattatın, kaligrafın yaptığı da yazıyı, çoğunlukla da kutsal sözleri ve deyişleri, resim-yazılı ifadelere dönüştürmektir. Hem tipografi işinde hem de kaligrafi çalışmasında yazıyla daha çok maddesel, biçimsel bir ilişki kurulur.[3]

McLuhan'ın medeniyetlere, kültürlerin coğrafi dağılımlarına ve tarihyazımına ilişkin keskin yargılarının doğruluğu ya da yanlışlığı bir yana, türlü zaman parçaları içerisinde resim, söz ve yazının birleşip ayrışma oyunlarını, kendi yarattığı özgün bir metafizik içerisinde izlemek ilginçtir. McLuhan, duyu haritalarını çıkardığı medeniyetleri, resim, söz ve yazıyla kurdukları ilişkilere göre ayırt etmeye çalışır. Sadece gördüklerine inanan Avrupalının yanında, "gerçekliği, işitilen, söylenen şeylerde bulan" "kırsal Afrikalılar" vardır. "Kulak dünyası"nın "sıcak ve hiperestetik dünyası"na karşılık "soğuk ve tarafsız göz dünyası" vardır. Alman antropolog Jan Assmann da benzer şekilde eski uygarlıkları söz, yazı ve resimle kurdukları ilişkilere göre ayırt eder: Mısırlıları, Persleri, Çinlileri resim ve yazıya, Helenleri sözlere, Samileri ve Müslümanları da yazıya ayrıcalık tanıyan topluluklar olarak sınıflandırır. Yazı, Helenler için değiştirilebilir, tashih edilebilir sayılsa da, "kitapların despotluğu" altında yaşayan Samiler, Yahudiler ve Müslümanlar için, özellikle de kelâmın karşılığıysa, yazma eserler kanonik değer taşırlar. Yazılı olanla kurulan bu katı ilişki, metinleri değiştirmenin zorluğu, "Doğu tevekkülü"nün de kaynağını oluşturur. Helenler ise "çok kitaplı"dır. Yazılı olan "bireysel yenilemelere" açıktır ve bu kültür ikliminde çoğul sözlerin, retoriklerin, tartışmaların bir arada bulunabilmesi olanaklı olur (2001).

Ancak duyulardan, ifade araçlarından birisini diğerinden ayırmak, "duyular arasındaki oranın ortadan kalkması bir çeşit

---

[3] İslâm sanatındaki kaligrafi, hattatlık geleneğini de bundan ayrı görmeyen Beşir Ayvazoğlu'na göre, tam olarak yazma ustaları değil de nakkaşlar gibi de görülebilecek olan hattatlar, Müslümanlıktaki ikonkırıcı geleneğin etrafından dolaşmak yolunda yazıyla karışık bir nakkaşlık hizmeti sunarlar (1993).

kimlik yitimidir." McLuhan'ın en iyi örneğini Çin toplumunda bulduğu gibi, duyuların birbiriyle uyum içerisinde olması 'medeniyetin sağlığı' için esastır (2007: 38). "Tek duyunun hâkimiyeti", Batı'da görselliğin, Afrika'da olduğu gibi sesin, işitselliğin hükmü her zaman için "hipnotik etkilere" neden olur. "Uygar, okuryazar ve dindışı insanın görsel" ya da tipografi öncesi insanın "kutsal, işitsel-dokunsal uzayı" gibi karşıtlık sergileyen dünyalar için, nedenleri farklı olsa da hipnoz ortak bir ruhsal motif olur. Her iki medeniyetin sakinleri de kültürel, ruhsal "saplantı" ve "takıntı"lara açık olurlar.

Sanatsal ve kültürel yaratıcılık dönemleri, duyular arasındaki dengenin kurulduğu zamanlarda ortaya çıkar. Batı'da matbaanın etkin olarak kullanıldığı Rönesans dönemi için böyle bir dengenin varlığından söz edilebilir. Tipografi, "tek duyunun uykusuna hapsolmuş" bir kültürün, "başka bir duyunun meydan okumasıyla" uykusundan uyanmasına yardımcı olur. McLuhan'ın tarihyazımına göre, yazının söze karşı kahramanca başkaldırısıyla ortaya çıkan bu aydınlanma, Einstein bilimde, Cézanne resimde, Joyce yazında bu dönemin sonunu ilân edene kadar devam eder.

Duyular arası uyumun yarattığı "sıcaklığın", kabilelere has sözelliğin farkına varan pazar araştırmacıları ve reklâmcılar da, farklı duyumların bir araya gelmesiyle ortaya çıkacak olan 'sineztezi'lerden faydalı sonuçlar umarlar.[4] Duyular arası oranların iyi hesaplanmış olduğu ürün ve markalar, pazarda da ayırt edici bir görünürlük edinirler. Bunun için markaya "güçlü sözcükler, simgeler ve müzik eklenmelidir" (Lindstrom 2006: 19). Marka ve ürün yaratıcıları için özellikle simgelerin kullanımı

[4] Bu çalışmada sıklıkla tekrarlanan resim, söz ve yazının bir araya gelmesi olgusunu 'sinestezi'yle karıştırmamak gereklidir. Pazar araştırmalarının ve reklâm tekniklerinin de ilgi gösterdiği, duyuların birbirine karışması olarak sinestezi (*synesthesia*) kavramı, aynı zamanda açık ve sarih duyumun yok olmasıyla, duyusal uyuşuklukla, anestezi'yle de (*anesthesia*) sonuçlanabilir.

önem kazanır. Marka, fiziksel varlığı ve belli bir kullanım işlevi olan ürünlerin üzerine simgesel değerlerle yaratılmış bir "kullanışsızlık katı" inşa etmek yoluyla yaratılır. Bu şekilde tarif edildiğinde, marka yaratmakla dinî inançları yaymak arasında biçimsel bir benzeşim ortaya çıkar. Marka yaratmak için kullanılan tüm yazılı, sözlü, resimli işaretler ya da simgeler, markayı daha da görünür kılmak içindir. Tüketici davranışları konusunda uzman Lindstrom'e göre, beş duyuyu bir araya getirmek konusunda noksanlıkları olan "Japonya, Hindistan ve Tayland gibi duyusal uyuma sahip olmayan Batı ülkeleri" için böyle girişimler hemen sonuç verir. Batılının üzerine yerleştiği görsel dünyada, "etkin şekillerde kullanılan görme duyusu, bizi mantıksız gibi görünen şeye inandırma gücüne sahip olur" (29). Markaya dönük inanç sağlandığında, ürüne fazladan verilen para, görünmeyen, simgeler ardında saklı bir gizemi satın almak için fazladan yapılmış bir harcama yerine geçer.

McLuhan, Batılı insanların sahip oldukları batıl inançları, takıntıları ve "bağnazlık" biçimlerini de bitmeyen görsellik arayışlarıyla ilişkilendirir. Her yerde resimler gören, varlığını görsellik üzerine yerleştiren, resimleri fazlaca temaşa eden, okurken bile esasen karşısında resimler bulan Batılı insanların bu temel yatkınlık nedeniyle, resimlerin telkin edici, yoruma yer bırakmayan hipnoz yaratmaya açık doğasına sıkça maruz kaldıklarını ortaya koyar:

> Sanki basım, birörnek ve yinelenebilir bir meta olarak, insanın aracılığından bağımsız ve onun tarafından kirletilmemiş kitap olarak, yeni bir hipnotik batıl inanç yaratma gücüne sahiptir. El yazmalarını okumuş olan hiç kimse, yazılı sözün doğasıyla ilgili bu zihin durumuna ulaşamamıştır. (204)

Sözel kültür üzerine önemli araştırmaları olan J. C. Carothers, seslerin dünyasında yaşayan ve genelde kabile hayatı süren Afrikalıların okuma yazma öğrendiklerinde topluluk içerisinde uyum sorunları yaşadıklarını belirler. "Çok az düzeyde bir okuryazarlık, yazılı simgelerle –okuma, yazım, aritmetik– kü-

çük bir âşinalık Afrikalıyı altüst etmeye yeter." Okuryazarlığın sonucu olarak duyu oranları değişince, "Afrikalının yüksek nitelikleri" de kaybolmaya başlar. Carothers, sömürgeci düşlere de pay veren bu araştırmalarında, "el değmemiş Afrikalının" yazılı dünyayla karşılaştığında gündelik rutinlerinde değişimler ortaya çıktığını, örneğin uyku düzeninin bozulduğu belirler. Alfabeye temel bir tanışıklıkla, basit bir okuryazarlıkla, kabile hayatında kopuşlar ortaya çıkar: "Çok az bir eğitimle bile, Afrikalının çıkar, zevk ve acıya yönelik kapasitesi bir bütün olarak muazzam ölçüde artmaktadır." Okuryazarlık, Afrikalıyı sözlü dünyanın düşsel uykusundan uyandırarak, "zihinsel üşengeçliğinden" uzaklaştırarak onu kabilenin ortak faydasından bağımsız olarak kendi bireysel çıkarları doğrultusunda, "çok daha yükseklere çıkmaya ve çok daha derinlere inmeye ehil" yapar. Tipografik uzamda yaşam sürmeye başlayan Afrikalının zorluklara karşı dayanma gücü de azalır. Zor koşullarda çalışma becerisini kaybeder. Yarım bir okuryazarlıkla bile rahatına düşkün, daha fazla uyuyan bir insan halini alır (51).

Diğer yandan Çinliler, matbaanın kullanılmasından ve okuryazarlığın yayılmasından bu ölçüde etkilenmiş görünmezler. İlk zamanlarda Çinliler matbaayı daha çok kutsal metinleri görselleştirmek için kullanırlar. Matbaa, kutsal ve büyülü sözleri yazıya değil, ikonik resim-yazılara dönüştürmeye yardımcı olur. Basılı halde fonetik yazım örneklerinden farklı görünen ideografik yazım, Çinlilerin duyu oranları arasındaki dengeyi korumalarına yardımcı olur:

> Çünkü ideografi, hiyerogliften bile daha fazla olmak üzere, bütün duyuların aynı anda çalışmasını sağlayan karmaşık bir *Gestalt*'tır. İdeogram, duyulardan hiçbirinin ayrılmasına ya da uzmanlaşmasına, fonetik alfabenin anahtarını oluşturacak biçimde, görüş, ses ve anlamın birbirinden kopmasına tahammül edemez. (52)

Duyuların birbirlerinden yalıtılmasına ve dolayısıyla yazılı, sözlü, resimli ifade biçimlerinin ayrışmasına neden olan ve "top-

lumu hipnotize eden teknolojilerin" etkisiyle, "ruhsal bir uyuşukluk", "uyurgezer bir boyun eğiş" ortaya çıkar. "Bir toplum, özgül bir sabit duyum oranıyla kuşatıldığında, bir başka durumu hayâl etmesi artık çok güçtür" (379). Ancak "yaratıcılık noksanlığı" çok beklenmedik bir sonuç da doğurur. McLuhan, tipografik kültürün sonucunda bozulan duyu oranlarının, "modern bilinçdışı"nın yaratılmasına neden olduğunu ileri sürer: "Bilinçdışı, basım teknolojisinin dolaysız bir yaratısı, reddedilen bilincin günden güne büyüyen cüruf yığınıdır" (343). Yazının tipografik kullanımı nedeniyle, "görsel duyunun, öteki duyumların etkileşiminden gittikçe ayrılması, deneyimimizin büyük bölümünün bilinçten çıkarılmasına ve sonuçta bilinçdışının aşırı büyümesine yol açar" (356). Bu bilinçdışı içeriği geri çağırmak, duyular arası oranı, Lukács'ın ifadesiyle "duyular arası işbölümü"nü yeniden inşa etmekle olanaklı olur. Özellikle sanat işleri ve "sözel deneyler", bunun için etkin araçlar olurlar. Sözgelimi James Joyce'un romanlarında kullandığı dil oyunları, "bilinçdışının kilidini açmak" yolunda önemli deneylerdir.

McLuhan'a göre, duyular arasındaki 'altın oranın' bozulması, Batı'da Rönesans ertesinde başlayan bir süreçtir. Bu zamanlarda, "duyuların yalıtılması"yla ve "değerli duyular bütünü" nün bozulmasıyla, işitsel ve söze dayalı geleneksel duyular alanı terk edilir; görselliğe ilişkin işlev ve yetiler bu boşluğu doldururlar. Konuşarak ve işiterek varolan, sözlere, sedalara kulak kabartan konuşmacı ve dinleyicilerin yerini, olan bitenleri güvenli bir uzaklıktan, belli bir perspektifle izleyen gözlemciler almaya başlarlar. Sadece duyum ve ifade biçimleri değil, harfler ve sayılar da bu dönemlerde ayrışmaya başlarlar. McLuhan'ın gerçek sanatın muhiti saydığı sözlü alanla, bilimin nicelleştirici, sayıya dökmeye dayalı görsel alanları da aynı dönem içerisinde uzaklaşmaya başlarlar. Kabaca sanat ve bilimin ayrılığıdır bu durumun karşılığı. Gerçekle, güzelle, doğruyla ilişkili sayılan sözellik yok oldukça sanat da niteliksizleşir. Resim ve görsel malzemeler, sanatsal evreni terk ederek bilimsel yazıları destek-

leyen ek ifade araçları olurlar. Bilimsel yapıtlarda görsellik, şemalar, çizimler, modeller şeklinde sınırlanır. Bilimsel yaklaşım, resimleri, yazıları ve sözleri birbirinden ayrıştırıp, bunların taşıdığı olası yananlamları, imaları, gizemleri yok ederek, ifadeleri düzanlama zorlar. Bilimsel yazı ya da çizimlerde, sesler, harfler ve çizgiler nicelleşir, sayılara dönüşürler. Oysa gerçek bir resimde, Cézanne tablolarında olduğu gibi, işitsel, dokunsal öğelerle sarmalanmış bir bakış, güzellik duyusu bulunabilir.

Bu konuda benzer varsayımları olan György Lukács da estetiğin Antik Yunan'la başlayan tarihinde, duyuların ve bunlara bağlı sanatsal ifade ve yansıtma formlarının hem kendi aralarında hem de diğer "nesnelliği yansıtma biçimleri" olarak bilim, din, büyü gibi başka alanlardan "ayrışmasını" önemli sayar. Duyuların ve ifadelerin "sanatsal davranışların" "ayrımlaşması" ya da bağımsızlaşması, sanat işlerinden beklenen, ilksel, kökensel "bütünlüğün" ifadesini olanaksızlaştırır. Sanat uğraşı, "bütünü uyandırıcı etkinin çok ötesinde kalan" "kısmî" yansıtma biçimlerine dönüşürler. "Duyulardaki incelme" ve ayrışmanın bir nedeni de yeni sanatsal ifade olanaklarındaki gelişmelerdir. "Çeşitli sanatlarda zenginleşen ve derinleşen duyular" sanatsal ifadeyi bütünü temaşa etmekten uzak tikelci biçimler almaya zorlar. Bir başka deyişle, sanat türleri kendi hilafına incelir, zenginleşirler. Duyuların incelmesi, nesnelliği ifade olanaklarının artması bir yandan da bütünlüklü sanatsal tavrın da sonunu hazırlar.[5]

Lukács'a göre, estetiğin kendi içinde gerçekleşen ayrışmalarının dışında, –Aristoteles'in kehânet gibi öngörüleri hariçte tutulursa– estetik ve bilimin birbirinden ayrılması, iki bin yıllık bir dönemin sonunda gerçekleşir. Özellikle modern sanatçılar, ilk kez kendi özerk nesneleriyle yarattıkları tasarımlarla ortaya çıkarlar. Oysa yakın zamana kadar bilim ve estetik ayrımsızca

[5] Bu bütünlüğü, aşağıda ilgili bölümde de dile getirildiği gibi, birçok sanat kuramcısına göre sadece antik tragedyalar sunarlar.

bir arada bulunurlar. Modern sanatsal tasarımlarda, bilimsel araştırmaların maddesel ve bedensel dünyası ile estetik ve felsefenin çalışma alanı olan simgesel dünyalar arasındaki dolayım, nedensellik kaybolmaya başlar. Bu durum, modernlikten önce duyuların ve dolayısıyla ifadelerin ayrımlaşmamış olmasıyla da ilişkilidir. Lukács, "Dante'de bile bilim ve şiirin" hâlâ bir arada durabildiğini dile getirir (1985: 145, 146).

McLuhan, kendi yarattığı duyular metafiziğinin temel bir savı olarak, fonetik olmayan yazı biçimlerinin duyular arası uyumu bozmadığını tespit eder. Örneğin Çinliler, tüm duyum ve ifade alanlarına yaşamlarında yer açarak, duyular arasında örnek bir denge yaratırlar. Bu duyusal uyum, ideografik yazı kullanımıyla da ilişkilidir. İdeogramlarda, ifadenin özüyle biçimi ayırt edilmez; ifadenin nesnesiyle işareti arasında bir birleşme ortaya çıkar: "Hiçbir Çinli yazıcı ya da okuyucu, yazının biçimine itimat etmek gibi bir hataya düşmez, çünkü onun yazılı karakteri, konuşma ile görsel kodu bizim yaptığımız gibi ayırmaz" (2007: 112).

Diğer yandan, "kulak insanları" olarak Afrikalılar, neredeyse yazısız ve resimsiz bir hayat sürerler. Birçok antropolojik çalışma da bu eksikliği doğrular. Kaynağı doğal ya da kültürel olan bilinmeyen nedenlerden dolayı, Afrikalılar sözlü evrenin dışına çıktıklarında, resim ve yazıların dünyasına açıldıklarında tam bir şaşkınlık yaşarlar. Afrikalı insan, neresine ve nasıl bakacağını bilemediği resimlerle de dokunsal ilişkiler kurar. Afrikalı, resimli ifadeye bakışındaki bilişsel kısıtlar nedeniyle, önündeki görsel malzemeyi bütünlüklü şekilde göremez; mesafesiz, dokunsal bakışı resme karışır, resimdeki figürlerle duygudaşlık kurar:

> Empatik bir şekilde nesneye dâhil olurlar. Göz, perspektif içerisinde değil, deyim yerindeyse dokunsal olarak kullanılır. Görmenin, dokunma ve işitmeden hemen hemen tamamen ayrıldığı Öklitçi uzaya aşina değillerdir. (56)

J. C. Carothers, Afrikalı zihniyeti üzerine yaptığı araştırmaları sırasında, Afrikalıların görsel malzemeye dönük "dokunsal algı"larını tespit etme olanağı bulur. Bu yatkınlıkları nedeniyle, Afrikalı izleyiciler görsel malzeme içerisinde ilgisiz bazı detayları fark edebilirler. Carothers, meslekî eğitim amaçlı bir film gösterimi sırasında böyle bir duruma tanık olur. İzledikleri filmde ne gördükleri sorulan Afrikalılar ittifakla, kadrajın bir yerinden girip diğer tarafından çıkan bir tavuk gördüklerini söylerler. Oysa okuryazar eğitimciler böyle bir detayın farkına varmazlar. Bunun yanında izleyicilerin filmle ilgili tam bir öykü kuramadıkları, daha çok görsel çerçevenin, sunumun kendisini inceledikleri, işaret edilene, anlatılana odaklanmadıkları ortaya çıkar.

Sabri Ülgener de benzer belirlemelerde bulunur. Ona göre "az gelişmiş insan" sınıfına dâhil olan kişi, nesneyi maddesiyle kavrar ve soyut bir varlık gibi tasarlayamaz; soyut değil de "katı, konkre varlığa takılı kalan bir ruh haleti" içerisinde davranır. Ancak bu bakış açısının 'olumlu' tarafları da vardır: Azgelişmiş zihniyet sahibi, sahip olduğu eşyaları, beslediği hayvanları da soyutlayamadığından, onları da "renk renk ve biçim biçim" görür, "hepsini tanır"; sahip olduklarına ticari varlıklar gibi yaklaşamaması da bu nedenden ileri gelir (2006: 52).

Olay örgüsü ya da ana fikir inşa etmek gibi, okuryazarlığın sonucunda ortaya çıkmış ya da pekişmiş anlatılama yolları, azgelişmiş kültürlerin sözel dünyasında anlaşılmaz kalırlar. Olay örgüleri, mizansenler, sözlü kültürün doğal ve biyolojik belleğinde taşınamayacak ölçüde karmaşık ve soyuttur. Sözlü anlatının tek boyutlu olayları, tiplemeleri, belli kalıplara, klişelere ve arketiplere uygun şekillerde gelişir, ortaya çıkarlar. Ortaoyununda olduğu gibi, hiç değişmeyen tiplemeler, iyi bilinen hadi-

seler etrafında, izleyicilerin beklentilerine uygun atışmalar ve çatışmalar sergilerler.[6]

Okuryazar olmayan, her tür icraya dinleyici gibi katılan Afrikalı, izlediği filmlere de sözlü bir iletişimin tarafı gibi karışır. Oysa sadece okuryazarlığın uzamında yaratılabilen ve olayların nedensel şekillerde birbirine bağlandığı olay örgüsü, böylesi bir duyusallık içerisinden anlaşılamaz. Olay örgüsüne vâkıf olmak için zorunlu olan, bakış ve işitme edimlerinin ayrılmasının sonucu olan "serinkanlı bir görsel uzaklık" yaratabilmektir. Bu uzaklığı sağlamak yolunda fonetik yazım uygun bir araç sunar: "Bütün alfabeler içerisinde sadece fonetik alfabe, göz ile kulak arasında, semantik anlam ile görsel kod arasında kopukluk yaratır." McLuhan, bu savını pekiştirmek üzere besteci Carl Orff'u örnek verir. Okuma yazmayı öğrenmiş çocukları kendi müzik okuluna kabul etmeyen Orff, gerçek müzik üretimini, türlü ses kaynakları, duyumları arasında henüz yitirilmemiş bir uyumun sonucu gibi kavrar: "Görsel, işitsel ve dokunsal güçlerin henüz ayrılmamış olmalarını bekler çocuklardan" (2007: 41, 60). Ona göre müzik, farklı duyular arasındaki etkileşimin, kaynaşmanın ya da sinestezinin sonucu tınılar bütünüdür. Esasen tüm "zengin sanat izlenimlerinin özü"nde bu uyumlu birleşim vardır. "Derinlerdeki bir tınlamayı" açığa çıkarma sanatı olarak müzik de duyular arası etkileşimden beslenir. Çocukluktan yetişen müzisyen, duyusal bir kaynak olarak dünyadan kesin sınırlarıyla ayrışmamış duyular aldığında, onların müzik yoluyla dışavurumunda ya da ifadesinde bu uyumu ve etkileşimi yaratabilir. Orff'un bu varsayımlarını sürdürdüğümüzde müziğin, sadece seslerin uyum içerisinde yan yana gelmesiyle değil,

---

[6] Olay örgüsünün, Uzak Asya edebiyatının geleneksel biçimlerinde bulunmayışı üzerine düşünen Kojin Karatani, bu 'noksanlığı' farklı biçimde, "ruhun hareketleriyle örtüşen" ve bu yüzden "rastlantı, çağrışım ve konudan konuya atlayarak" gelişen bir anlatım geleneğiyle ilişkilendirir (2011: 36).

aynı zamanda yazımla ve resimlemeyle beraber yaratıcı bir icra halini aldığını rahatlıkla dile getirebiliriz.

Aynı şekilde Cézanne da resimlerin, sadece renklerin, çizgilerin uyumlu şekilde birleşimiyle değil, görünen varlığın, manzaranın derinlerdeki tınısını işitmekle, nesneyi kavramakla, tutmakla değer kazandığını ortaya koyar. Temelinde Cézanne'ın çalışmalarının olduğu modern resimde, görmeye yönelik klasik ayrıcalık bir kenara bırakılır. Hattâ modern resmin başlangıcıyla, görülen dünyanın gerçekliğine yönelik kuşkunun ortaya çıkışının zamandaş olduğunu söyleyebiliriz. Modern resim, görülebilir olanla gerçeklik arasındaki farktan beslenir. Bu farkın, boşluğun yarattığı uzama başka duyumlar ve ifade araçları yerleşir: "Cézanne'dan beri", "deneyimin düzenlenişi"nde, "işitsel-dokunsal tarzlar" görselin hilafına öne çıkarlar (64). Ulus Baker de ek olarak, Cézanne'da "hareketin imaja dâhil edilişini" bulur (2010: 244).

Harflerin Dünyası

Avrupalı skolastik gelenekte basılı kayıtlar, sadece sözel ifadeye bellek kazandırdığında faydalı sayılırlar. Ortaçağ okullarının ve Osmanlı tedrisatının da önemli bir konusu olan retorik eğitimi içerisinde yazım sadece bir altbaşlık olarak değer görür. Ortaçağ'da yazma ve dilbilgisi öğretimi, *pronuntiatio* ya da hitabet sanatıyla ilgili eğitimin bir alt konusudur. Skolastik eğitimde yazım, etkili söz söylemeye yardımcı ek bir beceri olarak ele alınır. Cicero, yazıma ek olarak şiiri ve grameri de "retoriğin hizmetçisi" sayar (141). Ona göre yazı, söze dökülmeden önce herhangi bir bilgeliğin taşıyıcısı olamaz. Skolastik kültürde yazılı vesikalar o kadar değersizdir ki, örneğin engizisyon soruşturmalarında, suç sayılan yazılı belgelere ulaşılsa da soruşturmalar, işkenceler devam eder. Çünkü asıl suç, yüreklere ve belleklere kazınmış sözlerde saklıdır. İşkenceci, suçlunun belleğine kazınmış sözleri itiraf yoluyla açığa çıkartarak sapkınca fikirleri yok etmeye çalışmalıdır. Esasen tüm zamanlar için iş-

kencecilerin amacı bundan farksızdır. Kayıtlar, yazışmalar ele geçirilse de, suçluyu eyleme geçmeye çağıran, bellekte ve yürekte saklı sözler yok edilmeden işkencecinin amacı gerçekleşmiş sayılmaz. Bu yüzden işkenceci, işkenceye maruz kalanı itirafa zorlayarak, etkisi altındaki sözlerden arındırmaya çalışır.

Yazılı vesikaların değersiz olduğunu düşünen Aquinalı Tommaso da, hakkında konuşulmasında sakınca görmese de, kutsal öğretilerin yazıya geçirilmemesini öğütler. İsa'nın dışında en büyük öğreticiler saydığı Sokrates ve Pythagoras'ı, gene İsa gibi öğretilerini yazıya geçirmedikleri için över (141). Önemli olan kutsallığın inananların yüreklerine kazınmış, belleklerine nakşedilmiş olmasıdır. "Kusursuz bir öğreti" bellekte taşınmalı ve sözlü olarak aktarılmalıdır. Kutsal sözün özgünlüğünü korumak için, bellekten hafızlar gibi zikretmek, tespih çeker gibi dillendirmek gerekir.

Tipografik üretimin "niteliksiz sözü" beslediği düşüncesiyle, yazdıklarının basılı kopyalarını çıkarmak konusunda çekingen davranan Shakespeare de, el yazmalarını, tipografik düzen içerisinde işlenmiş metinden farklı sayar. Ona göre, dönemin gazetelerinde olduğu gibi, "itirafçılığı" besleyen basılı metinlerde, gevezelik hüküm sürer. Serbest kalan "değersiz sözler", bellekleri, zihinleri meşgul eder. Niteliksiz yazı bolluğu içerisinde sözün sahip olduğu "müzikal tını" kaybolur. Tipografik üretimde ses uyumuna özen gösterilmez olur; örneğin uyaksız şiir de bu zamanlarda ortaya çıkar.

Dünyayı sözel yollardan değil de, basılı metinlerin yarattığı görsellik içerisinden anlamayı olanaklı kılan tipografik üretimle beraber, özellikle gazetelerin yardımıyla okuryazar topluluklar, kendi varlıklarını da uzaktan izlemeye, görselleştirmeye başlarlar. Gazetecilik, ortak bir milliyete ait "görsel birliği" pekiştirir; kamuoyunun, efkâr-ı umumiyenin oluşmasına yardımcı olur. Oysa sözel dünyada, herhangi bir varlığın kendisine dışarıdan bakmasını olanaklı kılan görsel uzaklık ortaya çıkamaz. McLuhan, toplulukların ortak varlıklarını belli bir mesafeden görme-

lerinin sonucu saydığı milliyetçilik olgusunu, tipografik kültürle birbirine koşut, "eşgüdümlü" gelişmeler olarak işaretler: "Milliyetçilik, matbaa ve görsel nicelleştirme ile başlayan 'sabit bakış açısına' dayanır veya ondan doğar. (...) Matbaa sayesinde bir halk kendisini ilk kez olarak görür" (309). Bu görsellik içerisinde kolektif yansısını, "yüksek görsel tanımı"nı bulan topluluklar için basılı eserler, "toplumsal birliğin bir görünüşünü sunarlar" (305). Basılı eserlerin sunduğu aynada ilk kez görünür olan ve görsellik kazanan milli varlık, birleşmiş ve kaynaşmış insanlardan kurulu bir aile resmi gibi ortaya çıkar.[7]

Topluluklar, kendilerini üstten görebilecekleri resimler içerisinde, uzak coğrafyaların sakinleriyle, farklı telaffuzların, diyalektlerin ve dillerin ayırdığı başka topluluklarla bir araya gelebilirler. Türdeş olmayan topluluklar, sözel yollardan işaretlenmiş, sınırları çizilmiş etnik farkları yadsıyarak, millet düzeyinde varlık bulan bir kimlik soyutlamasında buluşabilirler. Bu düşsel millet resmi, hep söylenegeldiği gibi ortak bir dile sahip olmaktan çok, ortak bir yazının, basılı sözün karşılığı olarak ortaya çıkar. Ortak varlığını sözel etkileşimlerin değil de, yazılı bildirilerin sağladığı görsellik içerisinde bulan topluluklar, etnik ayrımların yok olduğu bütünsel bir resme, *Gestalt*'a ulaşırlar. Milletlerin kendilerine uygun gördüğü bayraklar da, bu bütünlüğün ikonik karşılıkları olurlar. Düşsel, simgesel, ikonik nitelikte de olsa, toplumsal ortaklıkların işareti olan resimler, özün-

---

[7] Jacques Lacan'ın ayna evresinde bulduğu ve türlü bedensel gereksinimlerle parça parça olmuş bebeğin aynadaki yansımasında kendisini tamamlanmış görmesi gibi... İlgili bölümde ayrıntılı olarak değerlendirdiğimiz şekilde, aynaya düşen yansılar, "yanlış tanıma"ya da neden olabilirler. Benedict Anderson'un çok iyi bilinen *Hayali Cemaatler* yapıtında da benzer bir tanımlamaya rastlarız. Anderson, ortak bir kimlik inşası olarak millet kavramında ve her türden milliyetçiliğin kökenlerinde, "düşsel" bir taraf bulur.

de etnik ve beşeri ayrımlar nedeniyle bölünmüş bir varlık olan toplumun kendisini terkip içerisinde görmesini sağlarlar.[8]

McLuhan'ın, bağlantısız görünen kavram ve olguların yan yana gelebildiği sözlüğü içerisinde, "bireyleşme" ve "resimselleşme" anlamdaş kavramlar olurlar. Tipografik kültürde, yazıyla söz arasındaki bağlantı kayboldukça resimlere daha çok yer açılır ve toplulukların yanında bireyler de bu imajlara göndermelerle farklılıklarını ilân etmeye başlarlar. Yazının yarattığı mesafeden bakınca, kendisini etrafındakilerden ayrı görmeye başlayan birey, kendi resmini, imajını yaratır. Sözel etkileşimin bir araya toplayan ve dinleyicilerini benzer kılan kapsamına karşılık, yazı fark yaratır, ayrımları görünür kılar. Olup biteni uzaktan seyreden "yazı insanı", etrafındaki dramın parçası olmaktan uzaklaşır. Bulunduğu uzaklıktan kurduğu eleştirel bakışla farklılığını inşa eder.

'Yazı insanı'nın yarattığı bu bireysel ve toplumsal ayrımlaşmaların sonuçları, edebiyat tarihi içerisinde yazınsal kahramanların geçirdiği değişimler üzerinden de anlaşılabilir. Tipografik yazınsal üretimle beraber, yalın tiplemelerden karmaşık kahramanlara doğru bir değişim yaşanır. En başta konuşkan, kendisini konuşarak anlatan tiplemelerin yerini, yazarın resim çizer gibi betimlediği, fazla sesi çıkmayan, betimlenen bir manzara içerisinde devinen kahramanlar alırlar. Yazıyla dillendirilen kahramanların 'iç dünyaları' daha da karmaşıklaşır. Yazılı kayıtların yarattığı sınırsız bellek içerisinde hatırlama yükünden kurtulmuş, anın izlenimlerine daha fazla odaklanmış, kendi bilinç akışını izleyebilen derinlikli yazarlar ve dolayısıyla da kahramanlar ortaya çıkar. Etrafındakilerle bildik çekişmeler içerisinde varolan tek boyutlu tiplemelerin yerini, ruhunun derinlik-

---

[8] Özünde sözel olan etnik yapıları sınıflandırma, tanımlama ve yazıya dökme araçları sunan etnografya bilimi de bu bütünlüklü resimlerin ortaya çıkmasında etkili olur. Etnografya bu nedenle, çelişkili biçimde, etnik ayrımları anlama uğraşı olmaktan çok bu ayrımları yok etmeye hizmet eder.

lerinden gelen çoğul çağrılarla hesaplaşan çok boyutlu kahramanlar alırlar.

Söz Olarak Yazı

Tipografi, aynı zamanda basım teknikleri kullanılarak güzel ve doğru yazı üretimine dair teknik bir disiplindir. Tipografik üretimlerde, yazıyı kendi başına değerli kılmaya dönük yöntemler uygulanır; sadece metinde ne anlatıldığına değil, yazının görünümüne de özen gösterilir. Sözel dünyada güzel ve etkili konuşma çabası olarak retorikle, yazı dünyasında "güzelyazım" arayışları olarak tipografi, benzer konum ve işlevlere sahiptirler. Dolayısıyla tipografik üretimin sonucu yazılar aynı zamanda göze de seslenirler. Sadece içeriğin sunumu değil, yazı malzemesi olarak harflerin dizilişi, görünümleri de bu görselliğe katkıda bulunur. Böyle tarif edildiğinde tipografi, güzelyazım, kaligrafi ve hat sanatı arasında biçimsel benzerlikler bulunabilir.

Tipografik üretimin başlangıç aşamalarında daha çok el yazmaları taklit edilirler. Harflerin biçimleri ve dizilimi de bunu yansıtır. İlk matbu vesikalarda, sözcüklerin bitişik yazıldığı, noktalama işaretlerinin henüz kullanılmadığı, daha çok imlâsız el yazmalarının kopyaları gibi görünen metinler ortaya çıkar. "El yazmalarındaki dokunsal tarzın" yeniden üretildiği basılı eserler, genellikle hitabet amaçlı olarak ve sesli okunmak üzere üretilirler. Bu nedenle, sözlü belleğe yönelik ilk basılı yapıtlar, şiirler gibi tonlamalı okunabilmeleri için, uyaklı, retorik yüklü, tumturaklı şekillerde kaleme alınırlar. Bu metinlerin okuru, yalnızken bile satırları elle izleyerek, mırıldanarak ve konuşur gibi okur. İçekapanık okur dünyasının ortaya çıkması, "okuyucunun sessizleşmesi" epey zaman alır.[9]

---

[9] Kojin Karatani, "yazının varolduğu koşullarda seslendirilmiş sözcüklerle yazının varoluşundan önce seslendirilmiş sözcüklerin tamamen farklı olduklarını" vurgular (2011: 190).

Birçok modern metinde de noktalamanın, okura yardımcı başka işaretlerin, dilbilgisine yönelik özenin kaybolduğu fark edilebilir. Özellikle modern şiirde, okunaklılığı kesintiye uğratan yeni biçimler, farklı tipografik düzen arayışları ortaya çıkar. Cummings, Pound ve Eliot gibi şairlerin sahip çıktığı serbest şiir (*vers libre*) yaklaşımında, noktalamalar daha çok işitsel araçlar olurlar: "*Vers libre* göz için olduğu kadar, kulak içindir de" (120). Cemil Meriç için de gerçek şiir, yazmaktan çok duymakla ilgili bir yetinin ifadesidir. İyi şair doğru sesleri yakalayabilen ve bizlere duyurabilen kişidir. "Şairin ilhamı, dehası" dışarıdan ya da içeriden gelen seslerle ilişkilidir. Bu sesler bir musiki gibi yansır daha çok. Bir resim, okunmuş bir yazı bu etkiyi yaratamaz. Duyduğu sesi şiirine katar gerçek şair. Şair, "sesleri duyan ve duyuran"dır. Şairin dehasının, ilhamının kaynağı olan bu seslerin duyulmaz olmasıyla, "musikisi biter kelimelerin uğultusu başlar, şuuraltının ve şuursuzluğun uğultusu" (1997: 227, 286).

James Joyce'un yapıtları da farklı bir yazı üretimini örnekler: "Yazdıklarımı kulakla okuyun" diyen Joyce, *Finnegan's Wake* romanının biçimi hakkında, "okurun göreceği sözcükler, işiteceği sözcükler değildir" şeklinde bir ön açıklama yapar. McLuhan'a göre, Joyce'un bu metni, "bir sinestezi ya da duyuların etkileşimini yaratacak şekilde yüksek sesle okunduğu zaman canlılık kazanır ancak" (2007: 120).

Günümüz Latin edebiyatı yapıtlarını "sözel bir yazı" sayan McLuhan, "onlarda, sözlü kültürün sembolist bir canlanışını" bulur. Yaşar Kemal'in yapıtlarında da rastlanabilecek türde, bol deyişli ifadeler, kalıp sözler, bu sözelliği yansıtırlar. Benzer şekilde Borges'in yapıtında, yazılı ve sözlü dünyanın sınırlarında gezinen benzersiz bir yorum bulunabilir. McLuhan, sözlü kültürle kurulan sakınımsız bağlantıları, Latin kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası sayar. Seneca ile Lorca'yı, Picasso'yu bu bağlantı içerisinden bakarak aynı kültürün temsilcileri sayar. Onları, sözlü geleneğe ait bir retoriğin, "Latin belâgatinin tem-

silcileri" gibi görür (148). Onlardaki "sözel nesir", mevcut yazınsal kalıpların esnetilmesini, yeni biçim ve içerik deneylerinin yapılmasını engeller. Çünkü sözel nesirlerin özü vecizeler, aforizmalar, deyişlerden oluşur. Bu nedenle Latin kültür ürünlerinde "örnekler ve tipler kalabalığı" vardır:

> Her olay, her durum, kurgusal olsun, tarihsel olsun, genel bir ahlâki gerçeğin geçerli bir örneği olarak billurlaşma, bir darbımesele, bir örneğe, bir kanıta dönüşme eğilimi gösterir. Aynı şekilde her ifade, bir hüküm, bir düstur haline gelir. (Huizinga'dan alıntılayan McLuhan, 149)

Bu tür yazıların tüketicisi olan ve okunanı değil de işittiklerini belli bir tonlamayla, vurgularla anlamaya yatkın, "işiterek, kulakla okuyan" dinleyicilerin varlığı da ilk tipografik üretimleri sözelliğe zorlar. "*Legere* (okumak), aynı zamanda *audire* (duymak) anlamına gelir: kişi ancak işittiklerini anlar" (128). Sözel metin, topluluk önünde okunmak üzere üretilir çoğunlukla; bu yüzden "edebî olarak çok retoriktir." Yazıyla ilgili hünerleri değil de konuşmacının topluluğu etkileme çabasını yansıtır. Döneme özgü "akustik okuma", aynı zamanda beden ve zihnin etkin katılımını gerektiren sözel bir eylemdir. Okumanın eylemsizlik gibi görünmesi zamanımıza ait bir olgudur: "Antik Yunan hekimleri, yürüme, koşma ya da top oynamayla eşit düzeyde fiziksel bir egzersiz olarak, hastalarına okumayı tavsiye ederlerdi." Yazılı sözcüklerin ağırlığı, maddesel karşılıkları vardır; "işitilen sözcüklerin kassal anısı", "kulaktaki anısı"ndan tümüyle ayrı değildir. Özellikle kutsal ve kanonik metinlerin okunması ya da yazıya geçirilmesi, metnin bedene ya da ruha kazınması anlamını taşıyan bir tür *meditatio* sayılır. Kutsal sözün terennümü, tekrarı ruhsal bir beslenme yolu, sözlerin ağızda çiğnenmesidir. Söz söylemek kimi metinlerde, bir şeyler yemek, hazımetmek ve hattâ "geviş getirmek" yüklemleriyle anlamdaş olarak kullanılır. Aziz Petrus'un bitmeyen dualarını için, "durup dinlenmeksizin, ağzı kutsal sözcükleri geviş getiriyordu" diyen Muhterem Bede'nin ifadesinde olduğu gibi, ağızda

bir şeyleri çiğnemek, metni özümsemekle eş eylemler olabilirler. Kutsal sözcükleri bedene ve ruha katmakla anlamdaş olan *meditatio* ya da meditasyon (riyazet, tefekkür) sırasında, sözün kutsallıkla olan ayrıcalıklı bağlantıları tekrar kurulur. Kutsal sözün değerini vermek için, onu ruha ve bedene bir resim, ikon gibi nakşetmek, anlamını düşünmeden, ezberden mırıldanarak, tespih çeker gibi dillendirmek gerekir.

Dinî içerikli yayın yapan kitle iletişim araçları gözlendiğinde bu yaklaşımın zamanımızda da hâlâ canlı olduğu fark edilebilir. Bu muhitte, bir tür amelî eylem, zikr olan sözün değeri artar. Bu yayınlarda Allah'ın adını anmak, zikretmek, başlı başına bir eylemdir. Dinî konularda sohbet etmek, Allah'a yönelik ibadetlerin bir başka biçimi gibidir. Bu medyada sesini duyuranların, yazanların, yüzünü gösterenlerin üstün hitabet yetenekleri, belâgatleri dikkat çekicidir. Güzel konuşmanın, içinde Allah'ın, Muhammed'in, Kuran'ın geçtiği cümleler kurmak, sorumluluk ve özen isteyen eylemlerdir. Bu konuşmacı ve yazarlar, dinleyicileri, izleyicileri ya da okurları karşısında, ezberden, tespih çeker gibi, fazla düşünmeden, hazır bazı düşünme ve söyleme kalıplarını tekrarlayarak çalıştıkları duyusunu yaratırlar. Sözel ya da yazılı bildiriler, önceden zikredilmiş sözlerin hatırlanması, anılması, tekrar dile gelmesinden öteye geçmemesi gerektiği yolunda bir çağrıya cevaben aralıksız yazar, konuşurlar. Bu gayreti taşıyan ifadeler, hafızların terennüm ettikleri âyetler gibi ezberden söyleniyormuş gibi kulağa çarparlar. Çünkü güzel konuşmak, Allah'a daha iyi seslenmenin de yoludur.[10]

---

[10] Dinî konuların işlendiği medyada boy gösterenlerin beliğ ifadelerine, etkili konuşmalarına karşılık, daha dünyevi medyada sesini duyuranlar daha 'sorumsuzca' konuşurlar. Seküler medyanın bir çeşit yansısı olduğu gündelik yaşamda da konuşmak, çoğu zaman iş yapmamakla, oyalanmakla eş tutulur. Konuşmak, muhabbet etmek, gevezelik yapmaktır. Söz burada hakikatle bağlantısını koparmış, yararsız konuşmaların parçası olmuştur. Beckett'ın yapıtları, bu boş konuşmalar muhitinin betimlemeleri gibi okunabilirler.

Ancak sözcük akışındaki uyum ve belâgatle dikkat çeken bu tek taraflı ve bitimsiz konuşmaların, akıl yürütmenin, düşünmenin yerini aldığı da fark edilebilir. Derin içeriklerle dolu görünen konuşmaları farklı bir bakışla muhtevasız dil oyunları gibi anlamak da olanaklıdır. Sabri Ülgener'in ayrı bir bağlam dâhilinde yazdıkları, bu hitabet ortamının niteliğini anlamak için uygun düşer: "Biteviye kelimeler ezberliyor ve artık bizzat düşünmek külfetinden kurtulmuş sayıyoruz kendimizi" (2006: 217).

III

Şiir, Nesir ve Hüner: Eski Şiirde Muhayyilenin Yeri

Ahmet Hamdi Tanpınar, "eski şiirimiz"de Tanzimat Dönemi' ne kadar devam edecek olan "bir zevk ve dil tabakalaşması" bulur. Dil meseleleri, dil içi "hünerbazlıklar" eski şiirde ve özellikle Divan Şiiri'nde, "anlam arayışları" ve yaratıcı muhayyile için engeller yaratır. Tanpınar, Divan Şiiri'nde kusursuz kullanılan aruz gibi metrik vezinlerin, Arapça ve Farsça için uygun olsa da, Türkçe için pek elverişli olmadığını, Türkçenin serbest nazımlarda daha rahat ettiğini düşünür. Geleneksel Divan Şiirleri'nde kullanılan Türkçe daha çok, "Arapçanın ve Arap zihniyetinin hususiyetlerinden doğmuş bir belâgatin tatbik sahasıdır" (2008: 21). Divan şairlerinin üstün bir hünerle eğip büktükleri şiir dili, Türkçe, Arapça, Farsçanın da ötesinde, "hususi" ve "mücerret" bir dildir. Bu dili kullanırken şairler, "hazır hayâllerin", "değişmez sembollerin" terkibini yapmaktan çok öteye geçemezler. Böyle bir şiir, hazır imajlardan ve özellikle de seslerden kurulu bir üretim olur. Şairin aradığı da belli bir düşün, anlamın, imgenin peşine düşmekten çok, bu kalıp resimlerin, seslerin yarattığı uyumdur.

Tanpınar'a göre, Divan şairlerinin, 'hazır resim ve sesleri' içerisinde terkip ettikleri dil, dışarıda konuşulandan bağımsızlaşarak bir üst-dil gibi ortaya çıkar. Geleneksel nakış işlerinde

olduğu gibi, türlü ifade kalıpları kullanılarak yazılan şiirlerde, anlam üretimi bir yana, dönemin Batı sanatının temelini oluşturan alegorik ve mecâzi muhtevaya da rastlanamaz. Şiirlerde herhangi bir anlam akışı yoktur; seslerin ve hazır resimlerin yan yanalığı önceliklidir. Bu nedenle her bir beyit kendisine döner, bir sonraki beyiti de dinlemez olur. Divan şairi, şiirin bütününe, genel anlamına, nihai imgesine değil de tek tek satırlarına odaklanır, satır satır mükemmellik arayışı içerisine girer. Her şiir kendi hazır metafiziği içerisinde şekillenir: "Eski edebiyat, her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir" (27). Tam bir hünerbazlıkla yaratılan edebî eserler, ne lafzî ne de alegorik, mecazlı anlamların taşıyıcısı olurlar. Sanatkâr, hayatla, duyularla, anlam ve düşlerle bağlantısını keserek eski şiirlerin ve ustaların sesini rahatça duyabileceği kapalı bir kozmoloji içerisinde işini yapar.

Geleneksel edebiyatın kendi üzerine bu şekilde sıkıca kapanması, sanatkârların, başlı başına bir âlem olan ve her fırsatta kendisine güzelleme yapılmasını bekleyen bir hanedanın etrafında yer tutmalarıyla da ilişkilidir. Sanatkârlar, sarayın ve hükümdarın iradesi ve yarattığı "muhteşem merkez" etrafında feyizlerini ararlar (23). Ancak bu merkez etrafında gezinen ve yeri geldikçe saray çevresine güzellemeler yapan edebiyatçının karşısında bunu hak etmeyen, "kuru bir maiyet" vardır. Kadınsız ve zevksiz şark sarayının yarattığı ortamda "eğlenceden yoksun" kalan edebiyatçının eserlerine de bu ruh yavanlığı yansır. Hep başkaları için, hanedan, ustalar ya da Allah'ı için yaptıklarının dışında edebiyatçıya kalan tek 'eğlence', "zihni bir oyun, bir nevi hüner" haline getirdiği dil ve biçim deneyleridir. "Şaire has olan" ve onun şevkle inşa ettiği imgeler de bu hünerbazlıkların ürünleridir. Onun düşü, imgesi, yarattıkları bu biçimsel oyunlarla, üslûp yoluyla karşılığını bulmuş olur. Şairin "kendi dışında yaşama ameliyesi" ve "ısrarla kendini inkârı" dışında, kendisine sakladığı tek yer bu hünerbazlıklar alanıdır.

Özellikle ses uyumlarına dönük arayışlar, bu belli belirsiz keyfin kaynağıdır: "Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı, bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerin yerini tutar. O çok defa mânadan ayrı, kendi âleminde her şeydir ve tek başına tüm ifadeyi yüklenir" (28). Şair imgesini yaratırken, sahip olduğu temel malzeme seslerdir. Aruz vezni de "sese ayrı bükülüşler, ayrı tonaliteler veren" bir araç gibi şaire bu sesleri uyumlu kılmasında yardımcı olur. "Bir hüner adamının" kovaladığı seslerden kurulu şiirin dinleyicisi de şairden anlamlar üretmesini beklemez; seslerin tonlaması içerisinde "zevk arayışlarına" girişmek onun için yeterlidir. Zevk veren ses uyumları ve özellikle de kendi varlığına yönelik güzellemeler bekleyen şiir dinleyicisi, nefsini, yaşadıklarını, duyduklarını silmesini ister şairden. Bu şekilde, şiirde yaratıcılığa fırsat vermeyen, bir tür "nefis ikrarı" olan ve "sanatkâra yaratıcı iradesini göstereceği yer bırakmayan" bir gelenek içerisinde, hazır malzemeleri hünerle işlemek şairin tek keyif alanı olur. Şair, her 'iyi şiir'de belki bir an görünüp kaybolacak olan küçük biçimsel zaferlerden başka keyif beklentisi olmadan beyitlerini sıralar. "Veznin icabı" onun elini ayağını bağlar; gelenek yaratan kimi büyük Divan şairleri dışında, çoğu kendi şiirlerinde yeni şeyler söyleyemeden kalırlar.

Muhayyile ve Düzyazı

Anlama ve düşlere değil de, dil içi tekniklere, oyunlara kulak kabartan yazınsal bir yatkınlık içerisinde, doğal olarak muhtevanın öne çıktığı düzyazıya, nesire yer açılmaz. Geleneksel edebiyatçı Tanpınar'a göre, yaşamla, dışarısıyla bağlantıları engelleyen, "şiirin organik olmasını meneden" bir göreneğin içerisinden yazar. Henüz nesir geleneğinin olmadığı bu dönemlerde yazarlık, şairlikle eşanlamlıdır. Serbestçe düşünen, veznin zorunlulukları peşinde olmayan, düşlerini kovalayan bir edebiyatçı henüz ortalarda yoktur. Böyle bir yazar tiplemesi için 19. yüzyılın ilk yarısına kadar beklememiz gerekir.

Anlam ve düş üretiminden uzak duran şiir, vezinle, kelimelerle, beyitle gerçekleştirilen bir tür yazma ve söyleme işçiliği olur. Şiirler, hazır ve şematik bir üsluba cevap verecek uyumla ve vezinle üretilirler. Sözlü kültürün hazır imajları ve ezberleri şiirin inşasını yönetir. Bu şekilde hazır malzemelerle gösterilen hünerlerin karşılığı olan şairliği, Massignon'un halıcılığa benzetmesi Tanpınar için yerinde görünür. "Muhayyilesiz şair", bu hazır malzemeleri, vezinle, redifle, kafiyeyle ustaca birleştirdiğinde, başka mecralarda gezinmeye engel bir "imajlar sistemi" nin de parçası olur. Bu sayede, "mevzuunu çok defa şekilde arayan, hattâ muhayyilesi kelime etrafında işleyen" şairler, imgelem noksanlığını da telafi etmiş olurlar (482).

Tanpınar, eldeki kafiye malzemesinin, kelime haznesinin izin verdiği kadar ferdiyet kazanan şairlerde, sanat işinden beklenen zenginliğin yerini bir yoksullaşmanın aldığını düşünür. Malzemenin güzelliğine, beyitlerin kendi değerine odaklanan bir şiirde, "manzumenin kendisi" gözden kaybolur. Her beyit, "kendi başına bir güzellik" olur. Bu durumda "şiirin mânâ âlemi", hüner gösterilerinin bir yan etkisi gibi ortaya çıkar. Yani şiirin içeriği, tam da onun biçimi, güzel yazılması, hünerle işlenmesi olur. Şiirin değer ölçüsü, hazır şemalar, imajlar, belâgat parçaları ve sesleri uyumla işleme becerisi olur. Bu haliyle şiir, "bir kafiyenin etrafında oyunlar dizisi" olur (32). Ortada "harikulade bir zanaatkârlık" olsa da, "muhayyilenin hakiki fonksiyonları" kaybolur. İmgelem için, "yek-âvaz" bir sözden, hazır şemaların biçimlendirdiği bir esinlenmeden ve malzemeye güç geçirmenin getirdiği bir hünerden fazlası gerekir.

Geleneksel edebiyatta imgelem yoksunluğunu telafi eden, yazarı ezberlerinden kurtaran bir düzyazı her zaman eksik kalır. Nesir, dil oyunlarından kurtularak, anlamları ve düşleri yaratmanın aracıdır. Tanpınar, Neşâti'nin bir gazeli için, "Şark kelimeciliği hiçbir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi her beyitin arabeskinden ve her istikamette, düz veya diyagonal kendi parıltılarını gönderir-

ler" diye yazar (33). Ama tüm bu hüner gösterileri arasında Neşâti'nin tek eksik bıraktığı "yazmak"tır. Şair nefsini bastıran bir göreneğe yarattığı keyifli oyunlarla karşılık verirmiş gibi, kelimelerle ses çıkarmaya, resimler, türlü şemalar çizmeye başlar. Tanpınar, bu 'görsel şiir'e bakarak ekler: "Öyle ki insan bu gazeli 16. asırdan kalmış lâke bir kitap cildi veya kendi asrının bir yazı levhası gibi hayranlıkla seyredebilir" (33). Şiirin sesine, musikisine kulak verilir, seyredilir, temaşa edilir ama bir nesir rahatlığıyla okunamaz. Şiire katılan hazır malzemeler, "bir mozaiğin unsurları gibi gelirler ve terkibe girerler." Geleneksel muhayyile şaire, hazır olanla anlatacak kadarına fırsat verir. Tutumlu, "elde bulunanla en fazla yetinen" bir imgelemdir bu:

> Müslüman şark muhayyilesi, bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer. Bu itibarla, garptaki mânasıyla muhayyileye burada tesadüf etmek zordur. Beş altı rengi saf halinde kullandığı için daima çok renkli sanılan minyatür sanatı nasıl renk fikrinden mahrumsa, hep aynı malzeme yığını içerisinde küçük terkip değişikliklerini şahsi olmak için yeter sanan eski şiirde de öylece hakiki mânasıyla muhayyile yoktur. (34)

Tanpınar, hazır resim ya da ses kalıplarının, sadece şiirin değil, başka geleneksel sanat işlerinin, hüsn-ü hat, nakkaşlık ve musikinin de temel parçaları olduğunu ekler. Sanatkâr bunları bir "kuyumcu" özeniyle, tutumlulukla ve hünerle işleyip sunar. Her eline geçenin değerini bilen, onda mutlak olanın yansısı güzellikleri bulan, eline aldığını, temaşa ettiğini yorumlamadan, eleştirmeden, ondan bir şeyler eksiltip eklemeden ortaya çıkarmak isteyen bir sanatkârın tavrı vardır onda. Ama yine de hazır malzemeyle oynaya oynaya "yorgun düşen" sanatçıya düşen, yine başka oyunlarla, yeniden dil hünerlerine başvurarak yorgunluğunu üzerinden atmaya çalışmaktır. Ancak bu bitmeyen şekilcilik arayışlarıyla sanatkâr, "eserini zedelemeye" başlar; eserine daha fazla biçim vermek istedikçe, onu istemeden de

olsa biçimsizleştirir; ele aldığını üzerinde fazla oynanmış, bezenmiş, süslenmiş bir iş haline de getirebilir.

Şiirlerin inşa malzemeleri olarak "müşterek temler ve hayâller" kullanan şair, hazır resimlere, şemalara başvurarak yapıtını ortaya çıkarmaya çalışır, şiirine biçim verir. Kafiyeler ve redifferin yanında, hazır hayâller ve temalar bu şiirlerin muhtevasını oluştururlar. Şiirin teması, ana fikri de bir bakıma bu hazır biçimler olurlar. "Hâl, mevzuun telkinleri yerine, daha ziyade redifin tekliflerini kabul eden bir gelenekte", şahsi ve yeni gibi görünen hayâller ve temalar bile şairin inşa sürecine biçimsel unsurlar gibi katılırlar (287). Hazır malzemede yaratılan belli belirsiz bükülüşler, şairin özgünlüğünün kanıtı, belli belirsiz imzası olur. Şaire düşen, önceki şiirleri ve ustalarını aşmak değil, onlar kadar güzel yazmak, hüner göstermek olduğundan, sanatta modern ve Batılı kaygılar olan, yeni ve özgür yapıtlar ortaya çıkarmak mümkün olmaz. Tanpınar'a göre Nedim, Bâki, eski şiirin her anlamda zirvesini temsil eden Şeyh Galib ve başka büyük Divan şairlerini birbirinden ayırt eden, bu malzemelere kusursuz bir hâkimiyetin yanında, ortaya konan basit biçimsel deneylerdir. Özellikle Galib'in şiiri, kendi döneminin öncesi ve sonrası için gerçek bir ölçü, "muvazene" işlevi görür.

Bir şairin değeri, çelişkili görünse de, geleneksel ölçülere ne kadar yaklaştığıyla anlaşılır. Yapıtın değeri, modern bir ölçü olan, öncüllerini aşmak ya da yeni biçimler, içerikler ortaya koymakla ilişkili değildir. "Garplı estetik"ten farklı olarak, öykünme yeteneği, geleneksel kalıplara sığabilmek için ferdiyetten, nefsin buyruklarından arınma becerisi değer kazanır. Büyük bir şairin özgünlüğünü ortaya koyabileceği çok dar bir deney alanı vardır. Ancak büyük şairlerin içerisinden başarıyla çıktıkları bu deneyler, içerikte, mânâda değil de biçim düzeyinde gerçekleşirler: "Yeni kelime kombinezonlarını buluş, orijinal olmak için bu şairlere yetiyordu" (35).

Yeni Biçimsel Kaynaklar

Tanpınar'a göre Şeyh Galib'in yapıtının değeri, Türkçeyi kullanmasıyla ve "onu bağrında saklı tutan" halka yüzünü dönmesiyle ilgilidir. Divan Şiiri'ne yeni biçimsel olanaklar sunan Türkçenin kullanımıyla, Halk Edebiyatı içerisinde o zamana kadar olgunlaşmış olan 'halk duyusallığı' da Divan Şiiri'ne taşınmış olur. Halk, Divan şairinin o zamana kadar yaşam sürdüğü dünyanın dışarısında, çevresinde yer tutan bir kalabalıktır. Halk şairleri Divan şairlerinin aksine, üsluba dönük "mesut tahrifleriyle" şiirde biçimsel sınırları dert olmaktan çıkarmışlardır. Divan şairleri de bu basit görünüşlü şiirsel geleneğe dönük kibirlerinden kurtulmaya başladıkça, orada yeni feyz kaynakları bulabileceklerini fark ederler. Tanpınar'a göre, 18. yüzyıl ortalarında devrini tamamlayan ve bir tür "zevkperestlik"ten öteye geçemeyen geleneksel Divan Şiiri, Türkçenin ve halkın düşlerini yakaladıkça yeniden hayat bulur: "Büyük şairlerimizin hemen çoğu işte halkın ağzında değişen ve gelişen Türkçeyi yakalayabildikleri nispette yaşayan tek değeri bulmuş oluyorlardı" (35).

Tanpınar'ın bu biraz da romantik yaklaşımına göre, Türkçenin ve halkın sağladığı değerlerle buluşan şair, yeni bir dirimle, ruhla yazmaya başlar; şiirlere farklı konular, meseleler karışır. Oysa eski şiirde, şiirin inşasına hükmeden ve asıl temayı oluşturan biçimsel unsurlardır. Geleneksel Divan Şiiri, kafiye, redif, beyit, vezin gibi unsurların ustaca birleştirildiği, "muayyen bir şeklin şiiri"dir. Şiirin teması, konusu biçimsel bir inşanın etkisi, sonucu gibi ortaya çıkar. "Düşünce ve hayâller", "kafiyenin mihveri etrafında kurulur." Şair için kafiye, vezin hem deva, ilaç hem de Tanpınar'ın teşhis ettiği hastalığın ta kendisidir. Şiirlerin hep aynı tema etrafında dönüyormuş gibi görünmesinin nedeni de tekrar eden biçimsel inşanın varlığıdır. Şekille ilgili buyrukları ustaca uygulayan şair, aynı vezni tuttururnca, haliyle aynı temanın, düşüncenin, hayâlin etrafında gezinir gibi görünür. Özellikle kaside gibi uzun yapıtlarda bu kı-

sıtlamalar engelleyici olur. Gelenek içerisinde kalan şairin yeni temalar üretebilmesi için, aynı vezin içerisinde kalmak kaydıyla, farklı kafiye ve rediflere başvurması gereklidir; yani yeni içerikler bulabilmek için yeni biçimsel arayışlara girişmelidir. Şairin farklı bir kavrayışa, düşselliğe açılması, yeni bir vezinle olanaklı olur. Bu olanağı, halk şiirinin diline ve daha az sınırlayıcı veznine yönelen şairler bulurlar.

Her yeni üslûp ya da biçim kendi temasını yaratır. Tanpınar, biçim ve mânânın ayrılmaz şekilde bir araya gelmesinin "şeklî temalar" yarattığını dile getirir. Biçime, düşlere ya da muhtevaya ilişkin şiir malzemeleri, şiirsel inşa sırasında şeklî temalar halini alırlar. Bu şekil ve tema birlikteliği şairin sözlüğünü oluşturur. Hazır şiir kalıpları ve biçimleriyle, anlam üretiminin birleştiği şeklî temalar, "şairi rahatça konuşmaya bırakmayan imajlar sistemini" oluşturur. Bu temalar, şairin ufkunu belirlediği gibi, şiirde biçimin, veznin gereklerinin uygulanması konusunda da kılavuz olurlar. Şairin imaj ve söz dağarcığını oluşturan şeklî temaları kullanmanın dışında, şiire "bir çizgi atmak, renk çekmek, sesleniş katmak" sadece büyük şairlerin başardığı ve hak kazandığı basit ve küçük eklentilerdir.

Tanpınar, Fuzûlî, Galib, Bâki, Nedim gibi şairlerin böyle eklentiler yaptıkça düzyazıya yaklaştıklarını dile getirir. Onlara atfen, "yeni bir lirizmin peşinde görünürler" diyen Tanpınar, bu lirizmde düzyazıya ait bir yan bulur. Sözgelimi Galib'in *Hüsn-ü Aşk*'ı bir nesir olarak da okunabilir. Bu şairlerin yaptıklarında, düzyazının olanaklarına ve yeni mânâ araştırmalarına yönelik bir ön hazırlık, "atelye çalışması" vardır. Onlarda "yekâvaz ifadenin" ötesine geçen bir deneysellik bulan Tanpınar'ın Galib'de yakaladığı "lirizm" de, böyle bir yazının olanaklarına yönelmenin ilk belirtileri gibi anlaşılabilir. Tanpınar, bu yeni kaynaktan beslenen şairlerin bazı özelliklerini sıralar: Onlar "müşterek temler ve hayâller"in dışına arada sırada çıkarlar; yeni şeklî temaları yaratmaktan ve eskilerini bozmaktan çekinmezler; şiiri "şekil meselesi olmaktan" kısmen kurtarırlar;

"başkasının sözünü kendi sözünün devamı yapmak"tan arada geri dururlar. Geleneğin baskısından kısa sürelerle de olsa kurtulan bu şairler şekilcilikten uzaklaştıkça, düzyazının da beslendiği bir "mânâ âlemine" katılırlar. Galib'inki gibi yapıtlarda, "büyük bir benliğin geniş zamanda konuşması", "anonim bir ağzın temaşa ettiklerini" rivayeten anlatması son bulur. Artık büyük şairler, dönemin nakkaşları gibi yapıtlarına kendi imzalarını atmaya başlar, ferdiyetlerini dillendirirler. "Eski beytin kapalı oyunlarından kurtulan manzumeler" yaratabilen ve bu sayede şiirin alanını genişleten büyük şairler, hazır seslerin, resimlerin ve şekillerin dünyasını terk etmeseler de, "dille daha geniş bir şekilde baş başa kalırlar" (37). Bu yüzden feyz aldıkları yeni şiir kaynakları, "daha derin ve köklü" bir yerlere bağlar onları.

Trajik Sınır

18. yüzyılın büyük divan şairlerinde, zımnen de olsa nesir biçimine yönelik deneyler başlar. Ancak düzyazıya yönelik bilinçli açılımlar 19. yüzyıl başlarında görülür. Tanpınar, "nesre doğru yönelişi hazırlayan" dönemin şahsiyetlerini anlatırken, onlardaki ustalığı, hünerleri betimlemekten çok, yenilik arayan, çoğu bilmeden bu kapıyı aralamış ve ardındaki boşlukta ne yapacağını bilememiş edebiyatçıların portresini çizer. Bunlar, bozulmakta olan Osmanlı merkez teşkilatının yerine yenisinin kurulamadığı bir dönemin edebiyatçılarıdır. Tanpınar'ın, İzzet Molla'nın yapıtını değerlendirirken kullandığı, "nazmın göreneğinden kurtulamayan", "icat edici bir muhayyileden yoksun", "eseri yarıda kalmış" gibi ifadeler, dönemin edebiyatçılarının genel halini niteler (94). Birçoğu, mizaçlarındaki buhranın, sıkılganlığın, dertlenmenin ya da ironinin sonucunda, eski büyük şairlerin bilerek ya da bilmeden uzak durdukları düzyazının kapısını aralarlar. Tanpınar'ın üzerinde düşünmeye değer bulduğu İzzet Molla, Âkif Paşa, Mustafa Sâmi Efendi gibi yazar ve edebiyatçıların bir başka ayırt edici yönleri de halkın diline,

Türkçeye ve düzyazıya yakınlaşmalarıdır. Bu muharrirler, eski şiirin ustalarından farklı olarak, Tanpınar tarafından trajik kahramanlar gibi anlatılırlar. Düzyazıya başvuruları da bu trajedinin bir yansımasıdır. Trajik kahramanlar gibi, talihsizliklerin (ya da rastlantıların) sonucunda kendilerini sınırın ötesinde bulurlar. Tragedyalardaki gibi, yüzleştikleri, yazgılarının parçası olan sınırlar vardır karşılarında. *Makber*'deki "geniş ve büyük kapı"yı zorlama gereği duymayan eski şiirin ustalarından bu sınırla ayrılırlar. Tanpınar'ın sıklıkla başvurduğu bu kapı metaforu, bazen bir boşluğu, hiçliği, bazen de doluluğu, aşırılığı sınırlar.

Dönemin edebiyatçılarının, geçmiş edebiyat geleneğinin yarattığı sınırlardaki gerilimli varoluşları, yeni bir söyleme ve duyuş biçimini harekete geçirir. Onların yapıtlarında, yeniyle eskinin karşılaşmasından doğan ve yazgısıyla, "talihiyle karşı karşıya gelen"in ortaya çıkardığı kendiliğinden bir yaratıcılık türer. Tanpınar'a göre, tragedyalarda bulunabilecek türde ve "Helenistik kültürün bir bakiyesi" sayabileceğimiz bu karşılaşmayı ne "Sünni akide" ne de tasavvuf vaat eder. Bu trajik sınırda, siyasete ya da dine olan inançları sarsılmış, mizacı gereği geleneğin dışına düşmüş yazarlar gezinirler. Onları eskiyle yeni arasındaki kapının önünde tutan, talihleriyle yüzleştiren, her muharrire özel türden "kaza"lardır. Bu edebiyatçılar, bir devrin sonuna yetişmiş olanların hallerini de sergilerler; "nüktedan", "enfüsi esine açık", "buhranlı", "hiddetli", "lakayt", "rindâne hayata açık", "mahallilik zevkiyle yoğrulmuş" olmak gibi. Kapının öte tarafındaki tanımsızlığa hazırlıksız bir muhayyileyle yakalanırlar; bu tekinsiz boşluğu yeni biçimlerin yardımıyla soyutlayamazlar. Bu nedenle bitmeyen bir "şaşkınlık" içerisinde davranırlar. Oysa eskiler için kapının öte tarafı, cinlerin, perilerin ya da "hârikulâde tesadüflerin" doldurduğu bir ötedünyanın parçasıdır.

Tanpınar, Şark edebiyatının genel olarak "trajikten yoksunluğunu" anlayabilmek için *İlyada* ve *Şehnâme* arasında yapıla-

cak basit bir karşılaştırmanın yeterli olabileceğini düşünür. Böyle bir karşılaştırma, 'farklı medeniyetlerin', trajik sınırın ya da kapının öte tarafına dair muhayyile yeteneklerinin de anlaşılmasına yardımcı olur. Tanpınar, dramlaştırma yeteneği bulunmadığından, olağan olmayan durumlara, bilinmeyene yaklaşmak konusunda anlatım araçları olmayan ve çok boyutlu hikâye edişten yoksun bir Şark portresi sunar. Teferruatlar ve üslûbun gerekleri üzerinde fazla oyalanan ve bu nedenle trajik buyrukları gözden kaçıran "doğu hikâyesi", anlam arayışına cevap veren bir tür nesir olmaktan öte, "düz tahkiyedir". Böylesi bir öykülemenin en iyi örneği olan *Binbir Gece Masalları*'nda, olayların gelişimindeki anlaşılmazlıklar, masal tuhaflığı içerisinde akıl almaz kılınarak ortadan kaldırılır. Gerçek nesir yazarlarının sahip olduğu gibi, yazgısını, talihini dışarıdan değerlendirme, izleme becerisinin bulunmayışı, ortaya çıkan işleri "sathî" görünümlere zorlar. Yazgısını karşısına alamayan bir edebiyatçı, düzyazının türlü görünümleri olan trajedi, dram ve komediler yaratamaz.

Tanpınar bu 'noksanlığı', bir yandan da İslâm kozmolojisinin doğal bir sonucu sayar (43). İslâm'da hakikatin, insani ve doğal vasıfların dışında, "tenzihî" bir varlık alanı sayılması bu 'noksanlık'larda etken olur. Yazar, dünyaya gözünü fazla çevirmez; insanlık hallerini soyutlamak, dünya halini dışarıdan temaşa etmek konusunda isteksiz davranır. Müslüman edebiyatçı, cemiyete ve bizzat kendisine dışarıdan (ya da içeriden bakmak) yerine, sözünü, bakışını ve yazısını başkalarının söylediğinin devamı yapar. Bu "kültür dairesi" içerisinde "psikolojik tecessüsün yokluğu", içtimai ve beşeri olanın ifadesini derinliksiz bırakır. Bu durumun nedeni, cemiyet şuurunda ve ruhsal boyuttaki trajedi noksanlığının yanında, yazarın, yapıtın şekli ve "teksif nizamı"nın teferruatları arasında oyalanması, anlam dünyasındaki derinliği araştırmaya fırsat bulamamasıdır. Bunun yerine ölçü, vezin, kafiyeler gibi biçimsel nizam unsurları, geleneksel edebiyatın sınırlarını çizer.

Tanpınar bu 'trajik olmayan sınırlanmışlığı' sadece İslâm'a değil, tüm Şark'a izafe eder: "Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemez" (44). 'Haddini bilen' Şarklı sanatkâr, sınırları dâhilindeki tüm biçimsel deneyleri, üslûp oyunlarını hünerle gerçekleştirir. Mevcut kozmolojiyi terk etmeden, kendisinin ve ustalarının önceden icra ettiklerini yeniden söylemeye, çizmeye, yazmaya, yapmaya devam eder. Bu sınırları aşmamak için, tespih çeker gibi, takıntılı bir tekrara yönelir. Bir arabeskin sürekli birbirine ulanarak genişleyen desenleri gibi temel biçimler ya da şeklî temalar ısrarla tekrar edilir.[11]

Oysa düzyazı, bu sonu gelmez tekrarların dairesi dışına çıkmaya olanak tanıyacak bir ifade yolu olur. Tanpınar, Tanzimat yıllarına kadar "nesrin yardımından mahrum" kalmaya neden olan pek çok gerekçe sıralar: İslâmi dünya görüşünden kaynaklanan sınırlamaların yanında, burjuvazinin yokluğu, umumi hayatta kadınların bulunmayışı, ferdiyetin gelişmemiş olması, "efkâr-ı umumiye"nin ya da kamuoyunun (daha da zorlarsak sivil toplumun) olmayışı gibi. Düzyazı, daha çok idari konular için kullanılır. Bunların çoğunda da yazıya geçen, dikte edilmiş sözdür. "Nesir sahası" daha çok tefsirler, tezkireler, fermanlar, resmî yazılar, fezlekelerle sınırlıdır; "Nesir ancak bir vasıtadır" (45). Eski edebiyatta istisnai nesir örnekleriyse, manzum eserlerin içerisinde, şairin biçime ilişkin kaygıları arasında yan ürünler gibi ortaya çıkan parçalardır. Tanpınar da bu yoklukta, Şeyh Galib'e yönelik değerlendirmesinde olduğu gibi, klasik şairlerin niyetleri dışında ortaya çıkardıkları nesir parçalarını ilk nesir örnekleri gibi anlatır.

---

[11] Tanpınar gibi Sorokin de Doğulu sanatsal tavrın tekrarlar üzerine kurulduğunu dile getirir: "Mısır, Hint, Arap-Pers ve Çin kültürlerinin uygarlık sanatı, bir sabit biçimler istifinin sonu gelmez bir çalışkanlıkla tekrarlanışına örnektir" (2012: 118).

Düzyazının Faydaları

Tanpınar, "söylenmiş söz değil, yazılmış söz" için, Şinasi'ye kadar beklediğimizi yazar. O zamana kadar daha çok idari mevzular için seferber edilen düzyazıya değerini veren Şinasi olur: "Eski nesre, fikri bir süs tufanında boğan yahut da herhangi bir salâbetten ve nizamdan mahrum olarak konuşan nesrimizi, bir yazı dili haysiyetini verenlerin başında mutlak surette o vardır." Yazı onunla birlikte, "kendi bünyesine uygun bir tasarrufun eline geçer" (180). Şinasi'nin nesrinde, veciz ifadelerle örülmüş bir belâgatin ya da "darb-ı mesel" dilinin, "muayyen teşrifat cümleleriyle" dolu bir söyleyişin yerini, "kısa ve toplu söz, açık ifade ve yapı" almaya başlar. Tanpınar, Şinasi öncesi nesirde, hem ağdalı hem de dağınık bir "konuşma" bulgular. Dil oyunları nedeniyle anlatılacak olana odaklanmayı zorlaştıran şifahi gelenekteki "rahat ve dağınık konuşma", "çözük konuşma" hali, "eski nesir"in temel özelliğidir. Şinasi'nin yapıtlarıyla birlikte düzyazıya değerini veren yöneliş başlar. Çok yüksek nitelikte bir edebiyat üretmez ama ne yapsa bu "boş sahayı" dolduracak değerde işler ortaya koyabilir. Tanpınar, bu büyük başarısına rağmen onu bir deha gibi görmez:

> Şahsiyetinin durgunluğuna, hamlesinin devamsız oluşuna, üslûbunun tıkızlığına rağmen tesiri hiç kimseyle ölçülemeyecek derecede büyüktür. (...) Nizamdan mahrum olarak konuşan nesrimize, bir yazı dili haysiyetini verenlerin başında mutlak surette o vardır. (179, 180)

Şinasi'nin en göze çarpan hamlesi, 'konuşan bir yazının' yerine, kendi kuralları ve düzeni olan bir başka yazı biçimini ısrarla denemesidir. Yazının siyasi gücünü, halka seslenen açıklığını önemsemesinin yanında, tipografiyi, matbaacılık tekniklerini, sayfa üzerindeki yazının düzenini, basılı ifadenin kendi güzelliğini de önemser. *Tasvir-i Efkâr* ve *Tercüman-ı Ahvâl* gibi gazetelerde uygulamaya çalıştığı gibi, el yazısının, kaligrafinin yarattığı güzellik duyusunu, tipografik olarak da yaratmak, oku-

ma zevkini inşa etmek onun için önemlidir. Sayfalar üzerinde dizili yazılar, güzelliklerini kayıt altına aldıkları sözlerden değil, hem taşıdıkları açıklıktan, fikirlerden hem de bizatihi tipografik düzenden alırlar. Yalınlaşmaya başlayan, fikirlerin yazı halini aldığı gazetelerde tefrika edilen anlatılar, "mânayı altında ezen süslerden", "tezyinât-ı lâfziyenin" şekil verdiği zorluklardan, "pürüzlerden" kurtulurlar. Söz oyunları aradan çekildikçe, "fikrin ta kendisi olmakla yetinen cümlelerden" kurulu düzyazıların yardımıyla, insanla, doğayla, toplumla münasebetler de daha aracısız olmaya başlar.

Şinasi'nin de dâhil olduğu Tanzimat aydınlarının temel çabası, belli bir "zümre vicdanı"na dâhil olmadan dağınık şekilde yaşayan halkı bir araya toplamak, düzen vermektir. Bu arayışın en önemli mecrası da, açık ve sarih düzyazı dilinin kullanıldığı gazetelerdir. Onlara göre, milletin, medeniyetin, kamu efkârının, zümre vicdanının inşası yazı yoluyla gerçekleşebilir. Düzyazının muhiti, özellikle Tanzimat yıllarından başlayarak gazeteler olurlar. Yazının gazete üzerinde nasıl göründüğü kadar, dile gelenin açıklıkla, üslubun yarattığı dolambaçlardan uzak şekilde ortaya koymak da dönemin yazarları için önemlidir. Efkâr-ı umumiye'ye seslenmek kadar onu belli fikirler doğrultusunda inşa etmek isteyen Tanzimat yazarları için, "umuma mahsus yazı dili vücuda getirmek" zorunludur. O güne kadar tek siyasal katılımı, meydanlarda tellalları dinlemek olan halkın, "muhayyilesi ve muhakemesi" oluşmaya başladıkça, onlara yakışır şekilde yazmak zorunluluğu ortaya çıkar. Kamuoyuna kanaat bildirmek için, "daha sıkı" ve "doğrudan doğruya" düzyazı kullanılır.

Ziya Gökalp için de gazete yazıları ve öğretici kitaplar, şekilsiz bir halktan millet yaratmanın önemli ifade araçlarıdır. Millet şuurunun, kamu vicdanının, umum efkârının yaratılmasında düzyazı kullanımı önemlidir:

> Halkın toplumsal ve yerel duygularını, günlük ve duygusal renklerle bezenmiş olarak tasvir ettiği için gazeteler milliyet

> ülküsünü doğurur. Medeniyetin dayanak noktasını, kural ve prensiplerini, soyut ve kesin bir biçimde yazarak, milletlerin arasında ortak olan hayatı, yani 'medeniyet' ruhunu yaratır. Medeniyet dairesi ruhunu yaratan faktör kitap ve dolayısıyla uygarlıktır. (...) Milliyet gazeteden ve medeniyet dairesi kitaptan doğup gelişir. (2000: 7)

Tanpınar eski yazım için, "muayyen bir duyma, düşünme ve kâinatla temas şekliydi" diye yazar (248). Bu yazının kaynaklarıyla, "geleneğin hazır malzemesi" ve kalıpları içerisinden, sürekli değişen, kaynaşan bir dünyanın, toplumun hallerini anlatmak olanaksızdır. Benzer şekilde beşeri, ruhsal dünyayı anlamak için de geleneksel yazma kalıplarının dışına çıkmak gerekir. Düzyazının bir diğer faydası daha burada ortaya çıkar ve yazara "ben" diyebilmenin olanaklarını yaratır. Tanpınar, Ahmed Midhat Efendi'nin sıkça yaptığı gibi, Tanzimat Dönemi yazarlarının kendilerinden söz etmelerini olumlu bir yenilik sayar. Ben diyen yazarın varlığını, toplumu ve doğayı olduğu kadar, kişinin kendisine dönük merakın ve gelenekten özgürleşmenin işaretleri gibi anlar. Yazma deneyimlerindeki benzeri değişimler, yenilenmenin, ferdiyetçi duyuşun değer halini aldığı "modern kozmografya"ya girişin yansımalarıdır. Ancak Tanpınar, romantik öğretinin parçası olarak "ferdi hisler" ve tecrübelere değer vermenin belli bir seviyeden sonra "boş bir hissilik" şeklini aldığını dile getirir. Özellikle Servet-i Fünun edebiyatında bulduğu "solgun hissiliğin" zamanla baskın bir üslûp, poetika halini aldığını yazar.

Tanzimat Dönemi yazarları, düzyazının yarattığı genişlik içerisinde gözlerini doğaya ve her sınıftan insana çevirirler. Gözünü topluma, doğaya, kendisine, başkalarına açmaya başlayan yazarın dışarıya dönmüş bakışları, yeniliklerle dolu, romantik ve egzotik sahnelerin yanında, birey ve toplum hayatına ait acınası, "teessüri" hallere de tanık olur. Tüm başka hislerin yanında, doğada ve toplumda eziyet görenlerin, başkalarının "canının kıymetini bilmeye" dönük bir vicdan, merhamet duy-

gusu ortaya çıkar. Bu nedenle döneme ait düzyazı eserlerde her türden varlığa acıma hali bulunabilir; çocuğa, köleye, fahişeye, hayvana. Ahmed Midhat Efendi'nin *Mihnetkeşân* adlı romanında bir fahişeye acımasına değinen Tanpınar, bu davranışta "dinden metafiziğe geçiş noktasında kalmış bir ürperme"nin yansısını bulur. Buradaki "acıma hissi, kökünü dinden alan bir ahlâkın ötesine geçer." Bu yapıtın yansıttığı, insana, doğaya ve topluma yalın bir gözle bakmanın yarattığı türde bir "insani ahlâkın ilk uyanışı" sayılmalıdır (266).

Tanzimat Dönemi'nde insana, cemiyete biraz da hazırlıksızca açılmanın sonucu düzyazılarda "hissilik" ve "merhamet" olurken, doğayla karşı karşıya kalan ressamlar için de "pitoresk tutkusu" olur. Hem hissi yazılarda hem de pitoresk resimlerde insan ve doğa manzaraları, biçimsel olarak soyutlanmadan, sanatsal ölçülerin içerisinde yeniden şekillendirilmeden, stilize edilmeden, doğrudan sunulmaya çalışılır. İşlenmemiş duygular ve renkler yapıtlarda fazlaca yüzeye çıkarlar. Yazarlar ve ressamların gördüklerini, hissettiklerini biçimsel olarak soyutlamalarına yardımcı olacak bir ön hazırlıkları yoktur. Bu nedenle "pusulasız ve dümensiz" yola çıkmış Tanzimat Dönemi yazarı, şairi ve ressamı, her gördüğü insan ve doğa manzarasıyla kendinden geçmeye, duygulanmaya, esrimeye açık bir ruh hali, muhayyile içerisinde davranır.

Tanpınar, bu hissiliğin kaynağı olarak Batılı romaneskleri, *Sefiller*, *Paul ve Virginie*, *Telemaque* gibi yapıtları sıralasa da, bir yandan da fikir ve sanat eserleri için, Şinasi'nin dışında genel olarak "şuurlu bir taklit fikrine rastlanmaz" diye yazar (264). Dönemin bütün fikri, sanatsal kazançlarını, değerlerini "âdeta tesadüfî" bulur. Tanpınar, öykünmenin, taklidin, özellikle kültürel yenileşme dönemlerinde yaratıcı hamlelerin kaynağı olduğunu ortaya koyar. Taklitlerin, yapılan işe belli ölçülerde şuur kattığını, pusula işlevi gördüğünü düşünür. Ancak, hissi edebiyatta ve pitoresk resimlerde bilinçli bir öykünme hali bulmaz. Oysa dönemle ilgili kültür ve sanat tarihi çalışmaları-

nın temel tezi, Tanzimat yıllarından başlayarak her alanda ortaya çıkan "Batı taklidi", "Batı hayranlığı"dır.

Tanpınar, dönemin işlerinde daha çok bir "keyfîyete", "el yordamıyla vücuda gelme" haline rastlar. Özellikle de roman denemelerinde ve yeni şiirdeki hissilik, gözlerini dışarıya açmış, duyularını serbest bırakmış Tanzimat Dönemi yazarları için yeni üslûp sorunları yaratır. Sadece Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmud, Halit Ziya gibi önemli yazarlar, açılan bu ufuktan yeni imgeler devşirmeyi başarırlar. Kişiyi ruhsal derinliğiyle kavrayan, doğayı olduğu gibi, eşyayı işleviyle beraber görebilen Avrupai bakışın, duyuşun yansısı yapıtlar ortaya çıkarırlar. Özellikle Halit Ziya, doğa ve kişi tasvirleriyle, "kendisini tümüyle hitabete terk etmediği manzumelerde" bir "tablo estetiği" kurar (254).

Dönemin yazarlarının, kendilerine, topluma, doğaya dair yabancılıklarından kurtulmaya çalıştıkları fark edilebilir. Özellikle düzyazının kullanımı, "sokak ve evle yani cemiyet ve insanla yakından temas etmemiş", "insana dikkat etmemiş" yazarlara doğa, toplum ve bireyi anlamaları için yazınsal bir rahatlık verir. Bu kadar çok şeyi duymak, dinlemek, anlamak isteyen yazarların eskiden olduğu gibi bir de üslûp sorunlarıyla uğraşmaları gerekmez.[12]

Tanpınar, eski resimleme geleneklerinin, minyatür, ebru ve çini sanatlarının düzyazı ve şiirlerde, "hazır bir palet" gibi "edebiyata yardım ettiğini" fark eder. Ancak, resmin bedenleştiren, hacim veren, müşahhas kılan etkisi yerine daha çok, "mücerret ve mücerrede kaçmaya hazır" bir yardımdır söz konusu olan (272). Çünkü Batı'nın da yardımıyla açılan "göz ne kadar yeni olsa da, arkasında çalışan bakış o kadar eskidir" (393).

---

[12] Kojin Karatani de, Meiji Dönemi Japon yazarlarının "manzarayı keşifleri"nin benzer bir biçimsel sadeleşmenin yardımıyla olanaklı olduğunu dile getirir. Bu dönemde tüm sanatsal ifade biçimlerinde genel bir yalınlaşma ortaya çıkar. Böylece sanatkâr, kendisini, doğayı, toplumu daha derinden keşfedebilmesi için kendi haline kalmış olur.

"Renkleri, etraftaki havayı, hacimleri, jestleri" yakalamaya uygun olmayan bir dile ve zihniyete sahip, "müşahhasın terbiyesinden" geçmemiş dönemin ressamları gibi yazarları da, "renk ve ışığı israf etmek"ten çekinirler. Yazılara açıklık ve vuzuh katması beklenen resimli imgeler, bir tür kararmaya, soyutlaşmaya neden olur. Tanzimat yazarı, Batılı ressamın türlü renkleri karıştırmaya açık renk paleti yerine, nakkaşların temel renklerden kurulu renk hokkasıyla bir şeyler tasvir etmeye devam eder. Garp'taki gibi "tasvirî" resim çizmeye hazır bir zekâ ve yatkınlık olmadığından, dışarıda gördüğüne tam olarak hakkını veremeyen, "çerçevesi önceden hazırlanmış" klişelerin içerisinde soyutlamaya dönük bir yazı ortaya çıkar. Resmin yazıdaki varlığı, pitoresk ve biraz da yapay bir canlılık gibi ortaya çıkar. Plastik görü eksik kaldığından, resimler gibi yazılar da, ya fazla solgun ya da aşırı bir canlılık sergilerler.

Ancak bunları da fazlasıyla değerli yenilikler sayan Tanpınar, Tanzimat Dönemi'ne ait yazılı yapıtları, eskiyi yeniye bağlayan "deneyler" gibi tanımlar. Bu tür yapıtları, eskinin etkisinden henüz kurtulamamış bir muhayyilenin son "içekapanışları", "eski Şark'ın son bir defa kendi üzerine toparlandığı" eserler sayar (296). Bu nedenle ortaya çıkan işlerin yeniliği şüphelidir. Tanpınar, dönemin sanat ve fikir işlerindeki yenilik arayışlarını, daha çok "kımıldanma" şeklinde niteler; kökten bir harekete geçme saymadan, türlü "hamleler" gibi değerlendirir. Dönemin sanatkârlarını ve fikir adamlarını ayırt edilebilir kılan, kendileriyle, toplumla, doğayla sorumlu şekillerde meşguliyetleri, ele aldıkları konulara vicdanlı yaklaşımlarıdır. Bu nedenle dönemin şahsiyetlerine, çocuklarındaki en basit gelişme, değişme emarelerine bile büyük anlamlar atfeden anne babaların şefkati ve şevkiyle yaklaşır. Tanzimat Dönemi yazarlarına, şairlerine, kimi zaman "kısır", "yavan", "bocalayan", "muhayyile yoksunu" gibi sıfatlar yakıştırsa da, onların ürünleri üzerine derinlemesine düşünmesi ancak böyle bir sevgiyle açıklanabilir.

Tanpınar, Tanzimat Dönemi yazarlarının gazetecilikleri ve özellikle tercüme işiyle olan ilgileri üzerinde sıkça durur. Düzyazının muhiti daha çok gazeteler olurlar. Dışa açılma ve yenileşme gayretindeki bir kültürün düzyazıya gereksinimi vardır. Dönemin birçok yazarı, düşünce adamı, o sıralar yeni kurulan Tercüme Odası'nda memur olarak çalışırlar. Tanzimat'la birlikte bu çevrelerde ortaya çıkan "nesrin teşekkülü" yenileşme hamlesinin dili, ifadesi olur. En iyi ifadesini nesirde bulan, "asırlardan beri sürüp giden bir ruh tembelliği"nin sarsıldığı zaman parçası olarak Tanzimat'la birlikte, "müphemin dünyasından, aklın ve aydınlığın dünyasına" doğru adımlar atılır (186). Bu aranan zihin açıklığının, aydınlığın bir belirtisi de, yazıdaki sadeleşmedir. Yazar, biçimsel olarak "iptidai ve fakir görünmek pahasına" yeni düşüncelerin peşine düşer. Eskinin dairesinden çıkabilmenin, "yeni ve müşahhas" olana erişmenin yolu biraz da bu özveride saklıdır. Örneğin "sadelik ve yenilik uğruna, alışılmış mükemmelliklerden kaçınan" Şinasi, "kısır" görünmeyi göze alır. Düzyazıda ortaya çıkan yavanlık görünümü, şiirden nesre geçişin sonucu olduğu kadar, farklı duyuşlara, toplum ve doğa tecrübelerine açılmanın da belirtisidir. Şiir, yeniliğe ve dolayısıyla nesre doğru açıldıkça üslûp feda edilir, mânâ öne çıkar: "Şiiri düşüncesi uğruna fakirleştirmekten çekinmeyen" ve vezinsiz şiiri deneyen Şinasi'nin "şiiri, nesriyle birleşir" (185). Bunu yaparken, muhtevanın önüne geçen vezinleri, nükteyi edebiyattan çıkararak, "kelimeyi çıplak bırakmakla işe başlar." Böylece "fikrin kendisiyle yetinen bir şiir dilinin yahut konuşmanın kapısını açar" (184).

"Eski nesirde ferdin asıl malikânesi üslûptur" diye yazar Tanpınar. Ancak Tanzimat'la birlikte nesirde üslûp kaygısı aralandıkça, veznin, inşanın dayatmalarıyla çok uğraşmadan anlatmaya başlayan yazarın ferdi varlığı daha çok yazının içeriğinde ifadesini bulur. Kendisini hünerine, biçimsel arayışlara feda etmeyen yazarın, kişisel telaffuzu düzyazıda yüzeye çıkar. Üslûp seyreldikçe yazar, "nesri boğan söz sanatları iptilasının"

dışına çıkarak, farklı bir dünyayı, doğayı, dünyevi aşkları ve ilişkileri seslendirmeye başlar. Sözgelimi Şinasi, hayvanları da gündelik yaşamın bir parçası gibi anlatır. Bu dönemin yazarları, aynı zamanda gazeteci de olmaları nedeniyle, yaşamla içli dışlı yazılar kaleme alırlar. Baskısını duyuran modernliğin de gereği olarak, "mücerret" olandan, soyutlamalardan "müşahhasa", cisimleşen varlığa, olayların, gelip geçmekte olanın muhitine doğru açılış yazılarda da karşılığını bulur.

Ancak tüm bunlara rağmen Tanpınar, ilk nesir örneklerini oldukça yüzeysel bulur. Açık seçik ortada olana, müşahhas varlığa yaklaşmayı bilmeyen, "rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş", "reel müşahedesinin nizamını ve nispet fikrini bilmeyen" bir kültür dairesi içerisinde soluk alan yazarın yazıları da doğal olarak "sathi" kalır. Özellikle Şinasi'nin yazılarında, "sarih görüş imkânı", "eşya ve dış dünyayla temas" derinlikten yoksundur. Hattâ Şinasi, sözü çoğaltmayı, süslemeyi marifet sayan bir yazma, seslenme geleneğini yok etmek ister gibi, sözünü o kadar sakınır, ketumca konuşur ve yazar ki, neredeyse "işaretlerle konuşur" hale gelir (258).

Tanpınar için gerçek bir kahraman olan Şinasi, yazdıklarının niteliğiyle değil de etkisiyle daha fazla ilgilenir; mânâ yaratmanın önündeki engelleri temizlemek ister; geçmişin oyalayıcı üslubunu, dilini sadeleştirmeye çalışır. Tanpınar, Şinasi'nin her girişiminde bulduğu bu aydınlanmayı, akılcılığı ondaki bitmeyen yenilik arayışıyla koşut sayar: "Aklın çağında yaşayan insan yenidir" (189). Dolayısıyla akıl, düzyazı ve yenilik bağdaşık kavramlar olurlar. Kendi cemiyeti içerisinde düzyazının mucidi olan Şinasi, aynı zamanda fikir üretiminin, düşüncenin de temel aracını yaratmış olur.

Ölçüsünü göreneklerden değil de akıldan almaya başlayan bir dönemin şahsiyeti olan Şinasi'de akılla yaratılan aydınlanma sadece düşüncede kalmaz; İstanbul sokaklarının aydınlatılması konusundaki girişimlerinde olduğu gibi, onun için aydınlanma, bir kavram, eğretileme olmaktan öteye geçer. Şinasi, "temizliği

ve aydınlığı bütün hayata kadar götürmemizi ister." Devletin vazifesi de bu aydınlanmayı, temizliği tesis etmektir. Şinasi'nin üslûp temizliğiyle ortaya çıkan yazılarının amacı da bu aydınlığa, temizliğe yardımcı olmaktır: "Kaleminden çıkan her satır, kafamızda ya bir hurafeyi yıkıyor yahut da memlekete yeni bir şey getiriyordu" (200).

EDİM

I

"Trajik İmge"nin Ortaya Çıkışı ve Kayboluşu

Klasik tragedyalarda, fazladan konuşmalara, gündelik davranışların betimlemelerine ve sahne üzerinde sıradan nesnelere rastlanmaz; her sözcük yerli yerindedir, kimse nedensiz bir eylemlilik içerisinde görünmez. Tragedyayı icra edenlerin konuşmaları ve eylemlerinde ya da sahnenin düzenlenişinde temel bir sadelik biçimi yinelenir. Tragedyalar, her tür ifade ve eylemdeki kararlılıkla ilişkilidir: "İçinde hiçbir şeyin trajik statüyü hak edecek kadar uzun süre aynı konumda kalmadığı bir alanda" tragedyanın varlığından söz edilemez (Eagleton 2012). Aristoteles'in *Poetika*'sından anladığımız kadarıyla, izleyici de taşkınlıktan uzak, alması gereken dersi, arınmasına (*katharsis*) aracı meseli alıp çıkar bu temsillerden. Seyirci de sunumun bir parçası olarak, izlediğine etkin bir katılım gösterir. Sahnedeki vakur, Aristoteles'in deyişiyle "ağırbaşlı bir hareket" olan dramaya dâhil olur.

Tragedya, mitlerle sarmalanmış bir doğallık ve gerçeklik kavrayışına karşı çıkmadan, izleyicisinin kendi dünyasıyla barışık kalmasına yardımcı olur. Özellikle trajik kahramanın, rast-

lantılar, talihsizlikler sonucunda da olsa, mevcut düzenin dışına çıktığında başına gelenlere tanık olmak, tragedyadan beklenen arınmanın kaynağı olur. "Denge, orantı, uyum, ölçü (*sophrosyne*)" dışına çıkanın karşılaştığı telafi edilemez dehşetin tarifi, sağduyulu davranışlar sergileyen, konuşmasında, eylemlerinde ve temaşasında ölçüyü tutturabilen yurttaşların yaratılmasına yardımcı olur. Tragedya sahnesinde fazla konuşmadan ve eylemeden, öylece duran kişiler ve eşyalar, tüm yurttaşlar için feyz kaynağı olan hakikatin bir sunumunu gerçekleştirirler. Eşyalar, sahne unsurları ya da sade dekor parçaları, gündelik kullanımları dışında işlevler edinirler. Örneğin bir sandalye, oturmak için değil de, kamuya dönük hitabetler için ya da darağacının parçası olarak kullanılır.

Aristoteles, tragedyaları, müzik, resim, hitabet gibi ifade araçlarıyla yaratılabilecek "taklit biçimleri"nin uyum içerisinde bir araya gelmesi olarak tanımlar. Ancak klasik tragedyalar, her şeyden önce sözlü kültürün ürünleridir. Azra Erhat, bu dönemin sözlü kültüründe üç farklı söyleme biçimi bulur: *mythos*, *epos* ve *logos*. *Mythos* sözün söylence halidir; *epos* sözün şiirli, güzel halidir; *logos* ise sözün, hakikate, kelâma bağlayan, ölçülü, akla uygun halidir (1999: 9). Tragedyalarda bu söyleme biçimleri bir araya gelseler de çatışarak varolurlar. Bununla birlikte *epos*'un sağladığı ölçülü, şiirli söz yardımıyla dile geldiklerinde bir uyumu da yansıtırlar. Tragedya yazarının temel meşguliyetiyse, *epos* yoluyla *mythos*'ları dile getirmek, bir tür *mythographos*'luk yapmak, mitosları yazıya geçirmektir.

Sözün türlü biçimlerinin yanında, tragedyalarda mitosların görsel sunumları da bulunur. Aristoteles için özellikle görsellik yoluyla yaratılan "hoşlanma duygusu" ve heyecan (*pathos*) izleyicinin temsile katılımını da kolaylaştırır. Seyirci karşısında gördüğü resimli sunuma katılmaktan zevk duyar. "Resimlere bakmaktan hoşlanırız (...) Bunun en açık kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok

hoşlanmamızdır" (2011: 24). Tragedyaların sunduğu bu "taklit düzeyinde" güzel ve çirkin olanın tanımları değişir; "yaşamda çirkin ve nahoş olan şeyler *mimesis* düzeyindeyken bir sevinç kaynağına dönüşebilir" (Lukács 1988: 81).

Aristoteles'in ifadesiyle tragedyanın "yoğun bir yapıt" olması, biraz da tüm başka sanat türlerinin sahip olduğu taklit biçimlerini içerisinde barındırmasıyla ilişkilidir. Söz söylemenin her halinin yanında, müziğin ve görselliğin kullanımı da bu yoğunluğa neden olur: "[Tragedya], insanların en çok hoşuna giden iki şeyi, müziği ve gösteriyi ekler. Anlaşılırlığı, gerek okumada gerekse sahnede, en önemli özelliğidir" (2011: 83). Resimli taklitlere bakmanın "çok hoş bir şey olması" nedeniyle, izleyicisi tragedyalardan alması gereken hisseyi eğlenerek almış olur. İzleyici, hoşlanarak içerisine girdiği görsel sunumdan aldığı ibretler sayesinde, tutkularından, uyumsuzluklarından temizlenir ve daha iyi bir yurttaş olur. Tragedya yazarına düşen de, hem eğlendirmek hem de seyircisini eğitmektir. Bir "karakter ressamı" olan tragedya yazarı, sahnede canlandırdığı kişilerin gerçek gibi görünmesini, yaşanan olaylarda "olasının inandırıcılığı"nı sağlayabilmelidir. Çünkü seyirci ancak gerçek gibi görünen karakterlerle özdeşleşebilir ve gerçeğe benzer olayların içerisinden arınmayı başarabilir.

Temel görevleri, sanat işi aracılığıyla "benzeşim" ve "eğretileme" (*metaphora*) üretmek olan ve "dizelere dökülen anlatı yoluyla taklit" eserler yaratan ozanlar, Aristoteles için belli başlı "imge yapıcıları" arasında sayılırlar (77). Aristoteles, ressamları da başka tür bir imge yapıcısı sayar. Farklı imge türlerine topluca sahip olan tragedyalar, düzgün konuşan kahramanlarıyla, sahnedeki müzik ve görselliğin varlığıyla, "ses", "biçim ve renkler"in de içerisine katıldığı iyi türde bir öykünme sanatıdır. "İyi bir taklit" türü ve *mimesis* aracı olan tragedyalarda türlü ifade araçları, "taklit araçları" bir arada kullanılırlar; biçimin, renklerin, seslerin, "çeşnilendirilmiş bir dil"in parçası olan tartımın, şarkıların, ezginin ve ölçünün kullanıldığı tragedyalar,

"taklit etme seviyesi"nde yukarıda bir yer işgal ederler; bu yüzden de çok değerlidirler. Bu taklit, öykünme sırasında "eylem içindeki insanlar" (*drama*) temsil edilirler.[1]

Aristoteles, tragedyaların sahip olduğu tüm bu taklit biçimleri ve imgeler arasında yazıyı sıralamaz. Yazı, "gerçeğin ya da olabilirin" taklidini sunan bir işin parçası olamaz. Yazı ve "müziksiz şiir" yazmasıyla ayırt edilen bir sanatkârın varlığını işaret eden "ortak bir sözcük yok elimizde" diye yazar Aristoteles ve ekler: "Yalnızca dil aracılığıyla, düzyazı ya da dizelerle taklit eden sanatın, bugüne dek kendine özgü bir adı olmadı" (20). Yazılı işin söze dökülmesi, sesli okunması, bir müzik eşliğinde söylenmesi beklenir. Sanatsal yazıları meslekî yazılardan ayırmak da olanaksızdır: "Fizik ya da hekimlik üstüne yazmış birine de ozan (*poietes*) denilebiliyor" (20).

George Steiner de tragedyalarda benzeri bir bütünlüğün varlığını saptar: "İdeal ve zorunlu olan, tüm dramatik temsil biçimlerinin –söylem, jest, müzik, perde üzerindeki görüntü– işbirliği yaparak, bir nevi orkestra bütünlüğünü yakalayabilmesidir" (2011: 255). Hattâ Corneille'in *Sertorius* adlı tragedyasının yarattığı "renk duyusu"ndan söz eder ve bu rengi "koyu kızıllık" olarak belirler. Tragedyalarda çok farklı duyum ve ifade biçimleri bir arada varolsalar da bunların aynı zamanda sadelikle, ağırbaşlılıkla sahneye yerleştirilmesi, hayata geçirilmesi, eyleme dökülmesi, ifade edilmesi gereklidir. Steiner, Antik Yunan klasik tragedyalarından sonra, 17. yüzyılda özellikle Racine'in yapıtlarıyla beraber tekrar ortaya çıkan tragedya türünün, bu türden bir sadeleşmeyle, "gereksiz ayrıntıların budanması" yoluyla olanaklı olduğunu dile getirir. Sahnedeki eşyasızlık, konuşmalarda retorik ifadeden kaçınma, yazımda yalınlık ve eylemde yavaşlık bu sadeleşmenin farklı biçimleridir. Bu değerlendirmeye göre, gerçek anlamda tarihte iki ayrı zaman parça-

[1] Aristoteles, *drama*'nın, "eyleme geçmek, bir şey yapmak anlamındaki *drao* fiilinden türemiş" olduğunu dile getirir.

sında ortaya çıkan "trajik duyu", sadelik içerisinde bir araya gelmiş çok farklı duyum ve ifadelerin karşılığı gibi anlaşılabilir.

Aristoteles'in *Poetika*, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* ve Steiner'in *Tragedyanın Ölümü* adlı yapıtlarını yan yana okuduğumuzda, tragedyanın bir tür olarak 'ortaya çıkışı'ndan önce ve 'yok oluşu'ndan sonra, sanatsal ifade biçimlerinin birbirlerinden ayrı yaşamlar sürdükleri sonucuna varabiliriz. Tragedyaların çok farklı estetik ifade biçimlerini bir araya getirmesiyle olanaklı kıldığı bütünlük duyusu, sadece yazılı metne değil, sahne düzenine, koronun işlevine, müziğin, dramatik unsurların, eylemlerin kullanılışına odaklanarak anlaşılabilir.

İmgesiz ve Kavramsız Müzik

Friedrich Nietzsche'ye göre, tragedyalarda birçok sanatsal ve duyusal biçim gibi, Dionysos ve Apollon motifleri de farklı yaşam kaynakları olarak bir araya gelirler. Nietzsche'nin tragedyaya dönük asıl ilgisi de hem karşıtlaşan hem de dengeleyici bu iki gücün buluşmasına yöneliktir. Ancak gene de Dionysos'un olumlayıcı gücünü, neşesini Apollon'un ölçülü tarafının önüne yerleştirir. Bu nedenle tragedyada Apollon'un ifadesi saydığı konuşmalardan çok, Dionysos'un kendisini en iyi anlattığı müziğe ve koronun varlığına önem verir. Ona göre Apolloncu heykel sanatı ile Dionysosçu müzik arasındaki "benzersiz karşıtlık" tragedyada ifadesini bulur. Bu şekilde, "düşün ve esrikliğin birbirinden ayrılmış sanat dünyaları" da klasik tragedyada birleşirler. Üstelik bu çok boyutlu birleşmeler çoğunlukla uyumu değil, çelişkiyi, karşıtlığı yanlarında getirirler. Trajik kahramanı iki taraftan çekiştirerek onu türlü talihsizliklere sürükleyen de bu uyuşmazlıkları bir arada tutma çabasıdır. Tragedyada ölçüyü kaçırmamayı hatırlatan Apollon yaratıcı taraf ın, Dionysos ise bozucu eylemlerin sorumlusudur. Bir tragedya sahnesinde kurulan ve bozulan düzenlerin, dinginlikle karmaşanın iç içeliği, Dionysosçu ve Apolloncu güçlerin "hep yeniden birbirini izleyen" güç savaşlarının yansımalarıdır (2011: 33).

Nietzsche'ye göre, tragedyanın temel dramı, Apollonca güzel ve ölçülü biçimler alan varlıkların, Dionysos tarafından tekrar bozulmaları, ayartılmaları üzerine kuruludur. Özellikle Dionysosçu müzik yeniden doğuşun çağrısını taşıyarak bu ayartmanın kaynağı olur. Dionysos'un itkileriyle şekillenen müzik, başlangıçta "imgesiz ve kavramsız" olarak ortaya çıkar. Ancak Apollon'un "defne dalıyla dokunuşu" sayesinde "imge kıvılcımları" ortaya çıkar ve "Dionysosçu bilgelik", "imgelerin diline tercüme edilir" (101). Nietzsche bu durumu, yontu sanatı ile müzik sanatı arasındaki geçişim üzerinden betimler:

> Heykeltıraş ve aynı zamanda onunla akraba olan epik şair, imgelerin en katıksız seyrine dalmıştır. Dionysosçu müzisyen, hiçbir imge olmadan, tamamen ilk-acının kendisidir ve onun ilk yankılanışıdır. Lirik deha, mistik kendinden vazgeçme ve birlik durumundan, heykeltıraşın ve epik şairin dünyasındakinden bambaşka bir renge, nedenselliğe ve hıza sahip bir imgeler ve benzetmeler dünyasının göverdiğini duyumsar. (36, 37)

Tragedyada icra edilen müziğin, herhangi bir varlığı işaret etmeyen, sahnede olanları betimlemeden bırakan imgesizliği, Apollonca bir dünyayla karşılaştığında değişir ve müzik, doğadaki, düşlerdeki ya da mitlerdeki varlıkları anlatmaya başlar. Apollon, imgesiz müziği, bir şeyler betimlemeye, dinleyicileri önünde bazı resimler açmaya zorlar. Nietzsche'ye göre, tragedyada Dionysos'un güçlerinin Apollon'la karşılaştığı ve imgesiz olanın belli görünüşler kazandığı, bedenleştiği, mevcudiyet bulduğu belli bir an mutlaka yaşanır. Bu sırada müzik ve yontu sanatları karşı karşıya gelirler. Tragedya bu karşılaşmanın sonucu olarak, şekilsiz olanın madde bulmuş olanla, bazen uyumlu bazen de karşıtlaşarak buluşması, yüzleşmesi şeklini alır. Ancak bu buluşmanın tragedyada tam olarak gerçekleşmesi asırlar sürer. Zaman içinde birçok ara tür ortaya çıkar ve kaybolur; destanlar, halk türküleri, epik öyküler, Dionysos'a övgüler olan ve tragedyanın kökeninde yer alan dithyramboslar

ve tragedyadaki uyuma çok yakınlaşan lirik şiir gibi. Nietzsche lirik şiiri, "müziğin imgelere ve kavramlara akması" olarak değerlendirir. Bu sayede "ilk-imgeler"e, öze yakın olan müzik, görünüşe ve kavramlara açılır. Böyle bir müzik parçasını "pastoral" olarak değerlendirmek olanaklıdır. Müzik bir resim çizer; sözgelimi "köylülerin neşeli toplantısı" olur (42). Ama lirik şiirin bu girişimi sonuçsuz kalır; müzik Apollonca bir sınırla karşılaştığında imgesizliğini korur. Bu 'başarısızlık' şiirlerde kullanılan dille ilişkilidir:

> Görünüşün üzerinde ve tüm görünüşten önce bir alanı simgeleştiren müzik, hiçbir zaman tam olarak dille karşılanamaz. Onun karşısında her görünüş daha çok benzetmedir: bu yüzden görünüşlerin organı ve simgesi olarak dil, hiçbir zaman ve hiçbir yerde müziğin en derindeki içini dışına çeviremez. (44)

Canlı Duvar Olarak Koro

Nietzsche, tragedyanın kökeninde "ilk-drama" olarak koronun varlığını bulur. Tragedya korosu, "ideal seyirci" olarak hem sahnedeki temsili hem de kendisini izler. Tragedya kahramanları da sırayla koronun önüne birer ikişer çıkarak dramaya eklenirler. Koronun temel işlevi, "gerçekliğin sefil resmedilişi" olmaktan uzaklaşmak adına, sahneyi "orta yer"e, "gökyüzü ve yeryüzü arasında" ara bir yere yerleştirmektir. "Tanrısal ve insansal dünyanın iç içe geçmiş" olduğu ara yerde tragedya, dünyevi sorunların oyalayıcı varlığından uzak tutulmuş olur. Ancak gene de bu ara yerde şekillenen tragedya, "keyfî olarak uydurulmuş bir dünya değildir" (47). Sahnedeki temsil, yeryüzünde olan bitenlerin soyutlanmış, yüceltilmiş bir karşılığıdır. Yeryüzü ve gökyüzü arasındaki uzlaşım zeminini yaratan koronun bir başka görevi de, bu "orta dünya"nın sınırları içerisinde tragedyanın "şiirsel özgürlüğünü" korumaktır. Koronun parçası olan, dans eden, şarkı söyleyen satirler dünyevi meşguliyetle-

re karşı, koronun bilinen dizilişinde olduğu gibi, "canlı bir duvar" kurarlar.

Korodakiler, zamanımızda olduğu gibi her zaman düzenli şekilde konumlanmazlar. Nietzsche, aralıksız eylem halinde, "dansın, sesin ve sözün tüm simgeselliğiyle" kendinden geçen bir koro tasvir eder. Korodaki satirlerin birçok sorumluluğu vardır: "Müzisyen, şair, dansçı, ruhlarla konuşan, bir ve aynı kişidir" (55). Yerinde duramayan koronun temsil ettiği Dionysos ve sahnede eylemsiz şekilde, hareketsiz duran kişilerin ve eşyaların feyz aldığı Apollon, tragedyada "etkileyici bir biçim karşıtlığı" içerisine girerler. Eylem ve "anlatım" onların kılığına girmiş olarak çatışırlar: "Konuşmanın dili, rengi, devingenliği, dinamizmi, koronun Dionysosçu lirik şiirinde ve diğer yandan sahnenin Apolloncu düş dünyasında tamamen ayrılmış anlatım alanları olarak, birbirlerinden uzaklaşırlar" (56). Ancak gene de Dionysos'un kendinden geçmeye açık , "bireyin parçalanmasını ve ilk-varlıkla bir olmasını serimleyen" anlatımı her zaman için "Apolloncu imgeler dünyasıyla" kuşatılır ve onun içerisinden "boşalır." Satirler, akıldışı görünen heyecanları ve esrimeleri arasında, onları "ılımlı olmaya" çağıran ve "sınırları anımsatan" Apollon'a da kulak vermeye devam ederler.

Bu bağlantılar, karşılaşmalar, iç içe geçmeler, tragedyayı kendi öncelleri olan dramatik sunumlardan farklı kılar. Dionysos ve Apollon'un karşıtlıklar içerisindeki uyumuna, sahnede hayat bulan "karşılıklı orantılılık" durumuna tanık olan seyirciler müzikle baştan çıkarken, bir yandan da ölçülü birkaç sözle sakinleşmeye çağrılırlar. "Sözün ve imgenin yardımı olmadan" "tek bir senfonik cümle" halini alan müzik, dinleyicilerin esrimelerine, "dağılmalarına" neden olur. Ama çok geçmeden, Dionysos'un müzik yoluyla parçaladıkları, Apolloncu güçler tarafından yeniden bir araya getirilirler. Sonrasında Apollon'un yarattıklarını Dionysos tekrar bozar ve bu çevrim tragedyanın temel dramatik eylem ve anlatım çatısı gibi devam eder.

Nietzsche için koro, klasik tragedyaların yarattığı bütünlük duyusunun kaynağını oluşturur. Koronun, seyircinin nabzını tutmak için tüm ifade ve anlatım biçimlerine başvuran, konuşan, dans eden, anlatan varlığı geri çekildikçe, tragedya da yok olmaya başlar. Euripides'in oyunlarıyla beraber, koronun tragedyada olan biteni dolayımlayan varlığı yerine, yazarın kendi icadı olan ve sahneye tepeden inen bir tanrı temsili olarak *deus ex machina* yerleştirilir. Bu düzenek, sahnede olanları bir ana fikre, *logos*'a, kelâma bağlayarak, tragedyadaki anlatım ve ifade çokluğunu yok eder. Sahnedeki farklı söz söyleme biçimleri arasındaki uyum da, *logos* lehine bozulmuş olur. Bu değişimle birlikte, sözün içerisine karıştığı müzik, Dionysos'un imgesiz müziği olmaktan çıkar; yerine "sesle betimlemelerin" yer aldığı coşturucu, uyarıcı düzenlemeler ortaya çıkar. Müzik, seyircinin gözü önünde hemen bir manzara yaratmak ve bu sayede izleyicisini, izlemesi hoşa giden resimlerin açıklığıyla yakalamak ister.

'Bozulmuş' Euripides tragedyalarının biçimsel benzerlerini yakın zamanlı "opera kültürü"nde bulan Nietzsche'ye göre, "yarı müziksel bir konuşma tarzı" olan operaların, "yarı şarkıları" ya da resitatifleri, "içsel bir kararlılığa sahip olan bir karışım değil, son derece mozaik tarzı bir yapıştırma olarak tanımlanmalıdır" (113). Nietzsche'nin kentsoylu bir zevkin yansımalarını belirlediği "düpedüz modern olan bu sanat türü" içerisinde müzik ve konuşma uyumsuz şekillerde, "biçem melezleşmesi"nin bir sonucu olarak bir araya getirilirler. Operada şarkı sözü ve "betimleyici ses", tragedyalarda uyumla harmanlanan diğer ifade biçimlerini bastırarak öne çıkar. "Başlarda operaya müziğin, görüntünün ve sözün bir buluşması" gözüyle bakılır ama zamanla sahnedeki müzik kullanımının, "müziksel kulağı olmayan", "sıradan seyircinin" bir talebi olduğu anlaşılır. Operanın esasını Nietzsche, farklı seslerin uyumla ya da karşıtlaşarak bir arada taşındığı "kontrpuan" üzerinde "güftenin", şarkı sözünün zaferi gibi yorumlar (115).

Tragedyalarda, Dionysos ve Apollon'un temsil ettiği iki karşıt gücü trajik dram içerisinde uyumla bir arada tutan, Nietzsche'ye göre, kaynağı doğada yer alan "ilk imgelere" yapılan göndermelerdir. Eski Yunanlıların doğal olanı görmeye, duymaya dönük yatkınlıkları, güzellik duyuları da bu imgeleri yakalamalarını kolaylaştırır. Onlar için hakikat, hep görünüşe gelmesiyle, imgeleriyle (*eidolon*) beraber anlaşılır, anlatılır, temaşa edilir. İz bırakan, mevcudiyeti olan ve maddeye, bedene girmekten çekinmeyen bu hakikat kavrayışı Nietzsche'ye göre, Sokrates ve öğrencisi Platon'un da yardımıyla, *idea eidolon*'dan, gerçek bilgi ve düşünce imgeden uzaklaşana kadar devam eder. Onların yarattığı düşünsel kırılmanın yanında, Sokrates'in zamandaşı Euripides'in tragedyalarında hakikat imgesiz bir varlık alanı olmaya başlar. Oysa Sokrates-öncesi dünyanın zengin tragedyalarını yaratan Eski Yunanlılar için hakikat, gölgesinden, yansısından ayrı tutulmaz. Bu durum, dönemin insanlarının plastik yetilerinin, duyularının gelişmişliğiyle de ilişkilidir:

> Gözlerinin inanılmaz keskin ve sağlam plastik yetenekleri karşısında, parlak ve içten renk beğenileriyle birlikte, daha sonraki zamanlarda doğanları utandıracak biçimde, düşleri için de çizgilerin ve hatların, renklerin ve grupların mantıklı bir nedenselliğini, sahnelerin, onların en iyi rölyeflerini andırırcasına art arda sıralanışını varsaymaktan alıkoyamayız kendimizi. (23)

Eski Yunan dünyasını etkileyici bir duyarlıkla betimleyen Egon Friedell de, dönemin insanlarının bu yeteneklerinin temelinde, yörenin açık ve güneşli manzarasını bulur. "Yeryüzünde hiçbir halkta olmadığı kadar renk duygusu ve renk sevinci geliştirmiş olan Yunanlılar", aynı zamanda tasvirlerinde "yalın ve güçlü çizgilere" sahiptirler. Bu yatkınlıklarının kaynağı çok basittir: "Yunanistan'da nem oranı çok düşük olduğu için, çizgiler bizdeki gibi bulanık değildir; sesler birbirine karışmaz. Her şey kesin hatlara, belirgin kontrastlara, etkileyici renk paletine dö-

nüşen güçlü renklere sahiptir" (2004: 27). "Sınırları çizilmemiş olanı sevmediklerinden", nesnenin etrafına kontur çekip, içerisini de canlı ama doğasına uygun renklerle boyarlar.

Koşuktan Düzyazıya

George Steiner, Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* adlı yapıtını tamamlamayı amaçlar gibi kaleme aldığı *Tragedyanın Ölümü* adlı çalışmasında, "trajik duyu" ve "trajik imge"nin tarih sahnesinden çekilmesinin etkileri üzerinde durur. Tragedyalar yok olmadan önce zaten biçimsel olarak dönüşmeye başlarlar. Biçimsel değişim muhtevaya da yansır ve trajik temanın ayrılmaz bir parçası olarak "dehşet duyusu"nun anlatımı, "acıklı" durumların betimlenmesine dönüşmeye, tragedya melodram şeklini almaya başlar. Kentsoylu yaşamın bir takıntısı olarak "düzenlilik" arayışı içerisinde "trajik zorunluluk" duyusu, olgusu kaybolmaya başlar. Steiner'in Goethe üzerinden örneklediği ve nedenlerle sonuçlar arasındaki bağın görünür olduğu bu düzenli evrende, yazgılarına (*moira*) güç geçirirmiş gibi poz veren, kendine yeten kahramanlar ortaya çıkar: "Goethe'de özel bir döngü vardır. Güçler, amaçlar ve o yüce yaşamdaki eylemler, ışın yayan bir merkezin çevresinde bir küre oluştururmuş gibi görünürler. Hiçbir kuvvet dağılmaz, hiçbir son ucu açık bırakılmaz" (125). Kör talihin oyunlarına açık olmayan böyle bir düzenin sakinleri için, mutlu sonlar ve onun tamamlayanı acıklı olaylar, trajik eylemle ilişkisini yitirirler. Nietzsche'nin ifadesiyle, bu zamanın dramları, izleyicisine "metafizik bir avuntu" ve dayanıklılık sağlayamaz olur; trajik kahramanların "yaşamın kıyısına", karanlığa, belirsizliğe, dehşete doğru kaçınılmaz yolculukları son bulur.

Azra Erhat, mitlerden, destanlardan ayrı saydığı klasik tragedyalarda, olayların akışında neden sonuç ilişkilerinin bulunmadığını, açıklanabilir olayların, tanrıların denetimi altındaki yazgıların ardında saklandığını ortaya koyar. Bu yüzden trajik kahramanın neyin cezasını, neyin kefaretini ödediği ayırt edi-

lemez olur. Trajik olay, bilinmeyen soy zincirlerinden gelen bir lanet ya da yazgının bir oyunu da olabilir. Bu nedenlerle tragedya kişisi, işlediği suçun cezasından fazlasını çekebilir:

> Destanda başrolü oynayan tanrılar arka plana itilir, yeni tanrılar, yeni kahramanlar ön plana alınıp tragedya yazarının seyircilerine yaşatmak istediği dramın gereklerine göre aydınlanır. Dram insan dramıdır ama ipleri gene de tanrıların elindedir, onları destanda olduğu gibi bir dağın tepesinden savaşı yönetir ya da bir insanın ölüm kalımını tartıya vurur görmeyiz, amaç ve eylemleri saklı kalır, anlaşılmadığı oranda da korkunçtur. Tragedya tanrıları, bilerek ya da bilmeyerek işlediği bir suç için insanı yıkıma götüren amansız yazgıyı, lânete uğramış bütün bir soyun zincirleme suç ve cezasını simgeler. (1999: 9)

Trajik evren yok oldukça, tragedya kahramanlarından beklenen davranışlar da değişmeye başlar. Bu evrimin tamamlandığı zamana ait modern kahramanlar, izleyicilerinde, okuyucularında kendi yazgılarına sahipmiş gibi bir kanı yaratırlar. Trajik kahramanı yıkıma doğru taşıyan eylemler onlarda daha uzlaşmacı şekiller alır; kefâret olgusu yerini telafilere bırakır. İyileşme, düze çıkma ve nihai çözümlerin şekillendirdiği mutlu son baskındır.[2] Mutlu olmasa bile, onun tümleyeni gibi, nedenleri açıklanmış, yıkım ve felâket içerse bile kararlı bir son tarif edilir. 'Trajik'le acıklı olanın anlamdaş olmadığı da bu şekilde ortaya çıkmış olur. Kahramanın eylemlerini yönlendiren, talihsizlikler, rastlantılar değildir artık; "körlük yoluyla içgörü edinme" olanaksızlaşır. "Antik dönemin trajik yaşam duyusu" yerine anlatıya akılcı etkenler yön verdiğinde, sonuç da mutlu olsun ya da olmasın anlaşılır, hesaplanmış, kurgulanmış şekiller alır; anlatılarda, "anlamak ve ifade etmek arasına, matematiğin ve

[2] Stalin de devrimin utkusuna gölge düşürmemek, trajik umutsuzluklara yer bırakmamak adına, bütün oyunlar ve romanların mutlu sonla bitmesi konusunda bir emir yayınlatır.

bilimsel formüllerin yeni dili" de eklenir (2011: 126, 147). Oysa tragedyalarda eylemin, olayların sonuca varması zorunlu değildir; Nietzsche'nin "bengi geri dönüş" tanımına uygun şekilde, tekrarların hükmü altındaki yaşamda sonul olan her zaman başlangıçlara ulanır. İnsandan üstün güçlerin, "fani eylemlerin etrafını sardığı" tragedyalarda hikâyenin ilerleyişi ve sonucu önceden kestirilemez. Tragedya bu haliyle bize, "dünyanın ne kadar az bir bölümünün insana ait olduğunu öğretir" (145).

> Trajik yaşam görüşünün geçerli olduğu bir yerde, dünyevi ya da maddesel kurtuluşlara başvurma hakkı yoktur. (...) Cevap yoktur. Neden olsun ki? Eğer olsaydı, tragedyadan değil, ibret öyküleri, ders verici masalların yaptığı gibi, âdil ya da âdil olmayan ıstıraptan söz ediyor olurduk. Trajik olanın ötesinde, başka bir zaman ve mekân boyutunda 'mutlu son' yoktur. Yaralar iyileştirilmez, parçalanmış ruh onarılmaz. Tragedyanın ölçüleri içerisinde telafi yoktur. (95, 96)

Kentsoylu kültürün ve orta sınıfın ortaya çıkışıyla, "kişisel tragedya" türü yaygınlaşmaya başlar. Goethe'nin Werther'i bu türün en bilinen kahramanı olur. Bu "romantik izlek", tragedyalardan roman türüne doğru bir güzergâh açılmasına da neden olur. Romantik biçime doğru bu "gerileme"de tragedyanın tekrara, içinden çıkılamaza dönük ısrarlı vurgusu yerine, kentsoylu kültürde dünyevi olana, "yeni ve ilginç olana yönelik bir ilginin (*Neugier*)" de payı bulunabilir. Mitosları hayata geçirirken yazgısıyla, sonsuzlukla yüzleşen bir kahramanın yerini, bu dünyada kalmaya kararlı, ötedünyayla hesabını kapatmış, başarıyı, mutluluğu için hesaplar, hileler ve başka türden "telafi edici" eylemlere girişmekten çekinmeyen başka tiplemeler alırlar. Oysa tragedyada ötedünyanın kapısı, özellikle de "cehennemin kapısı", o kapının ardındakilerle yüzleşmek isteyenler için açık durur. Aristoteles'in dile getirdiği "trajik sorumluluk" gibi bir

vasıf da, bu açıklığı yoklamaya dönük, telafisi, geri dönüşü olmayan itkilerin, rahatsızlığın kaynağıdır.

Steiner, "trajik duyu"dan yoksun saydığı romantik biçeme ait türlü ruh hallerinden, mizaçlardan, davranışlardan söz eder: Pişmanlık, bilinç uyanışıyla ortadan kalkan cehâlet, tövbekârlık, egemen olanın merhameti, kötü durumdan kurtulmak için edilen dualar, bedelini ödemeden sahip olma arzusu, sevgi yoluyla kurtarılma, ıslah olan kötü adamlar. Seyirciler içinse, gerçek bedeline katlanmadan kötülüğün heyecanına ortak olma hali... Oysa trajik kahramanın sorumlulukla taşıdığı, bedel ödemek, kibir, basiret, gurur, onur, küstahlık gibi vasıfları, ondaki telafi arayışlarını olanaksız kılar.

Trajik duyunun 'bozulmasının' en önemli biçimsel sonucu, koşuk şeklindeki anlatıların düzyazıya dönüşmesidir. Bazı metinlerde, Shakespeare'de olduğu gibi, bu iki yazı biçimi bir arada kullanılır. Hattâ Shakespeare'in yapıtları, koşuk ve düzyazı dünyalarının gerilimini, "birbiriyle iletişim kuramayan dillerin" dramını etkili bir şekilde yansıttığı için bile okunabilirler. Steiner, düzyazıyla kaleme alınmış tragedyaları, Shakespeare ve özellikle Büchner'de yaratıcı uygulamalarını bulsa da, genel olarak trajik duyu adına bir düşüş olarak değerlendirir. "Şiirli söz" olarak koşuktan düzyazıya doğru değişim, modernliğe yaklaştıkça sözel retorik arayışların, anlatılanı güzelleştirme, güzel söz söyleme çabasının yok olmasıyla da ilişkilidir. Yeniçağ'ın tragedyalarında, koşuklardaki ölçü ve vezin yapıları terk edilerek, "doğrudan konuşma" teknikleri kullanılır. Bu şekilde tragedyaların sahneye konulması, izlenmesi kolaylaşsa da yapıtın biçimsel değeri düşer. Klasik tragedyalarda anlatının koşuk şeklinde olması, diğer sahne unsurlarıyla metnin uyumunu artırır. Trajik imge, birçok başka ifade tekniğinin birleşimi gibi ortaya çıkar:

> Attika dramı, konuşma, müzik ve dansın tek bir noktada birleşmesini temsil eder. Söz konusu üç kavramın da can damarı ritimdir ve dil, bir ritim konumuna geldiğinde (ke-

> limelerin düzenli bir hareket halinde olmaları) bu, koşuk biçimdir. (...) Yunan tragedyası şarkı söyleme, dans etme ve deklamasyon ile icra edilirdi. Orada düzyazı biçimine yer yoktur. (180)

Koşuk şeklindeki tragedya metnindeki şiirli ifade, karşılıklı anlaşmaya, iletişim kurmaya yönelik değildir. Tersine, kahramanların kendi aralarında ya da seyirciyle anlaşmalarını zorlaştırır çoğunlukla. Koşuk yoluyla anlatım, biraz da şarkı sözlerinin işlevsizliğini, abartılı ifade ve retoriğini taşır. Bu anlatımda amaç hakikati ifade etmekten de uzaktır; hattâ "yaratıcı bir şekilde yalan söylemeye" de hizmet edebilir. Koşuk şeklindeki yararsız anlatımın, konuşmaların nedeni, tragedyadaki "şiirsel mit dünyalarının gerçeklikleri" ve yapıtın "imgesel öncüllerine bağlı" bir icranın varlığıdır. Anlaşılma beklentisi olmadan, Aristoteles'in tragedyaların başarısı saydığı "ikna ediciliği" ve arınmayı sağlaması da, özellikle klasik tragedyaların kendi mitik göndergelerini ve imgesel kalıplarını ısrarla korumalarıyla ilişkilidir. Böyle bir biçim, Nietzsche'nin tragedya için uygun gördüğü "orta yer"de konumlanmanın, güncel dünyanın gerekleriyle sarmalanmamış olmanın da bir sonucudur. "Yüce tragedya dünyasıyla, sıradan mevcudiyet dünyası arasındaki başlıca ayırıcı koşuk dilidir. Krallar, kâhinler ve kahramanlar koşuk diliyle konuşurlar" (147).

Oysa düzyazı kullanımı, klasik tragedyalarda yaratılan 'orta yer'deki tutarlı anlatımı bozma, "sıradan insan"larla "duygudaşlık" yaratma tehlikesini taşır. "Eşitlikçi" ve "nesnesine çok yakın" olan düzyazı, "pratik yaşamın gerçeklerini önceden görür, kayda geçirir ve hesaplar. O kendi günlük mesaisini yapan aklın bir kifayetidir."[3] Oysa koşuk biçim kullanan yazar, yaşa-

---

[3] *A.g.e.*, 181. Burada aklın, *ratio*'nun bir melekesi olarak hesap yapmakla, Latincede para sayma ve hesap yapma anlamındaki *rationes* kavramı arasındaki ilişkiye gönderme vardır. Thomas Hobbes da ben-

mın dertlerini ve koşullarını görmezden gelir, kahramanlarını ve izleyicilerini "maddesel ve fiziksel ihtiyaçların zorluklarından", "açlık, uyku ve hastalığın bayağı sorumluluklarından" kurtarır.[4] Sadeleşen, türlü dertlerinden kurtulan bu dünya aynı zamanda eşyasızdır; bu nedenle gereksiz tasvirler, "bayağı gerçeklere" ait betimlemeler içermez. Her yazılan, söylenen ve eylenen, öze ilişkin, mitoslara değgin olmalıdır.

Tzvetan Todorov da, koşuk dilindeki yoksunlaşmanın ve dolayısıyla trajik nüvenin bozulmasının farklı bir sonucunu dillendirir. Koşuk dilindeki bozulmadan faydalanan özellikle erken dönem modern yazarlar, konuştuğu gibi yazan alt sınıftan insanları dillendirmekle kalmaz, aynı zamanda "Molière'in her zaman yazı diliyle konuşan kahramanı Jourdain'in" uyguladığı gibi, bir başka konuşma türüne de yer açarlar. Yani koşukların içerisinden dile gelen ve tragedyalara 'yakışan' kahramanların yerini, konuştuğu gibi yazan ve yazdığı gibi konuşan iki farklı kahraman tiplemesi alır. Söz mü, konuşma mı, yazı mı olduğu pek belli olmayan koşuk dilinin "bozulması"yla, kaba saba gündelik konuşmayla, hesaplanmış yazı diliyle yapılan konuşmaların yer aldığı yapıtlar ortaya çıkarlar. Todorov'a göre bu iki konuşma biçimi de 'yapaydır' (2012).

---

zer şekilde, aklın esasının bu jestte, para sayma ve muhasebe işinde, "hesaplama melekesi"nde yattığını dile getirir (2011: 39).

[4] Terry Eagleton, trajik biçimin bu dünyayla bağlantısızlığını biraz da yazarların ve kahramanların "tuzu kuru olmalarına" bağlar. Trajik sunumda, yaşamı idame sorunlarını atlatmış adamların ve kadınların pozlarını bulur. Steiner de benzer bir hafiflemeyi Henry James ve Proust'un dünyasında bulur. Onların kahramanları da arkalarına aldıkları maddi refahla, özgürce başka şeylerden söz edip, dünyanın, yaşamın dertlerinden uzak bir ruh hali sergilerler.

Aşağıdakiler Nasıl Konuşurlar?

Koşuktan düzyazıya doğru evrilme, aynı zamanda tragedya ve komedya arasındaki sınırın da belirsizleşmesine neden olur. Komedya, Antik zamanlardan başlayarak düzyazının alanı olurken, koşuk biçimi, daha çok tragedyanın ve soyluların dünyasına ait sayılır. Komedi türü, tragedyanın dışına sürülmüş olan "fars öğesi"ni, "maddesel koşullar ve bedensel işlevleri dramatize etmeye yönelik" bir eğilimden beslenir. Hem Antik hem de Yeniçağ komedyasında, "tenin sınırlarını aşamayan" insanların, yiyip içen, dışkılarıyla başı belada, gürültülü şekilde konuşan insanların dünyası açılır: "Bunlar bizi aşağıya, düzyazı dünyasına doğru sürüklerler" (187). Bazen Shakespeare'in oyunlarında rastlanabileceği gibi, bu dünyanın insanları, efendilerinin koşuk biçimindeki konuşmalarına düzyazı şeklinde karşılık verirler; "kendilerini kaba ve avanak bir düzyazı diliyle ifade ederler" (187). Soylu hayatlar şiirli bir şekilde ifadesini bulurken, aşağı dünyanın sakinleri "kaba saba bir düzyazı diliyle" konuşur, "soysuz ve çirkin" olan düzyazıya başvururlar. Aynı zamanda mert olmayanın dilidir düzyazı. Koşuk diliyle konuşan soylular yüz yüze çarpışmayı tercih etseler de, düzyazıyı kullananlar genelde ateşli silahlar kullanırlar.[5] Bu zamanlarda "kahramanlık ülküsü ve şiirsel olmayan gerçeklik arasındaki çatışma" iyice belirginleşir. Düzyazıyla dile gelmek 'mertçe olmayan' bir yoldur. Düzyazı, ihtiyaç duyanın, hesap yapanın, para sayanın, mertçe davranmayanın, hileye açık olanın ifade aracıdır. Diğer yandan da paraya gerçekçi bir gözle bakılan bu zamanlarda, Balzac, Ibsen ve Zola için "paranın şiirselliği" önemli bir izlek olur:

---

[5] Köroğlu'nun başına gelenler gibi... Yüzleşerek savaşmayı bilmeyenlerin, ateşli silâhların rahatlığına sahip olanların ortaya çıkması, şiirli sözün karşılığı olduğu yiğitliğin, mertliğin de sonu olur.

> Düzyazı dünyası, paranın önemli olduğu bir alandır ve düzyazının Batı dünyasındaki yükselişi, modern ekonomik ilişkilerin 16. yüzyıldaki gelişmesiyle aynı zamana rastlamaktadır. Britanya'da hüküm süren krallar gibi, tragedyanın asil kahramanları da yanlarında cüzdan taşımazlar. (...) Cüzdanlarına para koyarken gösterilen kişiler sadece sefil varlıklardır. Fakat toplumda ekonomik etmenler başat bir konuma geldiğinde trajik olgu, mali çöküş ve para yüzünden gözü dönmüş orta sınıfı da içine alacak bir şekilde genişlemiştir. Molière, çağdaş yaşam içinde, parasal ilişkilerin üstlendiği büyük rolün aslını ilk kavrayanlardandır. Shakespeare'de bu ilişkiler arkaik bir masumiyetle muhafaza edilmiştir. (199)

Bu 'alçalış'tan soylular da paylarını alırlar. Sefalet içerisine düşen, dünya işlerine fazlaca bulaşan soylular, şiirli sözle konuşmaktan vazgeçerler. Shakespeare, *IV. Henry* oyununda, soylu bir aileden gelen ama fazla yiyip içen, meyhanelerde gezinen, para sayan Falstaff'ı düzyazı içerisinden konuşturur. Bir başka deyişle koşulsuzluklar içerisinde olanların kendilerini ifade aracı düzyazıdır. Çözülme, sefalet, çılgınlık düzyazıyla betimlenen haller olurlar. Yeni Çağ tragedyalarında düzyazı, "değersizleşme"nin aracı, "münasebetsizlikler"in, "duyarsızlıklar"ın ifade yoludur. Bunun bir örneği de *Kral Lear* oyununda bulunabilir:

> Şerefi, rahatı ve krallık yetkisi elinden alınmış Lear, koşuk biçiminin saygınlığını terk eder. Lear'ın deliye dönmüş ruhu, aklın ve sözdiziminin bağlarını gerdikçe geren bir düzyazı haliyle haykırır. (...) Güzel fakat hain sözlerle tarifsiz bir şekilde aldatılan Lear, dili kabalığın ve zalimliğin derinliklerine indirerek değersizleştirmeye uğraşır. (195)

19. yüzyıl başlarında yaşayan Georg Büchner, Shakespeare'deki bu çabayı daha ileriye taşır ve tragedyayı ilk kez yoksulların yaşamlarına ilişkin dramların anlatımı için kullanır. Onun açtığı bu izlek Brecht'e kadar ulaşır. Shakespeare'in oyunlarında ikincil şahsiyetler olan, etrafında dolaştıkları soyluların dram-

larının yankısıyla yaşam bulan tiplemeler, onun yazdıklarında olayların ortasında yer alırlar. Bu anlatımda "alt tabakanın" maddesel ve bedensel ilişkilerden kurulu yaşamları trajik bir ciddiyetle donanmış olur. Yoksulun, aşağıda olanın konuşma şekli, sonradan Samuel Beckett'ın yapıtlarında da rastlanabileceği gibi, neredeyse bir tür dilsizlik, saçmalama, ne söyleyeceğini bilememe halidir. "Çocuklara özgü önemli bir retorik araç olarak" tekrarlamalara sıkça rastlanır. Konuşmaya hükmedemediklerinden, bildikleri sınırlı sayıda kelimeleri ısrarla ve savurganca kullanırlar. Kullanılan dil, kendi yaşamları ve beden dilleri gibi incelikten yoksun, "vahşi ve anlamsızdır." Ancak konuşmalardaki sürçmeler, "süreksizlikler", "kelimelerdeki zayıflık" şaşırtıcı şekilde güçlü bir anlatımın da anahtarı olabilir.

Tragedya Sonrası Deneyler

Steiner'e göre, özellikle klasik tragedyaların sahip olduğu, "tüm dramatik temsil biçimlerinin –söylem, jest, müzik, perde üzerindeki görüntü– işbirliği yaparak bir nevi orkestra bütünlüğünün" kaybolması, trajik imgenin yok olmasının temel nedenidir. Nietzsche de bu boşluğu dile getirir: "Yunan tragedyasının ölümüyle, her yerde derinden duyumsanan olağanüstü büyük bir boşluk doğmuştur" (2010: 67). Ancak diğer yandan da tragedyaların yok oluşu, yazınsal sanatlar, özellikle de roman türü için verimli bir boşluk açar. Aynı şekilde bu boşlukta farklı müzikal icralar da ortaya çıkar. Sanat kuramcısı Bernard Faccroulle'ye göre, Yeni Çağ başlarında orkestraların çoksesli sunumları, tragedyalarda olduğu gibi sahne sanatlarına destek bir icra alanı olmaktan uzaklaşarak yeniden şekillenirler. Orkestra çukurundaki, görünmez bir yerden yükselen müziğin yaratıcıları görünür olurlar. Ama bu değişim bir karmaşayı da beraberinde getirir. 11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan çoksesli müzik, ilk kez temel bir metnin sağladığı dramatik yapının destekçisi olmaktan uzaklaşır:

> Müziğin kendi başına güzelliği bir değer ölçüsü olur. Bu nedenle çoksesli yapıtlar, metnin anlaşılmasını engelleyen bir karmaşa da yaratırlar. Müzik güzelse eğer, iç içe geçmiş metinlerde seslerin kulaktan çıkamayacağı bir sonuç vermesinin pek önemi yoktur. (2012: 31)

Çokseslilığin yarattığı bu "karmaşa", farklı işaretlerle kodlanmış "açık seçik bir müzik yazısını" ve uzmanlığı da zorunlu kılar. Bestecinin kaygısı, başka metinlere, öğretilere gönderme yapmak değil, kendi müziğini inşa etmek olur daha çok. Müziğin ne anlattığının pek değeri yoktur artık; orkestra bütünlüğüne ait teknik çözümlerin doğruluğu önemlidir. Ancak Rönesans'la birlikte çoksesli müzik icrası, tekrar müzik metninin, anlatımın lehine yeniden düzenlenir. Bu dönemde "sözcüklerin anlaşılmasına daha da büyük bir özen gösterilir, müzik metnin anlamına daha çok yer bırakır" (39). Dünyayı betimleyen ve anlatım kaygısındaki müzik tekseslilige yönelir. Tragedyalar son bulduktan sonra kısa bir dönem için ayrılan müzikal icralar yeniden dramatik metinleri desteklemeye başlarlar. Faccroulle bu değişimi açıklarken, müzik, yazı, metin, ses, renk, çizim sözcüklerini aynı pasaj içerisine sığdırmayı başarır:

> Çoksesli doku incelikle imitasyon yazıdan tekseslilige geçer, her heceye bağlanan notalar şiirsel metnin notalarına göre uzar ya da kısalır. Metin açık seçiklik, kavranabilirlik kazanır ve müzik onun anlamını boğmak yerine konuşma dilinin doğal renklerine devamlılık kazandırır, sözcük yinelemeleriyle ve şiirsel imgeleri 'simgeleyen' melodik çizimlerle heyecanı artırır. (42)

Trajik imge ortadan kalktıkça tragedyaların boş bıraktığı yerde, çoksesli müzikte olduğu gibi farklı türde "deney"lere olanak tanıyan verimli açıklıklar ortaya çıkarlar. Tragedyaların kuşattığı ifade olanakları, duyum biçimleri serbest kaldığında açılan boşlukta, "modernliğin trajik duyusunu" yansıtan roman türü de kendi güzergâhını bulur. Romanların içerisinde hayat bul-

duğu 'romantik düşlem', kişisel yaratıcılıkla, hayâl gücüyle bu boşluğa cevap vermeye çalışır.[6] Koşuk ve şiirli sözler, tragedyalarda bulduğu "kamusal değeri" yitirerek, daha çok "kişiye özel bir anlatım" biçimine dönüşürler. Tragedyaların yaslandığı türden "denetleyici mitolojiler" ya da "simgesel ve törensel referanslar" kaybolduğunda bu mitoslar, çoğunlukla yapay olarak yaratılma yoluna gidilir. Nietzsche, Wagner'in bu yapaylığı yaratma konusunda deha sahibi olduğunu dile getirir.

Henrik Ibsen gibi, tragedyaların izleği kaybolduktan sonra "trajik veraset"e sahip çıkan yaratıcılar da ortaya çıkarlar. Ibsen'in başarısı, trajik duyunun yok olduğu bu boşlukta işleyen "biçemsel ve teatral araçlar" icat etmesiyle ilişkilidir. Bu nedenle onun dram kişileri, "bir çeşit boş alan içerisinde rastgele birbirleriyle çarpışır" gibi görünmezler (226). Modern boşluğu verimli bir uzam olarak yeniden inşa edebilen Ibsen, trajik zorunlulukların olmadığı bir dünyada kendi dram sahnesini yaratabilir:

> Ibsen, modern inanışlardaki istikrarsızlığı ve imgesel bir dünya düzeninin yokluğunu kendisine çıkış noktası olarak almıştır. Açıklayıcı ve uzlaştırıcı bir mitten yoksun bir dünyada insan, çıplak bir halde hareket eder. Ibsen'in dramları, Tanrı'nın insan ilişkilerinden çekilmiş olduğu ve bu geri çekilmenin, kötü niyetli ve cansız bir evrenden gelen soğuk fırtınalara açık kapı bıraktığı varsayımlarına dayanmaktadır. (222)

Nietzsche'den farklı olarak, trajik duyunun kaybolmasını, trajik imgenin bozulmasını tam olarak olumsuzlamayan Steiner için tragedyalar, arkalarında başka edebî, müzikal ya da dramatik biçimlere yer açan "boşluklar" bırakırlar. Tragedya biçeminin dağılmasıyla, "sanatsal hayâl gücünün kuralsız, hiçbir yerli mitos tarafından dizginlenmemiş başıboş dolaşması" (137) olgu-

---

[6] Romantiklerin kişisel bir mitoloji yaratma çabalarıyla ilgili bir değerlendirme için, *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları* (Metis 2008) adlı çalışmamıza göz atılabilir.

su, esasen başka türden bir verimliliğin de kaynağı olur. Ancak "tragedyadan uzaklaşma durumu" birçok farklı ve yeni sanatsal ifade türlerine yaşam verse de tüm bu alanlar, tragedyanın taşıdığı "bütünlük"ten yoksun kalırlar. Modernliğin başları olarak işaretlenebilecek bir zamanla birlikte, trajik imgenin harç gibi bir arada tuttuğu tiyatro, şiir, roman gibi sanatlar ayrı hayatlar sürmeye başlarlar.

II

Modern Mitolojinin Parçaları: "Diyalektik İmgeler"

Walter Benjamin'in tarih felsefesinin temel bileşenleri diyalektik imgelerdir. Ona göre sadece diyalektik imgeler gerçekte tarihseldir. Diyalektik imgelerle yaratılan tarih, tutarlı bir bütünlük içerisinde ortaya çıkmaz; şimdiye, geleceğe dair büyük niyetlerin saklı olduğu bir geçmiş zaman parçası olarak değil de, kendi başlarına birer *monad* gibi var olan, ama bir araya geldiklerinde bir tarihsellik yaratmayan, "hem okunan hem de izlenebilen" parçalı resimlerden ve yazılardan kuruludur. Benjamin'in çalışmasını yorumlayan Susan Buck-Morss'un ifadesiyle diyalektik imge, "büyüyle pozitivizm arasında ortaya çıkar." Tarihin parçası olamayacak gündelik nesneler, metinler, hatıra parçaları diyalektik imgelerle yaratılan tarihsel anlatıda yerlerini bulurlar. Ama bu nesnelerin birikmesinde ifadesini bulan, hem büyü hali hem de maddesel, müspet varlık, diyalektik olarak aşılır. Yani diyalektik imgenin ortaya koyduğu, hem tinsel hem de maddesel görünümlü, hayaletsi bir geçmiş tasavvurudur. Diyalektik imge bir resim gibi açıldığında, zamansız olayları, belki de hiç yaşamamış failleriyle, mekânı belirsiz bir tarih vesikası gibi durur. Bu imgeler, diyalektik olmalarının bir sonucu olarak geçmişi ve şimdiyi hem koruyup hem de aşan bir başka gerçeği sunarlar.

Benjamin için "diyalektik imge", geçmişte olanlar ve hattâ unutulanlar bugüne taşındığında ortaya çıkar. Diyalektik imge-

nin zamanımıza taşıdığı 'gerçekten yaşanmış' bir tarih parçası değildir; şimdiyle geçmişin "süreksizliğinde" ve bağlantısızlığında anlık bir kesinti, aralanmadır. Diyalektik imgede geçmiş ve şimdi bir tanışıklık içerisine girerek yüzleşirler (2005). Geçmiş ve ütopik bir gelecek tahayyülü, şimdide anlık bir görünüm olarak "takımyıldızı" yaratarak beraberce açılırlar. Şimdinin geçmişi tanıması olarak tarih, zaman katmanları arasında bir süreklilik değil, anlık bir tanışıklık, "uyumlar"dır (*correspondances*). Benjamin'e göre, diyalektik imgelerin dışında şimdiyi geçmişe bağlayan başka ilintiler bulmak olanaksızdır. Böyle imgeleri yaratmak isteyen "tarihçi"nin de esasen hepimizin içinde bulunan "imge yaratan aracı" eğitmesi zorunludur (Lee 2008: 79).

Benjamin'in Marksizmle beraber Yahudi mistisizmine yönelik ilgisinin de yansıması olarak diyalektik imge, "mesihçi" bir gelecek düşüncesine destek verir ve öncelikle "tehlike" ve "katastrofi" hallerinde ortaya çıkar (Oktay 2008: 57). Benjamin'in özellikle Kabala yöntemleriyle ilişkisi, diyalektik imgeler üzerine kurulu tarih felsefesine içkin metafiziğin kaynağıdır; ancak diğer yandan da Marksizm kökenli bir materyalizmin sonucu olarak aynı imgeler, her zaman için elle tutulur göndergelere, anti-kapitalist bir içeriğe sahip olurlar. Kapitalizmin, endüstriyel üretimin "ıskartaya çıkardığı" mallar, metalar, modalar, fahişeler, aylaklar, çocuklar, toplayıcılar, biriktiriciler, diyalektik imgelerin nesneleri olabilirler. Özel bir bakışa sahip "tarihçi"nin yakalayabileceği bu imgelerin içerisinden kapitalizmin bastırdığı, gölgelediği dışlanmış varlıklar, nesneler görünür ve okunurlar. Bu imgeler, en gösterişli, yaşam dolu mekânların birer yıkıntı gibi görünmesine neden olurlar. Tarihçi, kendisini görmeye ve okumaya açan diyalektik imgeleri, görünümleri yakalarken, modernliğin ve kapitalizmin ufkumuzdan çıkardığı nesneleri, ilişkileri de ortaya çıkarmış olur.

Kapitalizmin temel dayanakları olan sürekliliği ve ilerlemeyi kesintiye uğratan ve yarattıkları süreksizlikten bir aydınlanma, "kristalleşme", "monad" çıkaran diyalektik imgeler, hem resim

gibi temaşa edilen hem de yazı gibi "okunan imgeler" sayılmalıdır (2005: 35). Diyalektik imge, resim-yazılı bir geçmiş kaydıdır. Geçmişi şimdiyle uyumlu kılan diyalektik imgeler, yaratılması ve eşzamanlı olarak bozulması her zaman dil içerisinde gerçekleşen, özel bir okuryazarlıkla donanmış olan tarihçinin okuyabileceği türde resim-yazı ya da hiyeroglif parçalarıdır: "[Hiyeroglifler], tarihî fikirlerin kopyalarıdır. Bu tür bir imge dili, gösterge ile gönderge arasındaki bağlantıda keyfî hiçbir şey olmadığını ima eder" (Buck-Morss 2010: 193).

Benjamin'in bir tipleme olarak betimlediği tarihçinin okudukları, çelişkili bir şekilde "hiçbir zaman yazılmamış olandır." Çünkü her diyalektik imgenin, aynı zamanda gelecekle ilgili, yani yazılmamış ve görülmemiş bir zamana ait bir içeriği de vardır. Olmamışa, yaşanmamışa da göndermeler yapan diyalektik imgeler, geçmişle ilgili olsalar da, tarihsel anlamda müspet bir vesika, bilgi değerine sahip değildir. Bu durum diyalektik imgelerin öznel, göreceli kurgular olmalarından ileri gelmez. Tersine gerçek tarihsel bilginin koşullarını ortaya koyar diyalektik imgeler. Bu imgeler, diyalektiğin yarattığı bir güçle, mevcut olanın, verili olanın yarattığı mantığın ve sürekliliğin dışına çıkarak dünyayı tanımlayan, yorumlayan değil, aynı zamanda onu değiştiren ifadeler gibi yaşam bulurlar.

Diyalektik imgeler, ne tam olarak bir resim görünürlüğüne ne de açık bir yazının okunaklılığına sahiptir; her zaman için puslu ve ikircikliidir. Tarihçiden beklenen donanım da geçmişe ait bu boşlukları, kör noktaları, zamandışı, anakronik kayıtların arasını doldurmasıdır. Elindeki, bir resim rahatlığıyla izlenemeyen, aynı zamanda satırların ve satır aralarının da okunmayı, yorumlanmayı beklediği imgelerdir. Ancak Benjamin bu imgeleri, görüngübilimin malzemesi olan görüngülerden ya da fenomenlerden ayrı tutar. Bu imgeler, şeylerin görünüş, beliriş, açığa çıkma deneyimlerinden farklı olarak, tarihsel olarak işaretlenmiş, belli bir zamanın izini taşıyan, kaybolmuş da olsa bir

yerlerde kaydı olan, "zamansız bir zamana" ait hakikat parçalarıdır.

Diyalektik imgede yan yana gelen malzemeler, bir tür eski ve atıl eşya montajı yaratırlar. Bir antikacının değil de eskicilerin, toplayıcıların, biriktiricilerin yarattıklarına benzer şekilde ortaya çıkan bu montaj işi, çoğu zaman kullanışsız bir eşya yığını da olabilir. Benjamin'in "tarih meleği" de geçmişe doğru döndüğünde böyle bir yığınla karşılaşır. Tarih meleği, geçmişten diyalektik imgeleri devşirirken, tek görebildiği ardında bir felâket, yıkıntı gibi kaybolan geçmişten çıkıp gelen birkaç parça kullanışsız parçadır: "Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felâket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp onun ayaklarının dibine fırlatan bir felâket" (2005: 37). Diyalektik imgelerin geçmişten seçip getirdikleriyle yaratılan tarihsel anlatı, eline geçeni oyuncak sepetine koyan çocukların yarattıkları oyuncak yığınıyla eşbiçimlidir. Oyuncaklar da üst üste yığıldıkları sepette bütünlükten yoksun ve biri diğeriyle ilgisiz görünürler.

Benjamin bu benzerliği fark etmiş olsa gerek, çocukları da tarihçi gibi diyalektik imgeler yaratabilen bir tipleme gibi betimler. Çocuk da "ıskartaya çıkmış olanı" kendince tedavüle sokar. Benjamin'in metayı diyalektik imgeler içerisinden soruşturması, bu türden 'çocukça etkinlikler'le benzerlik taşır. Duyduğu, yaptığı hemen her şey imge değeri kazanabilen çocuk, eline aldığı değersiz görünen eşyaya dahi bir yenilik değeri yükler. Çocukların oyun nesneleriyle tuhaf bağlantılar kurdukları iyi bilinir. Çocuk büyütenlerin fark edebileceği gibi, çocuklar oyuncak gibi görünenden çok, yetişkinlerin eşyalarıyla oyuncak gibi oynamayı severler; tabaklar, kapaklar, kavanozlar vb. Her şeyle oynayabilen çocuğun dünya algısı, duyusu bu nedenle yaratıcıdır, edimseldir. Paul Valéry'ye göre, edimleri çocuğun aklıdır aynı zamanda:

> Havalarında oldukları zaman tüm çocuklar birer faaliyet canavarıdır (...) yıkarlar, parçalarlar, inşa ederler, her zaman

> iş üstündedirler. Yapacak daha iyi bir şeyleri olmadığında da ağlarlar. (...) Çevrelerindeki şeyler üzerinde ya da bunlar aracılığıyla, hangi şekilde olursa olsun, ancak etkide bulunabildikleri oranda bilinçli olduklarını söyleyebilirsiniz: Aslında eylem her şeydir. (1964: 291)

Görülen ve Okunan İmgeler

Benjamin, *Pasajlar* çalışmasını, böyle çocuksu bir yatkınlıkla, pek kimsenin işine yaramayan eşyaların, kavramların şekillerini alabilen diyalektik imgelerden kurulu bir montaj-yapıt gibi ortaya çıkarır. Bu imgeleri sadece anlatmaz, yazıya dökmez, aynı zamanda bir resim canlılığıyla betimler. Yapıtın girişinde, "anlatacak değil, gösterecek şeylerim var" demesiyle de okurunu bu etkiye hazırlar. Alıntılardan ya da parça yazılardan, imgelerden oluşan bu çok önemli metin, aynı zamanda resim gibi de izlenebilir. Yapıt sadece gösterdikleriyle, betimledikleriyle değil, anlattıklarıyla da ayrı bir okuma çabasını gereksinir. Benjamin, yarattığı, bulguladığı imgelerde, resimdeki yazıyı okumaya, yazılı olandaki resimleri görmeye çalışır. Tarihin sadece yazılı bir vesika, anlatı gibi hikâye edilemeyeceğini, resim-yazılı imgeler gibi açığa çıkmayı beklediğini düşünür. Bu imgeler hem okunabilen hem de resim gibi izlenebilen ifade parçalarıdır.

Benjamin tarih anlayışını açıklarken, Klee'nin yapıtı *Angelus Novus*'a gönderme yapar. Bu yapıtın önemli bir örneği olduğu ifadeci modern resimler de kendi tarih anlayışı gibi sadece izlenen, görülen yapıtlar değil, aynı zamanda taşıdığı simgesellik gereği, okunması gereken sanatsal ürünlerdir. Diyalektik imgenin sunduğu geçmiş resminde, modern bir resimde olduğu gibi başı sonu belli, apaçık bir anlatı değil, biraz da rastlantıya, yoruma açık izlenimler, ifadeler bulunur; tamamlanmayı, yorumlamayı bekleyen çizgiler, renkler, harflerin kaynaşması, ayrışması vardır. Böyle bir tarih tahayyülü, "geleceği düşleyen bir geçmiş" olduğundan, göründüğü ve yazıldığı anda silinen,

ne tam olarak okunabilen ne de açıkça görülebilen imgelerle inşa edilirler.

Benjamin geçmiş zamanı, mistik öğretilerin de etkisiyle, geçmiş ve gelecek kuşaklar arasında kesintiye uğramış bir zaman parçası sayar. Diyalektik imgede açığa çıkan geçmiş, müspet bir tarih parçası değildir. Geçmiş ve şimdi, diyalektik bağlam nedeniyle, kendisiyle olan farkı üzerinden mevcudiyet kazanır. Bu fark, geçmiş ve şimdinin "düşlediği" bir geleceğe ilişkin belirsizlikten kaynaklanır. Diyalektik imgeyi apaçık bir geçmiş resmi, bir tür aydınlanma olmaktan uzaklaştıran da geleceğin hiç gitmeyen gölgesidir. Geçmiş ve şimdinin geleceğe dair fantezilerini taşıyan diyalektik imgeyi, fetişten, nostaljik ya da melankolik nesne arayışlarından, avangart gelecek vurgusundan, metanın muhafazakâr düşlerinden ayıran da bu türden tarihsel kayıtlar ile metafizik düşlemlerin benzersiz iç içeliğidir.

Diyalektik imgenin inşası için gerekli olan, görsel malzemelerin yanında yazı parçaları, özellikle de alıntı metinlerdir. Alıntılarda yapılan, şimdiye ait bir niyetle, okumayla ve bakışla, geçmişte yazılmış ve niyetlenmiş olanı bir araya getirmektir. Alıntılama bu nedenle, anlatılacak olanla ilgili, hem yeniden yerine yerleştirme hem de yerinden çıkarma çabasıdır. Diyalektik imgeler de geçmişe ait resim-yazılı, hiyeroglifik alıntılardır. İmgeye katılan alıntıda, geçmişte yazılmış yazı ve resim parçaları, bir montaj çalışmasının içerisinde kendilerine yer açarlar. Diyalektik bağlamda gerçekleştiğinden, hem alıntılayanın niyeti hem de geçmişteki kaydın özgünlüğü aşılır, yeni bir bağlam ortaya çıkar. Bu yüzden alıntılar ve montajlar, aynı anda geçmişe ve geleceğe bakış yoluyla bir 'bağlamından koparma', "yanlış okuma" çabasını da yansılarlar. Diyalektik imgenin sunduğu, "yanlış okuma", "tutkulu yanlış anlama" imkânı yaratıcı imgeleme yer açar. En yalın tarihsel vesikanın, olay kaydının yorumlanması da imgeleme çok şey borçludur. Geçmiş, imgelerde, alıntılarda süreksiz kılınan, yerinden çıkarılan bir kavramdır. Geçmişle şimdinin tanışıklık içerisine girdiği ve

"zamansız bir gerçeğin", "şimdinin içerisindeki sonsuzluğun" açığa çıkması olarak diyalektik imgeler, geçmişi anlamanın temel malzemeleri olmalarının yanında, modern estetiğin de içerisinde tanımını bulduğu ifadelerdir. Benjamin, özellikle *flâneur* (aylak, boş gezen) tiplemesi üzerinden modern güzellik algısını anlaşılır kılmaya çalışır. *Flâneur*, diyalektik imge yaratabilme yetisine sahip başka bir tipleme olarak kapitalizmin temel estetik duyusunu harekete geçirir (2005: 8).

Diyalektik imgenin açığa çıkardığı geçmiş ve şimdiye ait zaman kesitlerine, epizotlara ait deneyim ile Heidegger tarafından hakikatin doğası sayılan "açığa çıkma" (*aletheia*) deneyimi benzerlik taşır. Ancak Buck-Morss'a göre, "Benjamin'in meselesi, Heidegger'in yalnızca yapar gibi göründüğü dindışı dünyanın fenomenolojik yorumbilgisine gerçekten ulaşmaktır" (19). Benjamin, bu kökten görüngübilimle ortaya çıkan dindışı dünyanın atılmış ve unutulmuş malzemelerinden ya da metadan, metafizik nesneler, fetiş varlıklar gibi söz eder. Bu atıl malzemeler, "geçicilik metafiziği"nin parçaları olarak, çoğunlukla geçmişin moda nesneleri, endüstriyel ürünleri, tüketim mallarıdır. Benjamin'in diyalektik imgelerden kurulu görüngübilimi, dünyevi, dindışı bir dünyadan kalkarak, dinin (*religion*) bir zamanlar birbirlerine bağladığı, ilişki içerisinde tuttuğu bir başka dünyaya doğru yönelir.[7] Bu şekilde, şeylerdeki ilişkisizliğin, süreksizliğin, bağlantısızlığın bir an için son bulduğu, şeyler arasındaki ortak bağlantıların yeniden görünür olduğu fark edilir. Bu görüngübilim içerisinde, en niteliksiz görünen nesne bile imgesel bir değer kazanabilir; hattâ ıskartaya çıkmış olanlar, bu bağlantıları yeniden kurma olasılığını daha fazla taşırlar. "Tarihin çöp sepetine atılmış olanın" yardımıyla, tarihi şimdiden geriye doğru okuyarak bu bağ görünür kılınabilir. Diyalektik imgeler ima ettikleri "süreksizlik" nedeniyle, başka türde bir yaşamı ve siyaseti de olanaklı gibi gösterebilen bir imgelemi ha-

[7] Latince *religare*, bağlamak, bağlantı kurmak gibi anlamlar taşır.

rekete geçirirler: "İmgelerin izleri tarih içerisinde kaybolduğunda, onları kurtarmak da siyasal açıdan o ölçüde zorunlu hale gelmektedir" (138).

'Tarihsel imgeleri kurtarmak' her zaman için diyalektik yoluyla gerçekleşir. Ancak bu alıştığımızdan farklı şekilde, "olduğu yerde duran bir diyalektik"tir. Bu diyalektiğin sonucu, siyasal, toplumsal ya da metafizik değişim tahayyüllerinden beslenen imgeler değillerdir. Bu durgun diyalektiğin bir nedeni de, imgelere yaşam veren "resimli bir muhayyile"nin varlığıdır. Resimler, diyalektiği yok etseler de siyasal bağlılıklar için gerekli dogmaların, hipnozun, ezberlerin kaynağı olurlar. Diyalektik imgenin muhtevasını, biçimini oluşturan, imgenin resim hali, siyasal istenç, irade kaynağı olur. Siyasal değişim iradesine destek verir bu resimler; "salt sözcüklerse en fazlasından alevlendirir ve sonra yanımış halde küllenmeye terk eder" (Benjamin 2005: 318).

Metanın Soruşturması

Hem tarihin hem de görüngübilimin bulguları olarak diyalektik imgeler, dolayısıyla modern toplumun geçmişine ve onunla bağdaşık olan güncelliğe ışık tutarlar. Benjamin diyalektik imgeleri, endüstriyel toplumun, modernliğin çoğul dünyasından devşirirken, esasen bu çokluğun altında temel biçimler, ilk örnekler, arketipler ya da "kök biçimler" bulur. Kök biçimler, modernliğin üretimi olan tüketim kültürünün ve çoklu yaşam biçimlerinin içerisindeki 'boş biçimler'dir. Sözgelimi *flâneur* tiplemesi, modernliğe ait tüketim edimine yönelik bir kök biçimdir; ya da "fahişe" imgesi, ücretli emeğin en saf şeklidir; çocuk, "yararsız harcama"nın veya oyuncul emeğin kök biçimidir; pasajlar, modern tüketim ve üretim ilişkilerinin simgesel mekânlarıdır.

Kök biçimler, içerisinde yer aldıkları yapı ya da düzenle ilgili kavramlar ya da tanımlama araçları değillerdir. Örneğin fahişe imgesinde ne fahişenin emeği ne de kapitalist sömürü tam

olarak açıklık kazanır. Bu ikisi de diyalektik olarak aşılarak, onları sentezleyen, bağdaşık kılan, hem faili hem de işlevi yaratan bütünlüklü üretim ilişkileri işaret edilir. Fahişe, "toplumsal bir hiyeroglif" ve "ücretli emeğin kök biçimi" olur. "Hayatta kalmak için kendini satar." Fahişenin edimi bu işaretleme sırasında diyalektik olarak aşılır, yabancılaşır. Kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı bir başka tipleme olarak *flâneur* ise, "modern entelektüelin kök biçimidir." Kendi gözlem nesnesiyle mesafeli ilişkiler kuran, içerisinde yer aldığı bağlama, sürece 'organik bir aydın' gibi dâhil olmayı ve değiştirmeyi hesaplamadan, bilgi nesnesiyle sorumluluktan uzak ve haz temelli ilişki kuran entelektüele hayat verir (Buck-Morss 2010: 207).

Diyalektik imge, geçmişle ya da şimdiyle ilgili, özellikle endüstri toplumunda bastırılmış, çok farklı görünüm almış "kök olgular"la ilgili okunabilen ve izlenebilen görüngüler sunar. Buck-Morss, *Pasajlar* yapıtında diyalektik imgelerin aldığı değişik biçimleri sıralar: "İstek imgesi", "kök imge", "ütopya imgesi", "rüya imgesi" gibi (90). Diyalektik imgelerde, güncellikle uzak "kök geçmiş" birleşir ve sonrasında bunlarla diyalektik, "devrimci bir kopuş" yaşanır. Diyalektik imgeyle beraber gelen kök biçimlerin ya da arketiplerin doğallığını bozmak, yabancılaştırmak, "devrimci bakışın" özünü oluşturur. Kök biçimler, sadece yıkmanın, bozmanın değil üretimin, yaratıcılığın da koşullarını hazırlar: "Yaratıcı her şeyin içerisinde işbaşında olan kök biçimler" vardır (2005: 180).

Diyalektik imge, bir tür *flashback* gibi geçmişe dönük resimler açar. Bir an için görünüp kaybolan bu resimler, epizotlar şeklinde, geçmişle ilgili parçalı anlatılar sunarlar. Bu epizotlar, büyük bir öyküden çıkıp gelmezler; ya da basit, niteliksiz arkeolojik buluntuların büyük bir anıtı saklaması gibi, gizli kalmış bir tarih parçasını aydınlatmazlar. Arkasında bütünlüklü bir güzellik, tamamına ermiş bir varlık duyusu bırakmazlar; daha çok yıkıntılar, kırık dökük nesneler, anlaşılmaz, okunaksız izler, yankılar bırakırlar. Diyalektik imgeyle gelenlerin çoğu,

kullanım değerini yitirmiş, biçimsiz atıl parçalardır; bütünlükten yoksun, eski, kırık dökük nesnelerdir genellikle. Ancak Benjamin bu manzarayı değerli bulur; bir "yıkıntı sevdası" içerisinden bakarak, kitle kültürünün ve endüstriyel kapitalizmin işledikçe arkasında bıraktığı "enkazı" ciddiye alır. Onu, Simmel ve Veblen'in yanında, zamanımızın medya araştırmalarının, kültürel çalışmaların ilk ürünlerini vermeye yönlendiren de kitle kültürüyle kurduğu bu türden 'kibirsiz' ilişkidir. Hattâ Simmel ve Veblen'in metinlerinde kimi zaman ortaya çıkabilen seçkinci bakış açısına Benjamin'in yapıtlarında rastlanmaz; "sanayi kültürünün sıradan nesnelerinin de bize bir şeyler öğretebileceğini" düşünür (15).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "mazi" kavrayışıyla, Benjamin'in diyalektik imgeler içerisinden algıladığı "geçmiş" kavramının benzeştiği söylenebilir. Tanpınar'ın "mazi" dediği, yıkıntı gibi ortaya çıksa da, yok olmuş bir tarih parçası değil, şimdiyle bir söyleşi imkânıdır. Özellikle cumhuriyet sonrası için tespit ettiği yitirilmiş bütünlük duyusundan, "terkip"ten söz ederken, şimdiyle geçmişin kayıp ama bir şekilde onarılabilecek sürekliliğini işaret eder. Maziden çıkıp gelen, çoğunlukla eskimiş, eprimiş, kırılmış nesnelerdir. Nesnedeki tahribat, geçmişle şimdinin kayıp bağlantısının işaretidir. "Mazi nesnesi" güncellikle bağ kurmak için geçmişten taşınıp gelirken çok zorlu bir yolu aşınış gibidir. Mazi, bu kayıp bağın varlığı nedeniyle, geçmişe takılıp kalmayı ya da nostaljiyi değil, şimdide unutulmuş, süreksiz kılınmış bir geçmişi işaret eder. Geçmişi şimdiye bağlayan, iki uzlaşmaz görünen tarihsel katmanı birbirine iliştiren, teyelleyen de niteliksiz, kayıp nesneler ya da "mazi parçaları"dır.

Bu iki zaman parçasını bir araya getirebilmek için farklı bir çaba içerisine giren Marcel Proust, sabırla 'geçmiş parçaları' toplayarak, bu zaman parçalarını birleştirmeye dönük bir girişim ortaya koyar: "Yaşamı 'olduğu gibi' değil, hattâ hatırlandığı şekliyle de değil, 'unutulduğu şekliyle' sunmaya" çalışır (57). Benjamin, geçmişi şimdiye bağlayan unutuşun izlerini kapita-

lizmin güncel tarihinde, Tanpınar cumhuriyet öncesinde, Proust ise yetişkinlik öncesi dönemlerde arar. Ama hepsi için de bu rabıtayı sağlayan, kırık dökük, niteliksiz nesneler, geçmiş parçalarıdır. Benjamin'in metaları, Proust'un "iradedışı belleğin verileri" anımsama araçları, Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki konağın deposunda saklanmış olanlar gibi "mazi parçaları"dır.

Benjamin'in meta analizi, soruşturması sırasında geçmiş, özel bir şekilde şimdiye bağlanır. "Aurası çalınmış nesne" olarak meta, araştırmacı için çalışma kolaylığı ve esneklik sağlar. Benjamin'in Baudelaire'e ilgisi ve onun şahsiyetinde anlaşılır kıldığı *flâneur* tiplemesi böyle bir araştırmacıyı örnekler. *Flâneur*, "metanın ruhuyla empati kuran", "metanın çeşitli anlamlar edinme yetisi"ne tanıklık eden kişidir. Metayı "alegorik bir nesne" olarak içeriden deneyimleyen *flâneur*, şehirde metaların arasında gezinmeyi "üretken bir emek" şekline sokar. Benjamin, bu tiplemenin de yardımıyla, "metaların etrafında pıhtılaşan mitik fantazmagoryayı" yakalar (208, 211). Meta, özü ve muhtevası çekildiği, eskidiği için işe yaramaz olduğunda, böyle bir bakış altında boş bir biçime, arketipe dönüşür. Metanın işlevi yok olduğunda, "ıskartaya çıktığında", alegorik bir nesne halini alır; tüm simgesel göndermeleri, yakıştırmaları kabullenmeye başlar. Benjamin'in fahişeyi, metanın aldığı en saf görünüm sayması da bu olguyu daha anlaşılır kılar. Fahişe, türlü arzuların nesnesi olmak konusunda özsel zorluklar çıkarmayan, sadece değiştirildikçe, alışveriş halinde değerini bulan mutlak bir metadır.

Kapitalizm içerisinde metayı niteliksiz kılan veya tam tersine fetiş değeriyle donatan, aynı işlevin iki farklı yüzüdür. Bu işlev, "modernist duygu"nun temel bileşenidir. Benjamin, diyalektik imgelerin ayrılmaz bir etkisi saydığı "dindışı aydınlanma"nın kaynağında da bu duyguyu bulur. Bu duyguyla davranan, en gündelik nesnede, olguda bile kutsallığa benzer olgu ve kavramların belirişine yönclik beklentiler içerisine girer. Meta dün-

yası, "materyalist vahiy"in sonucunda tinsellikle donanır. "Gerçek bir aşkınlığın yansıması" olarak diyalektik imgeler içerisinde "en entipüften" olgular, varlıklar da bu tinsellikten pay alabilirler. Mitik, kutsal veya fetiş varlıkları şeyleştirebilen meta üretimi, diyalektik imgeler yoluyla tersine işlemeye başlar. Bu imgelerin kaynağı olan "çürüyen nesneler", ıskartaya çıkmış eşyalar ve varlıklar üzerinden, kapitalist işleyişin tarih-öncesi, şimdiki zamana bağlanır. Benjamin bu dönemi 19. yüzyılın ortaları olarak işaretler. Bu dönemden çıkıp gelen imgelerin de sergilediği gibi, "dünyevi maddeye derinlemesine nüfuz etmiş" tinsellik nedeniyle kitle kültürü, en gündelik nesnede, olguda bile aşkınlık yaratabilen boş, "demokratik" imkânlar barındırır. Kitle kültürünün çelişkili yapısı içerisinde "maskaraya dönmüş olan" üretim ve tüketim nesneleri, diyalektik imgelerin sunumu olduğu farklı bir simgesel ekonomi içerisinde yeniden değerlenip canlılık kazanabilirler.

Kapitalizm bir yandan eşitsizlikler üretirken, diğer yandan da kendi simgesel, mitik dünyasını yaratır. Bu üretimi aralamanın bir yolu olarak diyalektik imgelerin sunduğu "meta analizi", kapitalizmin "metafizik nitelikler ve teolojik süslerle dolu pek garip bir şey olduğunu" anlatır bizlere (204). Benjamin, 'ikircikli' bir ilişki kurduğu kitle kültürünün, hem 'yanlış bilincin' hem de bunun üstesinden gelebilecek "kolektif enerji"lerin kaynağı olduğunu düşünür. Geç kapitalizmin görünümlerine, özellikle savaş sonrası tüketim kültürüne tanıklık edemese de, Max Weber'in aksine, modernliğin tümüyle bir "büyübozumu" yaratmadığını, aksine "mitik güçleri yeniden harekete geçirdiğini", farklı büyü alanları yarattığını ortaya koyar.

> Akılcılaşma yüzeyinin altında, bilinçdışı bir 'rüya" düzleminde, yeni kent sanayi, dünyayı tümüyle yeniden büyülemiştir. (...) Yeni sanayi teknolojisi içerisinde 'mitik kuvvetler' yoğun miktarda mevcuttur. (280, 282)

Benjamin bu mitolojiyi gözlemlerken, "kent sanayi manzarası" nın sürekli değişen "yeni doğa"sını önemseyerek bu sonuçlara varır. "Meta fetişlerinin yeni, doğal manzarası içerisinde dolaşır" (283). "Yeni biçimlerin 'metafizik özü'nü doğrudan doğruya algılayan" gerçeküstücüleri kendisine yakın bulur. Bu özle büyülenen Baudelaire'den farksız şekilde, kendisi de "modernliğin sarhoşluğu"na kapılır. Aragon'un deyişiyle, "hareket halinde bir mitolojiye sahip" modernliğin özünü özellikle diyalektik imgelerle yakalar (285). Ancak dile gelen bu mitolojiyi her durumda bir tarih sahnesine yerleştirir.

Kapitalizmin 'Yeni Doğa'sı

Diyalektik imgelerin parçalarını sunduğu bu mitoloji, tarihle olduğu kadar doğayla da iç içedir. Endüstriyel kapitalizmin 19. yüzyıldan başlayarak yarattığı "yeni doğa"sı, en başta doğal görünümlere öykünerek şekillenir. Örneğin üretilen ilk arabalar, at arabalarından farksızdır; ilk ampuller mum alevi şeklindedir; ilk endüstriyel fuar alanı sayılan *Crystal Palace*, şark pazarları gibi inşa edilir. Dönemin büyük endüstriyel makineleri, sanki doğanın içerisinde boy vermiş gibi görünürler; farklı bir düzenin parçaları gibi görünmesinler diye üzerleri doğal örtülerle kapatılırlar. Buck-Morss, en bilinen modernist anıtlardan olan Eyfel Kulesi'nin çelik ayakları arasındaki bezemeleri bir tür dantelâya benzetir. Örtünün, kutunun, süslemenin varlığı, teknik üretim nesnesinin insan yapımı oluşunu gizler. Süsleme, insan yaratısını mutlak işlevselliğe terk etmez; üretim nesnesini kendi yalınlığı, görünüşüyle baş başa bırakmaz.[8] Üretilen mallar, göz alıcı şekillerde paketlenip, sarmalanıp, kutulanmadan satışa sunulmazlar.[9] Meta, bir utanç kaynağı gibi saklanır:

---

[8] Annelerimizin artık alay konusu olan, radyo ve televizyonların üzerine örttükleri dantelâlar da benzer bir süsleme davranışının ürünleridir.

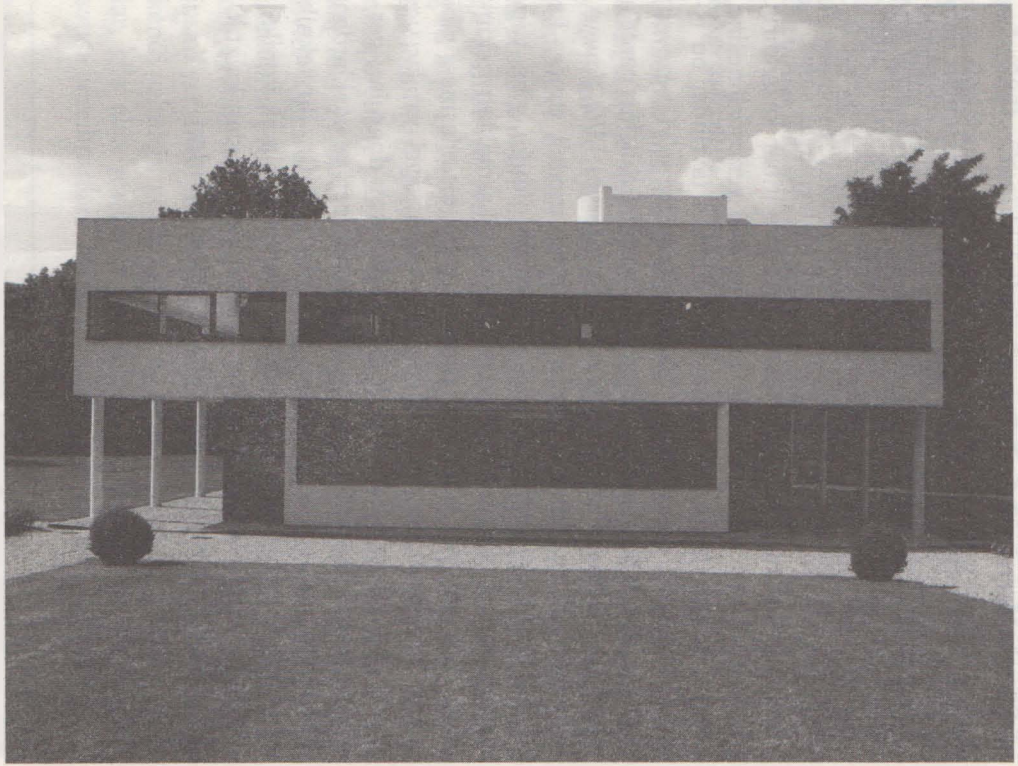
[9] Hattâ işlevsel, süsten, gösterişten arınmış üretimi, komünist endüstriyel yaklaşımlar içerisinde bulabiliriz. Zamanın Sovyet üretimi maki-

> On dokuzuncu yüzyılda olup da kutusu bulunmayan şey çok nadirdir. Cep saatleri, terlik, yumurtalık, termometre, oyun kâğıdı –ola ki kutusu yoksa bunun yerine örtüler, kılıflar, halılar, astarlar. (313)

Özellikle mimarîde Le Corbusier, hem mimari tasarımları hem de iç mekân düzenlemelerinde modern ve işlevsel bir anlayışla, endüstriyel, teknik ürünlerden, yapıtlardan, malzemeden 'utanmamayı' savunur. Benzer şekilde *Bauhaus* geleneği de bu yalınlığı savunarak, teknik ve endüstriyel malzemeyle sanat işi arasındaki yakınlığı artırarak teknik ürünlere itibar kazandırır. Modern-sonrası sanatın teknik malzemelerin yerleştirilmesine, olguya, icraya (performans) dayanan edimsel tavrında, bu işbirliği daha da belirginleşir. 'Kullanışlı malzeme'yi bezeyen, süsleyen, örten davranışları "kentsoylu görgüsüzlük"ün parçası sayan Le Corbusier'nin Paris'teki konut tasarımı *Villa Savoye*, kentsoylu aileler için bu yönde bir konut modeli sunar. Le Corbusier bu tasarımında, başka işlerinde olduğu gibi, yapı malzemesini, nesnesini doğrudan ortaya çıkarmaktan çekinmez. *Villa Savoye*, modernist ütopyanın bir cisimleşmesi gibi durur. Corbusier'nin mimari işlerinde endüstriyel yapıları ve araçları kendisine model olarak alması da bunu doğrular; gerçek modern mimari tasarımların, silolardan, tren ve uçaklardan öğreneceği çok şeyler olduğunu düşünür (2010). Bu teknik tasarımlarda temel biçimler, 'mimari arketipler' olarak koniler, silindirler, küpler görünür olurlar. Süslemeler ortadan kalktıkça ürünlerdeki temel biçimler daha da belirginleşirler:

---

nelerde, arabalarda, silâhlarda, süsten arınmış, işleve odaklanmış, örtüsüz, sakınımsız üretim mantığı kolaylıkla fark edilebilir.



Resim 8: Le Corbusier ve modern mimarînin önemli yapıtlarından *Villa Savoye*.

> [Modernlikte] maskeler, kaplamalar ve yüzey tezyinatı ortadan kalktı. İşlev gözle görülür hale geldi. (...) Yirminci yüzyıl gözenekliliği, şeffaflığı, ışığı ve açık havasıyla, eski anlamdaki yaşantıya son noktayı koydu. (...) Kadın korseleri –ki bunlar da (korseler, çemberli etekler, kuyruk, çerçeve) bir tür kutulamaydı, bunlar da iç mekânlar kadar havadar hale geldiler. (Buck-Morss 2010: 331)

III

İmgelem: Algı ve Tasarım Olarak İmge

İmgelem, şekli ve işlevi sürekli değişen, yarı-maddesel 'soyut bir organ' olarak düşünülebilir. İmgelerin yaratıldığı görünmez bir organ olarak imgelem ya da muhayyile nerede bulunur ve nasıl işler? Bu konuda algılamanın, sinir iletiminin ya da belleğin doğasıyla ilgili uzmanlık sahibi olmadan, bilişsel bilimlere ya da sinirbilime yaslanmadan bir şeyler söylemek olanaklı mıdır? İmgelemin, bellekle, bilinçle, duyularla, sinir iletimiyle maddesel bağlantıları olduğu kadar, Jung'un "etkin imgelem" tanımında olduğu gibi, bilinçdışıyla, metafizikle, yoklukla, kaynağı belirsiz duyumlarla da bağlantıları vardır.

Maurizio Ferraris, Japonların "gerçekte varolmayan şeyleri" sunmanın üç farklı yolunu ayırt ettiklerini yazar; onlar için hayâl etmek, düşünmek ve görmek, olmayanı mevcut kılmanın yollarıdır (2008: 13). Benzer şekilde mistiklerin derin düşünümleri sırasında karanlığa, şekillerin ortadan kalktığı boşluğa çekilerek, 'gönül gözleri'yle görme çabası, olmayanın imgesine varmanın bir başka yolu sayılabilir. Gönül gözüyle yaratılan bu imgelem, karanlıkta da işlese, her zaman için "ışıkla kurulan bir bağ" içerir. İmgeler, ışık alan görüngülerin duyumuyla ilgilidir. Bu ışığın kaynağı sadece dış dünyanın algısı değil, bellek ya da gönül gözü de olabilir.

İmgelemin ürünleri olan imgeler, dolaysız duyum ya da 'saf zihinsel' verilerle, 'saf maddesellik' arasındaki gerilimde şekille-

nirler. Böyle düşündüğümüzde imge, felsefi görüngübilimin temel malzemesi olur; duyumsal veriler yoluyla kendilerini sunan nesnelerin gerçekte ne olduklarından bağımsız olarak, nasıl göründükleri, belirdikleri önem kazanır. Bu ilgiyle bakıldığında, imgenin halleri içerisinde görünür olmayan, resimli, sözlü ya da yazılı kaydı olmayan şeyler ilgi alanımız dışına çıkarlar. Dolayısıyla imgenin inşasında, muhayyile ve düşgücünün varlığı, fantezi kurabilme yetisi değer kazanır. Böylece daha ayrıcalıklı felsefe yapma araçları olan usavurmak, tasarlamak ya da derin düşünmekle, daha ikincil etkinlikler sayılan düşlemek ve fantezi kurmak arasında bir eşdeğerlilik de yaratılmış olur.

Özellikle akılcı felsefe geleneğinde imgelem, hayâller, düşler kurmakla eş sayılan ve genel olarak gerçekle uzlaşmayan görüntüler yaratma yetisi gibi tanımlanır. İmgelemin araya girdiği yerde kurgusal, 'hayâl mahsûlü', bilim-kurgu bağlamlar ortaya çıkar. İmgelemin etkin olduğu yerde, faydasız şeyler söylenir, yazılır, fantezi işler yapılır. İmgeleme başvuru duyuları çarpıtır, doğru düşünceye engel olur. İmgelem, edebiyatçılar, ressamlar, bilim-kurgu yazarları gibi, gerçeğin kendisini ifade etmekten çok onu süsleyenlere bahşedilmiş bir yeti gibidir.

Diğer yandan en iyi ifadesini Merleau-Ponty'nin çalışmalarında bulan bir başka yaklaşımda imgelem, dünyayla karşılaşmanın temel aracı sayılır. İmgelemin araya karışmadığı bir algı, görü, duyum, büyük olasılıkla anlamsız seslerden, işaretlerden, renk lekelerinden menkûl olurdu. Bellek kayıtlarının, algı parçalarının, bilinçdışı niyetlerin ve başka dolayımların bir aradalığı olarak imgelem, anlamanın ve duymanın temel aracıdır. İmgelemin yarattığı bu geniş ilintiler ağında, örneğin en 'saf duyum' bile, bilinçdışı itkilerden ve zihinsel tasarımlardan pay alır. Aynı şekilde ruhsal süreçlere, hatırlama ve derin düşünme edimlerine, güncel yer ve zamanın algısı duyusal veriler karışır.

Kant, zihnin yetilerine yaslanan akılcı kavrayış ile duyusal verilere yaslanan ampirik düşünceden farklı olarak, imgelemin temel önemde olduğu düşünümleri üçüncü bir felsefe alanı gibi

sınıflandırır. Kant'a göre imgelem ya da "fantezi yaratma gücü", görü ve düşünce arasındaki aracı bir kategoridir. İmgelemin katkısıyla, duyulardaki çoğulluk bir tasarım haline gelir ve bilgi olanaklı olur (Makkreel 1994). Ama burada hâlâ imgelerin dışında, 'saf algı' ve 'saf düşünce'nin mevcudiyeti konusunda bir varsayım saklıdır. Bu imgelem tasavvurunda, dünyadan alabileceğimiz duyumların ve ona yansıtabileceğimiz tasarımların doğasına ilişkin pek bir şey söylenmez. Örneğin görüngübilim okulu için imgelem bu dolayımı sağlar; algı ve tasarım etkinlikleri arasındaki köprülerin varlığı işaretlenir. İmge, nesnesine dokunan, bakan, işiten bir öznenin, karşısındaki varlığı, olguyu bir yandan da tasarlama yoludur. Belli düzeylerde herkesin sahip olduğu 'imge kurma yetisi', gerçek algıyı ve sağlıklı düşünceyi çarpıtan bir başka duyum alanı değil, gerçeği üretmenin, tasarlamanın biçimi olarak da anlaşılmalıdır.

İmgelemin, duyum ve tasarım yetilerini birleştiren ara yerdeki varlığı nedeniyle belleğin ve duyumun sınırları, imgelemin de sınırlarını oluşturur. Bu sınırları çizen sadece belleğin ya da duyu organlarının maddesel doğası değil, aynı zamanda bilinçdışının da etkin varlığıdır. Freud'un da ifade ettiği gibi, önceden görülmüş, işitilmiş, dile gelmiş olanın saf kaydı olarak bellek, bilinçdışı tarafından sınırlanmıştır. Bilinçdışı, bellekteki kayıtların, muhitine, bağlamına göre geri çağrılmasını sağlar. Bellek kayıtları bir anımsama şeklini aldığında, bilinçdışı dolayımıyla, tekin, tanıdık hatıralara telaffuz edilirler. Freud'un "bellek izleri" olarak tanımladığı bu sınırsız kayıt alanlarından, sadece bilinçdışının denetiminden kurtulan bellek kayıtları hatıralar şeklinde geri döner ve duyu organlarına destek verirler. Dolayısıyla dünyayla imgelem yoluyla karşılaşmanın sınırlarını, bilinçdışının denetimindeki belleğin işleyişi ve duyu şemaları çizer. Bilinçdışı, her zaman için belleğin ve dolayısıyla imgelemin çalışmasına içkin bir etken olur. Ancak bilinçdışının imgeleme müdahalesi her zaman bir sınırlama gibi değil, aynı zamanda bir zenginlik kaynağı gibi de gerçekleşebilir. Bergson ve

Proust'un birlikte tanımladıkları iradedışı bellek kavramı bunun bir örneğidir. Bilinçdışı, imgeleme hem bozucu, kısıtlayıcı hem de yaratıcı bir katkı gibi karışır. Bilinçdışı ve imgelemin işbirliği sonucunda, sadece görünen, duyulan, mevcut olan ya da hatırası olan değil, burada olmayanla, yoklukla da bağlar kuran imgelerin yaratılması olanaklı olur.

Şairin ya da ressamın imgelem yetisini diğerlerinden ayıran da bu mevcut olan ya da olmayan kaynakları işletebilmesi, imgelemin kavşağında durduğu bilişsel, düşünsel, duyusal ya da daha metafizik kaynakları etkin şekillerde kullanabilmesiyle ilişkilidir. Dünyayla karşılaşma her zaman bir imge şeklinde ortaya çıksa da, bazı imgeler diğerlerine göre nitelik olarak 'daha değerli'dir. İmgelemin ortasında durduğu bilişsel, tasarımsal, duyusal, bilinçdışı ve hattâ mistik nitelikli kaynaklardan herhangi birisine ağırlık veren, daha yakın duran bir üretim 'daha az nitelikli'dir denilebilir. 'Niteliksiz imgeler', içerik ve biçim olarak daha basmakalıp, klişe şeklinde, saplantılı, hezeyanlı ya da ezbere söylenmiş gibi ortaya çıkarlar. Zaten bu ayrımı yapamadığımızda, iyi şiiri kötü şiirden, güzel bir resmi daha kötü olanından, iyi bir yazınsal eseri daha özensizce çiziktirilmiş olanından ayırmak, eleştirel bir bakış sahibi olmak olanaksız olur.

Eylem Olarak İmge

Henri Bergson'a göre, "insanın dünyayla karşılaşması" sonucunda ortaya çıkan "hareketler" olarak imgeler, "saf algı" ve "saf bellek" arasında kalan bir mevcudiyet alanı yaratırlar. Bergson bu şekilde, felsefenin kadim ayrımlarından ampirizm ve idealizm arasındaki karşıtlığı da uzlaştırmayı umar. Dünyayla karşılaşmaya aracı olan duyumların, algının, belleğin karıştığı zihinsel kavrayışın aldığı son şekil imgelerdir: "Hepimiz şeyleri, yalnızca imgeler şeklinde kavrıyoruz" (2007: 21). Bu varsayımıyla, maddenin, duyum nesnesinin karşılığı olan "saf algı" nın ve zihinsel soyutlamaların, tasarımların muhiti olarak "saf bellek"in imkânsızlığını da ilân eder ve böylece felsefenin ilksel

sorularından olan "maddeyle zihin karşılaşınca ortaya ne çıkar?" sorusuna kendi tarafından bir cevap vermiş olur. İmge, duyumun nesnesinden, maddesinden, nazarından olduğu kadar, algılayan öznenin düşüncesinden, belleğinden de izler, kayıtlar taşır. Dolayısıyla imge, ampirik veriler olarak duyumlar ile zihinsel işlevler, tasarımlar arasında bir uzlaşı gibi de görülebilir. İmgeler, "ampirizmin ayrık, süreksiz nesneleri" ile *idea*'ların zamandan ve yerden bağımsız mevcudiyetleri arasındaki uzlaşımlardır.

Bergson, "iki aşırı tez" dediği ve ona göre Descartes ve Berkeley'in temsil ettikleri, 'gerçekçi' ve 'idealist' kalıpları aşmayı önemli sayar. Görüngübilim, bu hem aşırı hem de karşıt tezlerden farklı bir 'gerçeklik' önerisi taşır; nesnenin öznesine görünümü, nesne ve bakanı arasındaki bakışım, yüz yüzelik önem kazanır. Bergson için "imge", nesnenin öznede mevcut olma halini tanımlar. Nesnenin mevcudiyeti, nazarı ya da görünme biçimi, bakanın görme biçimi içerisinde kaybolmayan bir kendilik değeri taşır. İmge, duyulan şeyin, algılanan maddenin ya da nesnenin, bakan ve işiten özne tarafından tasarlanmasının sonucudur. Algıya, bu tasarımın kaynağı olan belleğin gölgesi düşer ve anılar, maddenin duyumuyla yeniden şekillenirler. Madde dediğimiz şey, imgeler bütünü olur:

> Nesne kendi başına mevcuttur ve diğer yandan nesne, bizim onu gördüğümüz haliyle, kendi başına renkli ve özgündür: bir imgedir, ama kendinde mevcut bir imge. (...) İmgeden bizim anladığımız şey, bir tür varoluştur ve bu varoluş, idealistin tasarım olarak adlandırdığından daha fazlası, gerçekçinin şey olarak adlandırdığından ise daha azdır. Şey ile tasarım arasında yarı yolda duran bir varoluş. (8)

Bergson, bilinçdışıyla imgelerin bağlantısı üzerinde durmaz. İmge, daha çok zihinsel olanla maddesel olanın özel bir bağını yansılar. "Yarı yolda" ve arada bir görüngü olarak imge, hem akıldan yoksun 'şey'den, maddeden hem de tasarımlardan, tinin uzanımı bellek izlerinden ve akıldan ödünç aldıklarıyla şe-

killenir. Bu şekilde imgeler, hem doğabilimin, materyalizmin içerisinde hem de soyutlamaların ve tasarımların yarattığı bir idealizm içerisinde konumlanır. İmge, madde, bellek ve zihinsel melekelerin aralarında kurdukları özel bir bağıntının karşılığıdır. Nesnenin, maddenin, şeyin mevcudiyeti imgenin içerisinde tümüyle silinmez. Nesneler, kavramlar ya da olgular, tin ve madde arasındaki kesişimler olan imgeler şeklinde belleğe kaydedilirler.

İmge, Bergson'un bellek kuramı içerisinde anahtar bir kavramdır; "evren adını verdiğimiz bu imgeler bütünü" diye yazar. Maddenin imgesel olmayan başka türden bir algısı yoktur. "Saf algı"dan beklendiği gibi, "nesnenin gerçekliğine doğrudan bir temas" olanaksız olduğu gibi, "saf bellek"in verileriyle ve kendi tasarımlarımızla kurabileceğimiz soyut bir dünyanın varlığı da olanaksızdır. Nesnelerin, maddenin gölgesi imge üzerine düşer: "İmgeleri, maddenin algısı olarak adlandırıyorum." (19)

Bergson, "her algı önemli ölçüde duyum içerir" diye yazar (97). Dışarıyla temasın 'yalın algısına', sanrılar, düşler, fantaziler eklenirler. Duyumlar aracılığıyla yaratılan imgeler, dış dünyanın betimlemeleri olmalarının yanında, estetik ya da düşünsel tasarımlar şeklini de alabilirler. Böyle imgelerin kaynağı olan "duyum, hareketsiz olarak yüzeye yayılır; ama derinlerde yaşar ve titrer" (151). İmge, imgelemi çevreleyen çoğul duyum ve ifade kaynakları arasında, her şeyin hem değişip hem de sabit kalabildiği "hareketli bir süreklilik" içerisinde ortaya çıkar. Maddenin, şeylerin, nesnelerin "ısrarlı varlığı" imgeye sabitlik, kararlılık kazandırırken, bellek izleri ve duyumun başkaca kaynakları imgeye eylemlilik kazandırır. İmge, dışarıdaki bir algı nesnesi ve içerideki duyum kaynaklarının beraberce harekete geçmeleriyle ortaya çıkan bir edim alanı içerisinde şekillenir. Dış dünyanın algısı ve duyumlar aracılığıyla imge yaratma edimi, ses, renk ve harflerin yaratılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Seslerin, renklerin ve harflerin yaratılması "hareket" belirtisidir.

Thomas Hobbes, Bergson'dan çok önce, yaşamı ve onun bir uzanımı olarak siyaseti, türlü eylemlerin, edimlerin birleşimi olarak tasarlar. Siyaset, bu sınırsız hareketlilik içerisinde yurttaşça ölçülerin, egemenlik alanlarının ve kısıtlayıcı sözleşmelerin yaratılmasıyla ilgilidir. Bergson gibi Hobbes'un kavramsal dünyası da, sürekli bir kaynaşmanın, düzensizliklere neden olabilecek iç içe geçişlerin uzamıdır. Bu nedenle Hobbes, kendi siyaset kuramının bir parçası olarak, sürekli olarak ölçüler belirleyen, koyutlayan ve dışarıda duran, zor kullanmaya açık, baskı ve şiddet sahibi bir egemenin varlığına gereksinim duyar. Hobbes için, hareketli, eylem halindeki varlık esastır. Eylem, edim sadece görünür etkiler, değerler üretmez, düşünce, anlam, hayâl üretimi ve algılama da bu hareketlerin sonuçlarıdır. "Bütün hayâller içimizdeki hareketlerdir, daha önce algılanmış şeylerin kalıntılarıdır" diye yazar ve ekler:

> Algıda gerçekten bizim içimizde olan şey, sadece dıştaki nesnelerin eyleminin neden olduğu hareket olduğuna göre, gözde ışık ve renk; kulakta ses; burunda koku vs. aynı nesnenin eylemi, gözlerden, kulaklardan ve diğer organlardan kalbe doğru devam ettiklerinde, orada oluşan gerçek etki, hareket eden nesneye yönelen arzu ve ondan kaçınma isteğinden oluşan hareket veya çabadan başka bir şey değildir. Bu hareketin görüntü ya da algısına, ya hoşlanma ya da rahatsızlık deriz. (2011: 30, 51)

Bergson, imgelerin yarattığı dolayımı, imgelem sahibinin kendisiyle ve dış dünyasıyla kurduğu iletişimin, söyleşmenin tek olanaklı yolu sayar. Hareket imgenin esas bileşenidir ve imge olarak sınıflandırdığı, hareketlerin ve edimlerin sonucu olan, işitilen, görülen, anlaşılan görüngülerdir. Seslenmek, görmek ve hattâ düşünmek de hareketli imgeler yaratılmasına neden olur. Düşünmek bir edim türü olarak, algıların, anıların, deneyimlerin, duyumların ve duyuların katıldığı temel bir hareketliliktir. Bergson'un yarattığı bu 'hareket metafiziği' içerisinde beyin, düşünmenin temel aracı değildir. Çok sonradan sinirbilim araş-

tırmalarının da doğruladığı gibi, duyu ve bellek işlevlerine yardımcı aracı bir göreve sahiptir. Nihai düşünceye, tasarımlara kıvamını veren bir organ değildir: "Beyin bir eylem aracıdır, yoksa bir tasarım aracı değil" (56).

İmgeler yoluyla, şeylerin görünür, duyulur tarafları, renkleri, sesleri, temel hareketleri birer tasarım şeklini alır ve bellek kayıtları şeklinde saklanırlar. Resimler, sesler ve başka duyum malzemeleri algılama eylemi sırasında "bireysel ilinekler" ile birleşirler. Bunun sonucunda maddenin algısı her zaman görüngüler halinde, görme ve duyma biçimleri şeklinde ortaya çıkar. İmge içerisinde düşünceler ile duyum malzemeleri ayrımsızca birleşirler. İmgenin işaret ettiği maddeselliğin duyumu da bir tür düşünme, tasarlamadır. "Algı, bir tür tefekkür" sayılır Bergson tarafından. Bellekte, maddenin kayıtlı hatırası 'derin düşüncelerle' karışır. Bu imgeler, bilgisini dışarıdan, sezgilerden ya da başka duygulanım biçimlerinden alan her türden düşüncenin malzemeleri olurlar. Algı gibi, düşüncenin ürünleri ya da tasarımlar da imgesel etkinlikten pay alırlar. Düşünsel ve kavramsal olan da, dışarıdaki duyum nesnesi gibi birer "şey" olurlar. İmge yaratmak, akılcı felsefelerde olduğu gibi sadece dışarıdan içeriye doğru yansıyan algıların karşılığı değildir. Bergson, algının ürünlerini olduğu kadar, düşünümleri, düşleri ve sanrıları da imgelerden teşekkül eden "hareketler" sayar. İmgelerin yaratılması sırasında bir araya gelen bütün bu 'düşünsel hareketler', farklı duyum malzemelerinden ve tasarımlardan mürekkep ifadelere dönüşürler.

Bergson'a göre bellek, algının işlendiği ve imgeler şeklinde kaydedildiği, soyut ya da gerçek bir organı işaret etmez. Akılcı gelenekte zihnin bir alt işlevi sayılan bellek kavrayışından farklı olarak, tüm beden parçaları, imgelerin taşınıp işlendiği büyük bir bellek oluştururlar. Bellek gibi, bedenin de saf maddesel bir varlığı yoktur; "bedensel duruş"u, beden algısını yaratan da imgelerin varlığıdır. Bedensel hareketler de birer imge gibi açığa çıkarlar. Çok doğal görünenin, biyolojik yasaların altında da

bu türden imgeler vardır. Bergson bu tarifiyle, Merleau-Ponty' nin "beden imgesi" kavrayışını çok erkenden dillendirmiş olur. Beden algısı ve tüm beden parçalarına yayılmış olan bellek izlerinin varlığı içerisinde, bedenin kendisi de saf biyolojik, nörolojik, fizyolojik bir kendilik olmaktan çıkar, bir tür görüngü, büyük bir imge halini alır.

İmgeler, "tin ve beden arasındaki doğru ilişki"nin sonucu tasarımlar, duyumlardır. İmge, sesle, resimle, sözellikle ve daha da çok edimle ilişkilidir. Bergson'un "işitsel, akustik ve sözel imgeler"den, "seslerin üzerine yerleşecek imgeler"den, "görsel ve dokunsal imgeler"den söz etmesi de bu kavrayışı yankılar. İmgeler yoluyla inşa edilen ve hareket halinde varlık kazanan beden algısı, sözel, resimli, edimsel ifade yollarıyla inşa edilir. Beden, her zaman için imgeler içerisinden dolayımlanır. Kendisini imgeler yoluyla işiten, anlayan varlık, 'dışarısı'na algıları, duyuları yoluyla, 'içerisi'ne de duygulanımlar, tasarımlar yoluyla göz gezdirir ve 'iç sesini' işitir. Duygulanım (*affection*) ya da "duyum", zihnin duyu organları, farklı algı kipleri gibi de anlaşılabilirler. İmgesel duyum, bedende gözle görülmeyen yeni duyum uzuvları yaratır. Görünmeyen duyumlar, sezgi, önsezi, sağduyu gibi adlar da alabilirler. "Tinin yüksek işlemleri" gibi görünen bu duyumlar, izi olmayan olaylardan, geçmişten ve gelecekten haberler getirdikleri gibi, dış dünyanın algısını etkiler, bazen de çarpıtırlar.

Sunum ve Temsil

Bergson çok bütünsel bir imge kavrayışına ulaşmış olsa da, birçok başka düşünür imgenin ve imgelemin ne olduğu ve kaynağıyla ilgili farklı varsayımlar ortaya koyarlar. Aristoteles, *De Anima*'da algılama işlevinden ve ussal tasarımlardan kesin çizgileriyle ayırdığı imgelem (*phantasia*), algılamanın ya da aklın yetilerinin işlemediği, özellikle karanlık yerlerde çalışmaya başlar. Aristoteles için imgelemin çalışma ilkesi tüm diğer bedensel organlar gibi fizyolojik temellidir. Örneğin kötü imgelerin ya

da fantezilerin kaynağı, vücuttan içeri sızan kötücül etkilerle, varlıklarla ilişkilidir. Kötü imgeler, kendileri de birer gözenek, delik olan duyu organlarından, deriden içeriye giren kötücül parçaların yarattığı düşler, karabasanlar gibi açıklanabilirler (2000).

Idea'lar ve "resimler" arasında köprüler yaratan imgelem, algı ve usun cevap veremediği karanlıkta kalan olguların aydınlatılması için, bellekte saklanmış hazır resimlerin geri çağrılmasını sağlar. Bu ifadeleriyle ilk kez "yansıtıcı imgelem" kavramını da tarif etmiş olan Aristoteles'e göre, imgelemde bazı duyuları cevaplayan ve onlarla eşleşen hazır resimler saklıdır. Zihinlere nakşolmuş olan bu resimler, duyuları birer çağrışım gibi cevaplarlar. Dolayısıyla duyum, bu ilk imgelere, ilk resimlere öykünmekle (*mimesis*) eşanlamlı sayılmalıdır. Yani imgelerin kaynağı resimler duyularda değil, zihinde aranmalıdır.

Platon da benzer şekilde imgeyi, bütün insanca yaratma eylemlerinde olduğu gibi, bir tür öykünme olarak tanımlar. Böyle imgelerle inşa edilen sanat işlerinin tanımı şöyledir: "Demiurgos ideaları yaratır, zanaatkâr bunları kopyalar, sanatçı da zanaatkârın kopyasını taklit eder. Her bir dünyevi şey ideaları taklit ederek biçimlenir" (Aktaran Ferraris 2008: 28). Yani sanat işlerinin kaynağı olan düşgücü ya da imgelem, temel biçimler olarak *idea*'ların indirgenmiş görünümlerini yakalamaktan fazlasını yapamaz.

György Lukács *Estetik* yapıtında, imgelemin işlevlerinin, ürünlerinin zaman içerisinde geçirdiği değişimleri kesin bir tarihçe vermeden tanımlar. Sanatsal ifade tarih boyunca, "duyusal imge"den, "düşünce imgesi"ne ya da "görülen bellek imgesi"nden kurgu ürünü, tasarımsal "düşünce imgesi"ne doğru bir gelişim izler. "Gerçekliğin görsel-duyusal alınmasının yoğun" olduğu ilkel sanatın ayırt edici özelliği, "duyusallık"a, öykünmeye, mimetik etkinliğe açıklığıdır. Modern sanat işlerinin esasını oluşturan düşünce imgeleriyse, duyusallığın, mimetik etkinliğin yadsınmasına dayanır. Yani modern zamanlara yaklaş-

tıkça sanat işleri, düşünmeye açık tasarımlar halini alırlar. Salt duyduğunu, gördüğünü değil, düşündüğünü ve tasarladığını da sanat yapıtına katan bir sanatçı tavrı ortaya çıkar. Ancak Lukács, gerçek bir sanat işinin ya da "dünya yaratan" estetik yaklaşımın, bu iki farklı ve hattâ karşıt imgesel yaratımları birleştirme becerisiyle ayırt edilebileceğini dile getirir (1992: 41, 66). Bir başka deyişle sanat yapıtları, imgelemin hem yansıtıcı, öykünmeye açık hem de yaratıcı boyutlarını kullanabilmelidir.

Jean-Paul Sartre'a göre, Batılı düşünürler imgelemin doğası ve işlevi konusunda, burada da örneklediğimiz gibi, tam bir belirsizlik içerisinde görünürler. Örneğin Descartes düşünce ve imgeleri ayırır; Leibniz düşünceyi tekrar imgelemin bir üretimi gibi anlatır; Spinoza tekrar ayırır; Kant tam ortada bir yere, "saf düşünce" ile "saf algı" arasında üçüncü bir duyum ya da ortanca tasarım alanı olarak yeniden yerleştirir (2006). İmgelem, kimilerince bir soyutlama aracı ya da "resimsiz düşünme" nin kaynağı olurken, diğerleri için resimle düşünmenin aracı sayılır. Usçulara göre imgelem, zihinde ya da anlıkta yer alan *idea*'larla, dış dünyadan duyular yoluyla veya bellek izleriyle taşınan görünümlerin karıştırılmasının temel nedenidir. Bu düşünsel izlekte imgelem, katıksız düşünceye, kavramlara ya da anlığın yordamlarına, yüzeysel resimlerin ve seslerin karışmasına neden olur. Oysa imgelemin ürünlerinde yaratıcı taraflar bulan duyumcular ya da ampiristler için imgeler, algıyı izleyen yankılar gibi ortaya çıkarlar. Onlar farklı olarak, imgelemi duyum ve algı işlevinin parçası sayarlar. Ancak muhtevası farklı olsa da, imgelemi usçular gibi başka bir işleyişin, bütünün eklentisi bir araç sayarlar.

Sartre imgelemi anlığın ya da duyu işlevlerinin eklentisi yapan bu kuramlara karşı farklı bir kavrayış geliştirir ve özelikle Henri Bergson'un yaklaşımını kendisine model alır. İmgelemin işlevlerini, düşünceyle ve duyumla doğrudan ilişkili görmeyen Bergson için imge, gerçekliğin tasarımından ve duyumundan

ayrılamaz.[10] İmge, "algıya geçirilmiş hayaletsi bir astardır." Bellek de en az algılar kadar imge yaratılması etkinliğine katılır: "Görmemizi ve işitmemizi sağlayan anıdır. (...) Algılamak anımsamaktır" (48, 59).

Sartre'ın karşı karşıya yerleştirdiği iki farklı imgelem tasarımında imge, usçular için "saf temsil" (*représentation, Vorstellung*) ve duyumcular, ampiristler için "saf sunum" (*présentation, Darstellung*) gibi tarif edilir. İmge, usçular için önceden görülmüş, duyulmuş olandır. Duyumcular içinse ilk kez görülmüş, duyulmuş bir kendilik ifadesidir. Bu iki yaklaşımda da düşünceden ayrı olan duyum, belleğin ve başka bilişsel etkenlerin, araçların karıştığı bir duygulanım (*affection*) olmaktan çıkar. İmgelere, konum, madde ve ışık katan duyumla, onu bir tahayyül, soyutlama, tasarım haline getiren bellek katkısı, bilme ve anlama edimleri arasındaki yaratıcı bağlantılar yok sayılır. İmge, temsille sunum arasında ilk kez görülmüş olan ile tekrar edenin, hatırası olanın bir birleşimi gibi tarifini bulmaz.

İmgeler şeklinde ortaya çıkan ifadeler, gösterimler, bildiriler, her zaman için çoklu bilişsel süreçlere, anlam üretme etkinliklerine tâbidirler. Dünyayı, yaşamı anlamak, dile getirmek konusunda temel bir etkinlik olan imge yaratmak, algı sahibine bir "dünya resmi" sunar. İmgelem, düşünceye, algılanan dünyayı anlamlı kılan, açıklayıcı resimler, yazılar ve sözler katar. İmgelem sayesinde motor-şemanın yalın edimi olan 'saf algı'ya, bellekte saklanmış bilişsel başka şemalar, bilme ve anlama biçimleri, Jean Piaget'nin ifadesiyle "dünya görüşü" karışır. Düşünce ürünlerine, şimdinin kaydını, zamanın ve mekânın izlerini taşıyan imgelemin bir yüzü içeriye, 'duygulanım biçimleri'ne, diğer yüzü de dışarıya, eşyanın, nesnelerin dünyasına değer.

Foucault'nun ayrımlarını kullanırsak, etkin bir imgelem, iyi bir felsefeciyle iyi bir gazeteciyi buluşturabilir. İmgelem, za-

[10] Benzer şekilde Émile Durkheim için de imgeler, duyumlarla tasarımlar arasında ara ifade araçlarıdır: "Ne imgeler kendi aralarında duyumlar gibi birleşir ne de kavramlar imgeler gibi" (2012: 20).

mandan ve yerden bağımsız düşünümlere güncelliğin, hemen unutulup gidecek olanın bağlamını taşır. İmgelem, sadece bilim-kurgu, fantezi tasarımlar üretmenin aracı, sınır tanımayan bir düşgücünün açılımı değildir. Sartre'ın deyişiyle imgelem, "eidetik ilkelerini arayan bir ampirizmin aracı" olabilir (137). İlk biçimler, ilksel imgeler, *eidos* ya da *idea*'ları bulmanın yolu olan eidetik kavrayışa, imgeler içerisinde zamanın ve mekânın kayıtları karışır. İmgelem, gören ve görülenin kavşağında yer alır. Özne ve nesne arasındaki bir yüzleşmenin, yönelmişlik ilişkisinin sonunda imgeler içerisinde buluşan şekilsiz ve işlenmemiş duyu malzemeleri, canlanarak anlam kazanırlar: "İmge, belirli bir bilinç türüdür. İmge, bir şey değil bir edimdir. İmge, bir şeyin bilincidir" (157). İşlenmemiş, görünmeyen ve duyulmayan nesne, imgelemin içerisinde bir şeyin bilinciyle buluşur, anlam kazanır ve görünür olur.

İmgelemi, Bergson ve Sartre gibi bir edim alanı, dünyayla karşılaşmanın temel bir biçimi gibi anladığımızda, imgelerin hayaletsi bir mevcudiyet taşıdıklarını fark edebiliriz; "görülebilir, işitilebilir, dokunulabilir hayaletler" olarak imgeler, ikonlar gibi şimdiki zamanda ve burada bulunmak isteyen varlıklara, kavram ve olgulara geçici bir ifade yüzeyi açarlar. İmgelem, soyut anlıksal etkinliğin maddeleşmesini, cisimleşmesini sağladığı gibi, işlenmemiş duyu maddesine de anlam ve biçim katar. İmgelem, "algının anıya saldığı çağrıyı", nesnenin görünmek istediği öznesine yönelttiği karşı-bakışı, nazarı cevaplayan soyut bir organdır. Bu bakışımlı ilişkinin, özne ve nesne yüzleşmesinin muhitinde beliren imgeler, Hume'ün "imge şeyler" olarak tanımladığı gibi, ne saf duyumun yansısı ne de yaşandığı haliyle geri dönen, canlanan anıların ifadeleridir. İmge, bakan, dinleyen, düşleyen bir öznenin dışarısını, içerisiyle buluşturan bir 'beliriş' biçimidir.

Sartre ve Bergson gibi yaratıcı bir imgelem kavrayışına sahip olan Derrida, Freud'u farklı bir yoldan okuyarak, her algının, deneyimin "bellek izleri" şeklinde "mistik yazı tahtasına"

kaydedildiği üzerinde durur ve buradan devamla farklı bir imgelem tasavvuruna ulaşır. Hem sunuma yönelik ve yaratıcı hem de temsil edici ve yansıtmacı imgelem kuramlarını bağdaştıran bir yerlere varır. Ona göre imgeye, hem duyulabilir hem de düşünülebilir olan ayrımsızca katılır. Bellek izleri, ilksel bir yazı, tüm geçmiş algı ve deneyim parçalarının yazıya döküldüğü hiyeroglifler gibi de düşünülebilir. Örneğin bir ressam, ölüdoğa resimleri yaparken, belli izlerin üzerinden geçerek onlardan imgeler yaratır. İz, resimlerin içerisindeki çizgiler, renkler, lekeler yoluyla tekrar yaşam bulur. İzler, resim, söz ve yazıya karışmak, belli edimler, hareketler şeklinde canlanmak, imgeyi kurmak üzere hazır bekleyen metinsel bir ağ yaratırlar. Dolayısıyla bu imgelem kuramında izler imgeleri öncelerler. Belleğe kaydedilmiş olan izler, imgelemde açığa çıkıp biçim bulduklarında, ne geçmiş deneyimin resimli kopyalarını ne de algıdan bağımsız bir yorumunu hayata geçirirler. Kaydedilmiş izlerin tekrarı, terennümü, beklenmedik şekilde yaratıcı bir edim olur. İzlerin yinelenmesi, en maddesel şeye olduğu kadar, en soyut görünen tasarımlara da hayat verebilir. İmgenin özgünlüğü ve farkı, çelişkili görünse de kaydedilmiş olanı, izleri kat etmekle, bellek izlerinin üzerinden yeniden geçmekle ortaya çıkabilir. Sözgelimi bir ressam, gizli izlerin, tuvaline kazınmış belli belirsiz bir ön çalışmanın, rölyefin, *pentimento*'nun üzerinden geçerek kendi yorumunu, farklı bakışını, tarzını sanat işine katmış olur.

İzlerin yinelenmesi, fala bakmak gibi, sadece geçmişin kaydını değil, geleceğe dair kehânetleri de içerir. Fala bakanlar, sadece geçmişte neler olup bittiğini değil, fala bakma aracına göre, yoğunlaştıkları çizgiler, lekeler, figürler, belli belirsiz harfler ya da hiyeroglifler yoluyla geleceği de kestirmeye çalışırlar. İzlerin, "mistik yazı tahtasına" kaydolmuş tüm çiziklerin yarattığı içkinlikte, yazgıyla olumsallığın birbirine karıştığı bir bağlamda, olacak olanların belirtileri gizlenir. İzler, imgelere ait bir repertuar olduğu kadar, geleceğe dönük olasılıklar, gücül-

lük belirtileri olarak da ortaya çıkarlar. Bu türden imgelerin muhiti olan imgelem, bellekle, bilinçle, bilinç-ötesiyle ve başka okült ya da gizemli görünen duyum alanlarıyla bağlantıya geçer. Bir falcının, medyumun, mistiğin, şamanın sahip olduğu etkin imgelem de tüm bu alanlara girip çıkabilmesiyle ayırt edilir. Onlar esasen basit izleri okuyarak şimdiyi anlamanın araçlarını yaratır; geçmişi anımsama, geleceğe dönük kehânetler geliştirme olanaklarını ortaya çıkarırlar.

İmgelerin Analitiği

"Analitik felsefe" ya da "mantıksal pozitivizm" olarak adlandırılan felsefe okulunda, ampirizm ve akılcı düşünümlere sınırlar tanımlama çabası dikkat çeker. Bu okulun en ilgi çekici kişiliklerinden birisi olan Wittgenstein'ın düşüncesi içerisinden yol alırsak, dilin olanaklarıyla, olguların, gerçeğin ve ifade edilebilirin sınırları çakışır. "Dünya" denilen, bu dile gelebilen olguların toplamıdır (2006: 21). Dilin kenarlarını çizdiği "olgu bağlamları", aynı zamanda mantığın da sınırlarına denk düşer. Mantığın dışı dünyanın da dışıdır: "Mantıklı cümleler, dünyanın yapı iskelesini belirler" (149). Bu yüzden mantık, herhangi bir öğreti, dünyayı bilmenin başka bir yolu değil, "dünyanın ayna tasarımıdır." Böyle bir mantıkla inşa edilebilecek olan "temel tümceler", dünyayı betimleyen asıl ifadelerdir. Temel mantığın dışına taşan soruşturmalarda, sözgelimi "etikte hiçbir tümce bulunmaz." Dolayısıyla özgürce düşünmenin alanı olarak felsefenin sınırlarıyla bu özel mantığın sınırları üst üste biner.

Analitik felsefecilerin yaklaşımı dâhilinde yaratıcı bir imgelemden söz etmek olanaksızlaşır. Gerçek felsefi soruşturmanın dışına çıkmamak için, dile içkin olan temel tümcelerin ifade edilmesinden öteye geçmek, dilin sağladığı mantıksal güzergâhtan uzaklaşmak anlamsızdır. En iyi olasılıkla, temel tümcelerin tekrarı, imgesele kapı açabilir. Dünyayı yalın gerçekliği içerisinde betimlemek isteyen, mantıksal olarak sağlaması yapılmış olan temel tümcelere başvurmalıdır: "Doğru tümcelerin

toplamı, toplam doğabilimidir" (59). Bu güvenceli başvuru çerçevesi dışında, amaçsız dil oyunları, retorik, sofistçe akıl yürütmeler bulunur. Wittgenstein, imgelemin de yaratıcılığına açık bu taraf için "hakkında konuşulamayan" der. Bu tarafta olan biteni betimleyecek tümce bulunmadığından, buralarla ilgili susmayı gerekli görür.[11]

Analitik felsefeciler, dünyanın anlamıyla ilgili sorulara kayıtsız kalırlar. Dünyayı betimleme araçları, içerisinde doğru tümcelerin yer aldığı analitik bir dilin değişkeleridir. Wittgenstein bunlara örnek verir: "Gramofon plağı, müzikal düşünce, nota yazımı, ses dalgaları, hepsi dil ile dünya arasında yer alan tasarım kurucu bir iç ilişki içinde dururlar" (49). Sesli bildiriler, hiyeroglif, fonetik yazım ya da resim-yazı arasında ayrım yoktur; doğru tümce, sesli, yazılı ya da resimli şekillerde kurulabilir. Resim, söz ve yazı, özünde dil içi oyunların değişkeleridir. Benzer şekilde im, simge ve duyusal olarak anlaşılabilir başka işaretler de, doğru tümcelerin farklı biçimleri sayılmalıdır (37). "Yazı imi" ya da "ses imi" arasında fark bulmak yersizdir. Bu sınırlılık içerisinde imgeleme düşen, dış dünyadan, zamandan ve kişilerden bağımsız olarak yapılanmış dil-içi tümceler üretmekten ibarettir. Doğru tümceler, dil içi mantık tarafından sınırlanmış, önbelirlenmiştir. İmgelem de bu yüzden, dil-içi mantığa ve analitiğe takılıp kalır.

Maurice Merleau-Ponty, imgelemi tekrar gerçek yaratıcılığın tarafına çeker. Bergson ve Sartre gibi, imgelemin algılarla ilişkisini korumaktan yana bir düşünce ortaya koyar. Algı, belleğin üzerine ışık düşmesini sağlayan, en kuytu bellek izlerini dahi geri çağırabilecek bir kaynak olarak temel bir işlev görür. Merleau-Ponty, "algının önceliği" derken, ışıkla kurulan ilişkinin önem kazandığı fenomenal algıdan söz eder. Algı, salt bedensel bir işlev değildir; duyulardan ve başkaca fizyolojik te-

[11] Wittgenstein'ın yaşam öyküsü de susup tekrar konuşmalar üzerinden ilerler âdeta. "Hakkında konuşulamayacak" çokça şeye tanıklık etmiş gibi biraz yazıp konuştuktan sonra tekrar susar, inzivaya çekilir.

melli uyartılardan farklı olarak, bilişsel katlar içerir. Farklı soyutlama düzeylerindeki algılama araçları yoluyla, renkleri, biçimleri, sesleri duymanın ve görmenin yanında, *Gestalt* kuramının bizlere öğrettiği gibi, "madde ve entelektüel formun birleşmesi" de algı yoluyla gerçekleşir. Algı, bilginin içerisindeki maddedir ya da maddenin içindeki bilgi, tasarımdır. Dolayısıyla imgelem algılanan dünyaya karışır. Örneğin bakış yoluyla "retina üzerinde şekillenen şey", sadece nesnenin izdüşümü, resmi değil, aynı zamanda onun bir yorumudur. Dünyanın algı yoluyla deneyimi kavramlarla örülüdür. Bu nedenle algılanan dünya, görüngübilimin nesnesi olmaya açıktır. Bu nedenle dünyanın imgelemde belirişi, mevcut kılınışı elimizdeki tek "bilimsel veri"dir. Geleneksel görüngübilim yaklaşımında olduğu gibi, bu temel veriyi paranteze alarak duyuların ilk verilerine, görüngü şeklindeki algıya ulaşmak olanaksızdır: "Algı, duyularımızın ilk verilerinden, neredeyse bilim kadar uzaktır. (...) Algısal deneyimimiz üzerinde ikinci bir katman oluşturan bütün bir kültürel dünya yer alır" (2006: 78, 79).

Merleau-Ponty "algı"yı, "imgelemin ve ideleştirmenin bir türevi" sayar. Algı ampirik değil, görüngüsel, fenomenal bir veridir. Gerçeğin temsili ya da sunumu olmaktan çok, onunla temel bir bağlantı, yüzleşmedir: "Fenomen, deneyimine sahip olduğumuz şeydir, şeyin kendisiyle olan bağın korunmasıdır." Algı, bedenimiz aracılığıyla bağlantı kurduğumuz nesnelliğin fenomenal bir yorumu, "kendimize mevcut kılınmasıdır" (94, 96). "Beden imgesi"ni araya katmadan başkalarını, dışarıdaki varlıkları algılamamız olanaksızdır. İmge ve algı yoluyla beliren, bilimsel olmaktan çok sanatsal bir sunumun malzemesi olmaya yakındır. Merleau-Ponty "algı önceler, önden gider" diye yazarken, bu sunumun değerini de ortaya koyar. Bu nedenle 'gerçek düşünüm', bilimsel deneylere ya da ampirik deneyimlere değil de algılanan dünyanın içerisinde ortaya çıkan belirişlere, görüngülere odaklanmalıdır.

IV

Edimsel Sanat

Avangart sanat akımlarıyla birlikte başlayan ve icra ya da performans yoluyla karşılığını bulan ve "devingenliğin imgesi"ne odaklanan bir sanatsal arayıştan söz edilebilir. Genel olarak modernist sanat içerisinde değişim, hareket ve yer değiştirme nüveleri zaten her zaman sanatsal inşanın önemli bir parçası olmuştur. Durağanlığın değer kazandığı, görüntüyü, ifadeyi sabitleyen modern-öncesi estetiğe göre, yaşamın zamansal ve mekânsal değişimini sunabilmenin temel bir estetik kaygı halini aldığı modern sanatsal tavır, ekonomik ve kültürel değişimi, ilerlemeyi biçimsel olarak tekrar eder. Özellikle izlenimci resim okuluyla başlayarak, değişmeden kalanı değil de hareketli varlıklarla ilgili geçicilik imgelerini, izlenimlerini yakalamak önemli bir poetika olur (Tunalı 2008). Benzer şekilde Avrupa romanında, izlenimciliğe koşut olarak ortaya çıkan bilinç akışı yöntemi, gün içerisinde beliren anlık izlenimleri yakalamak, kararsız ve çoğu zaman dağınık şekillerde akıldan geçenleri ifade etmek konusunda deneysel bir arayış olur. Bu sayede, hareketsiz görünen bir yaşamda, değişimin, eylemin ve rastlantıların belirleyici olduğu ortaya çıkar. Sanat yapıtının konusu ve biçimi, gündelik yaşamın akışı içerisinde çoğu anlamsız görünen eylemlerin, izlenimlerin sunumunu kolaylaştırmak için klasik duyum ve ifade kalıplarından uzaklaşır. Gündelik eylemin, basit görünen yaşamların doluluğu ortaya çıkmış olur böylece. Joyce ya da Woolf'un romanlarında olduğu gibi, bir günü, birkaç saati konu edinen yapıtlar, hattâ okuma edimine öykünen bir yazım deneyimiyle, okur kitabı eline aldığında başlayan ve bıraktığında biten "gerçek zamanlı" anlatılar da ortaya çıkabilir.

Modernlikle birlikte sanat işlerinin anıtsal yapıtlar olmaktan çıkması ve yapıtta zamanın sunumunun önem kazanması, klasik üslûbun uygulanamaz olmasına neden olur. İzlenimcilerin, kübistlerin ya da modern romancıların çok farklı teknikleri,

sanat imgesini edimsel kılmanın yollarını içerir.[12] Avangart ve modernist sanatın temelindeki edimsellik, modern-sonrası sanatın icraya dayalı türlü sanat gösterilerinde daha da görünür olur; klasik resimlerdeki hareketsiz plastik nesnenin barındırdığı edimsel doluluğu ifade edebilmek temel bir kaygı halini alır. Teknolojiyi de yardıma çağıran türlü yerleştirme, enstalasyonlar işlerinin, video sanatı, dans, pandomim içeren dramaların sunduğu edim, modern ve modern-sonrası sanat akımlarının temel poetik aracı olmaya başlar.

Edim ya da eylem olarak tanımladığımız, bir varlığın sadece görünür hareketi, yer değiştirmesi gibi anlaşılmamalıdır. Dışarıdan öyle görünmese de, bakmak, duymak, konuşmak veya yazmak da eylemlilik barındırabilir. Konuşmada, yazmada, görmede açığa çıkan edim, açılıp kapanan bir ağız, harfleri biteviye kâğıt yüzeyine sıralayan bir el ya da sözgelimi manzaraya odaklanan bakışın sonucu değildir. Edimsel olanı, belli bir varlığın sadece yer ve biçim değiştirmesi gibi tanımlamamak gereklidir. Bergson'un imge kavrayışına ayırdığımız bölümde de ifade edildiği gibi, mevcudiyetin, hattâ mevcut olmayanın anlam bulması, anlam değiştirmesinde de bir tür eylem, "hareket" bulabiliriz; edimsel olan, bakışa, konuşmaya ve yazmaya içkin bir duyum ve ifade aracı da olabilir. Temaşa edilen, tasarlanan bir gerçekliğin, muhtevasını, görünürlük biçimini değiştirmesinde ya da bu değişime tanık olma halinde de bir çeşit edimsellik bulunabilir. Bu kavrayışın yardımıyla, kuramın ve edimselin (praksis), teori ve pratiğin ayrımsızlaştığı bir yerlere ulaşabili-

[12] Alain Badiou mutlak hareketliliği, gerçek edimselliği özellikle dans sanatında bulur; "bir kereliğin" sanatı, "zaman-imge"nin akışı olarak danslarda bütün beden, bir tür "söyleyip geçme"nin aracı olur (2010). Dansın koreografisi içerisinde ses ve resim birleşir; dans edenler, açık bir beden yazısına bağlı şekilde devinirler. Dans, edimsel sanatlar, icralar içerisinde zamanın ve değişmenin eğretilemesi, hattâ ta kendisi olur. Dans eden beden, içerisine girdiği sesleri, resimselliği ve beden yazısını kat ederek, kendisini zamana ve değişmeye bırakır.

riz. Gerçeği farklı şekillerde adlandırmanın, görünür kılmanın, dramatize etmenin, abartmanın, küçültmenin, teatral temsiller yaratmanın hepsinde farklı eylem biçimleri bulunabilir.[13]

En içe kapanık eylemlerden birisi olarak okumak ve yazmakta da bu edimselliği bulmak olanaklıdır. Michel Foucault, ailesini katleden Pierre Rivière'in hatıratını yorumlarken bu durumun bir örneğini sunar. Rivière'in işlediği cinayetlerden sonra kaleme aldığı hatıratıyla, suçunu hem yazan hem de eyleyen bir fail haline geldiğini yazar. Bu ayrıntılı hatırat bir "edim/metin"dir. Bu nedenle Rivière'i, bir tür 'yazar-eyleyen' sayan Foucault, cinayetle karışan bu hatırat için şöyle yazar:

> Metin, edime doğrudan değinmemektedir; ikisi arasında doğrudan bir ilişkiler ağı örülmüştür. Sürekli değişen ilişkiler içerisinde birbirlerini desteklemekte ve birbirlerini taşımaktadırlar. (...) Bütün bu dönüşümlerde metin ve cinayet yer değiştirmeye devam etmiş, birbirlerinin çevresinde dönmüşlerdir. (1991: 199, 200)

Edilgen görünen bir seyirci de seçim yapan, karşılaştıran, yorumlayan, etkin bir duyum ve ifade öznesi olabilir. Modern sanat ve yazın çoğu zaman bu beklentiden beslenir. Soyut resim, açık yapıtlar, okurun katılımını gereksinen anlatılar, izleyicisini yoruma çağıran performanslar, seyircinin, edilgen görünen izleyicinin, özellikle modern-sonrasında edindiği ayrıcalığın farklı yansımalarıdır. Sanatçı, anlatıcı ya da yazar, kendisiyle eşit saydığı seyirciyi, okuru ya da dinleyiciyi eğitme gereği duymadan, nasıl anlayacağını, göreceğini açık ya da saklı yollardan anlatmadan, karşısındakinin hazır bilgisi, görgüsü ve duyarlığıyla katılabileceği edimsel alanlar yaratır. Okur, izleyici ya da

---

[13] Eski Yunancada *drama*'nın eylem anlamını taşıması da bu varsayıma fazladan bir tutarlılık kazandırır. Benzer şekilde Fransızca *auteur* sözcüğü, hem fail, yapan eden hem de yazar anlamını taşır. Yani eylemsizlik gibi görünen yazma işi de bir tür dramlaştırma, harekete geçmedir.

dinleyici, karşısındaki işin anlamını bulmasına, tamamlanmasına, edimsel sanat işinde niyet edilmemiş anlam ve görünürlük katlarının yaratılmasına yardımcı olur.

Başkasının katılımına açık işler üreten modern sanatçı ya da yazar, kendi ayrıcalığı saydığı bir bilgeliği, eğitmen tavrını yitirmeye başlar. Jacques Rancière, bu duruma "cahil hoca" paradoksuyla açıklık kazandırır. Eğitmendeki cahillik, öğrencinin, seyirci konumunda olanın etkinliğine yer açar: "Cahilde iş başında bulunan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim eder" (2008: 22). Cehaletin, belli konularda daha az bilgi sahibi olmakla eşanlamlı olduğu "demokratik düzen"de cehalet, biraz çabayla sonlandırılabilir bir noksanlık halini alır. Diğer yandan da politikacılar, eğitmenler, kanaat önderleri, uzmanlar, yeni cehalet biçimleri yaratarak kendi ayrıcalıklı konumlarını sürekli kılmaya çalışırlar. Seyircinin sahnedeki eylemin parçası olduğu, duyumların ve ifadelerin karşılıklı olarak paylaşıldığı sanatsal icralarda ve özellikle de popüler gösterilerde, cehalet sürekli olarak konum ve iyelik değiştirir. Rancière, bu şekilde karşılıklı cehalet paylaşımı sonucunda açılan "etik bir alan"ın varlığından söz eder. Sanatçı, seyircisini eğitmeden, küçük görmeden, "yalnızca bir bilinç biçimi, duygu yoğunluğu ya da eylem için enerji üretir" (19). Sanatçıya düşen, karşısındakini belli bir amaç için harekete geçmesi için gayretlendirmektir.

Böyle bir paylaşımı hayata geçiren sanatçı, seyircilerin yapıtına etkin katılımları için boşluklar, açıklıklar yaratırken, bir yandan da onların belli bir mesafede kalmalarını sağlamalıdır. Rancière için yapıtın sunduğu bu olumsallıkta, boşlukta şekillenen "seyircinin özgürlüğü", biraz da sanatçının, yazarın özgürlüğünün de önkoşuludur. Önemli olan, seyirciyi "kendi hikâyesinin oyuncusu", her oyuncuyu veya eylem insanını da "aynı hikâyenin seyircisi yapan" karşılıklı etkileşim düzenini yaratabilmektir. Seyirciyi eyleme bağlayan –bu çalışmanın da en temel meselelerinden birisi saydığımız– "görmek, yapmak ve konuşmak arasında kurulu bağları yeniden formüle etmeye"

dönük etkileşimler içerisinde "özgürleşme" ortaya çıkar. "Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ve kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi" (23). Bu bağlantıda olguları, eylemleri, anlamları yaratan etkin bir taraf ve ortaya çıkanların edilgen seyircisi olan bir başka taraf yoktur. Özellikle icraya dayanan edimsel sanat işlerinde bu sınır görünür şekilde belirsizleşir ve hattâ taraflar zaman zaman yer değiştirirler.

Edim ve Gösteri

Jacques Rancière, "postmodern gerçekliğe özgü" seyirciyi, okuyucuyu, dinleyiciyi karşısındaki icraya, gösteriye daha fazla dâhil etmeye dönük arayışların, bir tür "aptallaştırma biçimi"ne de dönüşebileceği konusunda bizi uyarır (25). Sanat, düşün ya da yazınsal yapıtlara ait 'eleştirel uzaklık'ın, gösteri değerini öne çıkaran bir yakınlaşmanın sonucunda kaybolması tehlikesinden söz eder. Yapıtla mesafe kaybolduğunda, icrayla seyircinin ayrımsız bir aradalığı olarak "özdeşleşme" ortaya çıkar. Seyircinin arzusuna göre şekillenen icra, bu durumda bir tür gösteriye dönüşür. Seyircisiyle mesafesini yok eden sanatsal tavır, anlamayı, yorumlamayı olanaklı kılan, yapıtla alımlayıcısı arasındaki aralıkların, boşlukların kaybolmasına da neden olabilir. Salt edimsel, performansa dayalı sanat, eleştirel düşünceyle bir araya gelmediğinde, saf gösteriye dönüşebilir. Gösterideki saf ve nedensiz edimsellik, hareketlilik içerisinde eleştirel, değiştirmeye ve özgürleştirmeye dair ilgiler de kaybolmaya başlar. Mutlak edimin hükmü altındaki gösteri, çelişkili bir şekilde "seyre dalmak"la özdeş bir eylem de olabilir.

Guy Debord için "gösteri", "toplumsal olarak örgütlenmiş görünüşler"dir (2010: 38). Gösteri, bir tür toplumsal üretim kipi olarak, özellikle modern-sonrası toplumun esas üretimini oluşturur. Gösteri, gerçekliğin çarpıtılması, yanlış temsili ya da "gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave bir süs değildir" (37). Gösteri olarak adlandırılan, sadece sahnelerde değil, tüm top-

lumsal ve bireysel uzamlarda ortaya çıkabilir. Esasen toplumsal bir ilişki olarak gösteri, görmenin, görünüşün, imajın hükmü altındaki üretimlerin, ilişkilerin, iletişimlerin genel tanımıdır. Gösteri, en gündelik etkileşimlerde dahi bir iletişim kalıbı gibi ortaya çıkabilir. Toplumsal ya da bireysel uzamda ortaya çıkabilen gösterileri ayırt edilebilir kılan, görmeye, görülmeye dayalı etkileşimin öne çıkmasıdır; Foucault'nun "gözün iktidarı" olarak tanımladığı, bakışın tüm toplumsal ilişkilere nüfuz etmesinin sonucudur. Gösteriler, taşıdıkları sınırsız eylemlilik, yüksek enerjili icralara rağmen mevcut düzeni olumlarlar. "Mutlak bir olumluluk" ve "sınırsız arzu üretimi" olarak gösteri, Debord'a göre, oyuncul şekillerde yürüyen bir işgal, sömürgeciliktir.

Özellikle medyaya dayalı iletişim, gösterinin temeli olan görünüşleri paylaşmanın, yaygınlaştırmanın olası bir yoludur. Böyle bir iletişim, Rancière'in ifadesiyle, "duyumların paylaşımı" temelinde şekillenmiş olan bir başka 'özgürleştirici iletişim'e karşıt olarak gerçekleşir. Gösterilerde ortaya çıkan, "imajlar seçkisinin, duyumsal bir dünyanın yerini alması"dır. İletişim ve gösteri yoluyla paylaşılan görünüşler, seyreden ve seyredilen arasında gerçek bir ortaklığı yaratamaz; "gösteri ayrı olanı birleştirir, ama ayrı olarak birleştirir" (46). Gösterinin yarattığı, icra ya da iletişim yoluyla ayrı varlıkların eğlence beklentisiyle bir araya gelmeleri, geçici ve göz aldatan bir yakınlaşma içerisine girmeleridir. Gösteriye dayanan ilişki ya da iletişimler, çelişkili şekilde, bir tür tecrit üretimiyle ya da yalıtılmayla sonuçlanabilir. Gösterinin birleştirdiği, ayrışmış unsurların eklektik bir karışımıdır. Görünüşlerin, imajların paylaşımı, gösteride "ortaklıkların ve eleştirel duyunun" yok edilmesiyle sonuçlanır. Gösteri, 'sıradanı' büyüsel gösterebilen, ancak 'önemli olanı' görünmez kılan ideolojik bir araçtır. 'Gerçekte olup biteni' görmezden gelme tekniklerinin yardımıyla hayat bulan gösteriler, görülebilir olanı çerçeveleyerek gizem ve gizlilik yaratmanın, "gerçeği karartmanın" yollarını da sunarlar.

Debord, gösteriyi sadece medyadaki sunumlara, eğlence endüstrisinin ürünlerine indirgemez; "genelleşmiş gösteri"den söz eder. Gösteri ortaya çıktığında, öncelikle karşılıklı konuşma yok olur. Gösteriler, "konuşmanın bastırılması"na, "sözcük dağarcığının hızla yitirilmesi"ne neden olur. Kitle iletişim araçlarının ufku dışına çıkamayan, medyanın vesayeti altına giren seyirci, dinleyici, kendisini bir eylemin ortağı ya da tarafı gibi duyamaz olur: "Seyreden kişi asla harekete geçmez" (191). Seyircinin bu tembelliğini kırabilmesi ve "gösteri öncesi insan deneyimindeki zenginliğe" yaklaşabilmesinin bir yolu olarak "okumak", resimleri, söylenenenleri ve yazılanları okumak, daha çok da imajların çerçeveleri dışında kalan, seslendirilmemiş olanı ve satır aralarını okumak, Debord için temel bir öneme sahiptir. "Gösteri iktidarı"na ve onun yarattığı "genelleşmiş otizm"e karşı bir okuryazarlık geliştirmek zorunludur. Gösteri toplumunun neden olduğu "genelleşmiş cehalet"ten kurtulmak için ikincil bir okuryazarlık yaratmak gereklidir.[14]

Rancière, seyirciyle kurduğu bağlantıyı sorunlaştıran iki tiyatro okulu üzerine düşünür: Brecht'in "epik tiyatro"su ve Artaud'nun "vahşet tiyatrosu" seyircilerin katılım şekillerine göre iki farklı yaklaşım sunarlar. Brecht'in oyunlarında, izlediğiyle belli bir uzaklıkta durması gereken seyirci, Artaud'nun sunumlarında, salonla sahne arasındaki uzaklığı yok etmeli ve sahnedeki oyuna dâhil olabilmelidir. "Uzaktan araştırma ve yaşayarak katılma karşıtlığı" üzerine kurulu bu iki sahneleme anlayışında seyirci, epik tiyatroda gördüğü ve dinlediğini yorumlamaya çalışan ve olan biteni gözlemleyen bir konum edinirken, vahşet tiyatrosunda, sahnedekilerle özdeşleşen, ortadaki drama

[14] Türkiye'de ortaöğretimde yakın zamanda başlatılan "medya okuryazarlığı" derslerinin tanıtımında çocukların "eleştirel" olabilmelerine, "yorum yapabilme"lerine dönük bir gelişim hedefi dile getirilir. 'İmajları okumak', okuryazarlık yoluyla kazanılamayan bir yeti gibi tanımlanır.

dâhil olan, "eylem dairesi"ne giren ve icrayla kuşatılan bir başka konum edinir (Vogl 2011).

Bu iki kökten yaklaşımdan farklı olarak Rancière arada bir yaklaşım önerir. Bu ara konumda, sanatkâr ve seyircinin beraberce inşa ettikleri "edimsel imge" ortaya çıkar. Edimsel imgeyi yaratabilmek, "hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcuları" olabilmekle ilişkilidir. Bu istisnai konumda, saf edim gibi görünen, edilgen bir katılım şeklini alabileceği gibi, hareketsiz bir bakış vaya dinleme etkinliği de etkin bir katılıma dönüşebilir. Bu durum Rancière'in "görmek ve yapmanın karşıtlığı tam tersine döner" dediği ara konumda cereyan eder (2010: 19). Edime katılanlar, sahneleyen ve seyredenler, icranın anlamı ve niyeti üzerinde hak sahibi olamayacakları 'üçüncü bir şey'e dokunurlar. Edimsel imge, sahneleyen ve seyredenin hem yer değiştirdiği hem de diyalektik olarak üçüncü bir şeye dönüştükleri bir katılımın, bağlantının sonucunu temsil eder. Bir başka deyişle icranın tarafları, ortadaki işi paylaşırlar:

> Seyircileri sahneye ve icracıları salona alarak, aralarındaki farkı ortadan kaldırarak, icrayı başka yerlere taşıyarak, yani icrayı sokağa, şehre ve hayata egemen olmakla özdeşleştirerek gerçekleşir bu yer paylaşımı. (20)

Lukács'a göre, sanatı hayatla buluşturma kaygısı taşıyan sanatçı, edimi, değişmeyi, akışı yapıtın temel bileşenlerinden birisi yapar. "Sanat üzeri örtülü olanı edimsellik düzeyine çıkarabilir, gerçekte sessiz dilsiz kalanı açıkça uyandırıcı ve açık biçimde dile getirebilir" (1985: 42). Özünde bir "bütünlük" sergileyen gerçekliğin edimleşmesi, çok farklı yollardan ifadesini bulur: "Değişik sanatların temelinde" bu gerçekliğin edimsel, kılgısal ifadeleri vardır. Özünde edimsel olan tüm sanat türleri "ayrı birer imge" sunarlar. Gerçek sanat işi, edimsellikle, eylemlilikle ilişki ve bağlantı kurdukça değer kazanır: "Şiir sanatının en derin gizleri, ruhumuza soktuğu eylemde yatar. Değersiz ozan-

lar ise onlarla birlikte bitkisel bir yaşamı paylaşmamızı isterler" (89). Lukács'ın estetik kuramında edim-merkezli bir metafizik bulunabilir. Edim, sanatsal ilk eylemdir. Sanat, edimle ve çalışmayla kökensel bir ilişki içerisindedir. "Çalışma eyleminin", özellikle de el işçiliğinin ortaya çıkması, ilk sanatsal eylemin yaratılmasına neden olur. El çalıştıkça, sanatsal olana yer açılır (138). Farklı sanat türlerine olanak tanıyan bir olgu olarak, "duyuların incelmesi ve ayrımlaşması" da "çalışma deneylerinin" sonuçları gibi ortaya çıkar.

Sadece sanat işlerinde değil, tüm ustaca el işçiliği örneklerinde de bu duyusal uyum ve incelik önemlidir. El sanatlarını icra eden zanaatkârlar, yaptıkları dokuma, metal, tahta oyma işlerinde, sadece işleyen ellerine, melekelerine güvenmezler; yaptıkları işi bir yandan da temaşa eder, aletlerini müzik icra eder gibi belli ritimler elde edecek şekilde kullanırlar. Ustaların elleri, gözleri ve kulakları beraberce çalışırlar. İşlenen malzemeye dokunan araçlar ve eller, sözgelimi yanlış bir ses çıkardığında, yapılan işin doğruluğu ve güzelliği de şüpheli hale gelir. Örneğin demir döven bir usta belli bir ritim içerisinde çalışır; bu sırada çekiciyle ilgisiz başka şeylere de vurarak bir ritim yaratır.

Lukács, çalışma ve ritim arasındaki bu "bağıntı"nın çok eskilerde aranması gerektiğini yazar. Çalışmayı, özellikle de el işçiliğini düzenlemeye yardımcı olan bu ritimler ve "çalışma şarkıları", "çalışma süreci bakımından en elverişli hareketlerin, bunların zaman içerisinde birbirini izleyiş sırasının vb. çalışanı en az yoran el hareketleriyle uyum" içerisinde olmasına, "hareket bütünlerini tutarlı biçimde birbirine eklenmesine" yardımcı olurlar (1988: 91, 93).

Çalışan kişinin, kendi el ve zihin işçiliğini temaşa etmesi gibi, seyirci de kendi katkılarıyla edimsel sanat yapıtının parçası olur; etkin bakışıyla, dinleyişiyle, okumasıyla, bakış açısıyla yapıtın taşıdığı eylemliliğe katılır. Edimsel sanatta, hem sanat işinin yaratıcısı hem de izleyiciler, karşılıklı bir eylemin, olayın

içerisinde, kendilerini oyuncul şekillerde yer değiştirmiş bulabilirler. Performans sanatının ve avangart sanatsal tavrın zamanımıza ait uzanımları olan *happening*, *fluxus* ('akış' anlamında) gibi icralarda, edimsel imgeyle yaratılan gerçek zaman ve mekân düzenlemelerinde, sanatçı ve izleyicisi arasında bakışımlı ilişkiler, yüzleşmeler ortaya çıkar. Yapıtların tamamlanmamış halde icra edildiği bir *fluxus* işinde, eklentilere ve rastlantısal katkılara açık bir sunum alanı açılır. Yapıt, kendisini sürekli erteleyerek, ucu açık bir deneyimin nesnesi olarak seyircisinin karşısına çıkar; farklı eklemelere açık boşluklar yaratır. Bu sayede izleyicisi, bir *fluxus* kutusundaki parçaların yerlerini değiştirebileceği gibi, onlara yenilerini ekleyebileceğini de bilir.

Duyumların Paylaşımı

Jacques Rancière'e göre gerçek sanat ve düşünce yapıtları, "görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası" olurlar. Paylaşılan duyusallık düzenini, "ortakduyum" (*consensus*) alanını yeniden şekillendiren ve "sözlerin, seslerin, görüntülerin, hareketlerin ve duyguların dolaşım tarzı"nı bozan bu tür yapıtlar, aynı zamanda duyusal çatışma (*dissensus*) alanları da yaratırlar; ortak duyma, görme, okuma ve edimde bulunma yollarının yarattığı mutabakatı ya da sözleşmeyi, yeni "ayrım çizgileri" yaratarak, tekrar bölümlerler; aynı zamanda, "toplumun edilgen marjlarına itilmiş olanların konuşma ve oynama kabiliyetlerini açığa çıkararak", görmeyi, duymayı, okumayı belli uzmanlıklara ait ayrıcalıklar olmaktan kurtarırlar. Düşünsel ve sanatsal yaratım, mevcut duyusal paylaşımı bozarken, yeni ve kolektif başka türden "duyumsanabilir formlar" inşa edebilmelidir. Böylelikle, "verili olanla ilgili mutabakat alanını yapılandıran ayrım çizgilerini genişletmek" olanaklı olur (2010: 72). Ortakduyumu yeniden yapılandırma etkinliğine sahip düşünsel ve sanatsal çalışmalar, mevcut olandan farklı mutabakat alanları yaratırlar. Yeni ortakduyum alanında, görmeye,

duymaya, okumaya ve eylemde bulunmaya dair hazır metafizikler bozulur ve farklı şekillerde tekrar kurulurlar.

Rancière, duyumların yeniden pay edildiği, ortakduyumun yeniden yapılandırıldığı istisnai ara yerde, "belgeselle kurmaca arasındaki çizgi"de durduğumuzu düşünür. Yani başkalarını kendi bakışının nesnesi yapan bir kurmacayla, kendi dışında inşa edilmiş duyusal bir sözleşmenin nesnesi olan belgesel sakinleri arasındaki ayrımın görünür olduğu ara bir konumun varlığını işaretler. Ara yerde duran özne/seyirci, kendisini nesneleşmiş halde bir belgeselin içerisinden görürken, aynı zamanda bir özne olarak başkalarını kendi kurmacası içerisinden görebileceği bir duyum alanına yerleşir. Rancière, "kurmaca"yı şöyle tanımlar:

> *Uyuşmazlıklar* meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleme ölçülerini ya da ritimlerini değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamları arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca. Bu çalışma, temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. (62)

Yoksulun, "yurdum insanı"nın, marjinallerin ve benzeri madunların ya da duyulabilir malzemeden fazla pay almayanların sunumu, temsili, "zor bir hayatın belgeseli" olmaktan öteye geçebilmelidir. Kendisini ifade etmekten yoksun kalınış olanların, paylaşmadan bıraktıklarını dillendirmek, onlar adına görünür olmayana bir görünme biçimi sunmak, kendi hikâyesini anlatmasını beklemek, özellikle toplumsal vahşetleri, kıyımları, katlanılmaz sefalet ve açlık görüntülerini basitçe "sözün bittiği yer" rahatlığına sığınmadan dile getirmeye çalışmak, vicdani ve siyasal bir eylemdir. Bu bilinçle madunun ve mağdurun diline yaklaşmak ve onların "az da olsa hayatlarının kontrolünü ellerine geçirmelerine imkân tanıyan o yavaşlamalar, yakınlaşma-

lar, duraklamalar ve söze yeniden başlamalar" olanaklı olabilir (74). Başkasının sefaletini yansıtan belgesellere ait "katlanılmaz görüntüler"le karşılaşanların başlarını çevirmek, gözlerini devirmek yerine, "bakışın ve sözün gücünü" daha da ileri çıkaran eylem dolu 'başka türden bir bakış'ı, duymayı, okumayı yerleştirmek zorunludur. Katlanılmaz görüntülerin, medyatik tüketimin ve gösterilerin parçası olmasını engelleyen de vicdanla, etikle bağlarını koruyan bu türden eylemlerin varlığıdır.

Belgesellere konu "katlanılmazlıklar" ortaya çıktığında, sözün ve yazının bittiği yerde resimlere başvurmak, kitle iletişim araçlarının en bilinen yöntemidir. Resimlerin, fotoğrafların, imajların gerçekte ne olduğunu dolaysızca sunduğuna dair genel bir inanç vardır. Bu inancı sarsan bir icra örneğini yorumlayan Rancière, Alfredo Jaar'ın sefalet ve kıyımlara ilişkin sunumları üzerinde dururken, katlanılmaz görüntülerin yarattığı dehşet duyusunun sorumlulukla donanmış eylemlere nasıl bağlanabileceği konusunda düşünmemizi sağlar. Jaar, Ruanda'daki soykırım dehşetini, içlerinde resim olmayan çerçevelere yerleştirilmiş metinlerle anlatır. Bu çerçevelerde olması beklenen resimleri yazıyla betimleme yolunu seçer. *Gutete Emerita'nın Gözleri* adlı çalışmasında olduğu gibi, yaşanmış olanı bir belgesele dönüştüren kıyım sahnelerini değil de, katlanılmaz görüntülere maruz kalmış bir kadının gözlerini çerçeveler ve başkasının nazarını sunar bizlere. Aynı zamanda bu türden dehşet fotoğraflarına alışık medya izleyicisine yönelik eleştirel bir sunum ortaya koyar. Görüntülere, resimlere, ikonkırıcı eleştirellikle bakamayan, "putperestçe" yaklaşan izleyicilere, görsel malzemeye farklı yaklaşmanın olanaklarını da göstermiş olur. Bizzat kelimelerin görsel ögeler olarak kullanıldığı bu çalışmada, beklenmedik şekilde kelimelerin tanıklığı, resimli olanın önüne geçer; yazılı ifade, olan biteni daha iyi betimler. Kelimelerin çerçeve içerisinde resmin yerine yerleştirilmesi, yazılı olanı resimli olana bağlar. Emerita'nın gözleriyse, kendi hallerini çoğu zaman kayıtsızca izleyenlere, kendilerine sorumsuzca ve ba-

zen iştahla yönelmiş bakışlara karşı bir nazar gibi yönelir. Belgesellere konu insanları kendi görünme biçimleriyle donatan bu gözler, başkasının bakışını cisimleştirir. Bu bakış, katliamları ve kurbanları sıradanlaştırmayı olanaksız kılar. Başkası, kendi dramını yazıya geçirerek ya da Emerita'nın bakışlarıyla yaptığı gibi sadece bakarak, görsel bir ilginin nesnesi olmaya direnir:

> Görsel olanı kalabalıkların, sözlü olanıysa bazılarının imtiyazı haline getiren egemen mantığı sarsmaktır mesele. Kelimeler görüntülerin yerini tutmaz. Görüntüye dönüşürler, yeni temsil ögelerinin yeniden bölüşülmesinin çeşitli biçimlerine. (90)

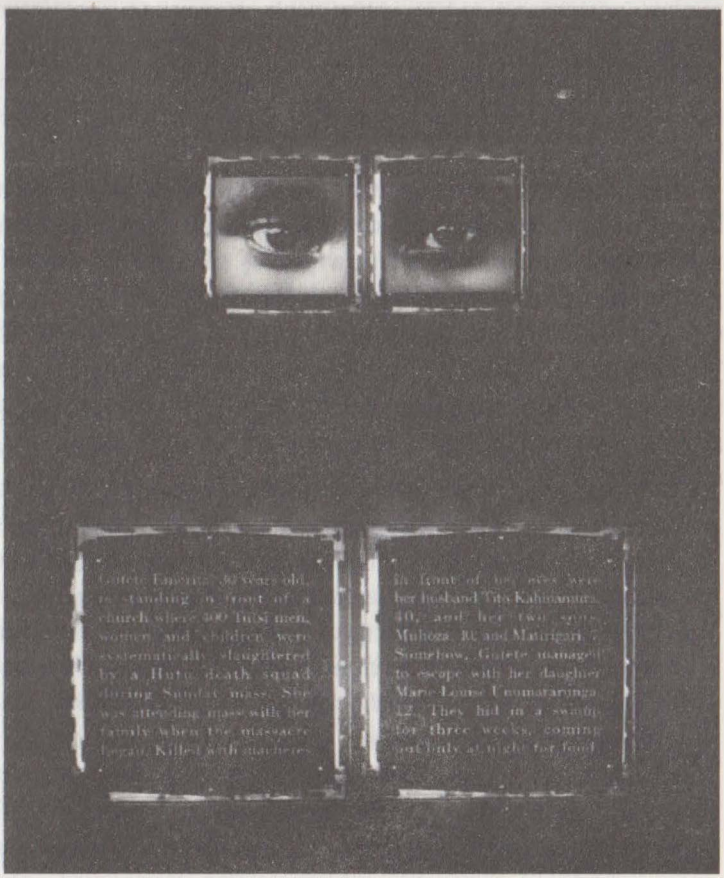
Yeni görme, okuma, dinleme ya da eyleme sözleşmeleri yaratıldığında, ortakduyum, madunları da içerisine alacak şekilde yeniden biçimlendiğinde, yapılandığında, Filistinliler gibi belgesele konu olanlar da kendi belgesellerini çekebilecek, kurmacalar inşa edebilecek donanıma kavuşurlar. "Görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı" yeni bir ortakduyumun inşası, yeni politik öznelerin yaratılmasının koşullarını yaratır. Bu politik alanda, hem belgeseller çekilebilir hem de kurmaca yapıtlar yaratılabilir. Görme biçimlerine sahip özne konumları "icat eden" "politika sanatı" ile görünme biçimleri ya da görünürlük alanları yaratan "sanat politikası"nın buluştuğu bu ara yerde, kurmaca ve belgesel de nitelik olarak farksızlaşır. "Görülür, söylenilir ve yapılabilir olanın yeni peyzajında" ortaya çıkan ortakduyum alanında, gerçeğe maruz kalan belgesel sakinleriyle, kameranın arkasındakiler, kurmaca yaratıcıları aynı sahnede bir araya gelebilirler. Ortakduyumun muhitinde, düşünülür ve "duyulur olanın haritası" da yeniden çizilmiş olur.

Ortakduyumdan herkesin daha âdilce pay almasını sağlamanın yolları üzerine düşünen Rancière, "düşünceli görüntü" kavramını önerir. Sadece görüntülerin değil, "cümlenin, tablonun veya fotoğrafın düşünceliliği"nden de söz edilebilir. 'Görüntünün düşünceliliği', "ifade resimleri arasındaki belli bir gerilime tekabül eder. (...) İç içe geçmiş ifade resimleridir bun-

lar ve özel, benzersiz değiş tokuş, birleşim ve ayrım kombinasyonları yaratırlar" (112). Düşünceli görüntüde, anlamların, görünümlerin, seslerin taşındığı, iletildiği "medyalar" karışarak, farklı ifade alanlarının yaratılmasını sağlarlar. Örneğin böyle bir medya olarak sinema sanatı, resim, ses ve edimin benzersiz bir birleşimini sunar.

Rancière, İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin filmlerinin bu etkiyi benzersiz bir şekilde örneklediğini düşünür. Filmlerinde herhangi bir nedenle yola çıkmış olanları anlatmaya ve görüntülemeye çok önem veren yönetmen, yolları sinemasal eylemin içerisine çizgi ya da işaret gibi yerleştirir. Yolların uzayan, kıvrılan görünümleri, içerisine yerleştiği resimleri parçalara ayırır. Yollar, çekimlere eklenmiş çizgiler ve hattâ yazılar gibi izleyicisine bir şeyler göstermenin yanında bir şeyler de anlatırlar:

> [Yol çekimlerinde] fotoğraflanan manzaralar çizime, neredeyse bir hat sanatına dönüşürler. Fakat bir anda kameranın rolü tersine döner. Kamera çizim kâğıdına benzeyen yüzeyleri parçalayarak, bu grafikleri tekrar temsil ettikleri manzaralara çeviren keskin bir alete dönüştürür. Böylece film, fotoğraf, çizim, hat ve şiir güçlerini birleştirerek tekilliklerini paylaşırlar. (112)



Resim 9: Alfredo Jaar'ın *Gutete Emerita'nın Gözleri* adlı çalışması.

Sonsöz

BAŞKASININ İMGELERİ

Metin içerisinde farklı örneklerle yaratılma ve bozulma süreçlerini anlamaya çalıştığımız imgeler, sadece estetik değil, etik kuramların da ilgi alanına girerler. Zaten estetik ilgilerin etik olanlardan ayrılması, modern bir olgu sayılabilir. Örneğin Eski Yunan kültürünün bu ayrımı tanımadığını Platon'un *Gorgias* diyaloğundan anlayabiliriz. Burada Sokrates, sofist Polos'u yargılar: "Güzel ve iyinin, kötü ve çirkinin aynı şeyler olduğuna inanmıyorsun." (2010: 46) Sokrates tarafından güzel olan ya da "zevk veren", aynı zamanda yararlı olarak nitelenir. Yararlı, iyi ve güzel, anlamdaş olurlar. Benzer şekilde, güzelliğin inşasıyla uğraşan sanatçıların üretimi olan imgelerle (*eidolon*), doğru ve yararlı olanın bilgisi olarak temel biçimlerin (*eidos*) birbirlerinden ayrı anlamları yoktur. Güzel bir iş ortaya çıkaran, aynı zamanda iyi bir şey de yapmış olur.

György Lukács'a göre, güzellik nesnesini doğru ve iyi olanla anlamdaş saymaya dönük bu yatkınlık, modern sanat işlerinde kaybolur. Estetik ve etik dünyaların ayrışması, öncelikle sanat

imgesinin taşıdığı içerik ve biçim bütünlüğünü yok eder. Modern imge, antik ve modern-öncesi ağırlıklarından kurtularak, kendinde bir ifade parçası olmaya başlar. İmgeler bu ayrışmanın sınırlarına vardıklarında, kendi inşa nesnesiyle, malzemesiyle eşbiçimli olurlar. Bu durumun belirtilerini metinde farklı şekillerde belirlemeye çalıştık. 'Maddeleşen imgeler'in yapı malzemeleri olan sesler, renkler, harfler, çizgiler ya da basit eylemler, bu imgesel bozulma, ayrışma sonrasında, resimli, sözlü, yazılı, edimsel ifadelerin yerlerine göz dikmeye başlarlar.

Diğer yandan tam karşıt bir yönelim olarak, imgenin kendi inşa malzemesini görünmez kılması, hallerine kayıtsız kalması ve sanki yoktan var edilmiş gibi ortaya çıkması, imgesel üretimi saf bir düşünce parçası ya da kavramsal tasarım olmaya zorlar. Bu durumda, metinde de örneklerini verdiğimiz gibi, 'imgenin simgeleşmesi' olarak tarif edilebilecek bir estetik üretim ortaya çıkar. İmgeler bu durumda işaret ettiği anlamla, kavramla anlamdaş ifade araçları olurlar. Sözgelimi dışavurumcu ve soyut sanat böyle bir yaklaşımı örnekler. Oysa tam tersine pop-art ve avangart sanatsal girişimlerde imgeyi kendi inşa malzemesiyle birleştirme çabası öne çıkar. Yani modern estetik üretimin bu iki çelişkili görünümünde imge, işaret ettiği anlamla, işaret malzemesi arasında bir seçime zorlanır. Pop-art, imgeyi inşa malzemesine 'fazla yakın' tutarken, kavramsal sanat imgeyi aynı duyum ve ifade malzemesiyle görünür ilişkisini kesmeyi önerir. Her iki durumda da özne ve nesne, işaret eden ve edilen arasındaki 'doğru mesafe' bozulmuş olur. Bu durumda kavram ve duyum, simge ve nesne, düşünce ve madde arasındaki bağıntılar da anlaşılmaz, görünmez olur. Duyumlardan ifadelere, algı nesnesinden kavramlara geçişte imgelemin, bağdaştıran, uzlaştıran ya da farklılaştıran 'orta yer'indeki dolayım da kaybolur.

Modern sanatın sınırlarını tanımlayan bu iki sanatsal üretimde olduğu gibi, imgelemin estetik duyum ve ifadelerin yaratılmasındaki etkin payının sınırlanması, metin içerisinde farklı

şekillerde tanımlandığı gibi, sanat ve fikir üretiminde türlü metafiziklerin ortaya çıkmasına neden olur. Metafizik düşünümlerde, duyum ve kavram ya da daha geleneksel bir ayrımla, madde ve düşünce birbirleriyle olan bağdaşık varlıklarını, ilgilerini kaybederler. Madde ve düşüncenin birbirine dönüşmeden buluştuğu orta yerde açığa çıkan imgelemin etkinliği azaldığında, kavramlar, simgeler, soyut işaretler, kendi kökenlerini, çıkış yerlerini unuturlar. Henri Bergson'un imge kavrayışına ayırdığımız bölümde de dile getirdiğimiz gibi, böyle bir imgelemin gözetimi altında buluşamayan duyum ve ifadeler, yine geleneksel bir ayrımla 'materyalist' ya da 'idealist' nitelikte metafizik düşünümlerin parçaları olurlar.

Oysa etkin bir imgelemin yarattığı orta dünyada, resimli, sözlü, yazılı ve edimsel ifadelerle, renkler, sesler, harfler ve basit eylemlerin yan yana gelebildiği bir ortam açılır. Kavramlar, simgeler, düşünceler, soyutlamalar, bu imgelerin, imgeleme ait görüngülerin yarattığı muhitte kendi nedenleriyle, kökenleriyle, yaratıldıkları maddelerle karşılaşırlar. Bu aralıkta, 'orta yer'de açığa çıkan imgelerin bir yüzünde maddesel, bedensel, dokunsal bir mevcudiyet varlık kazanır; görünür, duyulur, dokunmaya açık soyutlamalar, kavramlara, düşüncelere ışık tutan bağlantılar görünür olurlar. İmge bu şekilde, zamansız olanla güncelliği bir araya getirebilecek uzlaşıların sonucu gibi yaşam bulur. İmge kavrayışına ayrıntılı yer ayırdığımız Walter Benjamin, bu uzlaşıyı modern güzellik duyusunun temel niteliği sayar.

Bu çalışmanın bir başka temel varsayımı da, modern estetiğin ayırt edici yanlarından birisinin, resim, söz, yazı ve edimin ayrışması ve bunun sonucunda imge üretme etkinliğinin türlü uzmanlıkların konusu olması şeklinde özetlenebilir. Modern zamanlarda yeni ve ilginç deneyimlerin, biçimsel arayışların varlığı da bu ayrışmayı zorunlu kılar. Lukács, bu değişimin sonucu olarak modern sanat işlerinde "bütünlüğün yitirilmesi" olgusunu bulur. Modernliğin her alanda ayrışmaya, farklılık arayışına çağıran kültürel, toplumsal gerçeği içerisinde, bütün-

lüklü olan ve dolayısıyla, sanatçıyı ve sanatseverleri "güncelliğe" "gerçekliğe", "nesnelliğe" bağlayan imgeleri inşa etmek de zorlaşır. Bir yandan da her tür sanat işçiliği, kendi malzemesiyle, tasarım nesnesi ya da düşüncesiyle ilgili bir uzmanlığın yaratılması yönünde arayışlar nedeniyle bütünlüklü olmaktan uzaklaşır. Yapıtlarda ayrı yaşamlar süren içerik ve biçim arasında imgesel bir bütünlük sağlanamadığında, ortaya "vakit geçirme yazını" çıkar. Benzer olguların "güzel sanatlar ve müzik için de geçerli olduğunu" ekleyen Lukács, gerçek'le bağını kesmiş, biçimle içeriği bir arada taşımaktan vazgeçmiş bu türden işleri "*kitsch*" olarak sınıflandırır. Modern sanat, yüksek sanat gibi görünen *kitsch* yapıtların gölgesi altındadır. *Kitsch*, modernliğe özgü bir "yalan"ın dışavurumudur ona göre.

İmge, çalışmamızda da sıkça betimlediğimiz gibi, kendi halleriyle, biçimsel ya da içeriğe ilişkin parçalarıyla eşanlamlı ya da eşbiçimli olduğunda, estetik bir tasarım olmaktan uzaklaşır. Lukács için değerli sanat işi, duyum ve ifade biçimlerini, özne ve nesnenin, içerik ve biçimin "karşılaşabileceği" bir arada durabileceği "bağdaşık ortamdan" feyz alarak ortaya çıkabilir. Böyle ortamlarda çalışmak, sanata ilişkin teknik beceriler ya da biçimsel buluşlardan fazlasını işaret eden bir üretimin koşullarını yaratır. Oysa modern sanat ortamı, birçok farklı kavram ve olgunun bir araya gelmesiyle ortaya çıkabilen "bütünlük"ün yakalanabileceği böylesi bağdaşık ortamları "parçalar" ve kendisine ait "bağımsız etkinlik alanları yaratır." Bunun sonucunda, çalışmamızda farklı görünümlerini sunduğumuz gibi, sanatsal duyum ve ifade biçimleri birbirlerinden ayrı yaşamlar sürmeye başlarlar. Örneğin Lukács'ın belirlediği gibi, modern zamanlarda müzik ve dans arasındaki "bağıntı" ilk kez kaybolur. Benzer biçimde, "enstrümantal müzik" adı altında, müziği sözel olandan ayıran bir icra türü ortaya çıkar. "Tümüyle bağımsız bir çalgı müziği ilk kez modern müzik tarafından yaratılmış" olur. Oysa tragedyalardaki gibi, "söz ve harekete dayanan bü-

yük bir müzik, en yakın zamanlara değin hep olagelmiştir" (1988: 94, 121).

Lukács, modernlikte estetik ve etik öğretiler arasındaki bağların zayıflamasının bir nedeni olarak böylesi buluşmaların gerçekleşebileceği bağdaşık ortamın eksikliğini bulur. Bağdaşık ortam, sanat yapıtının bireysel ya da kamusal nitelikli değerleri ödünç aldığı, kendisine mal ettiği alanı tanımlar. Lukács, sanat imgesini bütünlük içerisinde tutacak olan bağdaşık ortamdan uzaklaşmanın, içerik ve biçim ayrışmasının yanında, etik ve estetik alanların da kopmasına neden olduğunu ortaya koyar. Oysa "gerçek sanatçı", kendi bireyliğiyle, 'insan teki' oluşuyla, toplulukların ilgilerini, gerçekliklerini birleştirebilen kişidir. "Bizim için" olanla herkese ait olanı, "kendinde varlığı" buluşturabilir. Tek bir insanın farklılığından tipleme yaratabilme becerisini sergiler; bireye ait ve geçici olanı, şimdiyi, tarihsel bir nesnellikle bağlantılı kılabilir. Sanatsal imgede, "nesnel", "doğal", topluma ya da "türe ait" olanın görünüşü gibi açığa çıkan birey, gerçek sanat işlerinde, keyfi ya da olumsal bir varlık gibi görünmez. Sanatsal imge, tekil olanla tümel olan, özne ve nesne, beşeri varlık ve toplum arasındaki "orta düzeye" dönük bir ilgiden beslenir. Kendinde ve bizim için olan bu orta yerde çok farklı kavramlar, olgular, duyumlar, ifadeler "birbirlerine geçerler". Tekil insana ait olaylar, insanlığa dair bütünlüklü bir dramdan parçalar sunarlar. "Bütün oluşturan yapıtın dünyası", kendi dışındakine, dışarıda durana, başkalarına olan ilgisini, bağıntısını her zaman korur. Sanat yapıtının etik ve vicdani boyutu da bu ilgide, bağlantılarda aranabilir (1988).

Çalışmamızda çok farklı düşünür ve yazarlar için örneklediğimiz gibi, Lukács da, özellikle modern zamanlarda imge yaratmanın olanaklarıyla ilgili bir anlatı ortaya koyar. Onun bu düşüncelerinin ne ölçüde geçerli olduğundan çok, gerçek sanat imgesini bir bütünlüğün ifadesi gibi anlaması, çalışmamızdaki temel ilgimiz açısından önemlidir. Lukács da birçok başka sanat kuramcısı gibi, modernlikte imgenin yaratılmasından çok

bozulmasına dair ilgilerin daha baskın olduğunu belirler. İmgenin inşa edildiği yer ve zamanda bozulmaya açık bir kırılganlık, dayanıksızlık sergilemesi, ona göre modern estetiğin temel poetikasıdır.

Metin içerisinde, 'imgesel bütünlük'ün bozulması ve dolayısıyla imgelerin kendi halleriyle eşanlamlı olmasıyla ilgili çok farklı kültür ve sanat kuramlarına ait örnekler sunmaya çalıştık. İmgeyi, kendi maddesel ya da düşünsel kökenlerine ayrışmaya zorlayan ve imgesel bütünlüğe göz diken, imgeleri teknik becerilerin, uzmanlıkların, meslekî uğraşların, gösterilerin parçası yapabilen bu girişimler iki farklı sonuca neden olurlar: Resim, söz, yazı ve edimsel ifade alanları ayrışırlar ya da imgenin hallerinden birisi diğerlerini bastırmaya yönelir. Marshall McLuhan'ın düşüncesine ayırdığımız bölümde de ayrıntılı şekilde anlattığımız gibi, modernlikte özellikle görsellik, imgenin diğer halleriyle açığa çıkmasına engel olan baskın bir duyum ve ifade alanı yaratılmasına neden olur. Bu yatkınlıkla davranan sanat alımlayıcısı da, okuduğu, dinlediği ya da gördüğünü resim gibi temaşa etmek ister ya da imaj bütünlüğüyle algılama kolaylığını arar. Okuduğu bir romanın, dinlediği bir öykünün kendisine betimlemeler yoluyla resimler çizmesini bekler; yazılı olanın anlatmasını değil de, göstermesini, kelimelerle tablolar çizmesini ister. Sözgelimi Orhan Pamuk kendi roman kuramını açıkladığı *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı yakın zamanlı çalışmasında bu beklentiyi karşılamayı çok önemli sayar. Bu metinde savunduğumuzun aksine, yazınsal bir eseri değerli kılanın bu resimleşme çabası, görsellik arayışı olduğunu dile getirir.

Modern estetik deneyimin, yaşamı, nesnelliği bütünlüğü içerisinde yansıtmaktan geri çekilmesi, 'imgenin doğası'nı da değiştirir. Yeryüzünü, yaşadığı toplumu, kendi dışındakileri gözleyerek yazan, çizen, dile getiren sanatçı tavrının değişerek, sanatsal üretimin teknik bir tasarım ortaya koymakla eş olması da bu değişimde etkili olur. Bir duygulanım ve düşünce parçası olarak imgenin, kendi inşa malzemesiyle eşbiçimli olması ya da

tam tersine imlediği kavramla eşanlamlı olması olgusu da bu değişimi kanıtlar. Bunun sonucunda sanatçı, ya kavramlar yaratan bir felsefeci olur ya da resimli, yazılı, sözlü kaynaklara istediği gibi güç geçiren, eğip bükebilen bir zanaatkâr halini alır. Yarattığı 'yararsızlık' ve gösteri değeri bir kenara bırakılırsa, böyle bir sanatçıyla, el işçisi, zanaatkâr arasındaki fark da belirsizleşir. Sanat yapıtı, bütünlüklü imgeler içerisinde güncelliği, doğal ya da toplumsal nesnelliği yansıtma kararlılığından uzaklaştıkça, yaratılan imgeler biçim ve içerik olarak parçalanır, kendi halleriyle veya inşa malzemeleriyle özdeş olurlar. İmgeler, önce resim, söz ve yazılı hallerine ayrışır ve sonrasında sesler, çizgiler, renkler, yazılar şeklinde dağılırlar. Sanatçının kendi iç ve dış dünyasından izlenimler, sezgiler, düşünceler ya da düşler taşıyan imgenin, resimli, sözlü, yazılı ve edimsel halleri, belli teknik işlevlerin parçaları olurlar. Bu imgeler alımlayıcılarına bazı duygulanımlar yerine, iyi işlenmiş sesler, yazılar, çizimler, sanatsal icralar taşırlar.

İmgeler, özellikle kültür endüstrisi içerisinde, kitle iletişim unsurları gibi de değer görebilirler. İmge yaratmak bu yönüyle, ürün pazarlama ve işletme uzmanlıklarına dair bir meşguliyet halini alır. Metin içerisinde bu dönüşümü, imgelerin türlü gösterilerin parçaları olmaları olgusuyla anlaşılır kılmaya çalıştık. Gösteriye fazlaca yüz veren sanat işleri, sanatkârın fayda arayışından uzak duyarlığından çok, becerisini göstererek varolmasına neden olur. Bununla koşut olarak sanat okuru, dinleyicisi, izleyicisi, katılımcısının karşısına aldığından beklediği de bir gösteri, eğlence olur. Bu durumda, estetik ürünlerle ilgili Eski Yunan idealleri olarak, sanatsal temsillerin bir şeyler öğretmesi, karşısındakini eğitmesi, daha iyi bir insan ve yurttaş yapması, arınmasına yardımcı olması gibi beklentiler de neredeyse yok olurlar.

Çalışmamızda, imgelerin yaratılması kadar bozulması olgusunda da, olumlu, savunmaya değer taraflar bulmaya çalıştık. Sanat işi, en iyi örneğini tragedyalarda bulabileceğimiz gibi,

imgesel bütünlüğü yaratmaya dönük bir uğraş olmaktan çıktıkça, imgenin halleri saydığımız resim, söz, yazı ve edim alanları da ayrışmaya başlarlar. Tragedyalarla ilgili bölümde de dile getirdiğimiz gibi, imgenin bütünlüğü bozulduğunda, bu ayrışma beklenmedik bir verime de dönüşebilir. Sözgelimi roman sanatı, çoksesli müzik, opera, tiyatro gibi dramatik temsiller, trajedilerden yoksun sayılan modern zamanlarda bu boşlukta yaşam bulurlar. Tragedyaların kaybolması, trajik imgenin bozulması, yeni imgesel yaratım kaynaklarını serbest bırakır. Bu örnekte olduğu gibi, belli bir sanatsal üretimin bozulması, yok olması, sadece estetik bir olgu gibi anlaşılmamalıdır. İmgesel ayrışma, biçim ve içerik, özne ve nesne, birey ve toplum, öz ve görünüş kavramları arasındaki ayrışmalarla da ilişkili olarak açıklanabilir. İmgenin parçalanması, bozulması olgusunda etik ilgiler de bulunabilir. İmgesel bütünlüğün kaybolması, güncel olanın, iyi ve doğru olandan, bireyin toplumdan, vicdanen doğru olanın nesnel olandan ayrılması olguları gibi durumların belirtisi gibi de okunabilir. Bu kavramlar arasındaki bağların zayıflaması, her zaman için imgedeki sorumluluk payının azalıp, eğlence ve gösteri beklentisinin artmasıyla sonuçlanır. Sokrates'in *Gorgias* diyaloğunda, söz söyleme sanatında usta sofistlere ve retorikçilere dönük, "iyiyi arayacağı yerde hoşa gideni ararlar" demesi, sanat işlerine yönelik bu türden beklentilerin çok erken bir telaffuzudur. Ona göre Sofistler, iyi ve güzel arasındaki bağları yok ettikleri için suçludurlar (2010: 30).

Sanat işleriyle gösteri dünyasının artan bitişikliği, her estetik tasarımı *kitsch* mantığının gölgesi altına taşır. Ünal Nalbantoğlu'nun yapıtına ayırdığımız bölümde de belirlediğimiz gibi, *kitsch* kolaylıkla fark edilemeyen bir "yavanlık" kaynağıdır. *Kitsch*'in etkisine açık bir imgelemin ürünleri, bütünlük arayışını değil de, ayrışmaya, bozulmaya çağıran bir gösteri ve eğlence beklentisine cevap verirler. Özellikle modern-sonrası sanatsal üretimde, belirlemesi zor, genelleşmiş bir *kitsch* mantığı hüküm sürer. Bu ürünler, taşıdıkları yoğun gösteri ve eğlence

değeri nedeniyle, imgesel bütünlük duyusunu, gene Lukács'ın ifadesiyle "yalan" şekillerde ortaya koyarlar. *Kitsch* bir tasarım, *trompe l'œil* resim işleri gibi aldatıcı görünümüyle, taşıdığı yavanlığı ve "derin yalanı" saklar.

Çalışmamızda imgesel olana yaklaşımlarını anlamaya çalıştığımız çok farklı düşünür, sanatçı ve yazarlar için ortak olan, modernliğin zorunlu bir parçası olarak her alanda ortaya çıkan parçalılığın, farklılaşmanın kabulü ve onayıdır. Ancak bir yandan da, imgesel olandaki kayıp bütünlüğü ararlar. İmge, gösteri nesnesinden, teknik bir sunumdan, az bulunur bir becerinin ürünü olmaktan uzaklaştıkça, kendi dışındaki duyularla, duygulanımlarla, ifade ve düşüncelerle de buluşup tekrar ayrışmaya, yaratılıp bozulmaya başlar. Bu bütünlük arayışıyla bağdaşık imgesel yaratma ve bozma eylemi, adeta bireysel ve kamusal bir vicdan inşa eder. Böylesi bir üretim, dışarıdakilerle, başkalarıyla ilgili sorumluluklardan destek alır. Güzel ve iyi olanın üretiminde her zaman için bu sorumluluk varlığını duyurur. İmge üreten, sadece kendi sahip olduklarına değil, başka olanın da yazısına, görüntüsüne, sesine, eylemine ulaşmaya ve yaşam vermeye çalışır.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev.: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.

Ahıska, Meltem (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis.

Aksel, Malik (1967). *Türklerde Dini Resimler*, İstanbul: Elif.

And, Metin (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*, İstanbul: İş Bankası.

Anday, Melih Cevdet (1992). *Yiten Söz*, İstanbul: Adam.

Anderson, Benedict (2004). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev.: İskender Savaşır, İstanbul: Metis.

Aristoteles (2011). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev.: Samih Rifat, İstanbul: Can.

Aristoteles (2008). *Retorik*, çev.: Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY.

Aristoteles (2000). *Ruh Üzerine*, çev.: Zeki Özcan, İstanbul: Alfa.

Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev.: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı.

Austin, John Langshaw (2009). *Söylemek ve Yapmak*, çev.: Levent Aysever, İstanbul: Metis.

Ayvazoğlu, Beşir (1993). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bahtin, Mihail (2005). *Rabelais ve Dünyası*, çev.: Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı.

Badiou, Alain (2010). *Başka Bir Estetik: Sanatlar için Küçük bir Kılavuz*, İstanbul: Metis

Baker, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev.: Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim.

Bass, Alan (1978). *Positions: Interviews with Derrida*, London: Athlone Press.

Başaran, Melih (2005). *Kurbansal Sunu: Dile Getirilebilir ve Görülebilirin Mantık ve Ekonomileri*, İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Zygmunt (1998). *Postmodern Etik*, çev.: Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı.

Beckett, Samuel (1994). *Murphy*, çev.: Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı.

Benedict, Ruth (2011). *Krizantem ve Kılıç*, çev.: Türkan Turgut, İstanbul: İş Bankası.

Benjamin, Walter (2005). *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Benjamin, Walter (1999). *Selected writings: 1927-1930*, İstanbul: Harvard Univ. Press.

Berger, John (1988). *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.

Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek*, çev.: Işık Ergüden, Ankara: Dost.

Bloch, Marc (2005). *Feodal Toplum*, çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı.

Bloom, Harold (2008). *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis.

Bora, Tanıl (2008). *Türkiye'nin Linç Rejimi*, İstanbul: Birikim.

Boratav, Pertev Naili (2011). *Halk Edebiyatı Dersleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (2000). *Tekerleme*, çev.: İsmail Yerguz, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bonnet, Sabine Melchior (2007). *Aynanın Tarihi*, çev.: İsmail Yerguz, Ankara: Dost.

Brecht, Bertolt (1990). *Epik Tiyatro*, çev.: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem.

Brennan, Teresa, "History After Lacan", *Economy and Society*, Vol. 19, No 3, August 1999, 277-314.

Bryer, Anthony ve Herrin, Judith (Der.) (2005). *Iconoclasm: Papers Given at the Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham: John Goodman & Sons.

Buck-Morss, Susan (2010). *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, İstanbul: Metis.

Bürger, Peter (2003). *Avangart Kuramı*, çev.: Erol Özbek, İstanbul: İletişim.

Cheng, François (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, çev.: Kaya Özsezgin, Ankara: İmge.

Cho, Peter (2005). *An explanation of Sound: Meaning and Writing*, UCLA.

Cioran, Emil Michel (2007). *Ezeli Mağlup*, çev.: Haldun Bayrı, İstanbul: Metis.

Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, çev.: Alâaddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı.

Culler, Jonathan (1988). *On Puns: The Foundation of Letters*, New York: Basil Blackwell.

Debord, Guy (2010). *Gösteri Toplumu*, çev.: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı.

Butler, Judith (1999). *Gender Trouble*, New York: Routledge.

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press.

DeLillo, Don (2002). *Beyaz Gürültü*, çev.: Handan Balkan, Ankara: Dost.

Derrida, Jacques, "Deconstruction of Actuality: Interview with Derrida", *Radical Philosophy*, 68, Sonbahar 94.

Derrida, Jacques (1990). *Glas*, New York: Univ. of Nebraska Pres.

Derrida, Jacques (1988). *Limited Inc.*, çev.: Samuel Weber, Illinois: Northwestern Univ. Press.

Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*, çev.: Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press.

Durak, Atilla (2007). *Ebru: Kültürel Çeşitlilik Üzerine Yansımalar*, İstanbul: Metis.

Durkheim, Emile (2012). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*, çev.: Cemal Bali Akal, Ankara: Dost.

Eagleton, Terry (2012). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, çev.: Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı.

Eco, Umberto (2001). *Açık Yapıt*, çev.: Pınar Savaş, İstanbul: Can.

Eco, Umberto (2001). *Genç Bir Romancının İtirafları*, çev.: İlknur Özdemir, İstanbul: Kırmızı Kedi.

Eire, Carlos (1989). *War Against Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, New York: Cambridge Univ. Press.

Elias, Norbert (2000). *Uygarlık Süreci: Batılı Dünyevi Üst Tabakaların Davranışlarındaki Değişmeler*, çev.: Ender Ateşman, İstanbul: İletişim.

Erhat, Azra (1999). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi.

Evans, Claude (1991). *Derrida and the Myth of Voice: Strategies of Deconstruction*, New York: Univ. Of Minnesota Press.

Ferraris, Maurizio (2008). *İmgelem*, çev.: Fırat Genç, Ankara: Dost.

Finley, Moses (2003). *Odysseus'un Dünyası*, çev.: G.E. Durna, Ankara: Ayraç.

Foucault, Michel (1991). *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Rivière: 19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti*, İstanbul: Ara.

Foucault, Michel (2003). *İktidarın Gözü*, çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2005). *Büyük Kapatılma*, çev.: Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2007). *Özne ve İktidar*, çev.: Işık Ergüden ve Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı.

Freud, Sigmund (2000). *Rüyaların Yorumu I*, çev.: Selçuk Budak, Ankara: Öteki.

Friedell, Egon (2004). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çev.: Necati Açа, Ankara: Dost.

Gallop, Jane (1986). *Reading Lacan*, Cornell Univ. Press.

Game, Ann ve Metcalfe, Andrew (1999). *Tutkulu Sosyoloji*, çev.: Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı.

Gasset, Ortega y (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev.: Neyyire Gül Işık, Ankara: YKY.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1997). *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*, İstanbul: İnkılap.

Grosz, Elizabeth (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Interpretation*, NY and London: Routledge.

Gürbilek, Nurdan (1999). *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis.

Hamilton, Sylvian (2001). *Kemik Taciri*, çev.: Gül Önet, İstanbul: İş Bankası Yay..

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002). *Lectures on the Philosophy of World History*, çev.: H. B. Nisbet, London: Cambridge Univ. Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2008). *Philosophy of Mind*, çev.: William Wallace, New York: Cosimo.

Hobbes, Thomas (2011). *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev.: Semih Lim, İstanbul: YKY.

Husserl, Edmund (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev.: Harun Tepe, Ankara: Bilim ve Sanat.

Irigaray, Luce (1985). *Speculum of Other Woman*, çev.: Gillian Gill, Cornell Univ. Press.

İnalcık, Halil (2010). *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*, İstanbul: Timaş.

İrepoğlu, Gül (1999). *Levnî: Nakış Şiir Renk*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Jameson, Fredric (1992). *The Sound Shape of Language*, Berlin: Mouton.

Jakobson, Roman (2002). *Signatures of Sign*, Routledge: London.

Karatani, Kojin (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, çev.: Devrim Çetin Güven, İnan Öner, İstanbul: Metis.

Kirby, Vicky (1997). *Telling Flesh: The Substance Of Corporeal*, New York: Routledge.

Koçak, Orhan (1995). *İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme*, İstanbul: Metis.

Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*, çev.: Margret Walker, New York: Columbia Univ. Press.

Lacan, Jacques (2001). *Écrits: A Selection*, New York and London: Routledge.

Le Corbusier (2010). *Bir Mimarlığa Doğru*, çev.: Serpil Merzi Özaloğlu, İstanbul: YKY.

Lee, Jun Young (2008). *History and Utopian Disillusion: The Dialectical Politics in Novels of John Dos Passos*, New York: Peter Lang.

Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev.: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.

Lindstrom, Martin (2006). *Duyular ve Marka: Beş Duyuyla Güçlü Markalar Yaratmak*, çev.: Ümit Şensoy, İstanbul: Optimist.

Lukács, György (1985). *Estetik I*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.

Lukács, György (1992). *Estetik II*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.

Lukács, György (1988). *Estetik III*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.

Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı.

Makkreel, Rudolf (1994). *Imagination and Interpretation in Kant*, Chicago: Chicago Univ. Press.

McLuhan, Marshall (2007). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev.: Gül Çağalı Güven, İstanbul: YKY.

Meriç, Cemil (1997). *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim.

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Algının Önceliği*, çev.: Yusuf Yıldırım, İstanbul: Kabalcı.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal (2009). *Arayışlar: Bilim, Kültür, Üniversite*, İstanbul: İletişim.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal (der.) (1997). *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*, Ankara: İmge.

Nietzsche, Friedrich (2011). *Tragedyanın Doğuşu*, çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: YKY.

Norris, Christopher (1987). *Derrida*, Massachusetts: Harvard Univ. Press.

Ong, Walter J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, çev.: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis.

Oktay, Ahmet (2008). *İmkânsızın Poetikası*, İstanbul: İthaki.

Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul: İletişim.

Parla, Jale (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim.

Paz, Octavio (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat*, çev.: Turhan Ilgaz, İstanbul: Remzi.

Peirce, Charles Sanders (1958). *Selected Writings: Values in a Universe of Chance*, New York: Dover.

Perniola, Mario (2006). *İletişime Karşı*, çev.: Durdu Kundakçı, Ankara: Dost.

Piaget, Jean (2005). *Çocuğun Gözüyle Dünya*, çev.: İsmail Yerguz, Ankara: Dost.

Platon (2010). *Gorgias*, çev.: Mehmet Rifat, Samih Rifat, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Propp, Vladimir (2008). *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı*, çev.: Mehmet Rifat, Samih Rifat, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay..

Rancière, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev.: Burak Şaman, İstanbul: Metis.

Rancière, Jacques (2008). *Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, çev.: Kristin Ross, Stanford: Stanford Univ. Press.

Robins, Kevin (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, çev.: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı.

Sartre, Jean-Paul (2006). *İmgelem*, çev.: Ahmet Öz, İstanbul: İthaki Yay..

Sarup, Madan (1993). *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Univ. of Georgia Press.

Saussure, F. D. (2000). *Course in General Linguistics*, çev.: Roy Haris, Illinois: Open Court Classics.

Sayın, Zeynep (2009). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis.

Schildgen, Brenda Deen (2008). *Heritage and Heresy: Preservation and Destruction of Religious Art and Architecture in Europe*, New York: Pelgrave Macmillan.

Sennett, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev.: Abdullah Yılmaz, Serpil Durak, İstanbul: Ayrıntı.

Shayegan, Daryush (1991). *Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*, çev.: Haldun Bayrı, İstanbul: Metis.

Silverman, Kaja (2006). *Görünür Dnyanın Eşiği*, çev.: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı.

Sontag, Susan (2008). *Fotoğraf Üzerine*, çev.: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş.

Sorokin, Aleksandroviç (2008). *Bir Bunalım Çağlarında Toplum Felsefeleri*, çev.: Mete Tunçay, İstanbul: Salyangoz.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1996). *The Spivak Reader*, New York ve Londra: Routledge.

Starobinski, Jean (2007). *Aynada Melankoli*, çev.: Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost.

Steiner, George (2011). *Tragedyanın Ölümü*, çev.: Burç İdem Dinçel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Taburoğlu, Özgür (2008). *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları*, İstanbul: Metis.

Taburoğlu, Özgür (2011). *Kent Efsaneleri: Zamanımızın Batıl İnançları ve Takıntıları*, Ankara: Doğu Batı.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY.

Tekin, Latife (1990). *Buzdan Kılıçlar*, İstanbul: Metis.

Tekin, Latife (2005). *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul: YKY.

Todorov, Tzvetan ve Foccroulle, Bernard (2012). *Sanatta Bireyin Doğuşu*, çev.: Esra Özdoğan, İstanbul: YKY.

Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi.

Ülgener, Sabri (2006). *Zihniyet, Aydınlar, İzm'ler*, İstanbul: Derin.

Ülken, Hilmi Ziya (2000). *Ziya Gökalp: Toplu Yazılar*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Ülken, Hilmi Ziya (1998). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yay.

Weber, Max (2002). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev.: Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç

Žižek, Slavoj (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Žižek, Slavoj (2005). *Yamuk Bakmak*, çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Vogl, Joseph (2011). *Tereddüt Üzerine*, çev.: Çağlar Tanyeri, İstanbul: Metis.

Valéry, Paul (1964). *Selected Writings of Paul Valéry*, New York: New Directions.

Watt, Ian (2001). *The Rise of the Novel*, Berkeley: Univ. of California Press.

Weigel, Sigrid (1996). *Body and Image –Space: Rereading Walter Benjamin*, New York: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig (2006). *Felsefi Soruşturmalar*, çev.: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis.

Dizin

A

Analitik felsefe, 303, 304
Analitik psikoloji, 107, 110
Anımsama, 113, 116, 117, 118, 180
Apollon, 172, 257, 258, 260, 262
Aquinalı Tommaso, 225
Arche-writing, 201
Aristoteles, 25, 107, 126, 127, 128, 129, 163, 167, 181, 220, 253, 254, 255, 256, 257, 265, 267, 297, 298
Arka-yazım, 201, 206
Arketip, 104
Arketiple özdeşleşme, 104
Arketipoloji, 105, 107, 108
Aruz vezni, 234
Ayna evresi, 75, 83, 85, 90, 92, 94, 97

B

Baker, Ulus, 25, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 79, 123, 125, 134, 224
Barthes, Roland, 13, 14, 96, 143, 147, 169
Beckett, Samuel, 136, 145, 149, 231, 271
Beden imgesi, 97, 305
Beden-yazısı, 117, 119
Belgesel, 316, 318
Benjamin, Walter, 25, 68, 116, 153, 155, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 323
Bergson, Henri, 25, 119, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 304, 307, 323
Bilinçdışı, 78, 79, 111, 118, 151, 219, 291

C-Ç

Cézanne, Paul, 25, 70, 73, 74, 157, 158, 216, 220, 224
Çoksesli müzik, 271, 272, 328

D

Daímon, 170, 171
Debord, Guy, 310, 312
Deleuze, Gilles, 11, 12, 13, 14, 21, 46, 67, 98, 101
Derrida, Jacques, 17, 25, 139, 141, 144, 145, 149, 175, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 301
Dil oyunları, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 244
Dionysos, 172, 257, 258, 260, 261, 262
Diyalektik imge, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286
Düzyazı, 234, 243, 269, 270

E

Edim, 307, 310, 314
Edimsel imge, 313
Efkâr-ı umumiye, 245
El yazması, 51
Erhat, Azra, 254, 263
Etkin imgelem, 108, 109, 110
Euripides, 261, 262

F

Flâneur, 280, 281, 282, 284
Fluxus, 11, 315
Foucault, Michel, 123, 127, 131, 153, 209, 210, 211, 212, 300, 308, 311
Freud, Sigmund, 75, 83, 84, 86, 93, 99, 108, 111, 113, 150, 291, 301

G

Gösteri, 310, 311, 312
Gösteriş, 29, 88, 125, 176

H

Hafız, 29, 37
Haiku, 47
Heidegger, Martin, 162, 167, 181, 280
Hiyeroglif, 199
Husserl, Edmund, 22

I

Ibsen, Henrik, 269, 273
Irigaray, Luce, 83, 84, 85, 86

İ

İdeogram, 218
İdol, 31
İkon, 29, 30, 31, 34, 44
İkonsever, 45
İlk resim, 104
İmaj, 60, 61, 64, 67, 336
İmge, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 24, 26, 60, 61, 71, 72, 73, 76, 86, 87, 125, 253, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 300, 301, 305, 323, 324, 327, 329

İmgelem, 147, 235, 289, 290, 299, 300, 301, 304
İmgesel düzey, 76, 78, 79

J

Jaar, Alfredo, 14, 317
Joyce, James, 136, 146, 148, 159, 216, 219, 229, 306
Jung, J. G., 25, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 163, 289

K

Kanonik metin, 117, 230
Kant, Immanuel, 163, 181, 290, 299
Karatani, Kojin, 20, 46, 47, 55, 56, 196, 197, 198, 223, 228, 248
Karşı-bakış, 15, 301
Kelâm, 37
Kiarostami, Abbas, 319
Kitap sanatı, 51
Koro, 259
Koşuk, 267, 268, 269, 273
Kök biçimler, 281, 282
Kristeva, Julia, 78, 79, 83, 84
Kutsal emanetler, 33, 34

L

Lacan, Jacques, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 150, 151, 226
Lafzî anlam, 201, 211
Le Corbusier, 287
Lukács, György, 17, 20, 25, 110, 153, 163, 181, 187, 219, 220, 255, 298, 313, 314, 321, 323, 324, 325, 329

M

Mazi, 283
Meiji, 47, 196, 248
Merleau-Ponty, Maurice, 70, 72, 84, 97, 290, 297, 304, 305
Meta, 144, 284, 286
Metafor, 147, 148
Metonimi, 147, 148
Mimesis, 20, 117, 126, 153, 255, 298
Minyatür, 55
Modern-sonrası, 287
Muhayyile, 68, 234

N

Nakış, 51, 53
Nazar, 73
Nesir, 232, 235, 243
Nietzsche, Friedrich, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 271, 273

O-Ö

Okuryazarlık, 211, 218
Orff, Carl, 223
Ortak bilinçdışı, 105, 112, 116, 118
Ortakduyum, 14, 16, 315, 318
Özdeşleşmek, 93, 113

P

Platon, 25, 34, 96, 102, 113, 116, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 145, 157, 262, 298, 321
Poetik yazım, 78
Pornografi, 72
Protestan, 30, 33, 40, 44, 65, 337
Püriten, 31, 33, 43

R

Rancière, Jacques, 23, 24, 25, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319
Resim-yazı, 50
Retorik, 121, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 139
Rönesans, 45, 83, 135, 143, 148, 157, 187, 216, 219, 272

S

Saf resim, 61, 67
Sartre, Jean Paul, 299, 300, 301, 304
Saussure, Ferdinand de, 197, 198, 202, 203, 206
Semiyotik, 78, 79, 83
Shakespeare, William, 143, 225, 266, 269, 270
Simgesel düzey, 77, 82
Simmel, Georg, 62, 63, 65, 66, 283
Soyut resim, 157, 158, 161, 308
Sözlü kültür, 132, 173, 210, 235
Söz-yazı birliği, 196

Ş

Şeyh Galib, 237, 238, 243
Şinasi, 244, 245, 247, 250, 251

T

Tanpınar, Ahmet Hamdi, 25, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 283, 284
Tanzimat, 232, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Tarih meleği, 277
Tekerleme, 152, 154
Temel tümceler, 138, 303
Tespih, 29, 42, 44, 155
Tipografi, 209, 216, 228
Todorov, Tzvetan, 56, 268
Toplumsal anımsama, 113, 114
Tragedya, 253, 254, 255, 258, 259, 263, 264, 265, 271, 273
Trajik duyu, 266
Trajik imge, 266, 272
Trompe-l'œil, 156
Tunalı, İsmail, 25, 156, 157, 159, 161, 306

W

Wagner, Joseph, 273
Weber, Max, 31, 33, 65, 285
Wittgenstein, Ludwig, 138, 303, 304

Y

Yanlış tanıma, 81, 82, 94, 97, 226
Yansı, 81, 94
Yavansöylem, 18, 164, 165, 176
Yazılı kültür, 122, 132, 135

Z

Zaman-imgesi, 13
Žižek, Slavoj, 84, 87, 90, 150, 152, 156



Modern düşünsel ya da sanatsal yaklaşımlarda, temel duyum ve ifade biçimleri ayrışırlar. Geleneksel sanat işlerine ait bütünlüklü imgeler, resim, söz ve yazı şeklinde alt parçalarına ayrılırlar. Sanatçı kavramı, renklere, seslere ya da harflere ustaca şekiller verebilen zanaatkârla, uzmanla eşanlamlı olmaya başlar. İmgelerin, bilgiyle, düşünceyle, toplum vicdanıyla ya da siyasal eylemlerle olan bağları zayıflar. Modern sanat işleri, bu şekilde yaşamdan uzaklaşırken, diğer yandan da, avangart ya da pop-sanatın örneklediği gibi, tekrar hayata ve halka karışmaya yönelik bir gelgit içerisinde şekillenirler. Özgür Taburoğlu'nun bu yeni çalışmasını değerli kılan da, düşünsel, etik ve siyasal sonuçları olabilen bu olguyu özgün şekillerde yüzeye çıkarmasından ileri gelir. Bu nedenle elinizdeki metin, sadece bir sanat kuramı gibi değil, felsefi bir çalışma olarak da okunabilir.

Özgür Taburoğlu, modern sanatsal ya da düşünsel yapıtlardaki, hem ayrışmaya hem de bütünleşmeye dönük bu kurucu gerilimi anlamaya çalışıyor. Bu amaçla, temel yaklaşımına destekler bulabileceği metinleri okumaya girişiyor; Platon, Aristoteles, Walter Benjamin, Henri Bergson, Paul Cézanne, Jacques Derrida, Jacques Rancière, Jean Piaget, Ulus Baker, Latife Tekin, İsmail Tunalı, Carl Gustav Jung, Georg Lukacs, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ünal Nalbantoğlu, Sabri Ülgener, Marshall McLuhan gibi çok farklı yazar, sanatçı ve düşünürleri yan yana okuyarak, belirli bir imge kavrayışının izlerini bulmaya çalışıyor. Bu kadar farklı şahsiyeti bir arada tutansa, tümünün imgeyi, resim, söz ve yazının uyumlu bir birleşmesi ve ayrışması gibi anlamalarıdır.



ISBN 978-605-5063-02-3