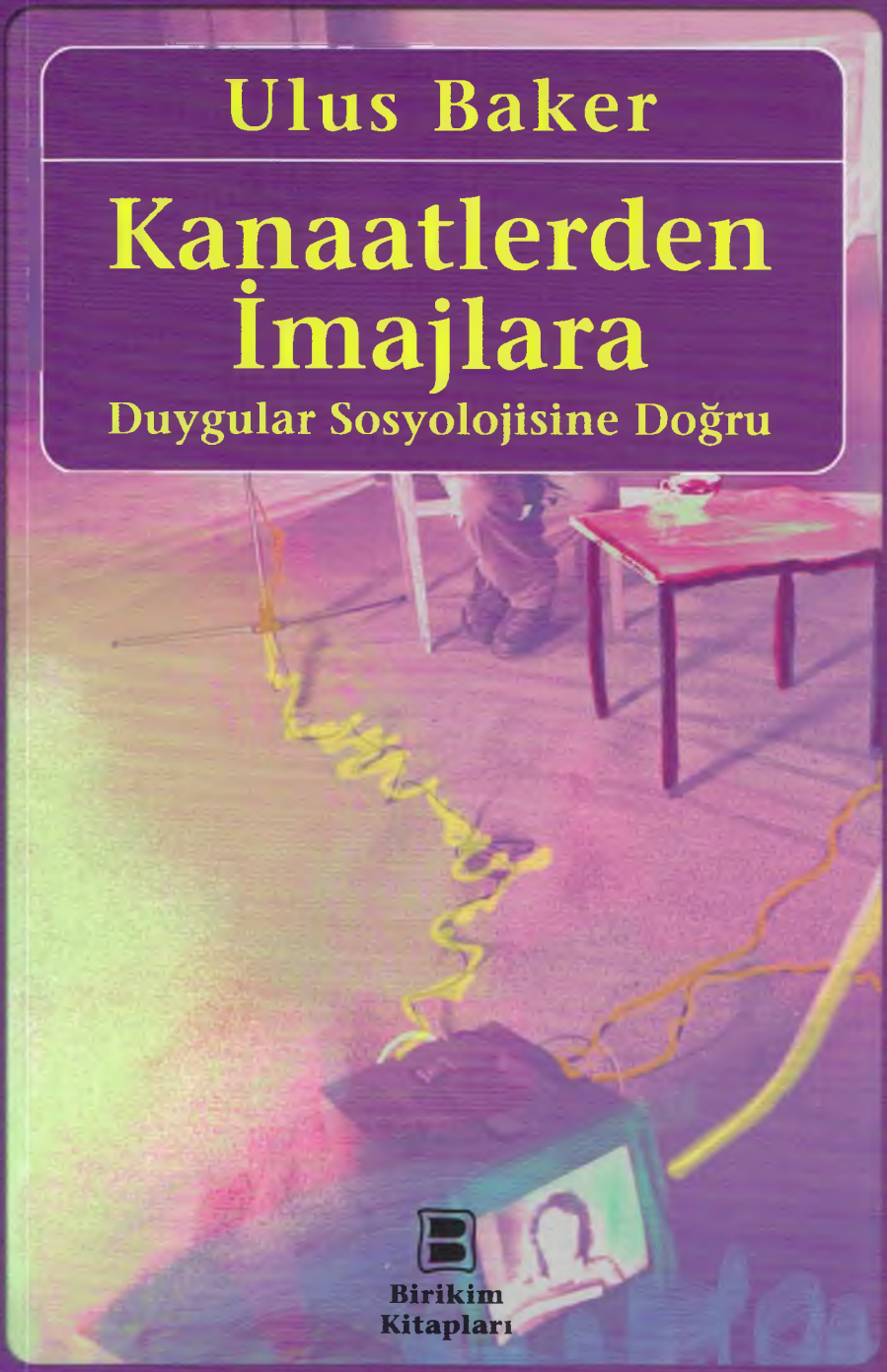
Ulus Baker

Kanaatlerden İmajlara

Duygular Sosyolojisine Doğru



Birikim Kitapları



ULUS BAKER Kanaatlerden İmajlara

ULUS BAKER

Kanaatlerden İmajlara

ULUS BAKER 1960 doğumlu. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde çalıştı, yüksek lisans ve doktora yaptı. Çeşitli yayınevlerine katkıda bulundu. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'ni (İletişim, 1988) hazırlayan kadroda yer aldı. *Toplum ve Bilim* dergisi yayın kurulu üyeliği yaptı. Başka dergilerin yanı sıra *Birikim*'de yazıları yayımlandı. Birçok platformda dersleriyle, konferanslarıyla, "serbest" konuşmalarıyla, sanal ortamda yazışmalarıyla, hep insanlarla sohbet halinde oldu. 12 Temmuz 2007'de bu dünyadan ayrıldı.

Ulus Baker'in daha önce Birikim Yayınları'nca *Aşındırma Denemeleri* (2000), *Yüzeybilim - Fragmanlar* (2009), *Beyin Ekran* (2011) ve *Dolaylı Eylem* (2012) adlı kitapları yayımlanmıştı. Başka eserleri de Birikim Yayınları'nca yayımlanacaktır.

İletişim Yayınları 2245 • Birikim Kitapları 11
Birikim Kitapları, İletişim Yayıncılık A.Ş.'nin markasıdır.
ISBN-13: 978-975-05-1862-1
© 2010 İletişim Yayıncılık A.Ş.
1-3. BASKI 2010-2014, İstanbul
4. BASKI 2015, İstanbul

EDİTÖR Kerem Ünüvar
DİZİ KAPAK TASARIMI Utku Lomlu
KAPAK Suat Aysu
KAPAK FOTOĞRAFI GİSAM
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Siyami Kuzu
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

ULUS BAKER

Kanaatlerden İmajlara

Duygular Sosyolojisine Doğru

ÇEVİREN *Harun Abuşoğlu*

Birikim Kitapları

Deniz Dülgeroğlu'na

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER 7
TEŞEKKÜR 10

ÖNSÖZ 11

SUNUŞ
KULLANIŞLI BİR SOSYOLOJİ 15

ÇEVİRMENİN NOTU 21

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ 23

İKİNCİ BÖLÜM
KANAAT NEDİR? 31
Pascal'ın bahsi 31
Eski ve modern kanaat kavramı 37
Bir sosyal bilim problemi olarak kanaat 46
Kanaatin psikolojik statüsü 55
Bakış açısı nosyonu 63
Öznenin hukuki inşası 73
İçtihat hukuku 76

Dil eleştirisinin boyutları ... *78*
İletişim: Bir modelin öyküsü ... *81*
Toplumsal tipler: Duygular sosyolojisi yararına ... *86*
Toplumsal bir tip olarak "dost" ... *107*
Modernlik, topluluk ve dostluk ... *120*
Yeni bir "sosyolojik tahayyül"e doğru ... *123*
Belgesel film bir laboratuar gibi işler mi? ... *127*
Godard'ın yeni imajı ... *131*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DUYGU NEDİR? ... *137*
Tezin önermesi ... *137*
Duygu: Freudcu bir boşalım ... *142*
Duygular ve toplumsal tipler ... *159*
Freudculuğa karşı Spinoza:
Bir duygular toplum bilimine doğru ... *168*
Felsefî duygularda anekdotların önemi ... *176*
Disiplin ve denetim toplumları ... *179*
Romantizm sorunu ve tutkulu yaşam ... *183*
Jest ... *185*
Ignoramus: Psikanalizin Bilmediği ... *186*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İMAJ NEDİR? ... *197*
Duygular ve imajlar ... *197*
Tahayyül ve tahayyül kudreti: Aşırılık teması ... *205*
Gündelik hayatın imajları ... *213*
Modern tahayyül ... *217*
Natürmort ... *222*
Teknik imajlar sorunu ve belgenin niteliği ... *223*
İmajın ontolojisi ... *227*
Işığın metafiziği ... *230*

Dünyanın duygusal bir modeli olarak sinema ... 235
Sinematografik imajın popüler deneyimlenişi ... 240
Bir imaj nasıl yalan söyler? Magritte ve Foucault ... 244
İmajların gücü ... 249
"Belge"nin sorunsallaştırılması ... 251
Bir karşıtlık: Edison-Dickson'a karşı Lumière ... 262
Yılmaz Güney'in dünyası ... 267
Belgeselin mantığı ... 278
Ortamın belirsizliğine dair ... 282
Pathos kavramı: Sinema ve duygular ... 286
Belgesel imajın içerdiği sorunlar ... 288
Lanzmann'ın Shoah'ı ve Kino-göz öğretisi için ima ettiği şeyler ... 294
İmajlar kuramının özeti ... 300
Montaj, brikolaj, yenilik ... 311
Vertov'un Sine-Göz kuramı ve belgesel için ima ettiği şeyler ... 318

SONUÇ YERİNE ... 337

KAYNAKÇA ... 347
İSİM DİZİNİ ... 353
KAVRAM DİZİNİ ... 359
ESER DİZİNİ ... 365

TEŞEKKÜR

Prof. Hasan Ünal Nalbantoğlu, Prof. Bahattin Akşit ve Harun Abuşoğlu'na özellikle motive edici mutlak yardımları bakımından; Ersan Ocak, Ahmet Çiğdem, Tanıl Bora, Thomas Balkenhol, Bilge Demirtaş ve GİSAM çalışanlarına yardım ve destekleri için; Öteki Yayınları ve İletişim Yayınları'na bu tezin hazırlanması ve basılması için olanak sağladıklarından ötürü minnettarım.

ÖNSÖZ

Ulus Baker'in 2002 yılı Eylül ayı ortasında ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde oluşturulan jüri önünde başarıyla sunduğu doktora tezi, bitirmesinde itici güç olmuş kadirşinas arkadaşı Harun Abuşoğlu'nun Türkçeye çevirisiyle okur önünde artık.

Maddi ve manevi anlamda Ulus'a her zaman destek çıkmış olan Harun'un, artık danışmanı olmadığım halde beni de yeniden bir tür gayrıresmi danışman rolüne zorlaması sonucu, Ulus'un tezinin hammaddesini oluşturan yaklaşık ikibin sayfaya kısa bir göz attığımda yaptığım "bu yığından tez çıkar" yollu öneri, deyim yerindeyse 'yumurta kapıya gelmişken' onun görünüşte bir vurdumduymazlık altına gizlediği tez bitirme arzusunu kamçıladı sanırım.

Yazdıkları, zihninin işleyişini de yansıtır biçimde, tıpkı bazı caz müziği türlerinde sonunda ana motife dönecek tarzda emprovizasyona, saçaklanmaya müsaitti. Bana onun neredeyse emprovize cazla benzeşen bir şey yaptığı hissini veren bu noktanın önemi aşağıda, sonda yazdıklarıyla bağıntılı mıdır, bilemeyeceğim. Çeviriden de görülebileceği gibi, sa-

çaklanmalar yer yer sürse de tez bittiğinde ortaya doyurucu bir bireşim denemesinin konmuş olması çok değerliydi. Temennim bu kanımın kitabın okurlarınca da paylaşılması, zihinlerinde yeni soru ve arayışları kışkırtması.

Bu kısa önsözde, tezi okurken hep aklıma takılıp da kendisine de ifade ettiğim ve onun da kabul ettiği, hâlâ da kendini hissettiren 'ontolojik' bir soruyla Ulus'un yazdıklarına kısa bir not ekleyebilirim, diye düşündüm. O da şu:

> Dilde barınmaya, orada 'dünya'lar kurmaya yazgılı tek canlı olan insan için 'görsellik' ve imgeler hep öncelik taşımıştır tarih boyunca. Bu bakımdan günümüzde yepyeni bir görüngüyle yüzyüze değiliz. Yeni olan, günümüzde çoğu yalan yanlış görsellik imgenin toplumsal yaşamı istila etmesi gerçeği yanında, özellikle piyasaya güdümlü ideolojik işleyişe uyar aldatıcı tekdüzelikte bir 'görsel' yoğunlaşmanın getirdiği kısırlaşmadır. Bunun sonucunda da, bir zamanlar Aristoteles'in deyişiyle 'canın gözü'nün (*omma tes psuches*) metin okumaya özgü türünün gerilediği, güdükleştiği bir tarih dönemindeyiz. Bu yeni durumu anlama ve aşma çabası içine girmek zorundayız sanırım.

Fredric Jameson günümüzü anlamak için mümkün olabilirse bir "görsel ontoloji"ye ihtiyaç bulunduğunu ihtiyatla şöyle dile getirir:

> İçinde yaşadığımız toplum artık çoğunlukla imalâtımız ürünlere görsel anlamda sahip çıkacağımız, imgelerini topladığımız bir dünya sunuyor bizlere. İnsanlarca üretilmiş bu yapay evrenin bir ontolojisi eğer hâlâ mümkünse, bu [çaba] görsel olanın, öteki duyuların terkettiği, ilk bakışta ağırlıkla görsel varlığın ontolojisi olmak zorunda. Bütün ik-

tidar ve arzu mücadeleleri burada, yani bakışın hâkimiyet kurma [kavgası] ile görsel nesnenin sınırtanımaz zenginliği arasında yer tutmak zorunda. Uygarlığın en üst düzeyinin (şimdiye dek) insan doğasını *ahlâkçılığın bile artık kesip atmak istemediği* bu tek tür oynaklığa dönüştürmüş olması tam bir ironi.[1]

Okuru ilgilendirebilecek bir başka biyografik noktayla bitireyim. Şöyle yazmıştı tezinin kabulünün hemen ertesinde kaleme aldığı kısacık bir yazısında özlediğimiz dostumuz:

> yaptığımız ve yapmayı sürdürdüğümüz işlere, düşündüklerimize, hissettiklerimize asla inanmadan ne kadar çok şey yaşadığımıza dair bir tartışmayı içeren doktora tezimi nihayet dün sunabildim; bazı dostlarım sayesinde kabul edildi; böylece, teknik anlamda bazı düzeltmeler kalmakla birlikte daha bir aranızda olabilecek bir haldeyim... bir tez jürisi hikayesi anlatmayacağım elbette, ama tek söyleyebileceğim şeyi söylemeden edemeyeceğim: sevinç yerine bir "bakiye" duyguyla karşı karşıya kaldım... beş altı yıldır uğraştığım ve şu anda benim için "çok özel" üç kişinin sayesinde tamamlanmış olduğuna kani olduğum bir çalışma sürecinden geriye sadece biraz "hüzün" kaldı...
>
> ....
>
> hüzün geriye kalandır. biraz blues dinleyin benim için...

Ne dersiniz, elimiz altındaki metni 'canın gözü'yle okumaya başlayalım mı?

HASAN ÜNAL NALBANTOĞLU

---

1 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992): 1 [altını ben çizdim].

SUNUŞ

KULLANIŞLI BİR SOSYOLOJİ

Ulus Baker kanaat, duygu ve imajın, düşüncenin bu üç bileşeninin Spinozist ele alınışını; günümüzde yapıp ettiğimiz şeylerin kaydedildiği yeni bir imaj türünün (Godard'ın video-imajı) ve yeni bir uzamın (Debray'ın video-uzamı) bünyesine genişletiyor. Bu girişimi ile modernlikten bu yana kanaatin yaygınlık kazandığı toplumlarımızın işleyişinin düşünceyi nasıl boyunduruk altına aldığını; bir yandan bu süreçte imajın geçirdiği dönüşümlerin ışığında değerlendirerek, öte yandan da Aydınlanma kurumlarmm öznellik imkânlarını daraltıcı disipliner doğasını sorgulayarak irdeliyor. Disiplin (Foucault) ve Denetim (Deleuze) toplumlarının eşini, ikizini oluşturduğunu ileri sürdüğü Kanaat toplumlarında, televizüel aygıtın hem kendinin kanaatlerin sergilendiği ortam olması hem de kanaat üreticisi olmasından ötürü düşünceyi kuşatan, kapatan adeta bir doğa gibi işlediğini ve buna, işte bu yeni imaj türü, video-imaj ile karşı konulabileceğini öneriyor. Hem felsefî-bilimsel-sanatsal düşünce hem de gündelik hayattaki düşüncelerimiz başkalarının rüyalarına yakalanmaktan kurtulabilir mi? Düşünce bilinçli ve bi-

linçdışı yönleriyle insanın yaşam koşullarını, ortamını, içinde bulunduğu toplumsal manzarayı dönüştürmesini, daha iyi kılmasını nasıl sağlayabilir?

Her yeni kuşağın dünya algısının giderek çok daha yoğun şekilde İmajın sultası altına girdiği modern/postmodern kültürde hayat kendini fragmenter bir tarzda sunduğundan, başkalarının rüyalarına kapılmamak nasıl mümkündür? Deleuze'ün dile getirdiği "başkalarının rüyalarına kapılmamak" Baker'e yetmez, bunun ötesinde, kendi rüyalarını kurgulamalı, oluşturmalı ve yaratmalıdır insanlar, özneler, çokluklar... Bu noktada, *Anti-Ödip*'in bilinçdışı Spinozacılığını, kendi yorumuyla *Ignoramus* deneyiminde, yani eylemin mantığında elden geçirir. "Sevmenin ve âşık olmanın sanatı, ölme sanatı, hakikati söyleme sanatı, kısacası, temel sanat" olan *ignoramus* için şöyle der: "Bilinçdışı okunacak bir çivi yazısı, yorumlanacak bir kutsal kitap, hele hele "karanlık bir dünya" değildir. Platoncu tasarımından çekilip kurtarılacak bir bilinçdışı, aktif *ignoramus*'un, bilimin, sanatın ve felsefenin güçlerinin eline teslim edilebilir, onlar tarafından biçimlenmeye bırakılabilir." (bkz. içeride s. 194) Bu biçimlenme 'yüksek düşünce'ye imkânlar sunabilir, ama gündelik hayatta bu temel insan sanatlarını gerçekleştirmek, kendi rüyalarını üretmek için, gündelik hayatın içinde yeni imajların yaratılması ve belirmesi 'fragmenter' kültür atmosferinde o atmosferin kendi havası, medyaları ve tasarımına içkin olabilecektir. Şimdi Baker, televizyondan önce sinemada, videonun, düşünceyi Kartezyen belirlenimlerinden kurtarma yolundaki arayışın bir sonucu olan "Ben Görüyorum"un doğduğunu ileri sürer.

Ignoramus'a vücut vermede video-imaj ve video-uzam bir ortam olarak ortaya konulabilir. Peki, bu ortamı nasıl bir düşünce imajı doğurabilir? Buna yanıt, Godard'dan geliyor: modernlikte her şey, kurumlarımız, fikirlerimiz, şehirlerimiz,

dolayısıyla imajlarımız montajdan ibarettir. Foucault da, modern kurumların söylemsel a priorilerinin birbirini nasıl yansıladığını "bütün toplumsal deneyimi hareket halindeki bir resim modeli ile görselleştir(erek)" (bkz. içeride s. 131), bu Napolyonik kurumların bir montaj-ürün olduğunu göstermiştir. Montaj-düşünce imajı, hayatı yaşandığı şekliyle gösterecek, ama bunu, şeyler çeşitli zamanlar içinde birbirlerini izlediklerinden, ama aynı zamanda eş-zamanlı da oldukları ve herhangi bir zaman içinde durabileceklerinden ötürü, zaman partiküllerini kristalize ederek yapacaktır. Bu, Vertov'un Sinegöz ve aralıklar kuramında zaten mevcuttur:

> Sine-göz, şeylerin oluşu içinde, imajların bünyesine yalnızca hareketi değil, zamanı da yerleştirmeyi başarabilir. Böylece bedenlerdeki yoğunluğu ve cisimselliği-olmayan öğeyi yakalayabilir. Kameranın beklenmedik hareketleri ve montaj bizi beşeri-olmayan, saf bir zamanı ve değişimlerin hızlarını doğrudan deneyimlemeye yöneltebilir. Deleuze'ün öne sürdüğü üzere bu, nesnelerin, şimdi istikrarsız hâle gelmiş olan (Devrim ânı) dünyadaki oluşları sırasındaki "yersiz yurtsuzlaşması"ndan başka bir şey değildir. Bu, böylesi yersiz yurtsuzlaşmış bir dünyanın sanallığını yakalama imkânıdır – öyle ki sinema adeta yeni bir bedene ve yeni bir düşünceye imrendirmektedir. Her bir bireyin algısal, görsel ve bilişsel "mutant"lara dönüştürüldüğü gözlenebilir. Vertov bu durumu, mekanik ve termodinamik makinelerce telâfisi mümkün olmayan şekilde zihinleri dolmuş bireylerin fabrikalardaki dönüşümüne paralel şekilde kavrar. Böylece, "insan" bilinci ile değil, makineler vasıtasıyla düşündüğünü anlar. Bu besbelli "iyi" veya "kötü" bir şeydir, ama aynı zamanda bir "ötesi" de vardır: sinema macerasının ilk aşamalarında, Spinoza ya da Leibniz'in "majör akılcılık"larına doğrudan göndermede bulunmadan, ye-

ni tür bir akılcılık icat edilmiş olmalıdır: "ruhsal" kavramı, yani, "cisimselliği-olmayan otomat" (*automaton spiritualis*) yeniden tanımlanmak zorundadır. Bu birbirini izleyen düşüncenin yeni bir tarzıdır – görsel bir tarz. İmajları bilincin "ötesinde" ve "altında" birbirine bağlamayı başarabilir. Kinoksların yeni akılcılığı, sınıf mücadeleleri alanında bir deneyim zemini olarak kavranan, yeni tür bir imaj gerçekçiliği olarak ortaya konulur. Kapitalizmin, öznesi ("Ben görüyorum") artık psikolojik bir özne olmayan yeni bir tür "görünür"ü biçimlendiriyor olduğu uzun süredir dile getirilmektedir. Bu, görünürlüğün toplumsal biçiminin izleyicilere indirgenemeyeceği anlamına gelir. Vertov karanlık sinema salonlarının "naif ve hevesli müşterisini" aşan yeni, kolektif ve çoğul bir öznenin beklentisi içindedir. Kinoglaz'ın "Ben görüyorum"u oluşum süreci içindeki proletaryanın kolektif bedeninin bir tekilliğidir. Vertov'un bu tutumunu incelerken ideolojik bir göndermede bulunmaya yer yoktur: bu hem estetik hem de üretken bir eylemlilik paradigmasıdır. Şiarı "tiyatro yerine fabrika"dır – insan ile makinenin birbirine bağlı oluşudur, kolektif işçinin "cyborg" oluşudur... (bkz. içeride s. 322-323)

Ve Baker, *Ignoramus*'u doğurabilecek bir potansiyel olarak "Ben görüyorum"un yol açtığı yeni öznellik imkânlarının, yeni bir özneye kapı aralayabileceğini iddia eder: "Sine-gözün sağladığı beşeri-olmayan algı öyleyse bizi bir tür Nietzscheci "üstinsana", ya da devrimin "yeni insanına" gönderir." (bkz. içeride s. 330) Bu yeni insanın görme gücü, duygular sosyolojisinin sağlayabileceği toplumsal tipler üretiminden elbette yararlanmalıdır, ama Baker'in bir toplumsal tip olarak tanımladığı "Dost" imajı ona devinim gücü de sağlayacaktır.

Spinoza'nın düşüncenin kudretlerini ortaya çıkaran ve savunan felsefesi, onu Deleuze'ün deyişiyle "en demokratik fi-

lozof kılar". Öte yandan, montaj-düşünce imajında sokaktaki insanı kanaatin sınırlarından tahayyülün güçlerine geçirmek suretiyle, toplumsal bir tip olarak dostun Ignoramus'u, yeniyi, devrim ufkunu ve aşkı özgürleşme praksisine eklemlemede bir nirengi noktası olabileceği yönündeki önerisi ise, kanımca Ulus Baker'i en demokratik sosyolog kılıyor.

Öyleyse, duyguları gündelik hayat bilgisinde kullanıma sokan bu kuram hakkındaki değinilerimi, kendisinin sevdiği o Latinizme başvurarak noktalayabiliriz: *Hic Rhodus, hic salta!*.. (İşte Rodos; haydi atla!)

HARUN ABUŞOĞLU

Çevirmenin Notu

Yazım süreci 5-6 yıla yayılan bu çalışmanın son aşamasında, Ulus Baker, nihayet tezi sunabileceğini, ancak iki bin sayfayı bulan bir bütünden eksiltme yapması gerektiğini, bunu da, geride kalan süre buna yetmeyeceği için tek başına sürdüremeyeceğini söylediğinde, metinlere birlikte göz atmayı teklif etmiştim. Ama, metinlere şöyle bir bakınca, bu işi ancak Ünal Hoca (Nalbantoğlu) ile birlikte gerçekleştirebileceklerini söyledim. Ardından, ilk işim Hoca'yı aramak oldu. İkisi, muhteşem bir birlik gerçekleştirdiler. Hoca, onun evinden bir iki gün çıkmadı; 40 gün kadar bir sürede de ortaya bu eser çıktı.

Ne yazık ki, kendisi hayattayken okuma fırsatı bulamadığım doktora tezinin çevirisini görememiş olması, bu önemli çalışmanın yayınlanıyor olmasının verdiği sevinci gölgeliyor. Sadece toplum bilimleri ve felsefe camiasının değil, daha geniş çevrelerin ilgisini hak eden bu çalışmaya ne denli özen gösterdiği bilinirdi. Orijinal metin okununca, ana dilinde yazmadığı halde, o bilinen üslubunu yansıtmak için nasıl titizlik gösterdiği açıkça görülür.

Bundan dolayı, onun düşünce, üslup ve sözcük kullanımı zenginliğini yansıtabilmek üzere, elden geldikçe her bir sözcük için, bilebildiğim muhtelif karşılıkları çeşitli kombinasyonlar içinde devreye sokarak çeviriyi yürütmeye çalıştım. Ancak, daha önce yayınlamış olduğu "Ignoramus = Bilmiyoruz: Bilinçdışmm Bir Eleştirisine Doğru" başlıklı yazısını* okuma gereği hissedince, burada yer alan aynı kısmı epeyce "zayıf" karşılamış olduğumu fark ettim ve bu kısmı kendi yazısından yararlanarak yeniden çevirdim. Bu okuma, tezde yer vermediği ve elinizdeki metinde ise soluk bırakılmış bir cümleye burada yer verme fikrini doğurdu. Bir de, metin boyunca yeralan kapalı parantezlerin içindeki ifadelerin bana ait olduğunu belirtmeliyim.

Çevirinin ilk halini okuyan Şükrü Argın, telâfisi benim tarafımdan mümkün olmayacak düzeltmeler yaptı. Birtakım sağlık sorunları ve engellerden ötürü fiilen 15 aylık bir mesai verebildiğim, 2,5 yıla yayılan bu süreç boyunca Tanıl Bora, karşılaşmalarımızda kendisini hep yanımda hissettirdi; sıcak ilgisini eksik etmedi. İkisine de sonsuz minnettarım.

Umarım ki, kalan hatalar Ulus'un deyişiyle "vahim" değildir.

(*) Ulus Baker, "*Ignoramus* = Bilmiyoruz: Bilinçdışının bir eleştirisine doğru", *Toplum ve Bilim*, 70, Güz 1996, s. 7-62. Aynı zamanda Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri* içinde, Birikim Yay., 2000, s. 7-88.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Yapısal antropolojinin kurucuları hakkında soru yöneltilen bir ortamda, terimin çerçevesini ilk kez çizmiş olan Claude Lévi-Strauss, kurucuların Caduevo köylüleri olduğu yanıtını vermişti. Yine, Félix Guattari psikanaliz tedavisinde bilinçdışı üretimlerini ortaya sürdükleri veya "devreye soktukları" için analizi yapılan insanlara, analizi yapandan az olmamak üzere para ödenmesi gerektiğini önerdiğinde, bu sadece bir alaydan ibaret değildi. "İlk yapısalcılar" gerçekten de Caduevo köylüleriydi ve psikanaliz, ileride tartışacağımız üzere, zeki ve histerik bir kızın, Anna O.'nun Freud'un çalışmalarına ta başından beri oldukça akıllı "katılımı" olmasaydı asla kurulamazdı. Olağan "kanaatler sosyolojisi"nin yerine "duygular sosyolojisi" diye adlandırdığımız şeyin geçirilmesi olanağı üzerine bir araştırma olacak bu tezde, bu iddiaları çıkış noktamız olarak almaktan kaçınmıyoruz.

Çalışmamız, günümüzde kurucusu Gabriel Tarde'm bakışının çok uzağına düşmüş olan "kanaatler sosyolojisi" diyebileceğimiz çerçevenin eleştirisi ile başlayacak. Günümüzde, toplum bilimlerinin (özellikle de sosyolojinin) akade-

mik olarak kurulmuş değerleri bu bilimleri, muazzam bir "kanaatperverlik" (Deleuze ve Guattari, 1991), genel bir evrensel değişkenlik durumu ile tanımlanan kanaatlerin derlenmesi, filtrelenmesi, yorumlanması ve arşivinin oluşturulmasının yapabileceklerinin en iyisi olduğuna ikna edebilmiştir. Bununla beraber, esaslı bir epistemolojik sorun varlığını sürdürmektedir: sosyoloji fiilî bir "kanaatlerin kanaati" haline gelmek; yani bir Ondokuzuncu yüzyıl beşeri bilim insanı tarafından bilime "nesnellik" kazandırma iddiası için tümüyle zayıf bir temel olarak değerlendirilecek olan diğer kanaatler arasında bir kanaat olmak eğilimindedir. Marx bize, ne olduklarını anlamak amacıyla bir kültüre, bir çağa ya da bir halka kendi haklarında ne düşündüklerini asla sormamak gerektiğini söylüyordu. Bu yüzden, temel kaygımız, beşeri bilimlerin kurulduğu Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana bu metodolojik yörünge ve metamorfozun ardında neyin yer aldığını sorgulamak olacak. Bu dönüşüm, açıkça dile getirilirse, ilk sosyologların eserlerinde sıkça "toplumsal tipler" olarak sunulmuş olan belirgin biçimde duygusal (afektif) bir varlığın derece derece ortadan kalkması ile karakterize olmuştur.

Bu terime, modern yaşam koşulları ve manzarası hakkındaki olağanüstü yapıtında bir dolu toplumsal tipi gün ışığına çıkarmayı başarabilmiş olan Georg Simmel tarafından anlaşılır şekilde biçim verilmiştir: Yoksul, Yahudi, Yabancı, İşçi... Bu erken dönemin hiçbir sosyologunun toplumsal (ya da daha zayıf bir ifadeyle sosyo-psikolojik denilen) tipler yaratımı yolundan geçmeksizin herhangi bir şey yapabilmesi söz konusu olamazdı – Max Weber'de "Protestan", Marx'ta "Lumpen-Proletarya," Sombart'da "Burjuva", Veblen'de "Tüketici"... Eğer bu toplumsal tipler yaratımını tanımlayacak bir şey varsa, bu, ilk sosyal bilimcilerin onları olağanüstü bir kapasite ile "analitik" varlıklar, "oluş ha-

lindeki olaylar" haline getirebilmelerinden başka bir şey değildir. Sanki her şey, örneğin, "toplumsal sınıflar" hakkında konuşabilmek, sadece özellikleri, nitelikleri ve "formülleri" ile "görselleştirilebilmelerinden" geçmektedir. Dolayısıyla, Rosa Luxemburg'un gösterdiği gibi, "sınıftan" iki anlamda söz edebiliriz: ilkinde, ekonomik ve siyasi analize dair soyut bir kategori olarak, ikincide kapitalist üretim ilişkilerince hem nesneleştirilen hem de özneleştirilen somut gruplar, halk toplulukları olarak.

O halde, toplumsal tiplerin günümüz sosyolojisinde ortadan kalkış koşullarını, bu kayboluşun günümüz "global" yaşam koşullarında "yaygın" bir şey mi, yoksa sadece akademikleşmiş sosyal bilimlerin "toplumsal tipler" yaratmaktaki beceriksizliği mi olduğunu sorarak araştırmalıyız (Bildiğim kadarıyla, toplumsal tiplerin son önemli "yaratıcısı" "beyaz yakalı" ve "iktidar seçkini" nosyonları ile C. Wright Mills olmuştur).

Sadece sosyoloji değil aynı zamanda Ondokuzuncu yüzyıl romanı ve Yirminci yüzyıl sineması da toplumsal tipler yaratıcısı olduklarından ötürü, çalışmamızın edebiyat ve sinemayı kat etmesi analizimiz için kesinlikle önemlidir. Balzac'tan başlayıp Dostoyevski'nin Budala'sına varabiliriz; ve sinema bize, sadece hicveden bir güldürü olduğunda bile, bir toplumsal tipten farklı olmayan Şarlo'nun "Göçmen"ini sunar.

"Duygular sosyolojisi"nin olabilirliğine ilişkin ilk savımız, toplumsal tipler ve toplumsal manzaralar yaratımının sosyolojiyi yenileyici herhangi bir çaba için zorunlu olduğudur. Bunun hâlihazırda mazi olduğu ve şimdi bizim manzaralarımız ve ortamlarımız oldukça farklı olduğu için, Ondokuzuncu yüzyıl sonu Avrupa "manzarası" olması gerektiğini kastediyor değiliz. Sadece, "duygular" ile onları somut yaşam koşulları içinde görselleştirebilme ihtimali ara-

sında güçlü bağlar olduğunu iddia ediyoruz. Bu nedenle sırf örnekleyici "görsel sosyoloji"nin ötesine geçerek "belgesel" olarak adlandıracağımız alana ulaşma iddiasında bulunacağız. Kanaatler sosyolojisi genel olarak "görsel"e güven duymaz, onu "metne" ve "yorumlamaya" tabi kılmaya zorlar ve fotoğrafın icadından beri modernlik ile eş süreli olan devasa "imajlar" dünyasını çalışabilmeye muktedir tek çözümleyici otorite olduğunu varsayar.

Sadece yöntemsel değil, aynı zamanda pedagojik amaçlarla, duygular sosyolojisini "belgesel" filmciliğin paralelinde konumlandırmamızın sebebi, ilkinde "imajların", ikincide de, genel anlamda söylenirse, bazı kuramsal farkındalıkların eksikliğidir. Bu pedagojik olarak önemlidir, zira herkes her yeni kuşağın "metinler"den daha çok imajlarla "düşündüğünü" ve günümüzün imaj teknolojilerinin ne kadar etkili olduklarını gözlemleyebilir.

Spinoza'dan öğrendiğimiz üzere, imajlar duyguları yaratmayı ve temsil etmeyi asla bırakmazlar. İmajların ve tutkuların bütün tarihsel dönemleri nasıl istila ettiklerini anlamak için Hegel'i beklememiz gerekmez. İkonografinin uzun tarihi "put kırıcılık" gibi siyasi eylemleri de içerir ve hiçbir toplumsal olay "imajlar"a kaydedilmeksizin geçip gitmez. Nietzsche'nin açıkladığı gibi, insanların bir mucide –örneğin bir bilim insanına– tipik reaksiyonu, aşağı yukarı "bize bunu imajlarla göster" şeklindedir. Tahayyül, uzun zaman boyunca değişen derecelerde küçümsenen bu yeti, modern çağda yaratım için zorunlu hale gelme eğilimindedir. Bu aynı zamanda "düşünce imajı"nın da dönüşüme uğradığı anlamına gelir. Eski Yunanlılarda ve ortaçağlara kadar, "düşünme" gökyüzünde bir yerlerde değişmeden kalan "idealar"ın bizim yetersiz zihnimizdeki bir yansımasıydı. Modern çağda, "düşünme", en azından Decsartes'ın cogito'sundan bu yana insani bir faaliyettir ve genellikle de kolektif çevrelere gi-

rerek Özne'nin zihinsel sınırlarını ihlâl eden, uyarıcı, teşvik edici, farklı fikirlerle heyecan uyandıran, toplumsal olaylara yol açan bir güç olarak işler.

Eski Yunan'a özgü kanaat (doxa) ve bilimsel bilgi (knowledge) arasındaki zıtlığın artık gündeme getirilemeyeceğini ve getirilmemesi gerektiğini biliyoruz. Bilimsel bilgi gitgide "pragmatik" olma eğilimi kazanmaktadır ve bu risksiz bir süreç değildir. "Bilimsel bilgi" ile "enformasyon" arasında anlaşılır bir ayrım çizgisini gerektiği gibi çizmenin fiili zorluğu çağımızın bir özelliğidir ve bu türden eskimiş ayrımları, fikirleri ve yeni olanı özenli bir tarzda harekete geçirmedikleri sürece, artık yeniden canlandıramayız. Öyleyse, özellikle bu modern "düşünce imajı"nı formüle edebilmemiz için, geçmiş değil bir gelecek felsefesi olduğunu düşündüğümüz Spinoza felsefesini kat etmemiz zorunludur. Bunun nedeni, en azından Spinoza için, düşünme ve bilmenin, beden-zihin sürekliliğinin (continuum) etkilenmelerinden başka bir şey olmadığı, bunun da düşünme ve bilmenin aynı zamanda toplumsal ve tarihsel olduklarını göstermesidir.

Bu nedenle, tezimiz özetle şu şekilde ilerleyecektir:

(1) Sosyoloji, en çok değişkenlik gösteren toplumsal durumlardan biri olan kanaatleri toplama, filtreleme ve özetleme; bir "kanaatler sosyolojisi" haline gelme eğilimi taşımaktadır. Bu "kanaatlerin –"bilimsel bilgisi" olmadığı gibi, "enformasyonu" bile olmayan– kanaati" olarak adlandırılan temel bir epistemolojik sorunu dayatmaktadır. Gazetecilik veya video-arşivleri bunu çok daha kolay bir şekilde yapabilir ve halen çok daha iyi başarmaktadırlar.

(2) Beşeri bilimlerin kavrayıcı ve "aydınlatıcı" (Walter Benjamin) doğuş döneminde mevcut olduğuna inandığımız "toplumsal tipler" yaratımı (Georg Simmel) ile bağlantılı bir "duygular sosyolojisi" öneriyoruz. Ya modern yaşam koşulları ya da toplum bilimlerinin günümüz akademik ortamla-

rı ve kavrayışlarında pratiğe geçirilme tarzında içkin bulunan kapasitesizlik –yahut her ikisi birden– "toplumsal tiplerin" duygusal varlıklar olarak karakterize edilmelerini güçleştirmiştir. Nitekim, artık "kurucu babalar" diye anılanlarla aynı şeyleri yapamayız, yine de toplumsal fenomenler hakkında "toplumsal sezgi" geliştirebilmek için ipuçları elde etmek amacıyla sadece onların eserlerine (bu noktada Simmel ve özellikle de Tarde'a) güvenebiliriz.

(3) Bu duygular sosyolojisi iki katlı bir deneyim olmalıdır: sinema ile, ondan ibaret olmasa da özellikle "belgesel film" ile Spinoza'nın öncelikle insan duygularına ve ikinci olarak da toplumsal hayatta tutkular ve imajların rolüne dair olağanüstü kavrayışının buluşması sağlanmalıdır.

(4) Sinema ile biraraya geliş bir gözlemi varsaymaktadır: sosyoloji, semiyoloji ve sanat tarihi yakın zamanlara kadar sinemayı estetik kültürün belirsiz, karmaşık bir alanı olarak "çözümleme" iddiasmdaydı. Oysa Réda Bensmaïa'nm bir zamanlar açıkladığı gibi, sinema, sosyoloji dahil olmak üzere, her şeyi "çözümlemeye" muktedir hale gelme eğilimindedir. Bu radikal olarak yeni bir fenomen veya dönüm noktası değildir (Bensmaïa, 2002). Sinematografi metin değildir, bilakis toplumsal fenomenleri çözümleme (Vertov), görünmeyeni görünür kılma (Jean-Luc Godard) yoludur.

(5) Toplum bilimleri günümüzde metinleri oldukça fazla manipüle etmek alışkanlığmdadır ("okumalar", metinlerarası ilişkiler, diyalojizm, yapısalcılık, yapıbozum, hermenötik, vb.). Bunlar oldukça güçlü "araçlar"dır; onlara kesinlikle karşı çıkmayız ama insaflı biçimde kullanabiliriz. Zira, "kanaatin" gölgesi bu niyetlere bulaşarak, onları yorumların sonu gelmeyen sürekliliğinin adeta aşırı derecedeki bir yığınına dönüştürmektedir. "Pozitivistik yöntem" eleştirildiğinde bile, çağdaş bir Derrida okuru ya da yorumcusu, akademideki (özellikle Amerikan akademisi), "metinlerin ve oku-

maların pozitivizminin" ardındaki varsayımı bilerek çalışır. Anlama (*Verstehen*) yaklaşımı bile, birçok başarısına karşın, kanaatleri varsayılan evrenselliği ile değil, bu durumda tekilliği ile ele alsa da, "kanaatlerin kanaati" olmaktan asla vazgeçemez.

(6) Biz bunun yerine görsel, sesli, metni göstergeler olarak içeren "arşiv" tarzında bir sosyolojik sunuşu önerecek ve sinematografiye içkin olduğuna, temsil edişin metinsel biçiminde ise bulunmadığına inandığımız "montaj-düşünce"yi sosyoloji ile –"işbirliği" veya "illüstrasyon desteği"nden ibaret olmayan– belgesel filmin birleşik alanı içinde geliştirmeyi hedefleyeceğiz. Bunun pedagojik uygulamalarda da birçok önemli sonucunun olacağını umuyoruz. Belki de şimdiye dek yazılmış en önemli sosyoloji kitabı olan, C.Wright Mills'in *Sosyolojik Tahayyül*'ü bu kez sadece "kanaatleri" değil, aynı zamanda somut yaşam koşullarının "duygular" olarak görselleştirilmesini de dikkate alacak şekilde yeniden yazılmalıdır.

(7) Sonuncu ama diğerleri kadar önemli olan bir husus da şu: günümüzde yaşam-deneyimleri alanında gerçekleşen her şey, savaşların imajlarda geçiyor olması (TV), iletişim araçlarındaki hızlı patlama (her şekilde İnternet'e varan), bize, artık "temsilî imajlar" ile (grafik, resim, ikonografi) yahut sadece fotoğraf ve sinemanın (örneğin, Vilém Flusser'inki gibi) "teknik-imajları" ile sınırlı olmayan bir "imajlar" çağına geçiş aşamasında olduğumuzu göstermektedir. Bizler video ve elektronik imajlarla, geçmişte pek önemli olmayan, şimdilerde ise bir şekilde geçmişte "bilimsel bilgi" veya "enformasyon" demeyi tercih ettiğimiz şeylerin ikâmesi gibi zuhur eden "düşünce-imajları" olarak adlandırmak istediğimiz yeni türde bir imaja kaydediliyoruz. Çalışmamızın bu noktası, umarız ki, okuru bazı "düşünce-imajları"na sevk edebilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

KANAAT NEDİR?

Pascal'ın bahsi

Onyedinci yüzyıl matematikçisi, fizikçisi ve dindarlığın itibarını canlandırmaya çalışan din adamı (pietist) Blaise Pascal, "Tanrı var mı?" diye sorduğunda, çevresindeki insanların Tanrı'nın varlığına inanıp inanmadıklarına dair yanıtlarını elde etmeye çalışmadığı açıktır. O, Tanrı'nın gerçekten var olup olmadığını bilmekle de ilgilenmemektedir, çünkü bu bir bilgi meselesinden ziyade, bir gönül meselesidir. Onun inandığı Tanrı'nın, Musevi-Hıristiyan dininin, İbrahim'e oğlunu kurban etmesini emreden, İsa'nın bedeninde insana dönüşerek vücut bulmuş olan Tanrı olduğu kesindir.

Oysa, bugün benzer bir soru yöneltildiğinde; bu bir öğrenme, oldukça esaslı şekilde "bir kanaatler toplumu" haline gelmeye başlamış olan gösteri toplumumuzun parçası olan bir TV panelinde veya kamusal tartışma programında olduğu üzere "kanaatler" hakkında fikir edinme meselesidir. O, insanların kendi haklarında veya Tanrı'nın varlığı hakkında ne düşündükleri ile ilgilenmemişken, bizler Pascal'ın za-

manındaki koşullardan çok uzağız:[1] Çok başarılı bir matematikçi ve olasılık hesabının mucidi olan Pascal'ı insanların (genellikle budalaca bir biçimde) ne düşündükleri hiç ilgilendirmiyordu. O daha çok insanın "düşünerek-varolma" haliyle ilgiliydi.[2]

Dahası, günümüzde, sosyal bilimciler toplumsal hayatta neler olduğu hakkında bir şeyler anlıyor görünüp sözde-liberal bu çağda anketlerine, "Tanrı'ya inanıyor musunuz?" benzeri soruları televizyon programlarında şovmenlerin, bir yanlarına inananları diğer yanlarına da inanmayanları alarak bu tür soruları kolayca sormasını andırır şekilde yerleştirebiliyorlar. Böylesi bir tecrübe, Nietzsche'nin "Tanrı öldü?" haykırışının ve Heidegger'in "Hâlâ Tanrı'ya muktedir olabilir miyiz?" sorusunun yöneltildiği önemli anları kesin olarak içeren bir tarihsel laikleşme süreci sayesinde mümkün hale gelmiştir. Böylece, dini ve dinsel hayatı irdelemek; artık "hakikate" yönelmeyen, tersine "kanaatleri" dikkate alan bir şekilde icra edilebilir.

Daha işin başında, Pascal için her şey çok farklıdır. Ona göre, kalbin hakikatleri ve aklın hakikatleri olarak, en azından iki tür hakikat vardır. Yapmaya çalıştığı şey bunları birbirinin karşısına koymak değil, bilakis bu iki düşünme tarzını birleştirmektir. Ama, Tanrı'sına kalbiyle inandığına her

---

1 Bir demokraside kimse benim görüşlerimle ilgilenmezken, baskıcı (totaliter?) bir toplumda her cümlem siyaseten doğruculuk adına denetlenir. Bir zamanlar Slavoj Žižek'in oldukça canalıcı bir tema olarak hatırlattığı üzere, bizler sadece "totaliter" toplumlarda –kanaatlerimiz, ürünlerimiz ve fikirlerimizle– ciddiye alınırız. Bundan ötürü, Žižek ve Agamben'in göstermeye çalıştığı gibi, bizatihi demokrasinin kendisi totaliter olmaya gayret ediyordur.

2 "İnsan bir saz, doğadaki en kırılgan şey, ama düşünen bir sazdır. Evrenin tümünün insanı parçalamak için silahlanmasına ihtiyaç yoktur. Bir rüzgâr esintisi, bir damla su insanı öldürmeye yeter. Lakin, eğer evren insanı parçalamaya kalkışırsa, insan kendisini öldürmeye yeltenenden daha soylu olacaktır; zira, öleceğini ve evrenin üzerindeki hâkimiyetini bilmekte, evren ise bunu bilmemektedir..." (kendi çevirimiz U.B.) (Pascal, *Pensées*, 234) [B. Pascal, *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay. 1996.]

türlü akli şüphenin ötesinde emin olduğuna göre, bu tarzlar nasıl birleştirilebilir? Zira, Pascal kesinliğin ikinci düzenini [zihinsel]* oluşturmak için akli araçlar olarak matematiksel olasılık kurallarını icat etmiş olan bir matematikçidir ve olasılığı hem kendini hem de karşıtlarını (Ateistler, Dominiken Rahipleri ve Cizvitler) Tanrı'nın var olduğuna değil (bu olanaksızdır, çünkü Tanrı inancı Tanrı'nın bir lütfudur akıl yürütmeyle ulaşılabilecek bir şey değildir), tersine, Onun varlığını "bahis"e konu etmeyenlerin sefaleti ve kifayetsizliğine ikna etmek için kullanacaktır. Öyleyse, Tanrı'nın ihsanı oldukları aşikâr olan, ama ayrıca, en azından sadece birer "saz", lakin "düşünen saz" olduğumuzdan emin olduğumuz bu sonsuz evrende sonlu oluşumuzu da kanıtlayan matematik kuralları devreye sokulmalıdır. Pascal kendi olasılık hesaplamasını temel sorusu olan "Tanrı var mıdır?" sorusuna uyguladığında, muhtemel iki yanıt söz konusudur: Onun var olduğunu iddia etmek (inananın, nihaî olarak İbrahim'in pozisyonu) veya Onun var olmadığını savunmak (ateistin pozisyonu). Buna; varoluşçuluk (özellikle de Sören Kierkegaard) sonradan üçüncü bir seçeneği, esasen seçenek olmayan bir tutumu, bu bahise hiç dahil olmamayı (kuşkucunun pozisyonunu, en kötü pozisyonu) ekleyecektir. Dolayısıyla, olasılık ve şans hesaplamaları ile uyumlu olarak, eğer Tanrı'nın var olduğu iddia edilirse ve O varsa, bu iddiada bulunan kişinin kendi sonlu ve sefil mevcudiyetini[3] göz-

(*) Pascal bilmenin üç düzenini, dünya ile bilinçli olarak ilişki kurmanın üç yolunu birbirinden farklı görür: Dünya ile arzu, zihin ve kalp yoluyla ilişki kurulur – ç.n.

3 *"Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns et les autres avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes."* (Pascal, *Düşünceler*, 199-434) İnsanoğlunun bu dünyadaki sefil "varoluşunu" tanımlayan bu cümlelere gözatalım: Ölüme yazgılıdır insanlar ve birer birer ölürler, diğerlerinin gözü önünde boğazlanırlar,

den çıkararak, kendi kurtuluşunu, Tanrı'ya adanmışlığını kazanacağı bellidir. Eğer Onun var olduğu iddia edilirse ve O yoksa, bu iddiada bulunan kişi sadece kendi sefil hayatını sonsuza dek kaybedecektir. Son olarak, eğer Onun var olmadığı iddia edilirse ve O varsa, kayıp sefil ve sonlu hayatlara eşlik eden bir ebedi kurtuluş olacak, eğer O yoksa, sadece bu dünyadaki yaşam kazanılmış olacaktır. Öyleyse, hepsi de Tanrı'mn varlığına oynamanın insanın çıkarına olduğunu göstermektedir.[4]

Nadine Gordimer, henüz karşılıklı yazışma ihtimalinin mümkün olduğu Pascal'ın zamanında dahi, "kanaatin" "hakikatlerden" nasıl kopmuş olduğunu gösterebilmiştir:

> Başlangıçta Kelam vardı. Tanrı'nın Kelamı, Tanrı'yı imleyen Kelam, Yaradılış Kelamı. İnsanlık kültürünün yüzyıllarını boyunca kelam hem dinî hem de laik başka anlamlar kazandı. Söze sahip olmak; nihaî otoriteyle, prestijle, dehşet verici bazen de tehlikeli ikna gücüyle, Prime Time'da bir televizyon talk show'unda gevezece ve anlamsızca konuşma yapabilmekle eşanlamlı hale geldi. Günümüzde, uzayda uçuşan, uydulardan yansıtılan Söz, cennette bulunmaya

---

her infazdan sonra geride kalanlar kendi "durumlarını" "diğerlerinin" kaderi ışığında kavramak zorundadırlar; birbirlerini acı içinde ve umutsuzca tahayyül ederken sıranın kendilerine gelmesini beklerler. "Bu insanlık durumunun imgesidir." ve Pascal'a göre, öyle bir imgedir ki Platon'un *Republic*'indeki [Devlet] ünlü mağara alegorisine benzetileceği aşikârdır. Ama aynı zamanda Bergson'un "din" ve "ahlakı" izah edişi ile de ilişkilidir. – "La religion est une réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort" (Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* [*Oeuvres*, PUF 1970, s. 1086]): "Din, ölümün kaçınılmazlığının kavranılmasına karşı Doğanın zekâ vasıtasıyla gösterdiği bir savunma tepkisidir." [H. Bergson, *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*, çev. Mukadder Yakupoğlu, Doğu-Batı Yay. 2004.]

4 Pascal'ın Bahsi: Pascal'a göre Tanrı'ya inanmak akılhcadır, çünkü; "eğer Tanrı mevcut değilse", "ona inanmakla kimse bir şey kaybetmeyecek, lakin eğer o varsa, inanmamakla her şeyi kaybedebilecektir." Pascal tam anlamıyla şunu iddia eder... Eğer kazanırsak, sonsuzluğu kazanırız, kaybedersek hiçbir şey kaybetmiş olmayız.

bir zamanlar inanıldığından daha yakındır. Ama Sözün geçirdiği en belirgin dönüşüm benim ve benim gibiler için bir zamanlar, sözün bir taş tablete kazınması veya papirüse işlenmesi, sesten görüntüye aktarılması, duyulur olmaktan işaretler sistemiyle okunur hale gelip matbaa harflerine dönüşmesi ve parşömenden Gutenberg'e zamanda yol alması olarak görünürdü. Çünkü bu yazarın doğuşunun hikâyesiydi. İşte bu hikâye, ister kadın isterse erkek olan yazarı varlığa dahil ediyordu. (Gordimer, 1991:1).

"Sözün gücü" denilen şey; sözün fikirlerin, kavramların, seslerin "muhafızı" statüsünden koparak, bir kanaatler yaratımı anlamında "yaratım" veya edebiyat şekline bürünme eğilimi kazandığı bir konuma ulaşmasından başka bir şey değildir. Gordimer, televizyon talk showlarının ve uydular aracılığıyla yayımlanan "oylama kampanyaları" ile desteklenen tartışmaların dili "zaptetme" tarzını, yeni türde bir Tanrı'ya ve varoluşa doğru giden bu yönelişi eleştirmektedir. Söz bir tartma, bir ölçme unsuru haline gelme eğilimindedir.[5]

Bütün bu ölçümlemeler ve anlambilimci Ducrot'nun "argümantasyon skalaları" olarak adlandırdığı şeyler vasıtasıyla (Ducrot, 1980); ateist olsun Hıristiyan olsun Varoluşçuluk'tan, Sartre'ın "seçme zorunluluğu"na kadar yayılan yeni bir felsefe yapma tarzının doğduğunu gözleyebiliriz. Mo-

5 Gordimer, bir varoluş meselesi, "insanlık" diye gördüğü başkaları için varolma meselesi olarak ele aldığı yazmanın "kanılara yol açan" ve "edimsel" özelliğini ana hatlarıyla belirtmektedir: "Yazar, sözü, kendine sadık kalmasını engelleyecek olduğunda bile kullanırsa insanlığın hizmetinde olabilir, açığa çıkarılabildiği ölçüde hakikatin manevi bağını oluşturan karmaşık ipliklerin bir yerlerde oluşturulup şurada ya da burada, sanatta bir araya getirilebilmesi suretiyle varlığın gidişatına güvenebilir: varlığın gidişatına güvenmek; sözlerin nihaî sözü olan, onu telaffuz edip kâğıda geçirmeye çabalarken yalpalamalarımızın değiştiremeyeceği, yalanlarla, anlambilimsel yanıltmacalarla, ırkçılık, cinsiyetçilik, önyargı, tahakküm kurma, tahripkârlığın övülmesi, lanetleme ve Tanrı'yı methetme gibi amaçlarla kirletilmiş olan sözle de asla değişmeyecek olan hakikati bir yerlerde parçalar halinde üretebilmektir." (Gordimer, 1991:3)

dern dünyamızda, bu seçim öyle görünüyor ki, ister "Tanrı'nın varlığı" isterse başka herhangi bir konuya –özgürlük dahil– ilişkin olarak, bir zorunlulukla değil öznelerin keyfi bir katılımı ile belirlenmektedir. Ciddiyet ve zorunluluk fikrinin doğması içinse, kesinlikle sağduyuya veya kamuoyuna değil felsefeye ihtiyaç duyarız.[6]

"Pascal'ın bahsi" bize, en azından felsefî bir perspektiften, moderliğin başlangıcından ne kadar uzakta olduğumuzu gösterir. Bugün bahse girmek, yargıların ve tercihlerin; evrensel olarak dolaşıma girdiği, çoğunlukla imajlar, gösteriler, fikirlerin siyaseten çarpıştırılması biçimini aldığı genel bir rejimin parçasıdır ve her şey televizyondan yayılmaktadır. Kanaatler, Tanrı'nın varlığı gibi önemli bir konu hakkında olduğunda bile kolayca dolaşıma girebilmektedir ve kanaatlerin dolaşımı ile aleni yalanlara dayalı oluşu azımsanmayacak olan birçok türde totaliter rejimde kısıtlanmış olmakla birlikte, "kanaat" ifade edilişinin biricik seyriyle bireyleri ve toplumsal grupları oluşturan şeydir. "Seçim sistemlerimizin" basit bir "kamuoyu üzerine araştırmadan" farklılığını anlamak günümüzde neredeyse imkânsız hale geldiğinden, Frankfurt Okulu sosyologu Friedrich Pollock'ın bir zamanlar itiraz ettiği gibi, parlamenter demokrasilerimiz bir "kamuoyu araştırması"ndan daha öte bir şey değildir (Pollock, 1976). Parlamenter demokrasilerimizin bu manzarasına epeyce netameli bir mesele olan politik konular hakkındaki kanaatlerin soruşturulması da eklenebilir. Çünkü, "oy kullanma davranışı" dediğimiz şey "istatistikî"

6 Baudrillard'ın teslimiyeti tamamen kabul ederek, "varoluşa" evrenin en dibinde yer verdiği "hiperrealite" açıklamasını hatırlamak işe yarayacaktır (Maniquis, 1989: 263; 282 n4). Baudrillard'ın "*Les Strategies fatales*"i [Çaresiz Stratejiler], Pascal'ın "mümkün" ve "olası" hakkındaki açıklamalarının sosyal bilinçlilik düzeyinde ele alınmasından başka bir şey değildir. Pascal'ın "kanaate dayalı bahsi" veya "iddia"sı ile "postmodern göstergeler" ve "hiperrealite" arasında bir bağlantı vardır.

olarak tanımlanmış ve örgütlenmiş toplumlarımıza kolayca dağıtılabilmektedir ve siyasi sistemin İnternet gibi araçlar kullanılarak, kanaatleri sürekli değişiklik gösteren seçmenler ve seçim kampanyaları yoluyla kontrol edilebileceğini umanlar vardır.

Eski ve modern kanaat kavramı

Eski Yunan'ın sakinleri kanaatler "hakkında" konuşurlarken; "filozoflar" haline gelme, yeni bir kişi olma –her kişi kanaat sahibi olarak addedildiği için– eğilimi gösteriyorlardı. Bundan ötürü, Yunan kenti kanaatlerini ve yargılarını askıya alanları dışlıyordu ve ortaya çıkan "suç", yani, kamusal işlere tarafsız veya sessiz kalarak (the *apragmosyne*)[7] katılmamak cezaların en ağırı olan sürgünle[8] cezalandırılıyordu. Foucault Eski Yunan'ı bir "gösteri toplumu" olarak –bizimki ile aynı tarzda olmasa da– yorumlardı, ama aslında onlar kendi usulleri ve kendi toplumsal koşulları uyarınca kanaat toplumlarıydılar. Bu toplumlara dair temel bir husus, *episteme* (tercümesinden epeyce dar bir anlamı olduğu halde, hatalı bir şekilde "bilimsel bilgi" olarak tercüme edilmiştir) ile *doxa*'yı (bu defa, tercümesinden epeyce geniş bir anlamı olduğu halde, hatalı bir şekilde "kanaat" olarak tercüme edilmiştir) birbirlerinin zıddı gibi görmeleridir. Antikite tarihçilerinin yanı sıra, Platon veya Aristoteles yorumcuları bu zıtlığı akılcı felsefenin kalkış noktası, duyulur olandan kavra-

7 "Apragmosyne" yani "kendi meşguliyetleri ile ilgilenme" hakkında detaylı bir gözlem için Carter'a bakınız (1986).

8 Sürgünün ölümden de beter en ağır ceza olduğunu Sokrates'in ölümü kaçmaya tercih edişinden biliyoruz: bir tür kozmopolitlik (Iskender'in, Roma'daki anlamıyla bir "imparatorluk" kurmak amacıyla "kent"in temellerini ortadan kaldırmasına kadar ulaşılamayacak olan) tasavvur edilip benimsenmedikçe, kentin bir "cemaat" (koine) ve bir "sınır" gibi hareket ettiği varsayılacak, Aristoteles *Politika*'da ideal olmayan kent-devletleri için bile kesin ve yeterli yurttaş sayısını hesaplayabilecektir (Aristoteles, *Politics* [Politika]).

nabilir olana, aldatıcı görüşten bilimsel bilgiye yükseliş olarak yorumlamışlardır. Oysa Jean-Pierre Vernant ve Marcel Detienne'in çalışmaları bu "bilimsel bilgi-kanaat" zıtlığının pek öyle basit bir şey olmadığını, kentin merkezine yönelen birçok "söylemin" mevcut olduğunu ve kimsenin daha işin başında sadece "hak iddia eden kişi" olmaktan öte bir istekte bulunamayacağını göstermiştir – bunlar Doğulu İhtiyar'm (bilge veya akil adam), şiir söyleyen veya mitlerden bahsedenin (Şair), filozofun (tam anlamıyla bilge olmaksızın bilgeliği seven) ve tam da "kanaatlerin adamı" olan sofistin söylemleridir. Bu "hak iddiasında bulunanlar" arasındaki daimi mücadelenin mevcudiyeti hakkında malumat edinmek için Platon'un Sokratik diyaloglarını okumak yeterlidir (Vernant, 1977; Detienne, 1986).

Hakikatin kendini sadece böyle bir karşılıklı meydan okuma sayesinde açığa vuracağına inanıldığından, kanaatlerin böyle karşı karşıya gelmesi Yunan kenti için elzemdir. Diğer bir deyişle, bu; "hakikatlerin" sadece, örtülü halde bulunduğu *doxa*'dan, *episteme*'i içererek doğabilmesi için zorunlu bir yoldur. Klasik Yunan'ı, bazı önemli çekinceler koyarak, bir "kanaatler toplumu" olarak ele almak yerinde olacaktır. Bunlar, elbette ki, *Logos*'un, "ortak söz"ün, kamusal her olayda oy birliğinin sağlandığı toplumlardır. Ama hatiplerin kötüye kullanılabilecek güçlerinden, dili kötüye kullanmalarından çok korkmuşlar, bunu "disipline" etmek, hatta yurttaşlara ergenlikten başlayarak yaşam boyu süren kamusal bir genel eğitim (*Paedeia*) projesi olarak işleyen bir "hitabet bilimi" (Aristoteles'in *Rhetorics* [Retorik] ve *Poetics'inde* [Poetika] olduğu gibi) yaratmak gerektiğini hissetmişlerdir.

Dolayısıyla, her şey, "kanaatin" Yunan tarzı sağduyudan öyle basitçe çıkarılıp atılacak bir şey olmadığını gösteriyor. Onların "hukuki sistemine" iyi düzenlenmiş yasalar yerine retorik ve güzel konuşma saplantısının bulaşmış olduğunu

biliyoruz. Yunan kenti, ki Pierre Clastres'in terminolojisinde bir "devlete karşı toplum"dur, bir zamanlar serbest bırakmış olduğu "konuşma"yı kontrol etmek için her şeyi yapmış, onu konuşmacıların uzağında tutarak aralarında "eşitlik"[9] dayatmıştır (Clastres, 1974). Bu da, bir "devlete karşı toplum" olmasına rağmen, Yunan kentinin kanaatler etrafında yürütülen mücadelelerden deşifre edilmesi gereken iktidar ilişkilerinden arınmış olmadığını gösterir. Yunan kenti, *doxa*'nın "geniş anlamıyla", "siyasi" bir varlıktır.

Yunanlıların dilleri ile ilişkilerinin bizim buradaki problemlerimizin tartışmaya en açık yönlerinden biri olduğunu hesaba katmaya değer. Dil onlar için hakikaten *Logos*'tur; yani, bir kişinin konuşmasında ifade edilen ya da iletilenden ötede bir şeydir. Bir "varlığın evi" nosyonundan da ötede –Heidegger'in yorumladığı gibi–, dilde, bu Yunan dili olduğu ölçüde *Logos*'ta hayat sürüyoruzdur. Şair Pindarus özel isimler kullanarak "varlıkları adlandırmaya" muktedir olan bir "Tanrıların dili"nden söz ediyordu.[10] Platon'un diyaloglarında bir sorun saçmalık düzeyine kadar ortaya çıkmaktan geri kalmaz: Şeylerin "doğru" adı nedir? Sanki isimler, insan diline ait olmaktansa şeylere ait olmak zorunda kalmışlardır. Yunan'ın neredeyse eksiksiz "zihinmerkezliliği" bundan

---

9 "Eşitlik"ten daha uygun bir sözcük varış ve çıkış noktalarından eşit mesafede olmak anlamında "isonomia"dır. Yunan ideali "ortada bulunan" buradan gelmektedir – efsanevi kral otoritesini halka bıraktığında iktidar tam da hak iddia edenlerin ortasındadır... bu "isonomia"nın tanımıdır. "Ortada bulunan" (to meson) fikrini Anaksimander bulmuştur ve onun sayesinde sonsuz nosyonunu "dinamik bir kendilik" olarak yeniden-formüle edebilecektir: "Apeiron" ise "sınırlanmamış" anlamına gelir ki, bu da, her şeyi merkezsiz kılabilmek, her tür merkezileşmeden kaçınabilmektir.

10 Bazı yorumculara göre, filolojik bir makul sebep olmadığı halde, bu "Tanrıların dili" Pindarus'un zamanında Batı Anadolu'dan yok olmaya yüz tutan Eski Frigya dilinden başkası değildir. Biz, ayrıca, Yunan tanrılarının Doğulu kökene sahip oldukları hakkındaki süregiden spekülasyonu da tasvip edebiliriz. Ama yine de, en azından Homeros ve Hesiod'un somut dilinde Tanrılar Yunanca konuşmaktadırlar.

doğmuş, nitekim diğer diller anlaşılması mümkün olmayan bir şey derekesinde tanımlanmıştır – "varvaros", barbarlar, konuşmaları Yunanlılar tarafından anlaşılamayanlardan başka bir şey değildir. Bu dil tasavvurunun radikal bir dönüşüm geçirmesi için Yunan kentinin "açılması"nı, ticaretin ortaya çıkmasını ve yeni felsefe mezheplerinin, özellikle de ecnebi olan ve iki dil konuşan Stoacıların kıvılcımını beklememiz gerekiyordu.[11] Dilleri ve Yunan'ı kavrayışlarıyla kozmopolit olmalarına rağmen "siyasi meselelere" müdahale etmemeyi öğretmişlerdir. Bu öğretinin geç dönem Stoacı filozofların –bildiğimiz gibi bunların sonuncularından birisi olan Roma İmparatoru Marcus Aurelius, Çiçero veya Roma'nm en muhteşem hatibi Seneca'nın– siyasete dahil olmaları ile çelişki oluşturmaması dikkate değerdir. Çelişki yoktur, çünkü siyasi meselelerde önem taşıyan her şeyin önemli bir dönüşüm geçirdiği gözlenebilir – dil "anlaşılabilirliğin" sınırlarından kurtularak saf konuşma ve ifade haline gelmiş, dilin o kapalı cemaatinin, kentin ortadan kalkması çokluklaın ve kozmopolitliğin emperyal düzenine yol açmış ve daha da önemlisi, bir şey, içine doğmuş olduğumuz bir şey (*Logos*), "isim" olmaktansa "fiil" gibi (Pindarus'da veya onların çağdaşı ve rakibi Epikür'de olduğu gibi), saf bir "hitabet" olmaktansa "emir" gibi işleyebilmiştir.[12]

---

11 Stoacılar "dil felsefesi"ni ilk icat edenlerdir, zira o vakte kadar Yunan felsefesince felsefî-olmayan bir etkinlik olarak reddedilen dilin, ticaret gibi ele alınabildiği bir çağa denk gelmişlerdir. Yani, şimdi dilin içinde, aynen ticaret gibi, bir şeyler "değiş tokuşa" tabi olmaktadır ve Stoacılar bunu ticaretteki para-göstergeye tekabül eden "semeion", gösterge, olarak adlandırmışlardır. (Kristeva, Bréhier, Deleuze ve Guattari...)

12 Stoacıların bu Logos nosyonunun Heraklitos döneminde kullanılandan doğrudan türetilmiş olmakla beraber, onlarda tamamıyla yeni bir anlam taşıdığına, "doğanın" (phusis) derin düzeni yerine, dile ve sadece "söz edimleri" olarak dile ait olduğuna inanıyoruz. Logos sözcüğünün nasıl olup da Eski Yunan'da her şey için kullanıldığının farkına varılması zorunlu hale geliyor – akıl, ölçü, adalet, dil, konuşma, her şey...(Castoriadis, 1972) [Castoriadis, C., *Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair*, çev. Hülya Tufan, İletişim Yay. 1993.]

Belli bir anda, Batı uygarlığı Musevi dünyası ile bütünleşmiş olduğundan ötürü, dil kanaatleri ifade etme mertebesini aniden terk ederek, en yükseğe, "Fiil"in sonsuzca ulu boyutuna yükselmiştir. Her şey Tanrı'nın bir Emri veya talimatı olarak anlaşılacak, *Logos*'un silik bir yankısı olmaktan öteye gidemeyen insanın konuşması dışında, başka herhangi olası bir söz dolaşıma giremeyecektir. Bu dil mutlaktır, fiziksel olarak yoğundur (Fiil Beden haline gelir)* ve grameri herhangi bir felsefî-dini atılımın takip etmek zorunda olduğu yoldan başka bir şey değildir. Dil karşılıklı yazışmaları, ihtimal dahilinde olanları ve işte-buradalıkları [haecceities] tanımlayan kozmik düzendir ve entelektüel faaliyetin her düzeyinde yeni bir yorumlama (hermeneutics) bilimi doğmaktadır (Foucault, 1977; Deleuze ve Guattari, 1980). İnsanların kanaatleri, bundan böyle içlerinde saklı hakikatlerin diyalektik yoluyla açığa çıkarılacağı sözlerden değil, kutsal Emir'in o ulu düzeniyle kıyaslandığında, sadece yanılsamalardan ibarettir. Kanaat "dogma"ya itaat şeklinde yeniden-tanımlanacaktır – bir "Tanrı'ya şükretme düzeni..."

İşte bu yüzden onyedinci yüzyıl filozofları ve özellikle de Pascal esaslı bir devrimin piridirler: dilin ulu bir emri sadece temsil etmektense "ifade edilebilir" hale gelerek özgürleşmesini sağlamak amacıyla, basbayağı Emrin tabiatını, Kutsal Kitapların sesini sorgulamaya başlamışlardır. Bu hizmeti, ileride göreceğimiz gibi, Spinoza *Tractatus Theologico Politicus*'da [Teolojik-Politik İnceleme] sağlar. Spinoza'nın geliştirdiği bu yeni kanaat kavrayışı bir "zorunlu yanılsama"dan başka bir şey değildir; öyle ki, yine de, akılcı ve sezgisel düşünceye, "eksiksiz fikirlere" ve kendimize dair olanlar da dahil olmak üzere "özlerin bilgisine" ulaşabilmek için zorunlu bir kalkış noktasıdır. Spinoza'nın "kanaat" sözcüğünü "tahayyül" (*imaginatio*) ile eşanlamlı kullanması dikkat çekicidir. Muhayyi-

(*) Tanrı'nın sözü beden üzerinde işlemeye başlar – ç.n.

le gücü "imajlarla", yani bedenimizin kimi parçalarında (duyularda) dış dünyadaki şeylerin fikirleri ve duygulanımları –fikirlerin ve duygulanımların sebepleri ortadan kaybolurken imajlar varlıklarını sürdürebildiğinden bu sebepler çoğunlukla gözümüzden kaçar– ile düşünme yetimizden başka bir şey değildir. "Saf kanaat" nosyonunun değersizleşmesi devam etmekte, ama yeni bir tanım kazanmaktadır: kanaatler, ilişkilerin ve sebeplerin bilgisini içermeksizin, dünyada kapıldığımız bedensel duygulanışlarımızla ilgili kendimize dair hakikatlerden başka bir şey değildir. Spinoza bizim "yanlış" bilgi olarak adlandırdığımız şeye hiç inanmadı, çünkü yanlış fikirler asla mevcut olamazken, yalnızca yaşam-koşullarımızca bozulmaya uğramış kanaatlerimiz ve düşünmeyi becerememize bağlı olarak kısmi yanılsamalarımız söz konusudur. Bundan ötürü, Spinozacılık hiçbir zaman "kanaatin" (*imaginatio*) mutlak bir reddiyesi olmamış, bilakis, düşüncenin çok daha yüksek seviyelerine ulaşmak için onda içkin kapasitelerin araştırılması olmuştur.[13]

Modern çağda kanaatler herhangi bir bilginin parçası olarak varsayılmıyor, tersine müphem bir fikirler, duygular, bilgiler, malumatlar toplamı olarak görülüyorlar. "Dil sosyolojisinin" –yaygın olarak "bilgi sosyolojisinin" (*Erkenntnissoziologie*) kurucusu olarak düşünülmesinin aksine– kurucusu Karl Mannheim, kanaatler sorununu canlandırarak, ona modernlik bağlamındaki her şeyi dahil ediyordu: basın, imajlar kültürü, haberler, siyasi broşürler, raporlar vasıtasıyla işleyen devlet bürokrasileri, siyasi kampanyalar, davalar ve kamuoyu yoklamaları. Aynı zamanda, bütün bu değişken ve kaotik akışların ötesinde esasa ilişkin bir soruyu formüle

13 Bu Spinozacı "zorunlu yanılsama" kavrayışının, işbaşında olduğunu gördüğümüz Althusser ve Pierre Macherey'in "ideoloji" kuramlarındaki önemi inkâr edilemez. Yine de, imajlar ve kanaatler dünyasının özgün bir kavranışına –ve buna karşılık gelen ciddiye alınışına– ulaşamamamız halinde onların "Spinozacılıklarının" yetkin hale getirilemeyeceğine inanıyoruz.

edebilmiştir: Ne tür kuvvetler bizi, bir gazetedeki şöylesi bir makaleye, bir siyasi parti liderinin böylesi bir konuşmasına, öylesi bir metnin veya söylemin "tutucu" veya "devrimci", "ilerici" veya "gerici" olduğuna inanmaya zorlamaktadır? Bu soruyla beraber, gitgide bu sorunun radikal özelliğini değerlendiremeyecek olan, bir kanaatler sosyolojisinin merkezine hâlihazır yerleşmişiz demektir. İlerici veya gerici olanın metinlerin kendileri değil, ama kanaatlerin sürekli değişmesinden faydalanmayı umarak bunları dile getiren veya kaleme alan kimseler olduğunu iddia etmek için Occam'm usturasını kullanmak yeterlidir. Elbette, "kendinde metinlerin" mevcut olduklarına inanmıyoruz, tıpkı "niyetler" veya onları yazan, dile getiren ve temsil eden "özneler" olmaksızın "kendinde imajların" olmaması gibi. Bununla birlikte, modernlikte, kanaatler ve dile getirilişleri, modern-öncesi toplumlarda mevcut olmayan olağandışı bir bolluk kazanmış durumdadır: onlar artık "bilgi" alanına ait değildirler (ve Yunan anlayışının aksine, açığa vurdukları bir hakikati ifade etmezler). Foucault'nun bir zamanlar belirttiği gibi, Onsekizinci yüzyılda bir gazete okurlarına bir soru yönelttiği zaman bu, yanıtı henüz bilinmeyen "gerçek bir sorudur". Ve ünlü "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" Kant tarafından *Berliner Monatschrift*'de kaleme alınmıştır. "Tanrı var mıdır?" türünden sorular bugün, gazetelerde, dergilerde veya televizyon panellerinde ("sosyolojik soruşturmalardan" daha öte bir şey değillerdir) sorulduğunda herhangi bir "yanıt" beklenmez. Hakikati tam olarak bilmese bile bu tür soruları soran gazeteci veya araştırmacı artık doğru yanıtla ilgilenmemektedir. Yahut yanıtlar, eğer medya tarafından gündeme getirilmiş güncel sorunların "meşrulaştırılması" değillerse, ancak bir "teyit" rolü oynayabilirler. Önemli bir "iletişim" filozofu, Jürgen Habermas, günümüz medyasında üzerinde konuşulanın; "hakikat-değerleri" hatta "hakikat iddiaları" bile olmadığını

ve asla olamayacağını, sadece, bilimsel akıldan veya gündelik yaşamdaki özlemlerden tümüyle farklı üretim kurallarına uymak zorunda olan kanaat-iddiaları ve argümanları olduğunu hatırlatmalıdır. İletişim hiçbir zaman "sistematik olarak çarpıtılamaz"; zira çarpıtma, "dezenformasyon" nosyonunu kesinlikle yardıma çağırmaksızın, iletişimin özü haline gelmiş durumdadır.

Ayrıca, günümüzde "kamuoyu" gibi bir sözcüğün niçin var olduğunu anlamak zordur; çünkü Yunanlılardan "kanaatin" daima "kamusal" bir şey olduğunu, kent meydanında yapılan konuşmaya ait bulunduğunu ve ifade edilip kamusal olarak dile getirilmeden önce hiçbir anlamı olmadığını öğrenmiş bulunuyoruz. Ve, Şehir-Devletin (*koinoneia*) fiilen dağılmasının ardından, Roma halkı da (*res publicum*) davalarda, mahkemelerde, forumlarda ve meclislerde, tamamen bireysel hakikat iddiaları olan kamusal söylemden asla kopmamıştır. Bununla beraber çağımızda, sanki "kamusal" olmayan –ya da şimdiye dek kamusal olmamış– "kanaat" diye bir şey olabilirmiş gibi, "kamuoyu" kavramına sahibiz.

"Bilimsel bilgi" ile "kanaat" arasındaki tezatın oldukça "modern" ikinci bir yeniden-değerlendirilmesi bilimi sadece bilgi olarak görmeyen Popper ve Poppercılardan gelir. Bilimsel bilgi (knowledge) kanı olduğu (doxa) ve her zaman kanı olacağı, dizgeleştirilmiş-bilgi (episteme) olmayacağı için –zira episteme, tam anlamıyla Platoncu olan menşeinde doğrulanamaz–, Popper (*Open Society and Its Enemies'de* [Açık Toplum ve Düşmanları] "epistemik" geleneklere eleştirel yaklaşmayıp) epistemolojik meselelerle asla ilgilenmeyerek "bilimsel bilginin" bir tür kavranılabilir olanın despotizmi olarak anlaşılmasının yolunu açmıştır. Elbette ki, Popper'm yaklaşımı "bilimselciliğin" ampirik ilkelerine dayanan bir "bilimsel akıl mantığı" oluşturmayı iddia eden türde bir kanaatperverliktir (doxology). Platon'dan Marx'a

–açıktır ki Hegel'in idealizminden geçerek–, bütün bir felsefe geleneğini itham etmesine yol açan, kuşkusuz ki, "bilimselciliği" ve mantıksal önkabulleridir ("yanlışlama" kuramı).

Öte yandan, bu "mantıksal" bağlamda, kanı (*doxa*) ya da kanaat (*opinion*) sözcüğü, "dizgeleştirilmiş-bilgi" (episteme) ile komşuluğu olan bir dizi Eski Yunan fikir ve nosyonuna (knowledge) gönderme yapar görünmektedir. Görünüşte, iki terim de nesnel olarak doğru veya yanlış olabilecek fikirlere gönderme yapmaktadır, ama belirgin ve önemli bir farkla: yanlışlık tam da bilimsel bilginin mevcudiyetini önlediği için "yanlış bilimsel bilgi" diye bir şey olamaz. "Yanlış bilginin" kendinde çelişkili bu özelliği, sözde-selefi Descartes'ın geliştirdiği "kesinlik" paradigmasının zaaflarını şimdiden açığa çıkarmış görünen Spinoza'nın eserinde bir şekilde muhafaza edilmektedir. Spinoza'nm "bilimsel bilgi" ve "kanaat" kavrayışını takip eden bölümlerde sunacağımız için, şimdilik, kanaatlerin "zorunlu yanılsamalar" oluşu bağlamında Spinoza'nm başlattığı radikal kopuşun varlığına değinmek yeterli olacaktır.

Klasik kavrayış bize, bundan ötürü, bir kanaatin doğru ya da yanlış olabilecek bir ifade olarak saptanabileceğini dayatmaktadır. Ama bu bizi Pascal'ın olasılık teoremlerine geri gönderir. Blaise Pascal, yaklaşık dört yüzyıl önceden, bize "Tanrı var mıdır?" sorusunu yöneltmektedir. Sorunun yanıtıyla ilgilenmediğini anlayabiliriz. Tanrı inancının bizzat Tanrı'nın bir lütfu olduğunu bilmektedir. Ya da, günümüzde genellikle yaptığımız gibi; kanaat soruşturmalarını, televizyon panelleri ve gösterilerini üzerine temellendirdiğimiz başkalarının kanaatleri ile de ilgilenmemektedir. "Saydam ve kesin" bir Tanrı ve Varoluşu'nun bilgisi alanı da tanımlamaya çalışmamaktadır, çünkü Tanrı'nın hiçbir tanımı bir sonlu, nihaî derecede sonlu varlığın, insanın zekâsıyla elde edilemez. Ve Tanrı'nın varlığının kanıtı sayılabilecek hiçbir

şeye de inanmamaktadır – ne Anselm'in "ontolojik" kanıtına, ne de diğer metafizik kanıtlara...

İnsanların; Tanrı'nın varlığına dair olduğu gibi, bu varoluşun kavranılabilirliği (kanıtlamalar mantığı) hakkındaki kanaatleri ile de ilgilenmemiş olan Pascal bir nihilist, veya yüksek derecede bir kuşkucu olarak değerlendirilebilecek olsa da, İman savunusu onu bu türden bütün tehlikelerden aşikâr bir şekilde korumuştur. Onun Tanrı'sı zorunlu olarak vardır ve O kendini İncil ve bütün bir Hıristiyan uygarlığı vasıtasıyla vahiy etmiş olan Tanrı'dır. Ama, bir Ateist ya da Kuşkucu, Ondan gelen bir inayet olmadıkça Tanrı'nın varlığına asla ikna olmayacağı için, Pascal "Tanrı var mıdır?" sorusunu yönelttiğinde, Tanrı'mn "varoluşunun" ötesindeki bazı şeyleri sorguluyordur. Ve bu soru, fiilen Tanrı'nın varoluşu hakkında olmayıp varoluş koşulları onu sonsuz bir sefalete ve sınırlanmışlığa mahkûm etmiş olan insan hakkındadır. Pascal'ın ünlü Bahis'i şimdi şu şekilde işleyecektir: eğer Tanrı'nın varlığı iddia edilirse ve Tanrı gerçekten varsa ebedi kurtuluş elde edilir. Eğer O yoksa sadece sonlu varoluş kaybedilir, daha fazlası değil. Eğer Tanrı'nın olmadığı iddia edilirse ve O varsa sadece kurtuluş kaybedilir, ve son olarak, eğer O yoksa, yaşamını asla inanmadığı bir şeyi inkar etmek uğruna geçirmiş sefil bir varlıktan başka bir şey değilsinizdir. Kısacası, Pascal aslında bizzat Tanrı'nın varoluşu ile ilgilenmektense, Tanrı'mn varolduğunu iddia etmeye kalkışanlarla Onun varolmadığını iddia etmeye kalkışanların koşullarını kıyaslamıştır.

Bir sosyal bilim problemi olarak kanaat

Sosyolojinin bütün bir nüfuz alanı; kanaat soruşturmalarının toplumsal-bilimsel araştırmayı egemenliği altında tuttuğu, sosyoloji disiplinini muazzam bir "doksolojiye" dö-

nüştürdüğü (Deleuze ve Guattari, 1991:243), kanaatlerin, yargıların, ağırlıklarım yitirmiş oldukları halde yürürlükte olan sorulara verilen yanıtların filtrelenerek toplulaştırılmasma hizmet ettiği, bunların da hep birlikte malumat setlerine dönüştürüldüğü bir alan olarak tanımlanabilir. "Haberleri", "panelleri", "gösterileri" ile televizyon, genel haliyle belgesel filmler de aynı şekilde işlemektedir – insanlar hakkında bilgi edinmek için kendi yaşamları, çevreleri ve kamusal konular hakkındaki kanaatleri sorulur. Friedrich Pollock klasik haline gelen makalesi "Kamuoyu Üzerine Ampirik Araştırma"da (Pollock, 1976: 68-91) "Müreffeh Amerika"da uygulandığı şekliyle olağan sosyolojinin önkabullerini inceler: bir soru yöneltildiğinde herkeste bir yanıt verme isteğinin uyanması, büsbütün yanıltıcı olmasına karşın bizatihi sorunun tesirinden ötürü, temel bir önyargı oluşturur – gündemde yer alan önceden hazır yanıtlar arasından bir tanesini "seçmeye" yönlendirilmişizdir ve hemen her halükârda böyle davranırız. İkinci olarak, Bergson'u, ünlü "soruları sorgulamak" nosyonu ile hatırlamak zorundayız: dilimizin derinliklerine yer etmiş şekilde doğruluk ve yanlışlık kriterini yanıtlarla bağdaştırırken, sorular ya da sorunların kendileri ile bağdaştırmayız. Bir soruyla karşılaştığımızda, ona verilecek "doğru" bir yanıtın bulunması gerekliliğini baştan varsaymışızdır. Soruların sorgulanması nosyonu, "doğru sorular" ve "yanlış sorular" şeklindeki Kantçı ele alma tarzında bir kopuş gibi görünmektedir. Şimdi, her tarihsel çağ önüne sadece çözebileceği sorunları koyar diyen Marx'ı hatırlayabiliriz. Kanaatler; soru sorma ediminin, sorunlar, meseleler, gündemler, soruşturmalar ve meşguliyetler belirlemenin bir neticesi veya işlevi gibi görünmektedir.

Günümüz sosyal bilimlerinin önemli epistemolojik sorunlarından bir tanesi kanaatler sorunundan doğar: Formel bir bakış açısından, eğer kullandıkları yöntemler sosyal bilimle-

rin epistemolojik karakterini "kanaatlerin kanaati", diğer birçok kanaat arasından bir tanesi olmaya zorluyorsa bunun belli bir değerler felsefesinden (aksiyolojiden) farkı ne olacaktır? Bugün, sosyal bilimlerin doğduğu Ondokuzuncu yüzyıldan, belli bir "ontolojinin" Comte'ta, Spencer'da, Durkheim'da henüz anlamlı olduğu noktadan oldukça uzaklaşmış durumdayız. Marx, bir toplum veya tarihsel çağın ne olduğunu anlamak için insanlara kendi haklarında ne düşündüklerini sormaya çalışmanın saçmalığı hakkında bizi uyarmaktadır. Eğer olağan sosyoloji bugün bir doksoloji olmaya yöneliyorsa, anti-pozitivist eğilimlere en çok sahip olan kıta felsefesinden türemiş (Fransız felsefesi ve Alman eleştiri okulu) eleştirel okullar, yapıçözüm, sömürgecilik-sonrası toplumlar üzerine incelemeler de benzeri bir fikri ufukta yer alırlar: yorumsama veya "anlama"ya ilaveten, "metinsellik" de eleştirmeye giriştiği şeyle aynı ve ortak doksolojik özelliği paylaşır. Nitekim, "anlamak", insanların kendilerini başkalarından daha iyi anladıkları yolundaki temel bir önyargıdan başka ne anlama gelir ki? Bu soru; önce Nietzsche, "çöken toplum" özelliğini ister istemez barındıran bir sosyolojinin, özellikle de Spencer sosyolojisinin "çöküşü" uyarısında bulunduğu zaman ve ikinci olarak da Heidegger tarafından Husserlci fenomenolojideki "yorumsama çevresi" nosyonunun eleştirisi ile uğraştığı sırada olmak üzere iki kez sorulmuştur.

Böylesi bir Ondokuzuncu yüzyıl "bilimselciliğinin" "çöküşü" her ne anlama gelirse gelsin, sosyal bilimlerin temelindeki o epistemolojik belirsizlik meyvelerini vermekten asla geri kalmamıştır: Marx'm ekonomi politik eleştirisinden Weber'in "anlama" figürleri olarak "ideal tipler"i aralıksızca yaratımına dek, günümüzün toplum bilimsel pratiğini epeyce işgal eden saf doksolojiye indirgenemeyecek olan yeni bir epistemik özne doğmaktadır. Sosyal (beşeri) bilimlerin bu "kurucuları" Georg Simmel'in "sosyal" veya "psikolojik tip-

ler" olarak adlandırdıklarını yaratabilecek, keşfedebileceklerdir. Marx'ta, Proletarya'nın yanı sıra Entelektüel, Lümpen-Proletarya, Küçük Burjuva toplumsal konumları sınıflı bir toplumda somutluk kazanan tiplerdir. Bunun anlamı hem sınıf hem de değişik karakterleriyle toplumsal bedenleri oluşturacak somut insanlar olarak ele alınabilecek olmalarıdır. Bu Weber'in "Protestan" veya "Püriten"i, Veblen'in "Aylak Sınıf"ı ele aldığı, Sombart'ın "Burjuvazi"nin psikolojisini tartıştığı tarzdır. Aşırı uçta, Fransız sosyologları, Gustave Le Bon'un eserlerinde örneklendirilebileceği üzere, kökenlerinde biçim taşımayan "kitleler" veya "kalabalıkları" bile sosyo-psikolojik tipler olarak ele almayı başarabilmişlerdi. Le Play Avrupa'daki "çalışan insanların" yaşamına dair muhtemelen en kapsamlı ampirik soruşturmayı tasarlamıştı. Her durumda, en uç noktada; "sosyo-psikolojik tipler" yaratımı ile, Göçmen, Yoksul, Yabancı, Yahudi dizisi ile çalışan, aynı zamanda bu terimi icat eden Georg Simmel yer alır.

"Gerçekçi" ve "naturalist" romanın sosyal bilimlerden çok önce "sosyo-psikolojik tipler" yaratabildiği açıktır: Balzac'dan beridir, gerçekçi romanın Bovarizmine sahibiz ve Nana Zola'da bir toplumsal tipten başkası değildir. Dostoyevski'nin Budala'sı da elimizdedir ve zaten Rus romanı tip yaratımı ile işlemekten asla geri durmamıştır – Gogol'ün "memurları", Turgenyev'in "Nihilist"i... Gerçekçi roman beraberinde; zirvesine Hegel'in tarih-aşırı Büyük Adam'mda varan, bir "ideal", ifade edilebilir bir bireylik gibi tınlayan Romantik romanın "bireyinden" tamamen farklı bir şey getirmektedir: bir sosyo-psikolojik tip daima "birey" olarak adlandırdığımız o seçkin burjuva ideali ve soyutlamasının karşısında yer alır. "Sınıfların" Ondokuzuncu yüzyıldaki varlığı herkesçe kabul edilmekle beraber, Marx'm özellikle Thierry ve Guizot gibi Fransız burjuva tarihçilerince çerçevesi çizilmiş sınıf kavramını asla yaratmamış olduğu hu-

susunu vurgulaması dikkate değerdir. Bir "toplumsal tip" ister "histografya", ister "edebiyat", isterse "sosyoloji"de olsun bir "sınıfa" veya genel ve soyut "birey" nosyonuna indirgenemez. Bunların neredeyse tam "ortasında" yer almaya yönelir: eğer belirli bir bakış açısından herhangi bir şekilde dışlanmadılarsa "birey" ve "bir sınıfın mensubu" oldukları aşikârdır, ama önemli olan bir tür "tekilliğe" ait olmalarıdır. Onlar "bireyler" veya "kategoriler" değil, tersine toplumların kendilerinin yarattığı somut bir yaşam sürdüren, hususiyetleri, duygulanışları ve fikirleri olan "mamullerdir". Simmel'e göre, sosyolojinin görevi, bu "hususiyetleri", bir "toplumsal biçim" veya daha doğrusu kendine özgü bir formülle tanınacak bir toplumsal tip vasıtasıyla dönüştürmektir. Bu nedenle Yabancı'nm (Dışarıdaki'nin) formülü bugün buraya varan ve yarın ayrılacak olan olarak değil, tersine bugün gelen ve muhtemelen yarın ayrılmayacak olan şeklinde verilebilir. Benzer şekilde, "yoksul"; verili, somut bir toplum tarafından belirli bir hava yaratılarak, varoluşunun bir soruna dönüştürülmesi ve bunu müteakiben hayırsever dernekleri, kiliseler, yardım derneklerince çözüm için uğraşılmasından önce "Yoksul" değildir.

"Sosyo-psikolojik tiplerin" Deleuze ve Guattari'nin müracaat ettiği "kavramsal kişilik"ten farkını görmek oldukça önemlidir: Platoncu diyaloglardan beri daima kavramsal kişiliklerimiz oldu, Sokrates'in kendisi, Sofistler, Budala (Dostoyevski'ninki değil Descartes'ınki) Zarahustra, Rahip, Öteki... Fikirlerden sorumlu özneler terkip etmek için kavramsal kişiliklere ihtiyaç duyulurken, felsefe nosyonlarını ifade ediyor olması gerekmeyen sosyo-psikolojik tipler için bu gerekli değildir (Deleuze ve Guattari, 1991).

Psikanalizin de sosyo-psikolojik tiplerle çalışıp çalışmadığı önemli bir başka sorudur. Freudçu versiyonunda, psikotik ile nevrotik arasında yapılmış temel ayrım kavrayıcı bir

tipleştirme üretmiş görünmektedir. Ama burada tipleştirilen, terapiye yanıt verip vermemesi böylesi bir ayrım için tek Freudçu kriter olan, sosyal ve psikolojik yönden "duygulanmış" bir bireyden, "hasta"dan başkası mıdır ki? Simmelci bir bakış açısından, bir Hasta ancak "klinik" gibi bir sosyal-tarihsel kurumsallaştırmaya tabi tutulursa bir "sosyo-psikolojik tip" olarak görülebilir ve Foucault'da deliliğin tarihinde bundan başka bir şey yapmamıştır – hasta haline gelen deli.

Bu nedenle, bir sosyo-psikolojik tip ona tekabül eden özellikler, ortam ve muhit olmaksızın asla kavranamaz. Bu muhit toplumsaldır, çünkü doğa tipler üretmez, tipler sadece toplum tarafından meydana getirilir. Bu nedenle geleneksel ve kırsal yaşam koşullarını toplumsal tiplere referans vererek tanımlamak güçtür: Köylü sadece bir göçmen veya göçmen olma ihtimali taşıyan ya da bir dışarıdaki olarak algılanmaya yüz tuttuğu bir şehre, modern yaşama nazaran toplumsal bir tiptir. Spinoza'nın "Doğa hiçbir zaman uluslar, kastlar veya sınıflar yaratmaz, yalnızca bireyler yaratır" iddiasının ne anlama geldiğini hatırlamalıyız. Kuşku yok ki, sosyo-psikolojik tipler modernliğin doğurduğu olgulardır.

İmdi, bu çalışmadaki ana meselemiz, sosyal bilimlerin evrimi ve akademikleşmesi boyunca "toplumsal tiplerin" tedrici yokoluşu olacak. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Gabriel Tarde'ın ellerinde "kanaat sosyolojisinin" doğuşu kanaatlerin duygusal yönü, bulaşıcılığı ve üretkenliği ile belirleniyordu – "yeniyi" yaratmak ve tekrarlamak, yeni toplumsal biçimler, güçler ve kurumlar oluşturmak. Diğer bir deyişle, toplumsal tipler birbirlerini etkileyen bireyselliklerinde esasen "duygulanırlar" ve "duygu doğururlar". Kendilerinde ve başkalarında bazı hisler uyandırırlar. Diğer birçok duygulanım içinden sadece biri olan "kanaatlerin" sosyolojisindense, "duygular sosyolojisi" olarak adlandırmayı uygun gördüğümüz şeyi katederler.

Bu nedenle, beşeri bilimlerin geleneksel olarak veya gerçekten mahkûm edilmelerine sebep olan bir dizi varsayıma, sanki Platoncu idealarmış gibi itimat etmeyip eleştirmeliyiz: "kişilik", "toplum", "birey". Birinci nosyon uzun zamandan beri insanın özünün "derinliklerini" incelemeyi talep eden psikolojinin temel varsayımı olmuştur. Tarde'ın en büyük muhalifi Durkheim sosyolojinin nüfuz alanını belirleyecek yöntemsel bir çerçeve yaratmaya uğraşırken, bireyselliği psikolojinin sınırlarına göndererek bir olgu olarak "toplumsalın" (*fait social*) sui generis statüsünü korumaktadır. Diğer bir deyişle, Durkheim yöntemsel bir farklılıktan, reel olmasa da ontolojik bir fark çıkarmayı denemiştir: toplumsal bir olgu sadece bireyin ötesine geçen bir şey olarak tanımlanmaz, tersine tam orada, bireyselliğin ortadan kalkıp bir yaptırımın devreye girdiği yerde başlar. Toplumsal olgular bireysel ve öznel olarak tanımlanan her şeye karşı koyduğundan, işbölümü gibi, kutsal ve avamî nosyonları da, toplum olarak adlandırılan nesnel, ontolojik varlıktan türetilir.

Sosyolojiyi modern bir disiplin olarak biçimlendiren Durkheim ve takipçilerinin bütün maharetlerinin ötesinde, böylesi bir yöntemsel sapma toplumsal tiplerin yokoluşu olarak adlandırdığımız şeyin başlangıç noktası olmuş görünmektedir. Durkheim-Tarde tartışmasında kazanan ilki olmuş, diğeri, özellikle de buradaki temel derdimiz kapsamında, yani kanaatler sosyolojisinin yerine duygular sosyolojisini geçirirken, meziyetlerini yeniden keşfetmek üzere bize kalmıştır. Toplumsal tipler duygusal oldukları halde, beşeri ve sosyal bilimlerin ilgi alanından kaybolmalarına ne demeli? Bu kayboluşun Yirminci yüzyıl boyunca gelişen toplumsal şartların bir sonucu olup olmadığı çözülmemiş bir sorundur; yine de sadece sosyal bilimlerin değil, fakat edebiyat ve sinemanın da bugün toplumsal ve psikolojik tipler vasıtasıyla çalışmayı bıraktığı görülmektedir. Modernlik

olguları olarak toplumsal tipler görünüşte klasik özelliklerini ve havalarını yitirmekte, yalnızca Charles Wright Mills'in eserlerinde, "beyaz yakalı" ve "iktidar seçkini" olarak yeniden görünmektedirler. Modern sosyal bilimler; toplumsal ve psikolojik tiplerin tanımındaki estetik özellikten tamamen uzak bir şekilde, "kanaatler" ve "kitleler" hakkında fazlaca konuşmak suretiyle ("kitle toplumu" denilen şey hakkındaki tezler) "genel" veya "jenerik" kavramlar üzerine çalışma eğilimi kazanmışlardır: günümüzdeki kimi temel nosyonlardan bazıları "kimlik" ve "krizi", "çoğulculuk" ve "çoğulculuklar", "görelilik" ve "perspektivizm" hiçbir şekilde sosyal bilimlerin güncel temel epistemolojik sorununun ötesine geçememişler, "kanaatlerin kanaati" olarak kalmışlardır.

Biz bu tezde sadece, toplumsal tiplerin sosyal bilimlerin geçmişindeki önemini, esasen Simmel ve Tarde'ın (ikincisi, günümüzdekinden tamamen farklı bir anlam taşıyan "kanaatler sosyolojisinin" kurucusu olarak bilinir) zihinsel berraklığı ile orijinalite taşıyan eserlerine referans vererek hatırlatmaya çalışıyoruz. Bu, olağan sosyolojinin ve onun epistemolojik varsayımlarının bir eleştirisidir. Bu eleştirel mesafe, "hukuksal-yasal" düşünme tarzı olarak adlandırabileceğimiz, Karl Otto Apel ve Jürgen Habermas gibi Alman düşünürlerin tesirli çalışmalarından sonra günümüzde özellikle Avrupa'da rağbet gören kategorilere dair muhafaza edilecektir.

Pascal artık insanların kanaatleri ile ilgilenmiyordu. Dindarlığın itibarını canlandırmaya çalışan biri olarak, "matematiksel-bilimsel" araştırmalarını geride bırakıp *Kalbe* doğru inzivaya çekilerek, kendini Tanrı ve Tanrı Övgüsü'ne (Theodycée) mistik şekilde bırakmıştı. Bu keyifli deneyime tefekkürün yol açtığı açıklamasını yapmıştır. Bu artık, gündelik hayatın kahrı ve acılarından başka bir şey sunmayan bir dünyayı düşünmeye dalmak değil, ki yeni bir bilim ve sa-

nat oluşturmak için yeterince budalaca olurdu, tersine içsel hayatı, sonsuz ve her şeye gücü yeten Tanrı'nın karşısındaki bu güçsüz ve kırılgan öznenin maneviyatını düşünmekti.

İnsanı Kendi suretinde yaratmış olduğunu bildirmiş olmasına rağmen Tanrı'nın bir imgesi yoktur. Bu uzun bir süre, dinsel tefsirde tümüyle bir metafor gibi yorumlandı. Eğer Tanrı'nın bir imgesi yoksa imgelem yoluyla kavranamayacağı gibi, akılla da idrak edilemezdi: ne Tanrı'ya dair bir kavramımız vardır, ne de Onun hakkında, bize dayatacağı tercihe ilişkin, kader ve muammalarına dair bir şeyler biliyoruz. Bize inanmamız emredilmiştir. Onu, Düzenini, Emrini tercih etmek zorundayız. Pascal için her şey açıktır: bir Emir uyulması gereken bir şeydir, mahiyeti sorgulanacak bir şey değildir. Ne var ki, böylesi bir tutum, Emirlere genellikle "dünyevi" nedenler veya şartlar yüzünden uyan sıradan müminlerinkinden tümüyle farklıdır: ölümden ya da Kıyamet Günü ihtimalinden korkulması veya geleneklerin sıkı bir şekilde gözetilmesinin; gündelik hayatı yönetmesi, aynı anda "kanaatlerin" işleyişini sakatlaması ve cemaat hayatının örüntülerini denetlemesinden doğan serbesti eksikliği sebebiyle uymak. Bütün bunlar, insan için, neredeyse bu tercihi belirleyen ikinci bir doğa oluştururlar.

Oysa Tertullianus'un çok güzel formüle ettiği bir gelenek, sadece itaati mümin için kesin bir kural haline getirmekle kalmaz, ayrıca, özellikle bu tercih fikrine yüklediği koşulsuzluğu da içerir. "Absürd olduğu için inanıyorum" formülü bir şekilde aşikâr ve sözde-akılcı bir öncüldür burada, zira, eğer inanç absürd olmasaydı, tümüyle anlamsız olurdu. Gerçekten de, insanlar bildiklerindense bilmeyip anlamadıkları şeylere inanırlar.

Pascal'ın alışılmadık yönü "tercih" fikrini bütünüyle yeni bir biçim altında ileri sürmesidir. Seçenekler sınırlı sayıdadır, sonlu adettedir, yine de somut terimlerle bir ter-

cih yapmadan evvel "tercih etmeyi tercih etmek" öncelikle gerekmektedir. Pascal'ın "bahsinde" merak uyandıran işte bu noktadır. Ve bu Pascal'ın "saf kanaatin" ötesine geçmeye çalışırken izlediği felsefî-olmayan (daha doğrusu, teosofik olan) güzergâhtır.

Şimdi Yunanlıların doxa (kanaat) ile episteme'i (gevşek bir biçimde bilimsel bilgi olarak tercüme edilmiştir) karşı karşıya koymuş olduklarını tekrarlamanın zamanıdır. Onların modeli diyalektiğin Kant-öncesi anlamında "eski" diyalektik, her şeyin toplanıp sohbet etme bağlamında cereyan ettiği, herkesin bir hak iddia eden kişi eğilimine girdiği Sempozyum modelidir. Marcel Detienne'nin öne sürdüğü gibi, Yunanlılar konuşmanın kudretleriyle, ikna etme ve retorik gücüyle her yönden ilgilenmişlerdir (Detienne, 1982). Yunan şehri hep bir konuşma toplumu, konuşan bir toplum olmuştu. Ama aynı zamanda bu güçten korkmuşlar ve daima denetim altına almaya kalkarak, kötüye kullanımını kontrol edecek önlemler geliştirip konuşmayı kurumsallaştırmışlardır. Jean-Pierre Vernant Eski Yunan'da şehrin merkezinde birbirine muhalif ne kadar çok "konuşmanın" olduğunu göstermektedir: Şair'in "mitosları" (muthos), Doğunun Yaşlı Bilgesi'nin "bilgeliği", Filozof'un "epistemi" ve Sofist'in "doxa"sı (Vernant, 1989: 26-49). Bu her birinin, sanki sabit bir "ideal sohbet" hali varmışçasına diğerlerinin rolünü paylaştığı anlamına gelmez ama.

Kanaatin psikolojik statüsü

İncelememizin bu bölümünde, anlamı çıkarsanmış bulunan kanaat ve duygu nosyonlarına dair genel bir tartışma, modern toplumların global planda gelişimi hakkındaki bir dizi tezin temel çerçevesini oluşturacak. "Kanaat toplumları", her zaman sabit bir akış ve varyasyon durumunda olan ka-

naatlerin manipülasyonu ve denetimi temelinde kurulmuş toplumlar olmaları anlamında modern toplumlardır. Sosyal bilimler çatısı altındaki kitle iletişim araştırmalarının nüfuz alanı günümüzde kanaat fikrine demirlenmiş durumdadır. İdeoloji kuramları (Marksist olanlar veya olmayanlar), kültür incelemeleri ve siyaset sosyolojisi kanaatlerin günümüzde modern toplulukların toplumsal yapılarınca manipüle edildikleri fikri ile uyuşuyor veya birlikte var oluyorlar. Gelgelelim, bizim önerimiz, sosyal bilimlerin akademik evrim süreçleri içinde "duygusallığı düşünmeyi" yitirmiş olduklarına inandığımız için, yöntemsel olarak, "kanaatler sosyolojisi" paradigmalarını deneysel bir "duygular sosyolojisi" ile değiştirmek olacak. Bu kayıp, duygusal "toplumsal tiplerin" (Simmel'in kullandığı anlamda) hem aydınlatıcı yöntemler hem de gündelik gerçeklikler olarak ortadan kalkışından, toplumsal bilimlerin erken dönemlerindeki analitik değeri ve işlevine bir daha sahip olamayışından bellidir. Toplumsal tipler üretimi Marx'tan Weber'e, Simmel'den Adorno'ya bu erken safhaların ayırt edici özelliğidir. Toplumsal bilimler günümüzde daimi varyasyon halindeki kanaatlerin filtresi gibi hizmet görme eğilimine daha çok girdikçe, bir zamanlar kitlelere uygulanan ayırt edici kavramlarla çalışılmış olan toplumsal tiplerin çöküşü belirginlik kazanmıştır. Sosyolojideki toplumsal tiplerin son örnekleri, Charles Wright Mills'in ellilerdeki dâhice yaratımları olan "İktidar Seçkinleri" ve "Beyaz Yakalılar" nosyonları olmuştur.

Buradaki amacımız ilk sosyologlarca anlama araçları olarak kullanılmış olan "toplumsal tiplerin" yasını tutmak değildir. Ama güncel sosyolojinin kavramsal ve metodolojik cephaneliğinin ne denli yoksullaştığını görmemek mümkün değildir: geçmişte, Marx "proleter" veya "kapitalist" nosyonlarını kullandığında, bunlar analitik olarak sadece sosyal sınıfları ya da organik teşekkülleri değil, aynı zamanda hisleri,

kendine has coşkuları ve değişik kültürleri ile duygusal sosyal tipleri de belirtirdi. O dönemin sosyologları daima toplumsal tipler yaratarak çalışmışlardır: Max Weber'deki Protestan veya Püriten, Werner Sombart'daki "burjuva", Thorstein Veblen'deki "aylak sınıf". Fakat beşeri bilimlerin bu erken dönemlerindeki duygusal sosyal tipler üretiminde kimse Georg Simmel kadar yaratıcı olamamıştır: Yabancı, [kentin karmaşasına] Kayıtsız (blasé), Yahudi... Freud'un psikanalizi bile toplumsal tiplere gönderme yapmak zorunda kalmıştı – "nevrotik", "histerik" sıradan birinin psikoloji hakkında bir tek sözcük bilmeksizin anlayabileceği ölçüde toplumsal tiplerdir.

Toplumsal tiplerin ortadan kalkışının en önemli nedenlerinden biri Durkheim'ın sosyolojinin alanını diğer beşeri bilimlerden –psikoloji, etnoloji ve tarih– farklı kılmak yönündeki metodolojik çabalarında yatmaktadır. "Toplumsal olgu" tanımı bireyin dışındaki, bireysel veya coşkusal güdülerin ötesindeki bir şeyi belirten bir anlama sahiptir. Toplum burada kendine özgü bir nesnellik, kendinde bir olgu olarak belirir. Başka hiçbir şey sosyolojinin toplumsal tipler üretimine bundan fazla zarar veremezdi. Robert E. Park ve Chicago Okulu ile akademikleşmeye başladığı ilk zamanlarında toplumsal tipler Avrupa'dan ithal ediliyordu (Simmel etkisiyle). Ama yöntemlerinin eklektik tabiatı (ki, Chicago Şehrini bir laboratuara dönüştüren türde kalpsiz bir pozitivizmdi) Durkheimcı kavramlara davetiye çıkardı. Fikirlerin bu şekilde taşınması insanların Avrupa'dan Yeni Dünya'ya gerçek göçüne paralel bir şekilde algılanabilir: sadece sosyologlar ve sosyolojik kuramların değil, aynı zamanda toplumsal tiplerin de göçü ki, Nels Anderson'un "Hobo"su belirgin bir örnektir. Ancak, Durkheimcı tehlike yayılarak, kurumsallaşmış sosyolojinin yeni toplumsal tipler oluşturmak ve soruşturmak için yeterli esneklikte nosyonlar yaratma kapasitesini zayıflatmıştır.

Robert K. Merton'un kavramsallaştırdığı ve Talcott Parsons'un örneğini oluşturduğu Grand Teoriler toplumsal tipi tamamen ortadan kaldırmış görünüyor. Normların ve değerlerin bireylerin somut hayatından koparılması, analiz çerçevesinin bütünüyle ulusların ve toplumun doruk noktasına çıkarılması Durkheimcı bozulmanın marifetidir. Nitekim, insanlar tarihsel toplum okyanusunda dalgalanıp değişirlerken, sosyoloji değerlerin bütünselliği ve normların kalıcılığından bireysellikler türetmeye çalışan bir girişim gibi görünmektedir. Sosyoloji kanaat nosyonu ile burada uyuşur: "kanaatler sosyolojisi" günümüzde toplumsal grupları kendilerine dair ne düşündükleri, hayatları ve kamusal meseleler hakkında soruşturmaktadır. Bu, Ondokuzuncu yüzyılda insanlığın ve tarihin bütünüyle nesnel bir bilimini yaratma girişiminin tam tersidir: Marx, örneğin, bir toplumu anlamak için bünyesindeki somut insanlara kendileri hakkında ne düşündüklerini sormak yerine eylemlerine bakmak gerektiğini söylüyordu. Üstelik, ilk sosyologların toplumsal tiplere bu kararlı başvurusu sosyolojiyi bu tiplerin ve sınıfların soy kütüğünü çıkarmak üzere tarihin alanına yayıyordu. Kanaatleri soruşturmanın incelenen bireyler hakkındaki birtakım şeyleri açıklığa kavuşturacağı besbellidir. Ama, Pollock'ın, kamuoyu yoklamalarının hiçbir matematiksel-istatistikî aracın düzeltemeyeceği ölçüde yönlendirilmiş olduğuna dair gözleminden beri, bu yolla ontik toplumsal vaziyetin yeniden oluşturulabileceğine pek inanılamaz (Pollock, 1976). Birine bir soru yöneltildiğinde, bu kişi daima mevzu hakkında bir fikre veya kanaate sahip olmak zorunda olduğunu zanneder. Veya, parçalara ayrılmış modern hayatta, aşırı ölçüde yüksek bir işbölümü altında, hiç kimse global bir kanaati –üstelik, global kanaat, takip eden bölümde göreceğimiz gibi, kanaatin hakiki ideasının zıddını oluşturur– temsil edemeyeceğinden ötürü, bu inanç oluş-

maz. Burada, filozof Henri Bergson'un açıklığa kavuşturduğu üzere dilin tuzağındayızdır: bir soruya maruz kaldığımızda, en absürd, en aptal sorular karşısında bile, doğruluk ve yanlışlık kıstaslarım daima yanıtta sunma eğilimine gireriz. Bergsoncu felsefe, bu açıdan, felsefî bir "doğru" sorular yaratma ve yöneltme sanatı oluşturma girişimidir. Fakat, kanaatler alanında kalındığında bu olanaksızdır, zira burada vurgu, kanaatlerin tezat oluşturacak şekilde serbestçe salmımma yapılmaktadır. Michel Foucault, Kant'm "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" adlı ünlü metnini gözönünde tutarak benzeri bir tesbitte bulunup erken modern dönemin kanaat kavrayışı ile Onsekizinci yüzyılda geçerli olan kanaat arasındaki farkı gösterir: o zamanlar bir dergi okurlarına yanıtları henüz bilinmeyen sorular yöneltebilmekteyken, günümüzdeki bir kamuoyu yoklamasında herkesin yanıtları bildiği varsayılmaktadır.

Ayrıca, kanaatin toplumsal biçimleri ve yapıları "şeffaflaştırma" sorunu vardır ki sarsılmaz bir paradoks oluşturmaktadır: modern demokrasilerde, kamuoyu yoklamalarının temsilci seçimleriyle nasıl örtüştüğüne ve modern iletişim teknolojilerinin gelişiminin –uzak ya da yakın bir gelecekte– kamuoyu yoklamaları ve kanaat soruşturmalarını seçim pratiklerini şeffafca yansıtır hale getirme eğilimine nasıl gireceğine dikkat edilmelidir. Seçim verili bir konuya (referandumlar veya seçimler) dair kanaatler hakkında yürütülen edimsel bir araştırmadır. Beğeniler ve kişisel yargılar hakkındaki kamuoyu yoklamaları da neyin değerli neyin değersiz olduğunu anlama girişimleridir. Kamuoyu araştırması seviyesine düşürülmüş sosyoloji herhangi bir tikel kanaate nitelik olarak benzerliği olan bir kanaatten başka bir şey değildir. Diğer bir deyişle, "'muazzam bir kanaatler yığınıdır'" (Deleuze ve Guattari, 1991). Bu nedenle, böylesi bir sosyoloji pratiği bize sadece kanaatler ve tikellikler hakkında ma-

lumat sağlayacaktır. Sosyoloji, böylelikle, Ondokuzuncu yüzyıl fikri olan toplumun nesnel bir incelemesini yürütme anlayışını terketmiş görünmektedir.

Öte yandan, modern toplumlar, toplumsal ve beşeri bilimlerin en başta gelen mevzusu olan külliyetli bir kanaatler birikimi –yine de nesnellik görüntüsü altında– ile tanımlanmaktadırlar. Klasik felsefelerce uzun zaman küçümsenen kanaat nosyonunun –sırf bir "doxa" olarak, Eski Yunan'dan beri bilgi anlamına gelen "episteme"in karşısına konulmuştur– modernliğin gelişimi sırasında önem ve belirginlik kazandığına dikkat edilmelidir. Modern "kamuoyu" kavramı Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru güçlendikçe, modern temsili demokrasilerin gelişimi boyunca kanaat "kamunun" mukayese standardı olma eğilimine girmiştir. "Kamu" teriminin "kanaat" sözcüğüne eklenmiş boş, önemsiz bir terim olup olmadığı pek açık değilse de, her kanaat bir şekilde kamusal olduğundan, ifade edilemeyen bir kanaat taşımak mümkün değildir. Platon felsefesi kadar eski bir meseledir bu: kanaat, kamusal tartışmalarda belirdiği, daima kişisel olarak ifade edildiği halde bir görüntüden ibarettir. Bilimsel bilgi "gizli", gökte, "idealar" evreninde bulunabilen bir şeyken, kanaat tersine, bilimsel bilginin hakikatini içerse dahi daima "kamusal" (koinon) bir şeydir. Bununla birlikte, kanaatin modern anlamı ile eski anlamlarını karşı karşıya koymak pek de zor değildir. Uzun bir zamandan beri, kanaat, düşünürler ve filozoflarca nihaî bilgi kaynağı olarak görüldüğü gibi, ayrıca yanılgının ve yanlışın mevcudiyetinin sebebi olarak da ele alınmıştır. Bu durum tam da kavramın doğasından, "kanının" tam bir uydurma oluşu veya sadece konuşmada ifade edilen bir şey oluşundan anlaşılabilir. Bugün hâlâ, kanaat –bir TV gösterisindeki, bir konferans veya bir paneldeki– karşı çıkılmak zorunda olunan bir şeyden başka bir anlam taşımaz, yine de kanaatin modern biçimine

bilimsel bilgi ile değil ancak başka bir kanaat ile karşı konulabilir. Bu farkın göreli olduğuna dikkat edilmelidir: o eski filozof kendisinin "bilimsel bilgisi" ile zamanının önde gelen "kanaat oluşturucularınca" işlenmiş kanaatleri karşılaştırdığında (Sofistlere karşı çıkan Sokrates), hakikati kanaatlerden (kendisi ve diğerleri arasındaki kamusal bir tartışmada dolaşan kanaatler) elde etmek amacıyla yapıyordu bunu. Eski Yunan'da bunun anlamı, kanaatleri kanaatlerin karşısına koymaktı ve bu tam da kamusal mevzularda özgür yurttaşların siyaseten temsil edilmeleri demekti. Kamusal beşeri tecrübenin bu alanı kısmen bazı modern fikirlerde, özellikle de klasik çağın ampirik kavramı "sağduyu" ile ilgili olarak varlığını korumuşsa da, bu kesin olarak bugünkü kanaat anlayışından farklı bir şeydir. Günümüzde kimse, kanaati başkalarınınkine zıt olduğu için suçlanamaz. Kanaat, hakikate ulaşmada taşıdığı kalkış noktası olma değerini yitirmiştir. Hakikatse, özel araştırma araçları ile yani "kamuoyu araştırmaları" ile ortaya çıkarılıp formüle edilebilecek umumi, şekilsiz bir kanaatler yığınına indirgenmiş görünmektedir. Günümüzün ayrıcalıklı sosyolojik araştırma alanları "iletişim, medya incelemeleri ve kültürel alandan" ibarettir. Bu çalışma boyunca, böylesi bir dönüşümün nasıl algılanabileceğini modern kültürün bazı güncel alanlarına doğrudan göndermede bulunarak göstereceğim.

Nihaî olarak, kanaat bireyi düşüncesinin efendisi ve öznesine, bir grubun mensubuna dönüştüren şeydir. Burada "mensup" terimi vurgulanmalıdır, zira, bir kişi dile getirmiş olsa bile hiçbir şekilde bireysel kanaat olamaz. Kanaat, grup tek bir gerçek kişiden oluşsa dahi, bir grup mensubu olarak özne haline gelmenin edimsel yoludur. Kanaatin nasıl işlediğini gösteren paradigmatik modellerin en iyilerinden birini Deleuze ve Guattari sunmuşlardır: Eski Yunan'da bir yuvarlak masa toplantısında (*Sempozyum*) peynir ikram edilir.

Davetlilerden biri "bu peynir bayat ve iğrenç" der. Masadaki diğer kişiler itiraz ederler: "Bu en iyi Rokfor peyniri, kötü olan sensin" diye çıkışırlar. Dolayısıyla, kanaatler alanındaki her yargıya başka bir yargı eşlik edecek ve kanaat onu ilk dile getirene atfedilecektir. Gilles-Gaston Granger bunu "jenerik özne" olarak adlandırır.

Biz gerçekten de, özelde sosyolojinin genelde beşeri bilimlerin düşüşe geçerek, kaybolan bir paradigmanın –son ortaya çıkışını ellilerde "beyaz yakalı" ile gördüğümüz, çerçevesi C. H. Mills tarafından çizilerek gösterildiği şekliyle "toplumsal tip"– mevcut olmayışının ve "kanaate" indirgenmiş olmaktan kendini kurtaramayışının sıkıntısını çektiğini düşünmek eğilimindeyiz. Sosyolojinin özel koşulları, onu günümüzde; kanaatlerin ortalamasını alan bir filtrelemeden oluşan muazzam bir kanaatler yığını, katıksız bir kanaat soruşturma mercii haline gelmeye zorluyor. Epistemolojik olarak bunun anlamı, toplum bilimlerinin kanaatler hakkındaki kanaatler haline gelmesidir. Sosyolojinin akademikleşmesi süreci, Chicago Okulu'ndaki toplumsal bilimcilerin çalışmaları yoluyla yirmili yıllar boyunca, özellikle de, iki Amerikan süreli yayınının hâkimiyeti ile belirlenmiştir – Durkheim'ın toplum bilimlerinin alanlarını (özellikle de sosyoloji ve psikolojiyi ayırmak için) tanımlayan sınırları açıklığa kavuşturmayı istediği bir dönemde, toplum bilimleri tarihinin ilk "disiplinlerarası" angajmanı olduğuna inandığımız, *American Journal of Sociology* ve *Public Opinion Quarterly* 1937'den beri Chicago Üniversitesi'nce yayımlanmaktadır. İster kamusal ister özel olsun, kanaat sosyolojinin esas konusunu oluşturmaktadır. Günümüzde, toplum bilimleri kanaate dayalı öznellik nosyonlarına giderek daha fazla güvenir hale gelmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda olduğu üzere (pozitivizm ve Marksizm), toplum bilimlerinin alanını nesnel bir varlık olarak düşünen klasiklerin tarzının

aksine, günümüz toplumbilimcileri bir tür "metin pozitivizmine" veya bir tür söylemsel-yorumsamacı "okuma" stratejisine yolaçma eğiliminde olan kendine-gönderen kavramsal araçlar geliştiriyor gibi görünmektedirler.

Bakış açısı nosyonu

Marx'ın "bir kulübede bir saraydakinden farklı düşünülür" şeklindeki hatırlatması somut ve gerçek anlamıyla alınmalıdır: Marksist "ideoloji" kuramının muhtemel kaynaklarından biri olarak yorumlanabilecek olan bu formül [üzerinde durmak], böylesi bir kuramsal perspektif geliştirmeyle uğraşmadığımız için buradaki temel amacımız değildir – yeni bir "ideolojinin sonu" deklarasyonunda bulunuyor olmasak da, felsefe sahnesini yirmi yıl kadar önce işgal etmiş olan "ideoloji" üzerine yürütülen Marksist tartışmaları (Althusser, taraftarları ve karşıtlarınca) günümüzde tekrarlamanın faydasız olacağını düşünüyoruz. Marx'ın formülünün ideolojiye değil, "düşünce" hakkında, "düşünmeye" dair bir şeyler anlattığım söylüyoruz. Althusser'in ideolojiye yüklediği "maddi" özellik; büyük ölçüde, ideolojinin (genel anlamda) devletin ideolojik aygıtları olarak adlandırdığı özgül araçlar bağlamında kurumsallaştığı pozisyonlara dayanmaktadır. Bu zahiri bir vaziyete yolaçmakta, dünyadaki her şey ideolojinin alanına dahil olmaktadır – sadece aile, kitle iletişimi, sendikalar, adalet, hükümet dışı örgütler, okullar, üniversiteler ve siyasi partiler değil, aynı zamanda günlük yaşam tecrübelerinin bütün evreni de. Ne var ki, biz yine de Marx'm vurgusunun ideolojiye değil "düşünce" olgusuna (eğer düşünce terimin Spinozacı anlamında bir olgu ise: "İnsan düşünür") yapıldığını düşünüyoruz. Marx'ın "ideoloji" anlayışını keşfetmek için formül tersine çevrilmelidir: eğer kulübedeki köylü bir saraylı gibi düşünmeye başlarsa, onun ide-

olojik düşündüğünü, yani "düşüncesinin" kendini doğrulayamayacağını söyleyeceğiz. Bunun anlamı düşünmenin "evrensel" bir faaliyet olmadığı, bilakis koşullu, adanmış ve dünyaya bağlanmış bir duruş olduğudur. Düşünmek kaygısızca, rastgele seçilmiş olmayan bir bakış açısına sahip olmak demektir. Dahası, Marx, eğer Spinozacı bir terminolojiyi benimseyecek olursak, kulübedeki köylünün saraydaki aristokrattan farklı şekilde etkileneceğini söyleyebilecektir. Düşünce, sadece "bilince" indirgenecek olursa, irade özgürlüğünü düşüncenin koşulu olarak farzeden Varoluş felsefelerinde olduğu gibi (Sartre, Jaspers ve Mounier), bir "tercih" meselesi olarak formüle edilebilme eğilimi kazanabilir. Köylünün "farklı" düşünse bile, bakış açısını seçme özgürlüğü olmadığının farkında olan Marx'ta ise bu tür bir şeye rastlanmaz. Ve bu "fark" hiçbir şekilde jenerik olmadığı gibi, daima toplumsal dünyada belirlenir: kendinde "farklı düşünmek" diye bir şey yoktur, daima başkasından farklı düşünülür, o başkası da bir diğerinden farklı düşünür, ta ki bütün toplumsal dünya katedilene dek. Bir sınıfın mensubu ya da geleneklerin, âdetlerin, alışkanlıkların ve edinilmiş ahlakın çocuğu olarak bir köylü gibi düşünülebilir. Bu örnekte düşünmeyi toplumsal dönüşümler, dalgalanmalar ve bilinçdışı tercihler dünyasında şekillenen kanaate indirgemiş olduğumuz için, bu zorunlu olarak Marx'ın kastettiği manaya gelmez. Bir sınıf mensubu olmak atfedilen bir nitelik olabildiği için, diğer birçok toplumsal tipin yanında köylü bir "toplumsal tip" olarak yaratılabilir, ne var ki, köy hayatının yaşanışınca belirlenen bir bakış açısı elde edilemez. Birey sayısı kadar bakış açısı olduğu sanılabilir. Bakış açılarının çoğulluğunun böyle belirleniyor oluşunu yorumlamak için bir kez daha Spinozacı formüle başvurabiliriz: Doğa uluslar, sınıflar ve kastlar yaratmaz, sadece bireyler yaratır. Bu ulusların, sınıfların, ailelerin ve diğer toplumsal grupların hayali olduğu

veya varolmadığı anlamına gelmez, daha ziyade tarihsel ve genetik olarak oluşmuş bulunan bu insan topluluklarından birine ya da birçoğuna mensup olabilmek için etkin bir katılımcı olmak gerektiği anlamını taşır.

Burada bakış açısı nosyonunun nasıl kavranacağı sorusu ortaya çıkıyor. Kesin olarak söylemek gerekirse, bakış açısı nosyonunun "kanaat" ve alışılageldik görelilik nosyonu ile bir ilgisi yoktur. Marx, bir "öncü" sosyalist entelektüeller kastı tarafından temsil edildiği haliyle, "sınıfsal bakış açısının" diğer kanaatler arasında özgül bir kanaat olduğunu hiçbir zaman kabul etmiş olmasa da; sınıfsal bakış açısı, Lenin'in yinelediği gibi, sosyalist hayatın "kurucu gücü" olarak yorumlanması gereken bir tür "hakikate" yol gösterir. Hakikatin bu "inşa edici" kavranılışı ile eski, geleneksel veya "bilimselci" hakikat rejimleri (dinde olduğu gibi) arasındaki tek fark bunun önceden-düzenlenmiş, uzun süreli gelenekler, dogmalar ve kurallarla kaplanmış olmamasıdır. Bu kurucu hakikat anlayışı, kendini ara vermeksizin ulaşılması zorunlu olan bir şey olarak da tasarlamaz. Marx'm düşünce kümeleri ile Nietzsche'ninkilerin hiçbir zaman etkileşime girmedikleri olgusu üstüne yeniden düşünülmelidir: Nietzsche "hakikatin", gerçekliği "kazdıkça" ulaşılmazlaşan "en derin yalan" olabildiğini engin bir şekilde anlamayı başarmıştı. Marx'ta, "hakikate" aynı anlam, Nietzsche'nin bakış açısında örtük olan, "tarihsel süreç" bağlamında düşünüldüğü derecede verilir. Bu anlamıyla hakikat, "evde olma" (Batı felsefesinin bir olgusu gibi formüle edilmiş Hegelci bir kategori olarak, hep birlikte Yunanlıların evindeyizdir) etkisi ve hakikate bir defa ulaştıktan sonra durup dinlenme anlayışı yaratır.

Bir bakış açısına sahip olmak Descartes'tan beri modern felsefenin asli temelidir. Aynı zamanda modern kurumların –devrimler, demokrasi, kanaat toplumu, düşünce özgürlüğü

ve insan haklarının– örtük felsefî esasıdır. Rönesanstan beri, sanat, edebiyat ve bilimlerin itici gücü olmuştur. Çalışmamızın bu bölümünde, bu "modern" bakış açısı fikrinin belirlenimlerini, siyasi, sosyal ve estetik belirlenimleri ile birlikte genişletmeye çalışacağız.

Günümüzde, Batı'dan Doğu'ya, çağdaşlarımızca, Onyedinci yüzyılın önemli Fransız filozofu René Descartes'ın "büyük günahını" anlamaya çağrılıyoruz: bilinçli varlığın "öznelliği", beden-zihin ikiliği (ve bunun yüzünden, her türden ikilikten) ve Batı metafizik düşüncesinin "kafatası içi" oluşundan sorumlu olan Kartezyen dünya görüşü filozoflar, sosyologlar, her türden bilim adamınca şiddetle eleştiriliyor. Bu eleştirilerin bazılarının, "metafiziği aşma" izlenimi vermeksizin, iyi kurulmuş olduğu besbellidir. Bununla birlikte, herkes, Descartes'ın; Aydınlanma'nın, Kantçı "eleştirinin" ve her tür modern felsefenin evrildiği modern düşüncenin kurucusu olduğunu kesinlikle kabul eder görünmektedir. Şimdi tamı tamına, Descartes'ın düşüncesinde gerçekleşen tersine çevrilmiş noktayı, Cogito'nun keşfinde örtük olarak belirtilen şiddetli darbeyi ele alacağız.

Rönesans sırasındaki Aristotelesci Skolastik ve Platoncu canlanış Eski düşünce imajının nüfuz alanında gelişmişti. Düşünmek spekülasyon vasıtasıyla veya "görüntülerin" ardındaki "gizli" biçimleri yakalayarak, sanki bu fikirler ve biçimler gökyüzünde mevcutlarmışçasına bir İdea'yı "temellük etmekti". Görüntülerde hayat sürmekse, sadece kanaatte olabilirdi ve bunun sonucunda ise düşünmek; spekülasyonda bulunmak, tanım yapmak, cinsleri ve türleri kategorize etmek demekti. İyonyalılar kendilerini, felsefelerinden birer birer aldıkları ahlaki öncülleri dile getirmekle sınırlayıp her şeyin Doğa'sının araştırılması rasyonel projesini geliştirirlerken; "düşüncenin geriye" kendi üzerine döndüğü Sokratik uğrağın, aslında mevcut hakikat rejimini güçlendirerek

beşeri, siyasi ve ahlaki olaylara genişleten yalnızca göreli bir hareket olduğu apaçıktır.

Platoncu-Aristotelesci düşünce tarzı ile ortaçağ teolojisi ve Skolastik düşüncedeki devamı; bir şekilde, sanki duygular, hisler, yanılsamalar ve hatta gelenekten mahrum bir düşünme aracı veya yöntemi olarak işlemiştir. Şimdiye dek, Descartes'ın meditasyon faaliyeti ile Eski bir filozofu veya bir Skolastiği ayırt edecek hiçbir şey yoktur. Onlar, içeriğe (bilimsel bilgi veya "bilime dair" olanın araştırılması) nispeten yönteme (mantık veya analitiğe) aşırı değer veren türde felsefecilerdir. Her şey, Descartes Cogito formülünü ("Düşünüyorum, öyleyse varım") "insanın tanımı" düzeyine yükselttiğinde oluşur. İnsanın Aristotelesçi "klasik" tanımı, rasyonel hayvan, klasik bir tanımlama tarzına dayanmaktadır – "hayvanlar" alemi ele alınmak zorunda olup sonra dikkate değer "insana" geçilerek, "rasyonel olan" bu alt-grup "differentia specifica" (tür yaratıcı fark) olarak sınıflandırılır. Her şey, Aristotelesçi biçimsel kıyas mantığına uygun olarak, tümdengelimci genel bağlamda cinslerden türlere doğru bir hareket olarak cereyan eder. Öyleyse, Descartes'ın *cogitosunda* –düşünüyorum, öyleyse varım–, "tanım" gibi olan şey nedir? Bu sadece insanın yeni bir tanımı değil, tersine bizzat bu tanımlamanın, en azından Descartes'ın *Méditations*'unda [Meditasyonlar] zımnen bulunan, tümüyle yeni bir tanımıdır. Cogito'nun eksiksiz formülüne doğru ileri yürünmelidir: kuşku duyuyorum, öyleyse düşünüyorum, demek ki varım, öyleyse düşünen bir şeyim. Descartes, "teolojist" veya "materyalist" eleştirilere karşı, özellikle de Arnauld'ya mektubunda, kızmış görünmektedir: Bende düşünen bir beden olduğunu bilirim, mesele bundan "kuşkulanabilmemdir", bendeki bir tür güç bu gerçeklikten kuşku duyınama yolaçabilmektedir: bu tam olarak Descartes'ın "düşünmek" (*penser*) dediği şeydir. Onun "düşün-

menin" mucidi olduğu bile söylenebilir, zira Stoacılar istisna tutulursa, Eski filozoflara göre düşünme, ana hatlarıyla, Platon'un *Menon*'unda [Menon-Erdem Üzerine] ima edildiği üzere; sayesinde, idea ile zorunlu olarak modellerini taklit etmek yoluyla karşılaşılan "içsel düşünce", "dianoia" dır. "İdea" ile "içsel düşünce" arasında dışsal bir ilişki olup ikinci birinciye indirgenemeyeceği gibi, birinci de ikinciye indirgenemez. Düşünmek, Tanrısal düzene ait, dışarıdaki, gökteki bir fikrin zihni doldurması anlamım taşır ve alışılmış biçimde yaşadığımız görüntüler dünyası da dışsal biçimler ve fikirler evreninin çarpık bir imgesinden ibarettir. Descartes'ın "düşünmeyi" idealarm taklidi veya simülasyonu gibi kavramaktan kalkarak, modern bir düşünce imajına doğru yol almanın eşiğinde olduğu açıktır: *Principes de la philosophie*'de [Felsefenin İlkeleri] "düşünmek nedir?" sorusunu düşünmeyi yeni bir alana doğru genişleterek yanıtlar: "düşünmek sadece anlamak, istemek, hayal kurmak değil, aynı zamanda hissetmektir (*sentir*)" (Descartes, *Principes de la philosophie*, *Oeuvres*, s. 95). Yani, klasik düşünme nosyonuna ilk kez "duygusal" bir boyut getirilmektedir. Çok daha önemlisi, Descartes'm şimdi yeni bir düşünce imajını, bir insan etkinliği olarak düşünmeyi geliştirebiliyor olmasıdır: "Ama hemen sonra ayrımsadım ki, böyle her şeyi yanlış olarak düşünmeyi isterken, gene de bunu düşünen benim bir şey olmam zorunluydu..." (*Discours de la méthode*, Bölüm 4) [Yöntem Üzerine]. Descartes, o çağda, sınırsızca yinelenebilecek bir soru silsilesiyle hayvan nosyonu ve "mantıklı olan nedir?" sorusuna geçilmek zorunda olunduğu için, o alışılmış üslupla, insanın akıllı hayvan olduğunu kendine tekrarlamaya uğraşmaktan belirgin bir şekilde kaçınır (bkz. *Méditations*, s. 109). Onun çıkarsaması bir türetme değil, aksine "kuşkulanmaktan" "düşünmeye" ve "düşünmeden" "varlığa" geçen belirgin bir içe kıvrılmadır:

eğer kuşku duyuyorsam, düşünüyorumdur, düşünmemse varolduğum anlamına gelir.

Bu "içe kıvrılma" ilişkisi "düşünmenin" başka bir imajıdır. Bir Skolastiğin insanı tanımlarken kullandığı kavramlar birbirleriyle içsel olarak ilişkili değildir; insan nosyonu hayvan ve akıl nosyonlarına atıfta bulunulması gerekmeksizin de düşünülebilir, üstelik, bu nosyonların her birine farklı bireysel zihinlerde veya aynı bireyin zihninde farklı zamanlarda, farklı şekillerde de rastlanabilir. Aziz Augustine'in Pagancılıktan Katolik inancına yaptığı Yolculuk'ta (Odyssey), "Ben Düşünüyorum" özdeşliği zaman boyutuna taşındığında, Cogito'nun başına gelen budur. Descartes bu imajı, bu özdeşliğin bir yandan basit bir "Ben=Ben" kesinliğine indirgendiği, öte yandan düşünmenin bir eylemin gerçekliğine yükseltildiği yeni bir imaj ile değiştirir. Sanki "düşünme", Cogito'nun formülasyonunda olduğu gibi sonsuz, ama bir düşünceden diğerine, bir duygudan ötekine zorunlu bir geçişe ayarlanmış bir "hız" taşıyarak vücut bulmaktadır. Bu "öznelliğin" icadından başka bir şey değildir.

Bu düşünce tarihinde olağanüstü bir andır: birçok varsayım ve ima içermektedir – yalnızca "felsefî" değil, aynı zamanda ahlaki, toplumsal ve siyasal imalardır bunlar. Düşünme, ilk kez, yeni bir mevcudiyet tarzı edinmiş, bir başka deyişle bir insan faaliyeti imgesi ya da daha da ileri götürürsek, insan eylemi olmuştur. Hıza sahip olmakla, bir yörünge, Althusserci anlamda manevra yeteneği de (*démarche*) kazanmış ve böylece, önündeki engelleri kaldırabilmiştir. Öznelliğin felsefî icadı "modern öznenin" –sözcüğün hukuki-yasal anlamında– yaratılmasından ayrılamayacağı için, insan, ancak düşünme faaliyetinin önündeki bu engeller kaldırılır ya da yok edilirse, düşünen bir varlık olarak varoluş içinde kendi varlığını doğrulayabilecektir. Eski düşünce imajından Kartezyen düşünce imajına geçilmedikçe, düşünme ve ifade öz-

gürlükleri talep edilemezdi. Geçmişte de fikirlerin ifade edilmesi ve genel olarak insan düşüncesinin Devlet, Kilise vb. otoritelerce baskılandığı ve sansür edildiği aşikârdır. İnsanların fikirleri yüzünden durmadan eziyet gördüğü ve katledildiği bir gerçektir. Ne var ki, modern toplumlarca bu yeni düşünme imajının tohumları topluma bir eylem gibi aşılanmadıkça, "düşünce özgürlüğü" ve büründüğü yeni biçimlere –vicdan özgürlüğü, insan hakları, ifade özgürlüğü– dair ortaya atılan modern talep gerçekleşemeyecektir. Dil felsefesinde gerçekleşen Kartezyen darbe kendisine tekabül eden bir dizi toplumsal dönüşümde; Batı dediğimiz zaman ve coğrafya dilimlerine doğru genişlerken yeni "özgürlüklerin" icat edildiği ve "kanaat toplumu" olarak adlandırdığımız yeni bir "toplumun" oluştuğu dönüşümlerde kendini gösterir.

"Bakış açısı" günümüzde Kartezyen öznellik anlayışının dışında kurulabilir, ama, bu daima Descartes'ın icra ettiği "darbenin" açmış olduğu alanda geçerli olabilir. Takipçisi ve başlıca "akılcı" karşıtı Baruch Spinoza, akıl ve düşünceyi zihnin bir eylemi olarak sakin bir şekilde değerlendirmektedir: en iyi politik rejim (demokrasi), düşünme faaliyetini en az baskılayandır. Ancak, Spinoza'da belirleyici olan özellik Cogito ilkesini kapsama tarzıdır: Ethica'nın ikinci kitabında neredeyse vasat bir önerme dile getirir: "İnsan düşünür." Bu kesinlikle, fikirlerini bir an evvel formüle etmeye kendini adamış Descartes'ın "tonu" değildir (Leibniz, onu düşüncelerinin sonuçlarına çok acele ulaşmakla suçlar). Spinoza'nın "tonu"nda, "insan düşünür" olgusunda, Descartes'ın Cogito'sundan farklı bir bakış açısı sezilebilir. Eserinde "düşünce"yi tanımlamaktan kaçındığı halde her şeyi "more geometrico" bir düzende [yani, "geometrik düzene uygun olarak gösterilmiş" sunuş yöntemi ile] tanımlama cesaretini gösteren Spinoza'da düşünmek "fikirlere sahip olmaktan" başka bir şey değildir. Descartes, "Dü-

şünüyorum", "Ben düşünen bir şeyim" diye haykırdığı halde, Spinoza düşünme eylemini kanıtlamaya kalkışmaksızın, insanın düşündüğünü nötr bir dille belirtir. Düşünmek, fikirlere sahip olmak, insan bedeninin dışındaki şeylerle karşılaşmalarında etkilenmesinden başka bir şey değildir. Düşünce sadece bir etkileniş ve aynı zamanda tanımlanması tözünün birliğini ortadan kaldıracak olan genel bir nosyon niteliği de taşıyan bir kip olduğu için; "Ben düşünen bir şeyim" demenin alemi yoktur: içimizden geçen her duyguyu, her bir duygu dünyadaki tekilliklere ithaf edilmiş veya hasredilmiş olduğu için, düşünme diye adlandırırız. Genel olarak düşünme diye bir şey yoktur, tersine düşünce, tamamen, zihni oluşturan bir insan eylemidir.

Kendisinden önce Leibniz'in yaptığı gibi, Descartes'ı sonuçlara ulaşmakta aceleci davranmakla eleştiren Kant'la birlikte başka bir uğrağa gelinir: içinde bilme yetisinin analiz işlemleri ve özellikle de sentez gerçekleştireceği hazne gibi bir Cogito'ya ihtiyaç duyulurken, bunun tersine "Ben düşünen bir şeyim" demek yersizdir, zira henüz "şey" nosyonu, düpedüz "açıklanmış" değildir. Kant'a göre, "Düşünüyorum"dan "Varım"a geçiş doğrulanabilmiştir, ama "Varım"dan "Ben düşünen bir şeyim"e gidiş meşru değildir. Kant'ın "materyal idealizm" olarak adlandırdığı, biz olmaksızın nesnelerin uzamsallığını kuşkulu veya tanıtlanamaz ilan etmiş bu Kartezyen tavır neticesinde, Descartes "ampirik belirlenimi (assertio)" kuşkuya yer bırakmayacak kesinlikte olan yegâne şeyi, yani, "Varım"ı" (*CPR*, [Arı Usun Eleştirisi])* içeriye alır. Kant'ın kastettiği, Descartes'ın, insan düşüncesinin

(*) Kant, I. (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, s. 220, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul. Başka bazı göndermelerde olduğu gibi, burada da, Ulus Baker kaynağın künyesini vermemiş. Bağlamsal çeviri yapmak gereğince gözden geçirdiğim Kant'ın bu metninin İngilizce tercümeleri birbirinden oldukça önemli farklılıklar içerdiği için, bu alıntıyı kendim çevirmek yerine Aziz Yardımlı çevirisine başvurdum. Metin boyunca yapılan diğer tüm alıntıların çevirisi ise bana ait – ç.n.

uzamsal-olmayan bir şey olduğunu kabul etmekle beraber, her şeyi uzamsallığımız ve bedenselliğimiz hakkında duyacağımız muhtemel bir kuşkuya indirgemesidir; oysa her şey hâlâ belirlenebilmeli ve açıklanabilmelidir:

> "Düşünüyorum", daha önce belirtildiği gibi, görgül bir önermedir ve "Varım" önermesini kendi içinde kapsar. Ama "Düşünen her şey vardır" diyemem, çünkü o zaman düşünme özelliği ona iye tüm varlıkları zorunlu varlıklar yapacaktır. Buna göre benim varoluşum, Descartes'ın ileri sürdüğü gibi "Düşünüyorum" önermesinden çıkarsanıyor olarak görülemez (çünkü o zaman "Düşünen her şey vardır" büyük öncülü tarafından öncelenmesi gerekirdi), ama onunla özdeştir. "Düşünüyorum" önermesi belirsiz bir görgül sezgiyi, eş deyişle algıyı anlatır (ve böylece duyarlığa ait duyumun bu varoluşsal önermenin temelinde yattığını gösterir) ama algının nesnesini kategori yoluyla zaman açısından belirlemesi gereken deneyimi önceler (*Arı Usun Eleştirisi*).

Eğer, Kant'ın düşünme eylemini şimdi taşıyabildiği yeni yola girmeyi denersek, bu metafizik bir konunun salt felsefî bir eleştirisi olmayacaktır: bir kere, deneyimden çıkarsanmış olduğundan, "Düşünüyorum" yeterince belirlenmiş değildir ve sadece ampirik, yöntemsel-olmayan bir sezgi olarak kalır. Kant'ın felsefî düşünüme nasıl bir darbe vurmaya niyetlendiği anlaşılıyor. Bu darbe Descartes'ı ele alırken göstermeye çalıştığımız temelde olacaktır: yeni ortaya çıkan bütün kurumlarıyla Aydınlanma'nın en derin mantığına yol gösterecektir. Zaten, Aydmlanma'nın en önemli "kurumunun" "akıl" veya dönemin felsefecilerinin "akıl" olarak adlandırdıkları şey olduğunu da biliyoruz. Ve Kant'ta, akıl yargı yetisi olarak, hemen hemen hukuki-yasal bir tanım kazanarak sunulur: her şeyi yargılayan akıldan başkası değildir; ama

her şeyi yargılaması için önce kendisini yargılamak zorundadır. Bu oldukça tuhaf bir argümandır, zira, "eleştiri" fikri (Kant felsefesini "kritische", eleştirel olarak adlandırır), yani, bizzat Kantçı felsefenin doruğu ondan türeyecektir.

Bu nedenle, Cogito, Descartes'ın "bilişselci" amaçlarının tamamen, Kant'ın da kısmen aksi yönde, toplumsal yapılar düzeyinde kendisini kurumlandırır ve bu modernlik sürecinin daha az önemli bir tarafı değildir. Şimdi bu sürecin birkaç boyutuna, özellikle de, sadece kendi "düşünceleri" ve "kanaatleri"nin değil, bunun yanı sıra duygularının da taşıyıcısı haline gelmiş Özne'ye, modern hukuki-yasal biçimlerin asli kurumuna değineceğim.

Öznenin hukuki inşası

Musevi-Hıristiyan kültüründe uygulanan dinî boyun eğiş türünü bir vaat belirlemiştir: Tanrı ve halkı arasındaki "tinsel-büyülü" bağların diğer herhangi bir ilişkiye, özellikle de mülkiyet ilişkilerine olan önceliğine dayanmaktadır bu vaat. Daha doğrusu, bu uygarlıklarda bunun anlamı, Tanrı'nın halkına toprak "vaat etmesidir". Michel Foucault gibi Yunanlıları tabiatlarında "siyasi" bir uygarlık yapan şeyin tamamen bu ilişki olduğunu sanmasam da (Foucault 1986), Yunanlıların tanrılarıyla ilişkisi farklıdır. "Doğu" imparatorlukları ve teokratik rejimler örneğinde, Foucault'nun "pastoral iktidar" olarak adlandırdığı, iktidarın siyasi-olmayan bir formu veya bir temasının anlamlandırma edimi (semiosis) olarak işleyişini araştırmaya niyetlenmiş de değilim. Bizzat Foucault, bunun; belki de modern iktidar yapılarının ortaya çıkışına kadar, sayesinde bu uygarlıklarca iktidar ilişkilerinin ideal gibiymişcesine algılandığı, yalnızca bir tema veya fikir olarak kaldığını vurgular. Bir iktidar tahayyülünün, insanlar arasında genelleştiği ölçüde tarihsel süreçler yoluy-

la siyasi ve sosyal kurumların işleyişine "kaydedileceğine" inanmak için birçok sebep vardır. Foucault'nun "söylem" ve "iktidar" arasındaki ilişkileri modern toplumlar için klasik dönemden bu yana araştırdığı gibi niçin Doğu toplumları örneğinde araştırmadığını sorabiliriz. Bu sorgumuzu, tartışmanın başka bir boyutuna erteleyelim.

Bununla birlikte, Cogito söylemi klasik çağda salt felsefî bir halde kalmamıştır: daha önce ima ettiğimiz gibi, en azından bir varsayım olarak, "ifade özgürlüğü" diye adlandırılan şeyin kaynağında yer almaktadır. Düşünmek, kendi içinde bir insan etkinliği haline gelme eğilimi kazandıkça, onu engelleyip bastıracak harici –sadece harici– engeller olabilecektir. Bu doğal olarak klasik çağ felsefesinin "evrensel" bir problemiydi – Giordano Bruno ve Baruch Spinoza gibi kimi baskı görenler en önemli kitaplarını bastıramamışlardı. Bu aynı zamanda, felsefelerini biri "eğitimliler" diğeri "sıradan" insanlar için iki ayırt edilebilir düzeyde ifade etmiş olan Leibniz ve belki de Malebranche'ın "iki katmanlı-felsefe"lerini koşullandırmıştı. Varlığı ilkinde sezilen kimi sorunlar ikincide görülmezken, ikincisindeki bazı "açmazların" ilkine hiçbir göndermede bulunulmaksızın duyurulmasından bellidir bu. Burada sadece eski ve uzun "esoterik" öğreti geleneğine göndermede bulunuyor değiliz. Esoterizm, derin mistik ve dinî karakteriyle Onyedinci yüzyıl rasyonalizminden farklı bir düzene aittir. Sadece, otoritelerle bir tür uzlaşmadan, kitlelerin genel bir "cehalet"ine ihtiyaç duyan soyluları (rahipler, Kilise ve siyasetçiler) kızdırmaktan kaçınmak için benzer sebepleri olduğundan sözedebiliriz.

İfade ediliş süreci, Foucault'nun Klasik çağda nedamet getirmedeki dönüşümler hakkında yaptığı çözümlemelere indirgenemez olan, yasal normlar evreninde yeni bir atmosfer yaratmış olmakla birlikte, bu yeni Cogito'nun karşılaştığı felsefî sorunların başlangıçta "hukuki" olmadığı açıktır. Ay-

nı zamanda, sadece hukuk ve adalet alanında değil, ama her yerde, modernliğin bütün yaşam-deneyimlerine yayılmış olan yeni türde bir iktidarın ortaya çıkışını tecrübe edeceğimiz de doğrudur. Fakat bunun yanında, imgesinin, kristalleşmiş bir biçimde, modern kanaat toplumlarının embriyonik gelişiminde görülebileceği, yeni bir "kanaat" biçimi de oluşmaktadır. [Şu halde], Cogito'yu kanaat ve bilimsel bilgi arasında daha önce sözettiğimiz bütün farklılıkları sezilemez kılacak şekilde "kanaat" alanına tersyüz ederek yerleştirirsek neler oluşacaktır?

Öncelikle, kanaat şimdiden Spinoza'nm felsefesinde bilgi ile süreklilik arzedecek şekilde çerçevelenmiştir; ve "sağduyu" aracılığıyla akıl yürütme Hume ve Locke'un Anglo-Sakson amprisizmlerinde tümüyle geçerli kılınmıştır. Bu, kanaatle bilimsel bilgi ve diğer bilişsel-duygusal yetiler arasında –muhayyile, duyumsama, duyusal algılama (*aisthêsis*)... – yeni bir süreklilik tarzıdır. İkincisi, kanaat toplumlarının oluşumunun ilk kökleri, yarı-özel, akademik-olmayan felsefe çevrelerinin gelişimiyle (yalnız bir şahsiyet olan Spinoza gibi birinin bile kendi ülkesi Hollanda'dan Almanya, Fransa ve İngiltere'ye uzanan bir arkadaş çevresi vardır) Onyedinci ve özellikle de Onsekizinci yüzyıllara dayanmaktadır. Hele de Onsekizinci yüzyıl, özellikle Fransa'da, Jakoben Klübün ilk evresi gibi çeşitli fikir "klüplerinin" ortaya çıkmasıyla Aydmlanma'nın (Lumières) yüzyılı olarak anılacaktır. Bunlar fikirlerin dolaşıma sokulduğu ve mayalandığı yerlerdir. Kartezyen Cogito bu kurumsal-olmayan ortamlara en derindeki yapı gibi yerleştirilmiş görünmektedir: talepleri, düşünme hakkı ve düşüncelerini içeriği ne olursa olsun "gerçekleştirmektir". Üçüncü olarak, yukarıda bahsedilen ortamlarla daimi ilişki içinde olan ve fikirlerin üretimi ve dolaşımının maddi temelini oluşturma eğilimindeki bağımsız basın ve yayınevlerinin ilk örneklerine rastlanmaktadır.

İçtihat hukuku

Günümüzde, hukuk felsefesi yeni bir düşünceyle, Foucault'nun tarzında "yabancı" bir düşünceyle, içtihat hukuku ile karşı karşıya konulabilir: hukuk hakkındaki kanaat her zaman, (genellikle derinliğine kavranamadığından) modernlikteki en derinlikli felsefî modelleri Kant ve özellikle de Hegel gibi Alman felsefeciler tarafından sunulmuş olan hukuk felsefesinden uzaklardaydı. Hegel'de Hak (*Rechts*) neredeyse İdea haline gelme eğilimindedir ve hak felsefesi tinin fenomenolojisinden aklın gerçekleşimine kadar her şeyi içermektedir. Felsefî düşünüm aktüalite üzerine bir düşünüm yerine, bir "olması gereken" sorunu oldukça, idealist hak felsefeleri (*Rechtsphilosophie*) hakların ilkelerini temas edebildikleri her yerde tanımlamaya meylettiler: devredilemez insan hakları ve özgürlükleri icat edildi, usul [hukukunun] "mantığının" tanımı yapıldı, hukuk yasaları aracılığıyla felsefî konvansiyonlar tanımlandı. Çok daha incelmiş biçimlerinde, Habermas ve Niklas Luhmann gibi günümüzün "evrenselci" markalı felsefeleri, önceki kaynaklardan geride kalmayan, tersine onları güncel koşullara uygulayan yeni bir Hak-felsefesi geliştirdiler.

Her filozof yasal meseleler ve haklarla uğraşmak zorundaydı. Antik Yunan'dan günümüze hukuk hakkında bir şeyler öğrenmek felsefeciler için her zaman bir bilgelik kaynağı ve düşünüm için verimli bir konu olmuştur. Ancak, yasaya saldırıda bulunulmasa da, idealize edilmesinin üstesinden gelinmeye çalışılan felsefî bir düşünüş tarzını da ayırt edebiliriz. Bu Sofistlerce başlatılan "içtihadi" düşünme tarzıdır. Bir Sofist, Platoncuların teşhis ettiği gibi, "durumlar" veya modern felsefî terminolojiyle "dil oyunları" yaratarak, her şeyi "görelileştirme" eğiliminde olduğu sürece, hakikat yerine kanaati çözümlemekte ve beslemektedir. "Eğer şöy-

le olsalar", simülasyonlar ve sözde-kavramsal argümanlar geliştirmektedir. Yine de, halkın yerleşik kanaatlerinin üstesinden geldikleri doğrudur ve yapmış oldukları çalışmalar, Sokratik-Platonik düşünceye dahil olsa bile, sadece yıkıcı olarak değerlendirilemez. Çünkü kanaati yoketmek felsefeciler tarafından genellikle felsefeye bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. Örneğin Aristoteles'e göre, retorikle ikna etmek, kanaati yerle bir edecek bir edimdir. Bu nedenle, büyük hatipler örneğinde ve o çağın avukatları Sofistler'de olduğu gibi ikna etme sanatını öğrenmek için uğraşmak önemlidir. Bu, Eski Yunan'da, konuşma ve dilin, siyasallaşmış kentin kıvrımlarına kaydedilmiş fevkalade farklı semiyotik-edimsel bir modelidir. Eski dünyanın "toplumsal tipleri" bağlamında, Antikite'nin en "modern" simalarının Sofistler olduğunu daha sonra göstereceğiz: onlar için felsefe veya genel olarak düşünme, ikna etme sanatı, tartışma becerisi için bir hazırlıktır. Plato'nun *Sophist* [Sofist] diyaloğundaki felsefî karşı-iddiaların sonu gelmez örüntüler silsilesinin gösterdiği gibi, filozofun bile "argümantasyon" veya "kanaatle çalışmak" dışında yapabileceği hiçbir şey yoktur. Sofistler karşısında, Sokrates bile Sofist haline gelir. Bu ideal diyalektiğin güzergâhında ciddi bir kopuştur.

Kanaatin unsurları olmalarına rağmen, müzakere ve argümantasyonun "düşünce"de olmayan bir "olumluluğu" vardır. Her şey dikkate alındığında, bir bilme prosedürü olan "düşünme" ile kanaatleri "savunmak" veya müzakere etmek arasındaki hakiki fark ne olabilir? Hakikate sahip olsanız bile, bunun sadece bir kanaat olduğu rahatça söylenebilir. Şu halde, kanaatinin hakikatine inanmanın ne anlamı olabilir? Kanaat, mantıksal temellerinde, bir düşünce veya fikrin her "belirişi" için bir ufuk olmuş görünüyor. Yunanlılar genelde "hakikatin kendini gizlediği" şeklindeki Heraklityen öncüle inandıklarından, kuşkusuz ki, bu nihaî bir ufuk değil-

dir. Bu, "hakikat en derindeki yalandır; kazılır ve en dipteki öğeye ulaşılamaz" bu yüzden de "hakikat" olarak adlandırılır şeklindeki Nietzscheci temanın önceden dile getirildiği biçimdir. Nihaî değildir, ama kuralı kendine-gönderim olan argümantasyonun her aşamasında kendini tekrar eden sınırdır: kanaat ile gerçek bilimsel bilgiyi karşı karşıya koymanın bir zorluğu vardır – eğer bir şey kanaatse, "yanılgıya" açıktır, yine de bilimsel bilgi öncelikle kanaat olarak iletişime sokulmalıdır.

Dil eleştirisinin boyutları

Dil "eleştirisi" derken neyi kastedebiliriz? Birinin bir şeyi, gündelik hayatta bile olsa, dil dışında eleştirebilmesi mümkün müdür? Oldukça olağan bir şekilde, birisini eleştirdiğimizde, genellikle davranışını, mizacını, tavırlarını, hareketlerini veya eylemlerini eleştiririz ve hâlâ dil düzeyinde olduğumuz anlamına gelir bu. Derrida gibi, bu eleştirilebilir öğelerin bağlamlardan başka bir şey olmadığını ve bundan ötürü metin olarak varsayılabileceklerini farzedebiliriz. Yoksa bununla, birçok kuramcının geçmişte ve günümüzde hâlâ başarılı oldukları bir dilbilim kuramı eleştirisini mi kastediyoruz? Bu daha ölçülü bir iddiadır ve zaten dilbilim, pragmatik (pragmatics) ve dil felsefelerinin evrimine belirginlik kazandıran birçok olayda tasavvur edilebilir. Nitekim, her eleştiri; aynı zamanda dilbilimsel, pragmatik veya felsefî bir olay (yani, bir "dil") halinde, zorunlu olarak bir dil eleştirisi olmalıdır. Ve felsefe dilin (logos) içine doğduğu ve bizzat dil tarafından, en azından idealist-realist kutupluluğundan çok daha gelişmiş Hegel'inki tarzında felsefelere kadar sürdürülebildiği için, Platon'un felsefeyi zaten bir dil eleştirisi olarak hangi yolla icat ettiğini dikkate almak uygun olacaktır. Felsefeyi dilbilimsel bir bildirime asla indirgemeksizin, kısa bir

süre için ve geçici olarak, her şeyin felsefe, sanat ve kültürde cereyan ettiği ve yine bilimde, teknolojinin dil ama sadece dil olduğu Hegelci bağlamı muhafaza edebiliriz. Öyleyse, eleştiri de zorunlu olarak dilde ve dil üstüne iş görmelidir.

Böylesi bir "dil eleştirisi" fikrinde mevcut idealist saikler, Eski Yunan düşüncesinin felsefe-öncesi malzemesi olan erken dönem Logos fikrinde bile görülebilir. Logos'un evrene ve Varlığa hükmettiği, yani Hepimize Ortak olan olduğu zaten; filozof-öncesi düşünür veya felsefe tarihçilerinin dilini "resmen" ödünç alırsak, Sokrates-öncesi filozof olan Heraklit'in (ne varki, düpedüz "bilgi-sevgisi" sözcüğü ve buna denk düşen kurum Sokrates tarafından bile değil, Platon tarafından daha sonra icat edildiğinden filozof olamayacaktır) temel iddialarındandır. Ve ilk önemli dil eleştirisi; kanaatlerin eleştirisinin yanı sıra, nihaî "siyasi" eserinin çekirdek fikirlerinden biri olarak, Platon tarafından vücuda getirilir: bu bir dil eleştirisi değildir, ama dil bazı bakımlardan siyasi ve şiirsel olarak kullanılmıştır. Eğer dil hepimize ortaksa (ki, bu aşikârdır), kullanımında Ortak olana, *koinoneia*'ya hizmet etmelidir. Bu eleştirinin siyasi değeri zaten, şair ve sanatçılara ideal şehrin "ortaklığı" açısından yöneltilmiş ünlü Platonik eleştiride kendini gösterir. *Devlet*'in o çok ünlü pasajlarının birçok okunuş tarzı arasında; bu tür bir tartışmayı, burada gösterdiğimiz gibi, dili eleştirme girişimi olarak tanımlayan en azından bir tarz vardır – böylesi bir eleştiri zorunlu olarak sadece dil yoluyla gerçekleşecek olsa da. Ayrıca, başka bir kanıtta Platon'un diyaloglarında zaten mevcuttur – bu [kanıt] dilin (konuşmadan ayrı ele alınan) Saussureci temelidir. Bu tür bir iddiaya yegâne karşı çıkılacak nokta, Eski Yunan'da dil ve konuşma anlamına gelen sadece bir sözcük bulunduğu ve bu sözcüğün Logos olduğudur. Oysaki Castoriadis tarafından açıklandığı gibi, Logos sözcüğü yalnızca Konuşma-Dil anlamında değildir, ay-

nı zamanda Akıl-Neden, İlke-Ölçü vb. anlamları taşır. Dolayısıyla "her şey" anlamına gelmektedir ve bu yüzden de, Heideggerci "kökenler" arayışının vefasızlık ve anakronizmlerine tamamen açıktır (Castoriadis, 1972). Oysa, Logos'un bizzat kendinde, dili tanımlama ihtimalinin en ilksel yerinde "her şey" anlamını taşıyacağı ortadadır. Biz bir Yunanlının Logos'un "evrenselliğinden" anladığının, sıradan bir anlamda, dilin her şeye çağrıda bulunabilme, adlandırabilme ve atıf yapabilmekten ibaret olduğunu düşünüyoruz. Diğer bir deyişle, Logos, onun zorunlu "kültürel" ve "entelektüel" unsuru olarak, Kozmoz'la birlikte varolur. Castoriadis'e sadece şu noktada katılmıyoruz: Logos olabildiğince çok anlama geldiği gibi, genel Yunan felsefesindeki mânâsında bir "anlam" daha taşır, Kozmoz'daki her şeyi "çağırmakla" mükelleftir. Öyleyse, Pindarus "Tanrıların dili" hakkında konuşurken, muhtemelen kuralları zamanının lehçelerinde hâlâ yürürlükte olan ve "şeyleri 'doğru isimleri' ile çağırabilen" eski bir Anadolu diline atıfta bulunuyor olabilir (muhtemelen Frig dili). Eleştiri eyleminin (eleştirel düşünce anlamında) en eski anlamının bile "zihinmerkezli" bir fenomen olarak varsayıldığına kuşku yoktur.

Dolayısıyla, Logos her şeyi "çağırabildiği" ölçüde her yerde hükmünü sürüyordur. Bu oldukça erken sezgi Nietzsche tarafından *Philosophy in the Tragic Age of Greeks*'de [Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe] yeniden-ileri sürülür: Logos; adlandırılmış olan her şey tasarruf edilebildiği için hüküm sürmekte veya daha sonraları Heidegger'in doğru bir şekilde unutulmuşun örtüsünün kaldırılması olan hakikatin (aletheia) ilksel anlamı olarak adlandırdığı açık bir bütüne dahil olmaktadır. Bununla birlikte Nietzsche, salt filozofik Heidegger'den çok daha fazla kültür-yönelimli bir düşünür olarak, böyle bir "evrenin" sınırlarını formüle edebilmiş, filolojik öğeleri dokunulmaksızın ve neredeyse hayal gücüne el-

veren boyutlar olarak bırakmıştır: olumlama bir inanç edimidir, ama yine de bir dil, hakikati söyleme, doğrulama edimi olarak kalır. Konuşmanın yanı sıra, konuşmanın hakikatinin ta kendisine dair işaretler verilmelidir: güvenme, ikna olma, inanma edimleri... Ne olursa olsun, bunlar dil-öncesi fenomenlerdir: ya jesttirler ya da önceden farzedilirler –yani, hakikat iddialarını garantileyecek eylemler veya edimlerdir. Logos "adlandırma" edimlerinden önce iddiada bulunur, ve hatta bu "adlandırma" da bir iddiadır: dünyanın anlamının artık kazılıp çıkarılamayacağı ve ulaşılan düzeyin "hakikat" olarak adlandırıldığı yüce bir an vardır. Bu nedenle adlar daima "doğrudurlar". Eğer birisi bir şeyi adlandırırsa, geriye tartışılması gereken fazla bir şey kalmaz.

Oysa dil sadece "adlandırmaz", aynı zamanda "fikir beyan eder", "öneride bulunur", "yargılar", "öğretir", "eleştirir" – tamamen pragmatik bir potansiyeldir. Saul Kripke'nin geliştirdiği o meşhur adlar kuramının gösterdiği üzere, adlandırma bile bir söz edimidir. Para karşılığı öğretim yapan Sofistler ve hatiplerin, Logos'u, "işlerinin" bir parçası olarak kullanmakta olmaları Sokrates'i rahatsız etmiştir (bkz. Kripke, 1972). Sokrates'in Sofistleri eleştirmeye giriştiği şeyin para karşılığı öğretim yapmalarından ibaret olmadığı, bilakis, para mübadelesinde "dil kullanımını" öğretmiş olmalarıdır. Onlar "dilbilimsel dolandırıcı", "dili suistimal edenler"dir. "Adlandırma" edimini sürekli olarak ertelemişlerdir – dilde duraksama yordamıdır bu: onlarınki sürekli bir tartışma, iddiada bulunma ve ıstırap veren bir Logos yordamıdır.

İletişim: Bir modelin öyküsü

Günümüzde kendisini "iletişim araştırmaları" olarak ilan eden disiplinlerarası bir "disiplin" var. Bu disiplin en azından, öncelikle iletişim kuramları ve ikinci olarak da iletişim

"felsefeleri" veya "pragmatiği" olarak adlandırabileceğimiz iki eğilim tarafından hazırlanmıştır. İlkinin başlangıç noktası, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Shannon ve Weaver iletişim modeli denilen, o küçücük sibernetik "mühendislik" olayıdır; ikincisi ise büyük ölçüde Karl-Otto Apel ve özellikle de Jürgen Habermas'ın "eleştirel" felsefe alanına eklemlenmiş haldedir. Çalışmamızın bu kısmında, bu iletişim modelinin eleştirisini üstlenecek; öncelikle modelin kendisini, sonrada temel bir felsefe kavramı olarak sorgulanmaksızın kabul edilişini ele alacağız.

Shannon ve Weaver "iletişim" modeli, yukarıda belirttiğimiz gibi, mühendislik alanına aittir ve kışkırtıcı nitelikteki kalıcılığını, taşıdığı "bilimsel" niteliğe ve teknolojik dünya tasavvurundaki kullamlırlığma borçludur. Bize şu tür şeyler iletir: herhangi bir iletişime eşlik eden bir şifreleyici ve şifre çözücü mevcuttur – ilki mesajı gönderir, ikincisi ise mesajı alır. Bir de, içeriği ne olursa olsun, gönderilen ve alınan bir "mesaj" olduğunu öğreniriz. Bu mesaj çevrenin bozucu etkilerine açık (bu "entropik" bir fenomendir) bir yörüngeden gönderilir. Bu, çevrenin yani mesajın gönderildiği "yolun" hem bağlantı kuran hem de engeller çıkaran bir "araç" olduğu anlamına gelir. Çevre, kendisini de kuşatan bir dünyadır. "Dil" olarak adlandırılan son bir öğe de eklenmelidir. Mesajın içeriğine uygulanan bir şifrelemeden, bir şifreden başka bir şey değildir dil. Mesajın içeriği; taraflarca bilinen verili bir dil tarafından kodlanmakta, böylece şifrelenip ardından şifresi çözülmektedir.

Geriye, sonuncu ama diğerleri kadar önemli olan, iletişim fenomeninin bütün sunuluşunda önvarsayılan, hâlâ belirlenmemiş bir öğe kalır: bu, mesajın "içeriğidir". Bu "içerik" anlaşılır bilimsel nedenlerden ötürü "belirlenmeksizin" bırakılmalıdır: modern bir bilim, modern olabilmek için, "içeriklerden" ziyade, sadece "biçimleri" veya "yapıları" tanım-

lamalı ve tarif etmelidir. Bu bilimin evrensellik iddiasıdır. Shannon ve Weaver'in modelini bilimsel yapan da budur.[14] "İçeriği" doldurmak gerekmez, çünkü model herhangi bir "içerikle" doldurulabilmek üzere tasarlanmıştır. Mühendis ya da sibernetikçi için içeriğin "enformasyon" olduğu söylenebilir. Bu enformasyon maddi düzenin parçasıdır ve "içeriği" o şekilde oluşturur, ama böylelikle, zorluk (belirlenmemişliğin kendine-yönelen örüntüsü) sadece yer değiştirir. Bu durumda, "enformasyon toplumu", "enformasyon devrimi" gibi nosyonlarla tanışık olduğumuz günümüzde, kimse gerçekten enformasyonun ne olduğunu bilmeksizin, "Enformasyon nedir?" sorusu sorulabilmektedir.

Genellikle "iletişimin iletimi kuramı" olarak adlandırılan bu modelin başlangıç uygulamaları nelerdi? İki örnek vereceğim, birincisi "kitle iletişimi" sosyologu Lasswell ve önemli bir dilbilimci ve şair Roman Jakobson. İkisi de, bu genel iletişim modelini eleştirmeksizin benimseyip neredeyse gizli türde bir "ideolojiye" dönüştürerek, kendi araştırma konuları hakkındaki alışılmış kuramsal yaklaşımları sınırlandırmışlardır.

Lasswell kitle iletişimini kuramlaştıran ilk sosyologlardan biridir. Onunki, televizyonun ilk zamanları ve radyo ile basının genel siyasal olaylarda tam güçlü olduğu, kitle iletişiminin "iktidarının" sorgulandığı çağdır. Görevinin farkında olduğunu anlamak pek güç değildir, çünkü yaptığı "kimin iletişime geçtiğini" sormaktan ibarettir. Açıktır ki, her iletişim ediminde birisi iletişimde bulunacaktır, ama bu yeterli olmaz:

14 Claude E. Shannon'un başlangıçtaki fikirleri *Bell System Technical Journal*'da "The Mathematical Theory of Communication" [Matematiksel İletişim Kuramı (1948)] adlı makalede yer alır. En geniş anlamıyla, veri; telgraf, radyo veya televizyon gibi herhangi bir standart iletişim aracında bulunan mesajlar ve elektronik bilgisayarlar, servo mekanizma sistemleri ve diğer veri-işlemci cihazlarda içerilen sinyaller olarak yorumlanmaktadır. Bu kuram insanların ve diğer hayvanların sinir ağlarında beliren sinyallere de uygulanmıştır. Bu sinyaller ve mesajlar herhangi bir anlam taşımak zorunda değildir.

bir mesaj dinleyiciler olmaksızın anlam taşımaz. Bu nedenle, Lasswell iletimin soyut modelinde yer alan "nosyonlar" veya "sözcükler" yerine, iletişimin taraflarını somut taşıyıcılar olarak tanımlayacaktır. Lasswell'in "kontrolün analizi" olarak adlandırdığı şey 'Kim?' sorusunun yanıtıdır. Örneğin, "Bu gazetenin sahipleri kimlerdir?", "Amaçları nelerdir?" "Siyasal bağlılıkları nelerdir?", "Editöryal politikayı belirliyorlar mıdır?", "Gazetenin Kraliyet Ailesine arkası kesilmeyen saldırıları cumhuriyetçi olmalarından mıdır?", "Herhangi bir türde yasal sınırlamaya maruz bırakılmışlar mıdır?", "Editör gazetede neyin yeralacağına nasıl karar vermektedir?"... (Lasswell, 1998). Bu soru dizileri somuttur, ama yine de apaçık bir "nesnellik" iddiası ile belirlenmişlerdir – "kanaatlerin" ampirik analizi "niyetler" ve "mülkiyet sahipliği" meselelerinin ampirik olarak soruşturulması suretiyle yürütülür.

Lasswell için herhangi bir "iletişimsel" analizin ikinci konusu mesajın kendisi olmalıdır: sosyolojik tersine çevirme şimdi, Lasswell'in bir tür "temsil" olarak varsaydığı mesajın "içerik" analizinin kapsanmasını gerektirecektir. Analiz bu defa 'Nasıl?' sorularını yanıtlayacaktır. Örneğin, "Kadınlar 'bulvar' gazeteleri ve resimli gazetelerde nasıl temsil edilmektedirler?", "Siyahlar filmlerde veya TV programlarında nasıl temsil edilmektedirler?" Günümüzdeki "sosyolojik" araştırmaların çoğunluğunun bu soruşturma alanı ile sınırlandırılmış olduğuna dikkat edilmelidir. "İçerik" analizinin sınırı çoğu kez tekrar etme sıklığının hesaplanmasından ibarettir. İçerik araştırması çoğunlukla, kısmi bir temsiliyetin ortaya çıkış sayısının; genellikle, bulguların her nasılsa nesnel bir kriter olduğu varsayılan "resmi" istatistiklerle kıyaslanması suretiyle hesaplanması meselesi halini alır.

Bunun ardından, mesajı taşıyacağı umulan kanal gelir. Konuşmalarımızı başkalarına taşıyacak olan "hava dalgaları", yahut vuruşları veya sayıları iletecek bir elektrik kablo-

su benzeri "materyal-fiziksel" ortamın sosyolojik bir tersine çevrilişi ne olabilir? Burada, Lasswell'in yaklaşımı "pratik" bir soru halinde ortaya çıkar – Telefonda sağır bir kişiyle engeller olmaksızın iletişime geçmek için vb. durumlarda hangi kanallar kullanılmalıdır? Verili bir mesajın uygun bir şekilde iletimi için farklı iletişim araçlarının/mecralarının göreli üstünlükleri ve yeterlilikleri nelerdir? Yaklaşımı en fazla da, medyanın özel hedeflere dönük "cazibesi" ile ilgili kimi sorularda görülür – İzleyici kitlesine hitap ediyor mu? Mesajımız için bu ortam mı, öteki mi uygundur? Lasswell'in gerçekten de, kitle iletişimi analizi alanındaki ilk araştırmacılardan biri olarak, kendine mahsus bir "analiz" yerine "pratik" niyetlere çok fazla bağlı kaldığını kolayca gözleyebiliriz.

Buna uygun olarak, "izler-kitle araştırması" böylesi pratik bir yaklaşımın en önemli parçası haline gelmiştir ve günümüzde, profesyonel yayımcıların izlenme oranlarını ve benzeri verileri, tıpkı reklamcılar gibi, "mallarının" reklamını yapmak için, şimdilik, "mesaja" sıkıştırılmış olarak kullanmakta olduklarını anımsamak gerekir. Bir vakumda, boş bir uzamda iletişim kuramayacağımıza göre, mesajlarımızla iletişime geçmek zorunda olduğumuz ve aynı zamanda mesajlarımızın propagandası önünde bir engel rolü oynayabilecek olan bir "toplum" olmalıdır. İletişim sırasında, birtakım "çıkarlarımız" veya niyetlerimiz olduğu varsayılacaktır – normal olarak bir şeyleri gerçekleştirmek için iletişim kurarız. Lasswell kişilerarası iletişimle değil de kitle iletişiminin etkileri ile ilgilendiğinden, kişilerarası gündelik ilişkilerde olduğu üzere, "niyet taşımanın" çok ötesinde olan iletişim tarzlarına dikkat etmemiştir. Bu "pratik" sorulardan "pragmatik" olanlara yol alan, "etkiler" sorununun daha geniş bir bağlamıdır. İzleyici kitlesi mesajlardan nasıl etkilenmektedir? Bu etkiler, taşınan niyetlere yakmsanabilmekte midir?

Oysaki, pragmatik "pratik" niyetler alanındaki her şeyi tersine çevirmektedir: Lasswell, kamuoyu ve kitle iletişimine dair yapılan diğer birçok pratik araştırmada olduğu gibi, pragmatizmin dil açısından taşıdığı karmaşıklığı farketmeyi başaramadı. İki önemli Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce ve özellikle de Austin tarafından başlatılmış olan pragmatik, bize, o "pratik" soruşturma anlayışının basitliğine radikal bir karşı çıkış olarak görünmektedir. [Austin'in] "Kelimelerle Nasıl İş Görülür?" adlı eserinde, "kanaat sahibi olmak", esas olarak söz eylemi kudreti taşıyan edimsel bir söz edimidir.

Toplumsal tipler: Duygular sosyolojisi yararına

Sosyolojinin ortaya çıkışı "toplumsal tipleri" tarif etme ve hatta icat etme kapasitesinden ayrı tutulamaz. Bu terim ilk kez, toplumların tiplerini, yapıları bakımından karmaşıklık dereceleri ile uyumlu olarak tarif etmeyi deneyen Herbert Spencer tarafından oldukça karışık şekilde kullanılmıştır. Bu tam olarak bizim burada kastettiğimiz "toplumsal tipler" değildir, çünkü Spencer'ın evrimci yaklaşımında evrim teması çok baskın olduğu için, toplum tiplerini onun alışılageldik "az karmaşıktan" "çok karmaşığa" ilerleme hareketinin dışında kavramak artık mümkün değildir. Fakat Spencer'ın elinde, bu defa, toplumları kendi içsel düzenlenişlerine uygun olarak sınıflandırmak için ikinci bir kriter daha vardı. Militan ve endüstriyel toplumlar arasında ayrım yaptığında, evrimsel şema hâlâ yürürlüktedir, ama şimdi, gelişmiş sanayi toplumlarında "militan" tavırların varlığını tasavvur edebilmek mümkündür. Spencer evrimci ve ilerlemeci şemasını her yerde uygulamakta kararlıdır, öyle ki böyle bir kriter somut olaylarda uygulandığında yalpalamak

kaçınılmazdır. Spencer'ın anlayışında, toplumsal yapı tipleri bir toplumun çevresindeki önemli toplumlarla olan ilişkisine bağlıdır. Farklı tipteki toplumların birlikte yaşayabilecekleri reddedilemez ampirik-tarihsel bir gözlemdir. Bu nedenle, "militan" tavırların haşin ve otoriter toplumsal yapılara denk düşeceği, barışçıl ilişkilerin içsel yapıları "zayıf" ya da "liberal" tabiatta olanlar için uygun olacağı konumlar tanımlamayı sürdürür. Bir toplumun içsel yapısı, şimdi evrim derecesinin bir işlevi olarak değil, tersine, komşu toplumlar arasındaki çatışma ve ittifakların durumuna göre belirlenir.

Spencer hiçbir zaman "militan" ve "endüstriyel" toplumlar arasında koyduğu fark açısından bireyleştirilmiş bir "toplumsal tip" tanımlamaya kalkışmadı. Bunun yerine; sosyal düşünürler ve siyasetçileri, liberalizm ile hafif sanayilerin tam örtüşmesinin gerekliliğine inandıran, ağır sanayi toplumlarının ise, aksine, otoriter rejimler gerektirdiği fikrine –Max Weber ve Ernst Troeltsch gibi kişiliklerde bile sürmekte olan bir fikirdir– yönlendiren, uzun-süren siyasi bir uzlaşının kurucularından biri oldu. Spencer'ın ayrımı Weimar Almanyası koşullarında ve özellikle de Ernst Jünger'in tanımladığı toplumsal tipler açısından ampirik olarak çökecektir: "Der Arbeiter" [İşçi]. Spencer "militan" ve "endüstriyel" toplumların sunduğu manzarayı kavramayı başaramamıştır, çünkü "militan" ve "endüstriyel" davranışın ayırt edici özelliklerinin somut "toplumsal tiplere" atfedilecek somut bir tanımını yapamamıştır. Marx ve Engels Protestanlık ve kapitalizm arasındaki bazı tarihsel ilişkileri gözlemlemiş olsalar bile, Weber'in çalışkan "Protestanı" o sırada tasarlanmadığı gibi, sosyologların toplumsal tipleri toplumların somut görünümündeki toplumsal ilişkilerin belirleyici özelliklerinin bir demeti olarak nasıl yaratacaklarını bildikleri bir çağ da değildir henüz. Ama, militan ve endüstriyel toplumlar arasında yaptığı ayrımın mantığı hakkında yo-

lunu kaybederek konuşurken, Spencer bariz bir şekilde gizli bir "toplumsal tipe" –asker ve "zorlanmış" davranışı– dair bir fikrin tohumları ile karşılaşır:

> Militan yapıyı boydan boya belirleyen özellik onu oluşturan birimlerin birbirini izleyen çeşitli eylemlere zorlanmış olmasıdır. Askerin iradesi; askıya alınarak her şeyde komutanının iradesinin taşıyıcısı haline geldikçe, üzerinde hükümetin etkili olacağı bütün özel ve kamusal işlemlerde, yurttaşın iradesi halini alacaktır. Militan toplumun hayatındaki işbirliği zorlanmış bir işbirliğidir ... tıpkı bireysel organizmadaki dış organların tamamıyla en yüksek merkezî sinire tabi olmaları gibi.

Endüstri toplumu da Spencer'ın sisteminde tanımlanmadan kalan bir "toplumsal tipe" açıkça atfedilebilecek bir özelliği tanımlamaktadır: bu bir "gönüllü işbirliği" toplumudur ve bireylerin kendilerini kısıtlıyor oluşundan Max Weber'in temalarının öntarihi algılanabilir:

> (Endüstri toplumu) her ticari işlemin ima ettiği gibi aynı bireysel özgürlükte boydan boya karakterize olur. Bu toplumun çokbiçimli faaliyetlerince sürdürülen işbirliği gönüllü bir işbirliği halini alır. Gelişmiş destekleyici sistemi toplumsal bir organizmaya kendi kendine endüstriyel tipini kazandırsa da, bir hayvanın dağınık ve ademi-merkezî türdeki düzenleyici aygıtı gibi, o da asli düzenleyici aygıtını, sayısız türdeki dağınık kudretlerinden türeterek ademi-merkezileştirecektir.

Burada sosyolojinin Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkışının "varlık nedeni" farkedilebilir: yeni bir sınıf, resmi itibar gösterilen süsleri olmaksızın doğmaktadır – ve sadece proletarya değil, ayrıca neler olduğunu kavramaya çalışan herhangi bir [bilimsel] yöntemde akıp giden bir yaşam-dünya-

sıdır doğan. "Endüstri" sorunu çok geçmeden, özellikle de İngiliz Sanayi Devrimi olarak adlandırılan süreci izleyerek, sosyolojik söylem olarak tanımlanabilecek her şeyin merkezinde olmaya başlamıştır.

Hemen hemen yüzyılın sonunda, Spencer yapmış olduğu ayrımı somut tarihsel dönüşümlere göndermede bulunarak da tanımlayabilmiştir. Militan özellik; bir tür liberalizm ve demokratik hava, ademi-merkezî Devlet ve işbölümü içindeki işbirliği ile tanımlanabilen bir endüstri toplumu ortamında bir kez daha öne sürülmektedir:

> Eğer, 1815'ten 1850'ye kadarki dönemi 1850'den günümüze gelen dönemle karşılaştıracak olursak, bu sürede artan silahlanmayı, daha sıklaşan çatışmaları ve canlanan askerî hissiyâtı, yayılmakta olan zorlayıcı düzenlemeleri görmekte zorlanmayız... Bireylerin özgürlüğü gerçekten de birçok bakımdan azalmıştır...Ve bu inkâr edilemez bir şekilde, militan tipin üstünlüğündeki toplumsal hayatın bütününü istila eden baskıcı bir disipline doğru geri dönüş demektir.

"Özgürlüklerden" Spencer'ın anladığı, burjuva yatırım serbestisi hakları ve liberal ekonomi olarak tanımlanmış sanayi toplumlarının özgürlüklerinden ibaret olmakla beraber, modern toplumun esaslı bir "yüzyıl sonu" dönüşümünün kuşkusuz ki farkındadır – "barışçıl" ve "çalışkan" bir başlangıç, Ondokuzuncu yüzyıldaki bütün bir çatışmalar serisi yoluyla, şimdi; azalan özgürlükler, otoritenin merkezileşmesi ve muhtemelen katı bir disipliner toplumla, "militan" bir yapı yaratmaya meyletmektedir.

Ondokuzuncu yüzyıl edebiyatı ve felsefesinin "toplumsal tipleri" ve onları kuşatan çevreyi oldukça sahici tanımlamalar ve bireyleştirme kapasitesi ile belirgin kılmakta nasıl daha fazla etkili olduğu dikkate değerdir. Her şey, klasik edebiyattan Racine ve Corneille'in "tragedyalarını" değil, aksine

Beaumarchais ve Molière'in alay konusu ya da "pop" tiplerini miras almış olan muazzam kişilik Balzac'la başlamış görünmektedir. Sosyolojinin başlangıcında, "pozitif bilim" fikirleri öylesine yaygınlaşmıştır ki, Comte ve Spencer gibi büyük kurucular somut, bireyleştirilmiş tanımlamalar yerine "genellemelere" veya "yasalara" ulaşmayı amaçlamışlardır. Öte yandan, edebiyat uzun nesri, yani romanı yaratarak toplumsal manzaraları ve toplumsal tipleri herhangi bir sosyolojik tanımdan çok daha fazla ifade edebilmiştir: öyle ki, Rusya'da Dostoyevski ve Turgenyev şu canlı ve örnek alınacak toplumsal tipleri, Budala'yı, Nihilist'i, Aile Babası'nı ve bunların yanı sıra bir dizi tanımlayıcı olayı ortaya çıkarabildikleri gibi, Dickens yarı-trajik tiplerini şehrin modern endüstriyel manzarasındaki aile ocağına yerleştirebilmiş; Emile Zola, "naturalizmiyle", bütün çevresel ayrıntılarıyla atmosferi ve kendi yazı sahasında neredeyse "ruhsal otomatlar" gibi olan karakter kişilikleri yaratabilmiştir. Her şey, "toplumsal tiplerin" toplumsal ve beşeri bilimlerin bir ifade aracı olmasından önce edebiyatın icadı olduklarını göstermektedir.

Bir toplumsal tip yaratabilmek için, sorunlar ve olaylar hakkında sistematik bilimsel bilgi yerine hayal gücü ve etkilenebilme kapasitesine ihtiyaç duyulur. Bu toplumsal tiplerin takdim edilişinde sistematik bir şey olmadığı anlamına gelmez: Max Weber ve özellikle de Georg Simmel toplumsal tipler felsefesini öyle "bilimsel" bir tarzda sistematize ve formüle etmişlerdir ki, analizleri sanat ve edebiyat alanına önce olduğundan çok daha canlı bir şekilde geri gönderilebilir. Toplumsal tipleri yaratabilmek için, hayal gücünü, duyguların bilgisini ve olguların bir karmaşık ilişkiler seti demeti olarak bilimsel bilgisini koordine etmeyi başarabilmek gerekir. "Fail" terimini sanatın ilgi alanından ödünç almak toplumsal bilimlerde yumuşak bir dönemeç olmuştur: ama eylemde bulunamayan, eylemleri durdurulmuş, hatta daha kö-

tüsü, başkaları tarafından "yorumlanan" toplumsal tipler de mevcuttur. Şimdi, beşeri bilimlerde toplumsal tip yaratımının etkisine açıklık kazandırabilecek bir dizi temayı geliştirmeye girişebiliriz.

1. Bir toplumsal tip yaşam-dünyasının veya daha somut şekilde, toplumsal çevrenin parçası olarak, herkes tarafından görselleştirilebilir ve anlaşılabilir. Edebiyat ve daha görsel olarak sinema, karakterlerini toplumsal ilişkilerin, çatışmaların, meselelerin ve olayların temsilcisi haline getirerek bu görevi kolayca başarabilir. Bu sosyal bilimlerde güçtür, çünkü "bilimsel vizyon" genellemeyi ve söylemlerinde beliren temaların "kümülatif bir endeksinin" yaratımını gerektirmektedir. Eğer, bilimin görevinin "genel", sanatınsa "geneli" "tikel" yoluyla göstermek olduğu yolundaki eski (Hegelci) söyleyişe inanacak olursak, toplumsal tiplerin gözlemlenmesi ve yaratımında hayalgücünün kudretleri gerekli olacaktır. Oysa, (sanat ve edebiyatta olduğu gibi) portresi çizilen birinin toplumsal bir tip olması zorunlu değildir. Molière'in "L'Avare" [*Cimri*'sinden] Balzac'ın "Père Grandet" [*Goriot Baba*'sına], elimizde önemli toplumsal dönüşümler, devrimler, Aydınlanma çağı ve *Goriot Baba*'nın katıksız bir toplumsal tip olarak ortaya çıkışını açıklayacak kırsal alanda kapitalizmin gelişimi var. O kaçınılmaz olarak, Napolyoncu çağın bir dizi "kırsal" sosyal ilişkisinin temsilcisi haline gelir. Onun ki, kendi hususiyetinin gelecek kuşakların aileden geçmiş değerlerinde hayat sürmesi olarak düşlediği bir tür gelecek muhafazakârlığıdır. Şu halde, onun örneğinde, muhafazakârlık, taşra değerlerinin ve yaşam-dünyasının çöküşü ve anormal psikolojik davranışların eşiğine kadar yükselen vicdani suçluluk gibi bir dizi toplumsal fenomeni anlayabilmek mümkündür.

2. Bir toplumsal tip bir tür "işte-bu"luktur. Sokağın köşesinde görülebilen Yoksul, Dilenci, Yabancı, Evsiz... Öte yan-

dan, onun "endeks" değeri de kuramsal, özellikle de analitik düşünülmüşlüğü bağlamında ifade edilmelidir. Toplumsal tip *vita activa* ile *vita contemplativa* arasında, sokaklar ile kitaplar arasında saptanabilir. O özne ve nesne arasındaki, akademik disiplin ile hayat arasındaki, hayal gücü ile bilimsel bilgi arasındaki bir bağlantıdır. Charles Wright Mills'in "sosyolojik tahayyül"ü bu köprüyü inşa etmekten başka bir şey değildir: bu sosyologlar için değil, sıradan insanlar, meslek sahibi olmayanlar, yoldan tesadüfen geçmekte olanlar, vb. yararına bir sosyolojidir. Onun "iktidar seçkinleri" kavramı; kitlelerin, önde gelen üç kesimin seçkinlerine, askerî, siyasi ve ekonomik seçkinlere dair gündelik "farkmdalığınm", ne kitlelerce ne de başka bir toplumsal tip, "akademik beyaz-yakalı" olan sosyal bilimcilerce doğrudan gözlemlenemeyecek bir şeyin sosyolojik bir şekilde ifade edilmesi yoluyla genişlemesinden başka bir şey değildir (Mills, 1951). "Beyaz-yakalınm" mevcudiyetini ve doğasını mavi yakalı sanayi işçisinden farklı oluşuyla ortaya koyması, Mills'i toplumsal tiplerin son büyük mucidi yapmıştır. Kitlelerin daha geniş ölçüde proleterleşmesi ve daha büyük çeşitlilikte işin gelişmiş endüstriyel kapitalizm tarafından ele geçirilmesi sadece yeni bir toplumsal tipi, devrimci fikirlere itibar etmeyen özel sektörün ofis bürokrasisini yaratmakla kalmaz, ama bizatihi onun ortaya çıkışı yaşamdaki bir devrimin parçasıdır.

3. Bir toplumsal tip gündelik varoluşunun yanı sıra analitik olarak da belirgin olmalıdır: örneğin proletarya Marx ve Engels'in eserinde ikili bir rol oynar – "gerçek", siyasal olarak tanımlanmış toplumsal bir sınıftır, ayrıca kapitalist toplumsal ilişkileri açıklayan analitik-kuramsal bir araç olan, kapitalist üretim ilişkilerinin soyut ağının bir parçasıdır. İşçi sınıfının bu ikili kavranışı, Marksist toplumsal sınıflar tanımında bulunan farklı soyutlama derecelerini farketmiş

olan Marksist Rosa Luxemburg'un eserlerinde oldukça özlü bir şekilde ifade edilmektedir. Sınıfın bu iki kavranışı arasında bir denklikler dizisi olabileceği gibi aynı zamanda bir dizi farklılık ve ayrılık da olabilir. Biri sınıfın kapitalist üretim ilişkileri içindeki yerine uygun olarak belirlenmiş, öteki ise büyük ölçüde çokluğun âdetleri, geleneksel dayanışma örüntülerinin eski ve yeni ağları –veya nadiren, sosyal demokrat bölünmenin ortaya çıkışı ve faşizmin doğuşunda olduğu gibi çatışma– ile belirlenmiştir. İlkinin ekonomi politiğin ilkeleri ile uyumlu olarak, ikincinin de bir "toplumsal tip" olarak tanımlandığı aşikârdır.

4. Bir toplumsal tip "duygusal"dır. Sunuluşundaki soyutlama ve genellemenin düzeyi ne olursa olsun, "gerçek", psikolojik bir şahsiyetin özelliğine sahiptir. Bu toplumsal bir tipin edebi kavranışını daha yeterli yapacak başka bir yönüdür. Ama aynı zamanda sosyolojik ve felsefî yazının tamamen yaratıcı bir bölgesini ortaya çıkarmıştır – anılmaya değer olan, Simmel'in güçlü sezgileri, izlenimleri ve Walter Benjamin'in "parıltıları". Fransız tarzı ise toplumsal tiplerin daha sistematik ve Kartezyen bir tanımına yoğunlaşır: Gustave Le Bon'un "duygusal" kalabalıkları Simmel'in Yoksul'u veya Yabancı'sından daha az "toplumsal tipler" değildir. Yüzyıl-sonu "aydınlar" sorunu hakkındaki popüler tartışmalar –zaman zaman Dreyfus Davası vesilesiyle– bu tür bir toplumsal tip anlayışı için düşünme çerçevesi sağlayacaktır. Ne olursa olsun, bir toplumsal tip; bir duygusal, hissi ilişkiler kümesi veya buluşması olarak tanımlanması gereken "duyguları" ile belirlenir. Fransa'da aydın, Çar döneminin müphem bir şekilde sosyal bir kast olarak tanımlanmış Rus "entelijensiyası"ndan tamamen farklıdır. Fransız aydınlarının o belirsiz tanımı mesleki, sanatsal veya akademik faaliyetlerden kopuk oluşlarındandır. Entelektüellerin bir kamu gücü gibi "angaje oluşları", toplumsal olaylara sosyo-

politik müdahalede bulunan "aydınlanmış" failler oluşu açısından yapılmıştır bu tanım. Entelektüel bir sınıfı ya da toplumsal bir hareketi değil "kendini" temsil eder; bu da onu, "genel entelektüel"den (des intellectuels) çıkarıp, yeni bir toplumsal hareketin katılımcısı haline getirir. Onlar, kuram ile pratiğin gerektirdikleri arasında kalmakla damgalanmış, Avrupa'ya özgü düşünüşle akrabalık içinde Almanya'da Karl Korsch, Karl Mannheim ve Gyorg Lukács'ın Marksist eserlerinde merkezî bir kavram halini alacak olan yeni terim "praksis"i icat etme gereğini duymuş insanlardır. Bu entelektüeller çöken bir toplumda olmalarına rağmen "duyguların en güçlüsü" olan "angaje bilimsel bilgi"nin (Nietzsche) etkisi altındadırlar.

5. Bazen duygular bir tarihsel dönemde öyle derinlere yerleşirler ki, artık bir toplumsal tipi dahil olduğu sosyal çevre veya ortamdan ayırt etmek mümkün olmaz. Bu ortamlar flanörün şehirde görünüşünde olduğu gibi (Poe, Baudelaire) "genel" veya Proust'un kapalı atmosferlerinde ortaya konulduğu gibi özel olabilir. Cumhuriyet sonrası Türk ulusal romanı, yazarların siyasi fikirlerine bağlı olarak bir şekilde birbirine zıt beğeni kalıpları içinde tanımlanmış olan oldukça kurumlaşmış "toplumsal tiplere", asker-bürokrat veya idealist İttihatçı kişiliklere doymuştur. Kimi toplumsal tiplerin "kurumsal" özelliği, bunları "ideoloji" ve "ütopya", "ilericilik" ve "muhafazakârlık" arasında salman doktriner davranış kümelerine iliştiren Mannheim örneğinde olduğu gibi, apaçık ortadadır. Bir de, Weber'in bürokrasinin "ideal tipi" tanımı, kurumsallaşmış bir toplumsal tipin alışıldık kişiliği olmadan hiçbir şekilde tasavvur edilemez. Bürokratik ilişkilerin "gayri şahsiliği" vurgulanmakla birlikte, bu ilişkiler; yeni tür toplumsal aktörlerin, yani rasyonalizasyonun içsel ilkelerine uyan zımni toplumsal tipler olan kamu görevlilerinin kişiliği olmaksızın idrak edilemez. Gayri şahsilik ve

dünyanın büyüsünün bozulması, bu iki Weberci tema, tekabül ettikleri, "gizli" kalacak olsalar bile kuramsal açıklayıcılığı olan güçler rolü oynayacak toplumsal tipler ön-varsayılmaksızm mümkün olmazdı.

6. Toplumsal tipler galerisinin en büyük yaratıcılarından biri olan Simmel'e göre, bir toplumsal tip daima toplum tarafından oluşturulur. Örneğin Yoksul, kendi kişiliği ile tanımlanmaz ve "kendinde" toplumsal gruplar veya sınıflar yoktur. Toplumsal tipler, "kurumsallaşmamış" olduklarında da, daima bir toplumsal ilişkiler ve iktidar yatırımları (Michel Foucault'nun kavramını benimsersek) ağları içine kapılırlar.

> ...birilerinin yoksul olması onların spesifik olarak toplumsal 'yoksul' kategorisine dahil olduğu anlamına gelmez... Ancak [Yoksul'a] yardımda bulunulduğu andan başlayarak ... yoksulluğu ile tanımlanmış bir grubun parçası haline gelirler. Bu grup üyelerinin arasındaki etkileşimlerle birarada kalıyor değildir, tersine, toplumun bir bütün olarak bu gruba yönelik benimsediği kolektif tavırdır buna sebep olan... Yoksulluk bizatihi niceliksel bir durum olarak tanımlanamaz, sadece özgül bir duruma verilen toplumsal tepki açısından tanımlanır. Yoksulluk benzeri olmayan bir sosyolojik fenomendir: belirsiz sayıda birey, tamamen bireysel kaderlerinden ötürü, toplumsal bütünün içinde özgül bir organik konum işgal ederler; ama bu konum onların kaderi ya da koşullarınca değil, aksine bu koşulları düzeltmek isteyenlerce belirlenmiştir (Simmel, 1971, s. 176-8).

Simmel'in burada tanımladığı "toplumsal tipin" "görünürlük" özelliğinin, sayesinde toplumsal bir tipin değerini ve belirginliğini kazandığı başka bir yönü vardır. Eğer yoksulluk benzersiz bir toplumsal fenomense, bu yalnızca yoksula özgü değildir, bilakis benzersizlik her toplumsal tipte,

Kayıtsız (blasé), Yabancı, Yahudi vd. de mevcuttur. Öyleyse, bir toplumsal tip olabilirliğini veya varoluşunu özgül tipte bir toplum tarafından bir nesneye dönüştürülebilme kapasitesi ile kazanır, böylece de onun bir parçası haline gelir. Onların yerleşikleşmiş uzlaşımlarla veya aniden ortaya çıkarak değil, "bakış açıları" yoluyla yaratıldıklarını söyleyebiliriz. Simmel'in bir toplumsal tipi daima kodlanmış bir şeydir. Bir kez daha, Yabancı "bugün buraya varan ve yarın ayrılacak olan" değildir. Bugün gelen ve muhtemelen yarın ayrılmayacak olandır. Bu, bir toplumsal tipin, isterse toplumun ortalama bir üyesi olsun belli birinin bakış açısından saptanması gerektiği anlamına gelir. Edebiyat ve sinemayı (öznel bakış açılarının sanatı) toplumsal tipleri görünürleştirmekte, tanımlayıcı "sosyolojik" dilden çok daha fazla muktedir kılan da budur.

7. Bir toplumsal tip "moderndir." Bu, toplumsal tiplerin tarihi inşa edilebilse bile böyledir. Eski felsefenin yapıtlarında, tersine, Deleuze ve Guattari'nin terimini kullanırsak, "kavramsal tipler" vardır: Sofist, Dışarıdaki, Efsane-Anlatıcısı "duygusal" değil, kavramsal veya Platonik diyaloglarda kurumsallaşmış tiplerdir. Bir toplumsal tip "bakış açısı" yerine "hususiyetler" veya karakterlerle tanımlanır. Öte yandan, kavramsal kişiliğin pozisyonları; bu tipi, tıpkı okurun yapacağı gibi, yargılayan, konuşan ve kavramsallaştıran biri kılan verili bir "bakış açısının" yerleşikleşmiş normalleştiriciliği bağlamında tanımlanır. Klasik felsefî yapıt, sayesinde argümanların taraflarca tasvip edildiği "diyaloglar" olmaksızın ilerleyemez. Deleuze ve Guattari Onyedinci yüzyıldaki Descartes'm Budala'sı ile Ondokuzuncu yüzyıldaki Dostoyevski'nin Budala'sı arasında içsel bağlantı olduğunu iddia edebilmişlerdi. Ancak, ikincinin kavramsal kişilik özelliğini muhafaza etmekle beraber bir "toplumsal tip" olarak zuhur ettiğini düşünmeyi başaramadılar. Descartes'm Budala'sı

(Simplicius) felsefî bir argümanı kabul eden veya anlamayı başaramayan, felsefeci veya onun muhtemel karşıtı din bilgini gibi tartışmacılarla tartışan sağduyu adamıdır. Öte yandan, Dostoyevski'nin Budala'sı, tamamen aynı şeyi yapar, felsefî argümanları "kabul eder" veya "anlamayı başaramaz", ama tamamen etten ve kemikten ruhsal bir otomat olarak, somut bir tarihsel dönemde ve somut bir zamanda yaşayan bir karakter olarak tanımlanır: Deleuze ve Guattari'nin teyit ettiği gibi, o Descartes'm Budala'sının filozof ile tartışmasında kazanmış olduklarını ortadan kaldırmak istemiş olan Budala'dır. Kuşkusuz, Dostoyevski'nin Budala'sı "absürdü", bilimsel bilgi yerine inancı, dinin yerine hurafeyi veya büyücülüğü, kuram yerine kör aktivizmi tercih eden, ama yine de doğa bilimlerini, Hegel'i ve "pozitif" bilim olarak sosyalizmi öğrenmek için Avrupa ülkelerine giden, ve döndüğünde "esas meselenin bu olmadığını anlayan" bir çeşit gerçek kişinin temsilcisidir de. Bu; "Kalkınma Çalışmaları" olarak adlandırılan disiplinler gelişmiş kapitalist ülkelerde tam bir çöküş halindeyken, ülkelerine "kalkınma idealleri" ile geri dönen bazı Türkiyeli ve günümüzün Afrikalı entelektüellerinin belirleyici özelliğidir.

8. Bir duygular demeti olmanın ötesinde, bir toplumsal tip bir "imaj" olabilmelidir. Bu; bir toplumsal tipin, zihin meşguliyetinin bir simgesi veya nesnesi olarak tasarlanmış olmasından daha önce, ilkin toplum tarafından "görülmesi" gerektiğini söylemiş bulunduğumuz için oldukça açıktır. Mısırlılar imajları, süslemeler veya kralların ve tanrıların zarafetinin unsurları olmaya tahsis edilmiş hiyeroglifik kendilikler olarak oluşturmuşlardır. Eski Yunanlılar, heykeltıraşlar olarak, "ideal" veya "biçimsel" kişilikleri tasvir etmeye yatkın olmuşlardır. Ortaçağın tamamı ve Doğu veya İslam ikonografisi; popüler sınıfların, köylülerin ve dinî mezheplerin ikonografilerinde ifade edilen oldukça yaratıcı bir

popüler muhayyilenin karşısında yer alan, "kutsalın", düzenin ve gösterişli dışavurumlarının resimlerle tasviri ile geçmiştir. Klasik ve Romantik sanat Avrupa'da "kutsal" temaları muhtelif, kuşkusuz ki laik bağlamlarda canlandırmaktan ve yeniden üretmekten hiçbir zaman vazgeçmemiştir: bunlar göstermiş olduğumuz toplumsal tipler değil, resim yoluyla temsil etmenin, ışıkların ve sanat tarzlarının parçası olan kişilerdir. Her şey iki icatla başlamış görünmektedir: geçmekte olan gerçek zamanın "izleri" aracılığıyla işleyen fotoğraf ve nihaî eserlerinin hazırlık safhasını tamamlamaya tahsis edilen müsveddeler yerine taslaklar çizen romantik-dönem sonrası ressamlarının yeni bir geleneği. Bu taslaklar, tıpkı fotoğraflar gibi ve bu yeni icattan etkilenmeksizin, zaman daima akmakta olduğu için, bütün özellikleri çizilememiş olan şeylerin enstantane anlarıdır. Anların fotoğrafçılığı ve resimde İzlenimcilik, birlikte modern yaşamın bütün bir manzarasını resmedebilecektir: toplumsal tipler bu manzaranın bir parçası olabilecektir. Besbelli ki Dégas'ın "dansçı" figürünün kendisi bir "toplumsal tip" değildir, ama toplumsal tiplerin dahil oldukları şehir manzaraları ve ortamları için –dans stüdyoları, caféler, tren istasyonları...– bunu iddia edebiliriz. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca biriken gündelik yaşamın, belgeselleştirilmese de tam bir fotoğrafik ikonografisi mevcuttur: portreler, törenler, yaşamdan sahneler ve kartpostal tasvirleri, yüzyılın sonuna doğru, sadece Avrupa veya Amerika sahnesinde değil, aynı zamanda egzotik ülkelerde de vardır. Fotoğrafçılığın toplumsal işlevleri Ondokuzuncu yüzyılın ilk dönemlerinde de aşikârdır: gerçeklik etkisi ve "haberleri" ile kamuoyunun yegâne aracı basının iktidarını beslemiştir. Hareketsiz fotoğraf, belli bir anda herhangi bir yerde olduğu haliyle yaşamı yakalamayı başarmıştır. Toplumsal tipin "imaj" özelliği resimde de ortaya çıkarılmıştır – özellikle de tren istasyonları, sokaklar, kahve-

haneler ve benzerlerindeki yaşam anlarını tasvir etmiş olan izlenimciler tarafından.

9. "Sinematografik" imajın doğuşu gündelik yaşamın içindeki toplumsal tiplerin yeniden üretilmesinde çok daha fazla etkili olmuştur. Etkili bir iletişim aracı olarak sinema, tıpkı fotoğrafçılık gibi, "kendinde-belge" olma işlevini derhal üstlenir. Ama hareketsiz bir düzeneğe dayandığından gerçek yaşama olan uzaklığı apaçık olan fotoğrafçılıktan fazla olarak, sinematografi sinematik göstergelerin "iz" özelliğini çoğaltır ve onlara "hareket yanılsaması" kazandırır. İlk filmler, tiyatro salonlarındaki "sihirli" belirişleri bir yana, sıradan olayların izlerini icra ediyorlardı. Ve bir toplumsal tipler galerisi, Chaplin'in Şarlo'sunda olduğu gibi, sadece hicvin "stilize" edilmiş türlerinde değil, ama aynı zamanda sokak hayatının sıradanlığının temsil edilişinde de sinematografide hep mevcuttu.

Tarde, kanaati, en derinlikli kavrayan sosyolog gibi görünür. Hatta kanaatin karmaşık sosyal ilişki ağlarının uzağında kalan bir şey olmadığını ve bu ikisinin "güncel" durumun tarihsel belirleyenleri olduğunu kavramış olarak, Durkheimcı "sosyolojinin disiplinlere ayrılması" kavramsallaştırımının eleştirisine etraflıca girişikçe, "siyasetin" esasen sosyolojik araştırma alanına dâhil edilmesi gerekliliğinin farkına daha çok varma eğilimi kazanır. Bu, Tarde'a göre, sosyolojinin temel alt alanlarından birinin siyaset sosyolojisi ile siyaset ve kanaat incelemeleri olması gerektiğini anlamayı beceremeyen Durkheim ile *La Cite Antique*'in [Antik Şehir] yazarı Fustel de Coulanges ve Loria gibi öncüllerinin başarısızlığıdır. Tarde "Siyaset Sosyolojisi" (Tarde, 1901) adlı kitabında, ekonomi politikle siyaset bilimi "disiplinlerini" aralarındaki ilişkinin iki temel bağıntısını ortaya koyabilmek için kıyaslamaya girişir: refah (zenginlik) ve iktidar. Eğer ekonomi politiğin konusu refahsa, siyaset biliminin konu-

su da besbelli ki iktidar olmalıdır. İnsan organizması ile siyasi iktidar arasında bir benzetmeye başvurur: bilinçli irade insan beyni için neyse siyasi iktidar da insan topluluğu için aynı şeydir.

Batı dünyasında (özellikle de Avrupa ve Kuzey Amerika'da) kanaat siyaseti iki yüzyıldır, modern dünyayı karakterize eden bir "siyaset" imajı geliştirmeyi başarmıştır. Bu imaj, siyaseti, özel alanın ailevi, gündelik ve olağan ilişkilerine karşıtlık içinde tanımlamaktadır. Siyasi yaşamın içinde konumlandığı "modern" kurumları biçimlendiren dolayım ve temsil, bu tür bir ayrılmanın –yahut kimi zaman özel ve kamusal arasındaki "karşıtlığın"– temel vasıfları haline gelmiştir. Çalışmamda, "kamusal alan" öğretilerinin eleştirisi yoluyla, özel yaşam ve deneyimin gündelikliliğine karşıt oluşuyla tanımlanmayan bir siyaset alanı kavramsallaştırmaya çalışacağım. Sosyoloji uzun zamandan beridir kanaatler hakkında yürütülen genel bir araştırma programı nezdinde kurumsallaşmıştır: bu; insanların oynaklık gösteren kanaatlerinin değişimlerini derinliğine kavramaya çalışan sosyoloji pratiğini muazzam bir kanaatler yığınına dönüştüren, epistemolojik bir tercihtir.[15] Toplumsal kendisini sosyolojiye kanaatler aracılığıyla sunmakta ve buna bağlı olarak, böylesi bir yöntem ve epistemolojik ön kabul, kanaatlerin kanaati, akademik bir kanaatperverlikten başka bir şey olmayan bir sosyoloji yaratma riski içermektedir.

Kamuoyu araştırmaları sosyal bilimlerin alanını tanımlamakta Yirminci yüzyılın başından beri önem kazandıkça,

15 "Kamuoyu Üzerine Ampirik Araştırma" adlı makalesinde Pollock, olağan sosyal bilimlerin yalnızca "araştırma" evrenini değil, ayrıca epistemolojik krizini de açıklayan kamuoyu araştırmalarının iki varsayımını ele alır: birinci olarak, bir "kamuoyu" sorusu yöneltildiğinde, muhatap konu hakkında herhangi bir yargısı olmasa da kendinde soruyu yanıtlama gerekliliği hisseder; ikinci olarak, bu Amerikan akademisinde sosyolojik analizin eleştirisiz benimsenmiş bir varsayımıdır. (bkz. Pollock, 1976)

sosyolojide "kitleler", "kalabalıklar" ve bunların "bireyleşmeleri" konusuna yönelik artan bir ilgi doğmuştur. "Kurucu babalar" (dikkate değer L. Coser gibi, sosyolojinin "resmi" tarihlerini yazmaya uğraşan bazı bilim adamlarının hemen hemen tutulacak yanı olmayan ifadesini ödünç alırsak (Coser, L. 1967)) sosyolojisi aslında, modern kent uzamındaki (kısmen de kırdaki) şekilsiz kalabalıklar ve insan kitlelerinden somut "toplumsal tipler" devşirme sanatıdır. Kapitalizmin "ruhunun" doğuşunu soruştururken, "çileci" protestan veya püriten imajı Weber'e açıklayıcı bir figür olarak hizmet görmüş; flanör Poe, Baudelaire ve Walter Benjamin aracılığıyla, modernliğin fragmanlardan oluşan yaşam-örüntülerine yol açan toplumsal süreçlerin sınırlarında konumlandırılmış bir toplumsal tipten başkası olmamış; Werner Sombart, Karl Troeltsch ve Thorstein Veblen sosyo-psikolojik bir karakterin, Burjuva'nın çeşitli özelliklerini izah edebilmeleri sayesinde toplumsal ilişkilerin kümelenmelerini sezebilmişlerdir. Büyük harflerle toplumsal tipler –Yahudi, Yabancı, Yoksul– "toplumsal tiplerin" önde gelen ve hakiki kuramcısı Georg Simmel'in "biçimsel" sosyolojisinin açıklayıcı birimleridir. Fransız sosyolojisinde, Le Bon'dan Gabriel Tarde'a kadar, bizzat kalabalıklar ve kitlelerin "toplumsal tipler" olarak ele alındıklarını gözleyebiliriz. Sosyal bilimlerin ilk dönemleri bu bilim adamlarının "toplumsal tipler" yaratıp görselleştirme kapasitelerinden ayrı tutulamaz. Marx'ın "ekonomi politiği" bile toplumsal tiplerden geçilmez – toplumsal bir kategori olarak Lumpen Proletarya imajı, proleterleşmiş kitlelerden farklıdır.

Toplumsal tipler yaratımı, eserlerinde hem kuramsal amaçları hem de gerçekte süregiden toplumsal yaşam için belirgin etkisi olan "tikelliklerin" önemini vurgulayan ilk sosyologların yeteneğine dayanmaktadır. Bir toplumsal tip, aslında; gerçek yaşamda "görünürlük" alanında durmaktayken, sos-

yolojik analiz bağlamına çıkartılmış bir toplumsal ilişkiler demetidir. Bunun anlamı, uygun bir şekilde tanımlandığı ve formüle edildiği zaman, bir toplumsal tipin ikili bir mevcudiyetinin olmasıdır: öncelikle sosyal bilimcinin "çözümleyici" kuramlaştırmasına yarayacak, ayrıca da kamusal alanda, sokaklarda, kahvehanelerde, sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel etkinliklerde "görülecektir". Bir toplumsal tip sokaktaki insanın, sayesinde sosyolojiyi anlayabileceği düşünce silsilesidir, ki bir basitleştirme girişimine indirgenemeyeceği gibi verilmiş bir "örnek"ten de ibaret olmayan bu yolu, Charles Wright Mills "sosyolojik tahayyül" olarak tanımlamıştır.

İncelememin ilk bölümlerinde, sosyolojinin "duygusal" cephesini oluşturan, toplumsal tiplerin bu "ikincil", analitik-olmayan yönünün önemini göstermeye çalışacağım. Bir toplumsal tipi tanımlamada anahtar kavram her birine tekabül eden ayrı bir toplumsal formülün mevcudiyetidir. Simmel'de Yoksul gelirle ve hatta yoksulluk derecesi, birinin kendini "yoksul" olarak görmesi ve kabul etmesi ile tanımlanmaz. Yoksul sadece, verili bir cemaat bazı insanları özne olarak ele aldığı, onun varlığı ile uğraşan kurumlar yarattığı, onun hakkında toplumsal pratikler ve yargılar geliştirdiği, çevresini düzenlediği zaman "görülür". "Tarihsel" toplumsal tiplerin şen yaratıcılarından birisi olan Michel Foucault modern suçlu öznenin formülünü bu yolla bulabilmiştir – "tehlikeli kişi".[16] Bu aynı zamanda gerçek toplumsal tipleri sözde-toplumsal tiplerden ayırdetmenin bir yoludur: düşünülenin aksine, toplumları "toplumsal etkileşimlerin yığılmalarının aşamaları" olarak ele alan günümüz kanaatler sosyolojisi "toplumsal tiplere" olan bağımlılığını sürdürmektedir. Bu toplumsal tipler "kimlikler", bilinen bir "toplumsal grup" mensubiyetinin ürünleri, bir alt-kültürün üyeleri olarak tanımlandıkları için, aslında "sözde" toplumsal tipler ol-

16 Bkz. Michel Foucault, 1994.

duklarım söyleyeceğim. Bir sosyolog sendika üyeleri arasında bir saha-araştırması yaptığında, araştırmada ortaya konulan kimliklerden bir tekillik ayırdedilemedikçe, "konuları" gerçek toplumsal tipler olmayacaktır. Benzer şekilde, "yuppi", "post-modern" çağın profesyonel iktisadi yaşamının toplumsal bir kategorisi olarak görünmesiyle bir toplumsal tip değildir; o sadece, bu tür bir toplumsal kategori tanımına, somut olarak, tikel bir toplumsal ilişkiler demeti atfedildiği zaman bir toplumsal tip olabilir.

"Kimlik" nosyonu, güncel sosyoloji pratiğinin merkezî kavramlarından biri olarak, sosyal bilimlerin toplumsal tipler yaratabilme kapasitesini zayıflatıyor. Zira, her biri bir kimlik tarafından sözde soğurulan (daha doğrusu varsayımsal bir "kimlik krizi" içinde olan) etnik ve dinî gruplar toplumsal tipler değildirler. Biz onları genel "göçmen" kategorisine dahil edebilsek de, Müslüman veya Avrupa'daki Türk, Birleşik Devletler'deki Porto Rikolu veya Siyah "rapçi", Inuit kabilesi cemaatleri yine de "toplumsal tipler" değildirler. Kimlik bir toplumsal tipi tanımlarken, anlamamıza vesile olan bir kavram değil, bir kanaat ve siyasi etiketleme kategorisidir. Kimlikte, kanaati en yüksek gönderme değeri durumuna getiren modern Batı toplumlarının (ve akademilerinin) ılımlı demokratik ve liberal kavramsallaştırma tarzı önvarsayılır. Benzer şekilde, parti üyeliği veya yakınlığı, bir kültün partizanı olmak, bir kuşağın üyesi olmak (rock kültürleri, sinema kültleri vb.) kendilerinde toplumsal tipler yaratacak kriterler değildirler. Bu kategorilere tekabül eden toplumsal tipler yaratmak için, toplum bilimleri elbette ki televizyonda değil, aksine, genel olarak gündelik hayatta "görünür" düzeyde işleyecek olan "etten ve kemikten" bir bireyleştirmeyi ortaya çıkarabilmelidir. Bunun günümüz toplum bilimlerinin temel zayıflıklarından biri olduğuna inanıyorum.

Toplum bilimleri "toplumsal tiplerin" yegâne yaratıcısı değildirler; edebiyatta, özellikle de romanda ve çok daha somut ve görülür şekilde sinema ve tiyatroda onların birçoğuna sahibiz. Denememin son kısımlarında, Ondokuzuncu yüzyıl edebiyatında toplumsal tiplerin fonda gelişmekte olan kapitalizm ve şehir manzarasında (Balzac'tan Zola'ya, Austen'den Çehov'a) nasıl da bolca yaratılmış olduğunu ve sinemanın, Yirminci yüzyıl boyunca, özellikle de gelişmesinin ilk dönemlerinde, nasıl da "toplumsal tiplerin" temsil edilişleri ile dolup taştığını göstermeye çalışacağım. Bu, sinematografisi görsel bir şiirselliğe iliştirilmiş hakiki bir sosyolojik düşünüm olan Sovyet sinemacısı Dziga Vertov'un "belgesel" çalışmasına gösterdiğimiz özel ilgiyi açıklayacaktır. Sanatların bazen onlar vasıtasıyla "düşünmeyi" felsefe ve bilimden daha az olmayan şekilde başardığı üzere, toplumsal tiplerin yaratılması ve yeniden üretilmesinde sosyal bilimlerden çok daha üstün olduğu söylenebilir. Bu kapasite belli ki sanatın hayatı doğrudan, metinsel-olmayan ve dolayımlanmamış şekilde sunabilmesinden, Hegel'in ifade ettiği gibi, "tikel"den yola çıkarak "evrensel"i elde etme kapasitesine sahip olmasındandır. Fakat, bu Hegelci (ya da Lukácsçı) nosyon da eleştirilebilir, çünkü romanı niteleyen özellik "çağını temsil eden bireyin sunuluşu" olmayıp daha ziyade "toplumsal tiplerin" gündelik hayatta belirişleri olabilir. Bu anlamda, sanatsal temsil ediş ile gündelik hayat arasında somut bir bağlantı vardır, ve buna tekabül edecek şekilde, her sosyoloji (siyaset, tarih, kültür, iktisat vb.) gündelik hayatın sosyolojisidir (yahut olmalıdır).

Araştırmamın temel boyutlarından biri toplumsal tiplerin "duygusal" niteliğine eğilmektedir: bir toplumsal tip ya alışıldıktır ya da alışılmadık, iletişime geçilir ya da dışlanır, ama onun varlığını niteleyen bir duygular demeti daima olacaktır. Bir toplumsal tipin görünür hale getirilmesi-

nin, sadece, onu dâhili ve harici bir duygular demeti olarak sunabilmekle mümkün olacağını bile söyleyebiliriz. "Duyguların" bütünsel ve kapsayıcı ele alınma biçimi ile hislerin, tutkuların ve duyarlılıkların bireysel ve toplumsal hayatta ve toplumsallaşma süreçlerindeki rolünü ortaya koymuş olan Onyedinci yüzyılın akılcı filozofu Benedict de Spinoza tarafından sunulan duyguların ilk modern tartışmasını genişleten bu perspektif çalışmamızın felsefî kısmında içerilmektedir. Şu halde, bu, "kanaatler sosyolojisi"nin yerini alacak bir "duygular sosyolojisi" anlayışı geliştirme girişimidir. Le Bon, Gabriel Tarde ve Georg Simmel gibi sosyologlar, toplumsal biçimler ve yapıların biçimlendirmesi karışsa da "duygular"ın toplumsal yaşamdaki önemini anlayabilmişlerdi. Georg Simmel, sosyolojik tanımlamaları genellikle gündelik yaşam parçalarından "izlenimler" halini aldığından, onları daha derin bir sezgi ve çözümlemeye yaymazdan önce orada burada hissetmiş olduğundan ötürü, toplumsal tipler yaratımında duygusal örüntülerle hiç de daha az ilgilenmiş değildir. Bu, sosyolojinin "güncelliği"nin, tarihten veya siyaset bilimi denilenden farklı oluşunun gerekçesidir. Simmel ve Frankfurt Okulu araştırmacıları veya Walter Benjamin gibi çeşitli takipçilerinin sistematikleştirmeden niçin kaçındıklarına dair yaygın bir yanlış anlayış vardır: gerçekte sistematik irdelemeden kaçınmadıkları halde, bu, fragmanlara bölünmüş toplumsal hayat üzerine inşa edilen modern gerçekliği kendilerine mahsus yakalama tarzlarından başka bir şey değildir. Aşk, Nefret, Haz, Acı, Arzu, Umut, Korku vb. duyguların Spinozacı tanımına, toplumsal ilişkilerin yayılımında duyguların kurucu rolünün eşsiz bir temellendirilmesi olarak başvurulmalıdır. Onun majör "rasyonalizmi" toplumsal gerçekliğin ardında yatan örüntüleri arayan Yirminci yüzyılın ilk dönemlerindeki "minör" rasyonalizmlerde, G. Scholem ve Ernst Bloch'un ütopyacılığı ve mesihçili-

ğinde, Renouvier ve Henri Bergson'un his felsefesinde yankılanmıştır. Bir toplumsal tipi tanımlamanın önemli bir boyutu onu bir kanaatler bileşimi gibi değil, "duygular demeti" gibi görmekten geçer. Duygusal tipler sanatsal sunumda doğrudan görselleştirilebildiği için, buradaki örneklerimiz hâlâ sinematografi ve edebiyat alanındadır. Ama sadece somut duygulara (bireysel veya sosyal) indirilebilmiş bir sosyoloji toplumsal tiplerin yeniden üretimi hizmetini sağlayabilir.

Sonuncu ama diğerleri kadar önemli bir hususu, duygular sosyolojisi için yöntemsel bir perspektifi bu noktada önereceğiz. Duygular yazıyla hatta tanım ile ifade edilmelerinden çok daha iyi bir şekilde "görülebilirler" ve bütün bir "belgesel" sinematografi alanının toplumsal bilim disiplinlerinden dışlanamayacağı hususunda şüpheye yer yoktur. Sinemaya özgü gösterim araçlarının, güncel toplumsal bilim pratiğinden daha az "düşünülmüş" olmadığına ve belki de "sözlü tarih" denilen yöntem için herhangi bir dışsal istatistik veya gözleme dayalı değerlendirmeden daha doğal bir "medya" olduğuna inanıyoruz. Bu "anlayış" kendini sinema ve videoda ortaya koyabilir ve gerçeğin doğrudan "imajı" olduğu iddiasında bulunan "belgesel" alanı ile sınırlı olmak zorunda da değildir. "Sahne filmlerinin", hakiki sinematografik yazarlığın gerçek örnekleri olduklarında, toplumsal ilişkileri güncel sosyolojik araştırmalardan çok daha derinden çözümleyip sentezini yapabileceği bile söylenebilir. Sergey M. Eisenstein gibi büyük bir sinemacı Marx'ın *Das Kapital*'ini "filme çekmek" istemesiyle bilinir ki, bu felsefe, bilim ve sanatın birleşmesini duygulanımın mutlak alanında başarmaya yönelmiş uç bir projedir.

Kamusal alan öğretileri beşeri hayat deneyimini iki parçaya, kamusal ve özel alana ayırma eğilimindedir. Siyasi, ekonomik ve kültürel hayattaki bu tür ayrımların görelileşti-

rildiği veya tüketildiği bir toplum imajım sadece duygular sosyolojisi yaratabilir. Bunun en iyi örnekleri; yeni "duygusal" tipleri bizzat imajın modern bir "ontolojisi" ile birlikte ortaya çıkaran günümüz Üçüncü Dünya sinemasında verilmektedir. Çalışmamızın bir bölümü böyle bir imaj ontolojisine ve bunun, içinde yaşamakta olduğumuz "kanaat toplumları"nın sosyolojik ele alınış biçimindeki yerine ayrılacaktır. Duygular daima imajlarca harekete geçirildikleri için –bireysel olduğu gibi toplumsal bedenlerin de Spinozacı somut "duygulanışı"– bu ontolojinin toplumsal yaşam ve sosyolojik ele alınışı için önemi ortaya konulacaktır. Toplumsal olarak, her yeni kuşak eğitim, eğlence ve günlük deneyimin bütününde görsel-işitsel tekniklerin gelişmesiyle beraber, imajlarla daha fazla kuşatılır hale gelmekte; modern siyaset ve cemaat pratikleri imajlara, onların yeniden üretimine ve yönlendirilmesine daha fazla dayanmaktadır. Sonuç olarak kanaat toplumları imaj, gösteri (Debord), ile kontrol, sanallık, izleme ve "yakalama" toplumlarından başka bir şey değildir (Deleuze, Virilio). Bu yüzden, temel bir ilgi alanı haline gelen "imaj siyaseti" uğraşacağımız son husus olacaktır.

Toplumsal bir tip olarak "dost"

İnsan ilişkilerinin üç tarzını kavramsallaştırarak başlayalım. İlkinin örneği komşuluktur; öyle uzun zamandan beri ikâmetin tarihi "fiziksel-uzamsal" bir ilişki olmuştur ki, komşu genel olarak seçilemediği ölçüde komşuluk da "serbest" değildir. Buna tekabül eden "beşeri" deneyim; ritüelleri, nüfuz alanının işaretleri, mitleri, gelenekleri ve "Komşunu kendin gibi sev" sloganı ile dindir. İkincisinin en iyi örneği, modern çağlarda çiftlerin aşk sayesinde "serbestçe" bağlanmış oldukları söylenmekteyse de, ilkinden daha

fazla "serbest" olmayan aile yaşamıdır. Ailenin doğası daha az "fiziksel-uzamsal" değildir ve "geleneksel" ve "seküler" güçlerin olabildiğince kuşattığı, hükümet müdahalelerinin temel meselelerinden biri haline gelme eğilimindedir. Başka ilişki örnekleri bulmaya devam edebilsek de, "fiziksel-uzamsal" yakınlığı zorunluluk olarak önvarsaymayan bir tek (üçüncü) beşeri ilişki tasavvur edebiliriz. Bu, ille de "zorunlu" bağlar veya kölelikle sonuçlanmayacak tek sosyal ilişki tarzı olan "dostluk"tur. Fiziksel yakınlık dostlukta bir önkabul değil sadece bir sonuçtur. Bu nedenle, "sorumluluk" "zorunluluk" hatta "samimiyet"ten daha çok bir "algı" meselesi olarak tanımlanır. Dinî, ailevi ve hatta sivil (yurttaşlık) bağlar her zaman "dayatıldığı", bir mensubiyeti veya kimliği önvarsaydığı halde, dostluk cinsiyet, coğrafya veya fiziksel komşuluğa göndermede bulunmaksızın herhangi biri ile başka birisi arasında kurulabilir. Bir cemaatin (dinî, mezhebî, kültürel, alt-kültürel), bir ailenin, bir Kentin, veya bir Devletin (yurttaşlık) mensubu olunabilir, ama "dostluğa" mensup olmaktan asla sözedilemez. Dostluğun Spinozacı anlamda, bu filozof bize "doğa uluslar, devletler, kastlar yaratmaz, sadece bireyler yaratır" hatırlatmasını yapmış olduğundan ötürü, "doğal" türde bir ilişki olduğunu söyleyeceğiz (*Spinoza, Corr. LXIII* [Spinoza, 63. Mektup].* Sosyal bilimler yaygın bir şekilde birinci türden ilişkilerle ilgilenmiştir. Din, komşuluk, "kamuoyu", küçük gruplar, aile, toplumsal sınıflar ve tabakalaşma, siyaset ve iktisadi ilişkiler sosyolojilerimiz var. Oysaki, sosyolojinin "en vahşi" kurucu babası Gariel Tarde'dan bu yana mevcut olan, hakiki bir dostluk sosyolojisini güçlükle de olsa gün ışığına çıkarabiliriz. Dostluk kavramını geliştirmek için enerji harcamak tercihen felsefenin görevi (fakat oldukça nadiren) olmuş-

(*) Klasik Metinler'in kısaltmasını verip eksiksiz biçimini çalışmanın sonunda bir liste halinde sunuyoruz – U.B.

tur: Derrida gibi çağdaş bir filozof "dostluk siyaseti" anlayışını hakiki ve temel bir felsefî temaya, "sevgi" motifine (*philia*) endekslemiştir (Derrida, J. 1997). Aristoteles'ten bu yana, Çiçero'dan geçerek, philia "felsefî" her şeyin temeli olmuştur: felsefe "bilgelik sevgisi"nden başka bir şey değildir ("kendinde bilgelik olmadığını" ekleyelim) ve her insan etkinliği dostluk perspektifinden değerlendirilebilir. Bu yüzden Eski Yunanlılar için, felsefecinin bilgeliği sevmesi gibi, marangoz ağacı "seven", fırıncı ekmeği "seven", Siyasetçi insanları "seven" (phil-anthropos) kişidir. Ancak philia nosyonunun kendinde en az iki kavramsal kopuş olmuştur: philia ve "agape"yi, duyumcu sevgiyi, ayırmak yeterli olmaz, çünkü philia ondan daha az bir insan duygusu, bir tutku değildir. Bu, tek bir bireyde görülse bile, seven ve sevilen şeklinde bir ötelemenin daima olacağı anlamını taşır. Aristoteles'ten Çiçero'ya, sevgi ve dostluk üzerine herhangi bir felsefî düşünümü ele geçiren bir soru vardır: sevmek mi, sevilmek mi daha iyidir? Yegâne bir yanıt vardır – sevmek daha iyidir, çünkü seven kişi "aktif"tir ve sevilmek daima başkasının bir lütfudur. Öyleyse, etik-ahlaki bir öncül olarak, sevilmek yerine sevmek için uğraşılmalıdır ve dostluk bu çabanın bir sonucundan başka bir şey değildir (Derrida, J. 1997:35; Çiçero, *De Amic.* #41).

O ana kadar dostluk ahlaki ve siyasi bir tema iken, Aristotelesçi dostluk öğretisi daha çok "yurttaşlık" alanına gönderme eğilimindedir. Bu nedenle dostluğun tartışıldığı doğal yer, duygular ve insan tutkularının bile Aristoteles tarafından değerlendirildiği *Nicomachean Ethics* [Nikomakos'a Etik] olmuştur. Burada, filozof "samimi", "gerçek" veya "mükemmel" dostluk türü nosyonunu geliştirir. Ancak, bu "mükemmelliğin" derecesi doğal olarak dostların sahip olduğu "niteliğe" bağlıdır. Aristoteles için hakiki bir dostu kendisi için sevmek, doğru, çıkar gütmeyen bir sevgiyi ge-

rektirir. O halde, Aristoteles'e göre, "gerçek dostluk" ötekini o temel olarak ne ise o olduğu için, erdem iyi bir insanın karakterinin merkezinde bulunduğu için sevmektir. En yüksek derecede dostluğun kriteri bu durumda "aynılık", dostların "eşitliği" şekline bürünmektedir. Erdemli insanlar birbirlerini neredeyse doğal olarak tamamen dostlukla çekeceklerdir.

İşte gerçek dost aynı zamanda başka bir kendilik olarak kalmalı, kendi talihini kendisi yaratırken, ötekini hâlâ "başka bir kendilik" gibi muhafaza ederek onun hazları ve acılarını kendinin bilip bunları paylaşmalıdır. Aristoteles bunu "tek bir ruhu" paylaşmak olarak adlandırır, öyle ki gerçek bir dost "ikinci bir ben"dir. Gerçek dostlar birbirlerinin faziletlerini paylaşarak, bir tür benzerlikler, hazların, acıların, talihli olaylar ve talihsizliklerin ortaklaşa paylaşılmasını, arzuların ve tiksinmelerin benzerliğini geliştirirler. Dostluk ötekinin hayatındaki olayları bilmektir. Gerçek bir dost hakikaten bir ayna gibi davranır – dostluk bize eylemde bulunmak için bir bağlam sunarken dostun bizim eylemlerimizden haberdar olabilmesine imkân vererek kendimizin-bilgisini mümkün kılar. Dostum başka bir "kendim"dir ve onun erdemini gözlemlerken kendiminkini görür ve tanırım.

Dostluk iyidir, çünkü gerçek dostlar birbirlerini iyi kılarlar. Ama bu; dostlar arasındaki etkileşim yoluyla, hatta bundan da öte Aristoteles'in yapıtında dostluğun iyiliği içermesi neredeyse "kural kesinliğinde" olduğundan, dostluğun mizacı veya "davranışları biçimlendirmeyi" içermesi anlamına gelmez. Dostluğun bu "ayna" oluşu sayesinde, insan erdemlerinin bilgisini arttırır, bununla gurur duyar. Aristoteles'in burada ebeveynlerin çocuğa gösterdiği sevgiyle benzerlik kurması ilginçtir: dostluk, ayna gibi hareket ederek aynı zamanda bir üretim süreci olarak işlev görür. Dostluk birine yöneltilmiş olunan sevgi vasıtasıyla işler.

Bu, gerçek dostların ortak bir tarihi paylaştığı anlamına gelir. Dostluk zorunlu olarak "özeldir", hususi bir kişiyle kurulan ilişkidir, fakat "mükemmel" insanlar arasındaki, belli bir mesafeden kurulan sevgi değildir. Dostlar özeldirler, tek kişiliktirler. Bunun anlamı, az çok uzun bir deneyim gerektirmesiyle –dostlar uzun bir "tarihe" ihtiyaç duyarlar–, dostluğun Aristotelesçi bağlamda bir "adanma" meselesi oluşudur. Bu Aristoteles'in dostluk mevzularının tamamen "uyumlu" olduğu ve bir tür iç gerilim taşımadığı anlamına gelmez: dostun mükemmelliği ve kusursuzluğundan emin olabilmek için dostlukta böylesi uzun bir tarihin deneyimlenmesine ihtiyaç duyulur.

Aristoteles'in (yahut genel olarak Antik [dönemin]) dostluk kavrayışı, modern anlayışın tersine, aynılık, tek anlamlılık ve benzerlikle tanımlanır. Dostlar benzerdir, bu nedenle dostlar arasındaki herhangi bir fark ihtilaf kaynağı, dolayısıyla dostluğun kusursuzluğunun bir zafiyeti iken, modern anlayışlarda, Spinoza'nınki dahil olmak üzere, dostluk tekilliğe, dostun iyiliğinin benzersizliğine saygıyı içerir. Mesele, Eski çağlarda dostluğun niteliğinin tek bir kuralla nasıl düşünülebilmiş olduğunu anlamaktadır. Açıktır ki, bu, Eski Yunan'da "bireyselliğin" niçin kavramlamayacağının nedenlerinden biridir. Antik dönem insanının her bireye mahsus tekil, eşsiz bir duygular seti anlayışı yoktur – bu Onyedinci yüzyıl akılcı felsefesinin bir icadıdır (Descartes, Spinoza ve Leibniz). Aristotelesçi anlayışta, eğer dostumdan özellikle de etik hayatın idealleri açısından bir şekilde farklılaşıyorsam, bu kendime çekidüzen vermem için bir uyarı işareti gibi hizmet görmelidir: yani, dostum muhtemelen kusursuzluk ve erdemlilikte benim ayarımda değildir.

Tabii, Aristoteles aynı zamanda gerçekçi düşünür, öyle ki, yaşamdaki olaylar zorunlu olarak farklılaşıp toplumsal dünyaya yayıldıkça, mükemmel dostlar arasında da farklar ola-

bilecektir. Herkes kendi erdemlerini hayat tecrübesi ve konumuna göre yaşar. Ama Aristoteles'te, bu farklar gerçek dostluğun özünü oluşturmazlar. Ve eğer farklar etik-olmayan bir durumu işaret ederse, dostluk bağları bununla bağlantılı olarak tehlikeye girecektir.

Aristoteles'in "yurttaş dostluğu" olarak adlandırdığı, kusursuz bir dostluğun "siyasi" formu olarak tanımlanır ve her şey siyasal yaşam alanına ve iyi bir anayasa problematiğine aktarılır:

> ...dostluk devletleri bir arada tutar görünmektedir ve yasakoyucular ona adaletten daha fazla önem verirler; çünkü fikir birliği (*homonoia*) dostluğa benzer bir şey olarak görünmektedir ve onlar bunu her şeyin üstünde hedefler, hizibi en kötü düşmanları olarak dışarı atarlar; ayrıca adil olduklarında dostluğa da ihtiyaç duydukları ve adaletin en hakiki biçimi dostluğun bir erdemi olarak düşünüldüğü halde, insanlar dostlarsa adalete ihtiyaçları yoktur (Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik, 1243 a*).

Dostluk siyasal adalet alanına aktarılarak, dostluğun, yalnızca "aynı olanlar" ile "eşitlerin" kusursuz dostlukta kapsandıkları (bunun yerine, eşitliğin aynılığa dayandırılması gerektiği de söylenebilirdi) şehir-devlette adaletin temeli haline getirilmesi istenmiştir. Bu Aristoteles'e bir kez daha, resmi siyasetten dışlanmış oldukları gibi, azınlıklar, köleler ve kadınları dostluktan dışlama fırsatı vermiştir. Aristoteles'e özgü şu şekilde işleyen bir yaklaşım vardır: azınlıklar, çocuklar, köleler ve kadınlar Kentin toplumsal olarak dayattığı koşullar bakımından değil, bizzat kendi "doğalarından" ötürü özgür değildirler. Ne var ki, Aristoteles'i okurken daima bir belirsizlik duygusu hissetmişimdir: bu doğa hakkında "özsel" değil, döngüsel bir sav geliştirir görünmektedir, zira bu reşit olmayan çocuk günün birinde bir yetişkin ha-

lini alacaktır, bir köle kurtulabilecektir vb. Gerçekte sadece toplumsal cinsiyetten kaynaklanan önyargı hüküm sürer: kadınlar mükemmel dostluğun mutlak olarak dışında bırakılmışlardır, ama bu aslında dostluk ihtimali için o kadar da "mutlak" değildir. Erkeklerle kadınlar arasında nice "farklılık" (doğa, cinsiyet, biyolojik türde farklılıklar) mevcut olduğundan ötürü dostluğun birçok sebeple ortadan kalkabileceği savımız bizi tutsak ettiği için, kadınlarla eksik bir dostluk kurulabilir.

Bundan ötürü, duygulanışlar düzeyinde, Aristoteles iki tür sevgi, "agape" olarak adlandırılan (bizden farklı bir varlığa yönelik kişisel sevgi) ile "aynı" olduğu düşünülen başka biriyle kurulan özdeşlik ve birliktelik vasıtasıyla işleyen sevgi, "philia" arasında ayrım yapar. Bu ayrımın temel ölçütü cinsiyetler arasındaki karşıtlık değildir, tersine ilkinin "duygusal" niteliğinin ikincinin "düşünsel", kavramsal niteliğine ters düşmesidir. Diğer bir deyişle, agape birbirinden farklı iki kişi arasında cereyan eden sevgi olarak tanımlanırken, philia benzer kişiler arasında oluşur. Mesele, daha ziyade Aristoteles'in "toplumsal cinsiyet önyargısını" kavramaktadır: kadınlığın tanımı ve kodlarının eserinin bütününde içeriliyor olmasından ötürü, bu önyargı, Aristoteles'in kadınlarda "rasyonalite" eksikliğine dair gözlemlerini değiştirerek ortadan kaldırılamaz veya düzeltilemez. Philia'ya dayanan bir dostluk ihtimal dâhilinde olsa da, erkeklerle kadınlar arasındaki özsel doğa farklılıklarının verili koşullarında mümkün değildir (bkz. Allen 1985; Spelman 1983).

Aristotelesçi dostluk etiğinin ortaçağ Hıristiyan felsefecilerini aşk ve dostluğu, birbirlerinden radikal olarak ayırarak, nasıl yeniden-tanımlamaya kışkırttığını dikkate almaya değer: Saint Thomas Aquinas Aristoteles'in Aşk (*Amor*) ki, bir tutkudur (*pathos*) ve Dostluk ki, bir zihin yapısıdır (*habitus, ethos*), arasında yaptığı ayrıma başvurur. Ne var ki, şim-

di, Aristoteles'in bu savlarının bütün güzergâhı cinsel arzunun, yani libidinal, parıltılı aşkın gerçekte aşk olmadığı, sadece bir arzu iştahı olduğunu göstermeye hasredilir: biri cinsel diğeri dostça olmak üzere iki tür aşk yoktur, zira bir "ethos", bir zihin yapısı olarak dostluk tutkunun sınırlarına dahil değildir (Thomas Aquinas, *Sum. Theo. I—II*, 26, İtiraz 1). Ve Aquinas doğası ve işleyişi farklı olsa da, her ikisi de tutku olduğu için, cinsel arzunun, seksüel tutkunun aşk ile aynı sınırların etki alanında bulunduğunu varsayarak devam edecektir.

Ayrıca, Aquinas Aristotelesçi üç dostluk türünü hatırlatır: "faydası" için (dostluk işe yarar), "haz" için ve "iyilik" için dost olunabilir – dostluktan zevk alınır veya tersine, dostluk kendimizin mükemmelleşmesine hizmet eder; ve zevke dayalı dostluk, şehevî aşkla, duyusal tutku ile hiç karışmamış olamaz (Thomas Aquinas, *Sum. Theo. I-II*, 26, İtiraz 3). Bu "cinsel aşkın" dostlukla asla karşıtlaştırılamayacağı veya aynı düzleme yayılamayacağı anlamına gelir. Burada Aquinas'ın yaptığı belirgin "mantıksal" hataya rağmen ("zevk almada" cinsel aşk ile bir karışım görmekte şüpheye yer olmamakla birlikte, şimdi "karışım" empoze edilmektedir), her şey Aristotelesçi, "pagan" bir temanın teoloji bağlamında nasıl yeniden üretilebileceğini göstermektedir. Aquinas, aslî bir kavramı, Tanrı Sevgisi'ni tanımlamak için, Aşktan saflığı bozan her türlü şeyi ve karışım ihtimallerini söküp atmak istemiştir. İzleyen bölümlerde Spinoza'nın aynı kavramı tamamen sözcük anlamıyla, tutkulardan türeyen aktif duygular düzeyinde nasıl ele aldığını göreceğiz, ama şimdilik, "özcülüğün" bütün bir duygusal ilişkiler alanını "ideal" ilişkilerle üst-değerlendirerek (over-valorazing) nasıl hataya düştüğünü gözlemek yeterli olacaktır: Aquinas'ın siyaset anlayışı Aristoteles'in "gerçek" anayasal Polis'inde değil, Tanrı'nın ideal şehrinde tanımlanır.

Onun dostluk kavrayışı duygusal ve siyasi olmamakla beraber, siyaseti kendi perspektifinden teokratik bir bilgelik ile yeniden tanımlamayı başarabilmiştir.

Bu nedenle, yukarıda değinilen itirazlara verdiği yanıtlarda, Aquinas kendini görünüşte-Aristotelesçi bir perspektifle sınırlamak suretiyle kendi maksadını açıklar: aşk, dostluk ve şehvet olarak iki türe bölünür, ancak o da dostluk sevgisi ve şehvet sevgisi olarak ikiye ayrılır. Bunun anlamı dostluk bağlamındaki sevgide, şehvet ve zevke dayalı sevgide olduğundan farklı şeylerin yapılmasıdır. Bu perspektifte, bir dost arzu meselelerinin dışında değil içinde tanımlanır: bir dost kendimiz için istediklerimizi onun için de dilediğimiz kişidir. Ve dostluk bir "haz alış" halini alınca, Aquinas orijinal Aristotelesçi bakışı, dostluğun ortak, paylaşılmış bir tarih meselesi, bir yaşanmışlık süreci olduğu görüşünü muhafaza eder görünür:

> Dostluk faydaya veya hazza dayandığında, bir adam gerçekten de dostuyla iyi şeyler yapmayı isteyebilir: ve bu bakımdan dostluğun niteliği korunabilir. Ama eğer o bu iyiliği kendi hazzı veya kullanımına isnat ederse, sonuç bu dostluğun faydalı veya haz verici olmasıdır ki, bu şehevî aşkla birleştiği ölçüde, gerçek dostluk niteliğini kaybeder. (Thomas Aquinas, *Sum Theo.* I-II, 26, İtiraza yanıt)

Bu nedenle, Aristoteles'ten Çiçero'ya, ondan da Thomas Aquinas'a, Dost kendimiz ile bir ilişkinin belirleyicisi olarak düşünülen ideal bir kişiliktir: bir aynadır, ama aynı zamanda deneyimlediğimiz ortak bir tarihi aktif olarak paylaşır. Yine de Dostun Deleuze ve Guattari'nin (1991) kullandığı anlamda bir "kavramsal kişi" olarak tanımlandığı da kabul edilmelidir: kavramsal bir kişi olarak Dost asli ve temel bir bilgelik, erdem ve mükemmeliyetin oluşumuna hizmet eder. Dostluğun duygusal yönü tutkulara doğru (âşk, iştah veya haz tü-

ründen) değil, tersine aynılık ve benzerliğe, bunlarda mevcut olan ortak amaçlar da dahil olmak üzere bir "ideal" bağlama doğru yayılır. Bundan ötürü, bu kavramsal kişiliği bir "toplumsal tip" olarak kabul etmek güçtür, zira o bir duygusal ilişkiler ve etkilenmeler demeti olarak tanımlanmaz.

Ancak, Antikite ve ortaçağ filozofları dostluk ilişkilerimiz hakkında tefekküre kışkırtarak bizleri düşündürmeyi başarabilmişlerdir. Zevke, hazza, keyfe, faydaya ve daha geniş bir anlamda alakadar bir sosyal ilişkiye dayalı diğer dostluk türlerinin yanında ideal, mükemmel ve hakiki bir dostluk ayırt edilebilmelidir. Antikitenin idealler dünyasında, bu "gerçek" bir insan değildir ve olamaz da. Aristotelesçi dostluk tartışmasında bütün bir düşünsel dışlama sistemi devrededir – azınlıklar, köleler ve kadınlar, bir "fark" ile tanımlandıklarından, dostluk alanında bir ihtilaf ve uyumsuzluk olarak yansıtılacaklardır. Aşk bu Antik felsefeciler tarafından kesinlikle bir "pathos", bir duygulanış olarak kabul edilmiş, ama ilişkilerin bir karışımı olarak zihin yapısında da ortaya çıkmıştır. Dostluk bu durumda ya heterojendir, zira aşk bir duygulanış olarak cinsel arzu ve şehvet (fayda yaratarak) veya saf haliyle aşk olabilir (ki, özellikle de Aquinas'ta, yarı-mistik bir "Tanrı sevgisi"nin çekirdeği olma eğilimindedir) ya da, homojen olduğunda, zihin yapısının düzenine aittir (ethos). İlk durum Eski Yunan'daki olağan düşünce ile ilişkilidir ki, örneğin Homergil metinlerde Achilles ve Patroclus arasındaki ilişkinin "patolojik" doğasına değinen Aeschines'te ortaya çıkar (Aeschines, *Against Timarchus:* 133) veya birinin kimin "gerçek dost" olduğunu teşhis edebilme yeteneği ile ilgilidir:

> Oysa, öyle sanıyorum ki, bir delikanlı kendinin hâkimi olmadığı ve kimin hakiki bir dost olup kimin olmadığını teşhis etmeyi henüz beceremediği sürece, yasa âşığa kendine hâkim olmayı öğretecek ve öteki erginlik çağma ulaşıncaya

kadar dostluğun tavsiyelerine uymasını sağlayacaktır; gene de bir delikanlının ardına düşüp ona göz kulak olan yasakoyucuya en iyi hami ve iffet koruyucusu olarak saygı duyulacaktır (...) ve Harmodius ve Aristogeiton, devlete hayır işlerinde bulunmuş, erdemleriyle en önde gelen bu adamlar, iffetli ve yasalara uygun aşkla –ya da tercihe bağlı olarak aşk dışında başka bir isimle de adlandırılabilir– dolu bir şekilde yetiştirilmişlerdir ve oldukça disiplinlidirler, öyle ki, onların yaptıklarına övgüler düzen kişileri işittiğimizde, davranışlarına düzülen bu methiye sözcüklerinin yetersiz olduğunu hissederiz (Aeschines, *Against Timarchus*: 139).

Kimin mükemmel bir dost olup kimin olmadığını ayırt edebilme yeteneği bir olgunluk ve tekâmül meselesi gibi görünmektedir. Önceden Platon'un *Alkibiades* diyalogunda mevcut bulunan, Aristoteles'te hâlâ temel bir sorun olarak kalacak olan dostluğa dair bir sorun vardır: bir kadının yün eğirmekten "anladığı", adamınsa bunun hakkında hiçbir fikri bulunmadığı durumda, bir adamla bir kadın arasında dostluk nasıl kurulabilir? Platonik anlamıyla kadın burada yün eğiren, öyleyse yünü seven kişi iken, bu adam için söz konusu olmayıp yün eğirmek hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Bu erkek ve kadın arasında bir dostluğun imkânsızlığını gösteren bir sebep olabilir mi?

Buna ilaveten, bu defa Çiçero'nun *On Friendship* [Dostluk Üzerine] adlı eserinde ortaya çıkan, bir Antik mesele daha dikkate alınmalıdır: biricik soru (bir kadın veya çocuğun gerçek bir dost olup olamayacağı) "kimin bir dost olabileceğinden" ibaret olmayıp aynı zamanda "nadideliğidir". Bir dost "nadidedir" ve herkes dost olamaz: "Ve şimdi sıradan halkın, sıradan insanların dostluğundan –bunlarınki bile bir haz ve çıkar kaynağı olsa da– sözetmiyorum, sadece gerçek ve mükemmel dostluktan, birbirlerini dostu ola-

rak adlandıran az sayıda insanın elde edebilmiş olduğu türde dostluktan bahsediyorum" (Çiçero, *De Amic*: 12-1). Buradaki "az sayıda" ile bir dostluk vasfına atıfta bulunulmadığı doğru olsa bile, Derrida'nın belirttiği gibi (Derrida, 1998), nadide oluş yine de bir koşul, dostluğun ekonomisinin ampirik bir şartıdır. Bu yüzden, dostluktan gerçekte dışlanan bir "çoğunluk" halini alır, sadece az sayıda kişi gerçek dost olmayı başarabilir. Kadınlar ve azınlıklar, belirsiz sayıda insanlar olarak ele alındıkları ölçüde, şüphesiz ki bu çoğunluğun bir parçasıdırlar. Bu vasıf karakteri taşımayan bir boyutun –nicelik, kıt oluş, nadidelik– insan ilişkilerinin belirleyici bir faktörü haline geldiği bir örnektir.

Her şey, bilhassa Aristoteles'te, birdenbire, bir tür karşısava, dostluğun "serbest" niteliğine dönüşmüş görünmektedir: "Güvensiz yürüyen kalıcı bir dostluk yoktur, ancak güven zamana bağlıdır. Denemekten başka bir şey yapılamaz, Theognis'in söylediği gibi, 'Çekingenliğini gidermedikçe bir erkek veya bir kadının zihni anlaşılamaz'." (Aristoteles, *Eud, Eth.* 3#) [Aristoteles, Eudemos'a Etik]. Bu tersine çevriliş herhangi bir "dostu" daimi bir şüphe kaynağı ve daimi bir sorgulamanın öznesi haline getirir. Bir dostluk, "süreklilik" uğruna değil, ama sadece çok farklı bir şeye, zamanın sınavına uymak zorunda olduğu için süreye tabidir:

> Temel dostluk öyleyse birçok kişiye yönelmez, zira birçok erkeğin arasında dostluğu sınamak güçtür, tek olarak yaşanmak zorundadır. Ne de bir dost, bir giysi gibi seçilebilir. Bununla birlikte her şeyde duyarlı bir adamın iki seçenekten iyi olanını seçtiğinin işareti var gibidir: ve eğer iyisi yerine kötü giysi uzun bir süre kullanılmış olursa, iyi olan seçilmek zorunda kalınsa da, içlerinden hangisinin daha iyi olduğunu bilmediklerinizden biri eski bir dostun yerine iyi olarak seçilemez. Çünkü bir dost denenmeden veya

bir günde kötü olamaz, şu da var ki, zamana ihtiyaç duyulduğundan "bir kile tuzu birlikte yemedikçe kimseye güvenme" deyimi doğmuştur (Aristoteles, *Nic. Eth.*, 7, 1243b).

Bu nedenle, bir dost seçmek aynı şekilde burada da belirsiz sayıdaki diğerlerini dışlamak halini alır. Bu tür bir ilişkiyi sosyolojik açıdan tanımlama imkânının bulunup bulunmadığı sorgulanmalıdır. Georg Simmel, benzersiz bir modern düşünür olarak, doğası üçlü veya daha fazla olanlardan tamamıyla farklı olan "ikili" ilişkilerden bahseder: ikili bir ilişkide, taraflardan birinin diğerini gözden çıkarması diğerinin varlığını anında ortadan kaldırır (iki-kutuplu bir ilişkidir) (Simmel, 1907). Fakat "kıt" olan, "nadir" olan, ikili bir ilişkiye indirgenemez, çünkü Yunanlıların dostluk grupları ve kardeşliklerin toplumsal ve siyasal öneminin farkında oldukları bilinir. Ne olursa olsun, "nadirliğin" veya "az" sayıda oluşun tespit edilmesi dostluğun pozitif yönü değildir: aile de az sayıda insan arasında kurulan bir ilişki biçimi iken, Yunan "mahremiyet" kültürü ile "ekonominin" "oikos"a (hanehalkına) atfedilmesi, iş bölümündeki cinsellik kaygısını ve "hane içindeki kölelerin" idaresini ailevi bir mesele haline dönüştürmüştür. Bir aileyi oluşturan şey kadınların değiş tokuş edilmesi suretiyle, klanlar ve aileler tarafından yürütülen bir ittifaklar ve aynı soya ait olma stratejisinden başka bir şey değildir. Şu halde, bir klan yalnızca sembolik olarak somut, yaşayan bir ailede temsil edilirken, herhangi bir aile bağında bir çoğunluk bulunur. Dostluğun "az" bulunuşu tamamen farklı bir şeydir: kimse ötekinin zihnindekileri bilemediğinden, sınanabilmesi belirsiz bir süre gerektiren dostluğun koşullarına nesnel olarak işaret eder. Bu, dostluk ve dostluk aracılığıyla kurulan (komşuluk, aile ve hatta kardeşlik gibi diğer türdeki ilişkilerden bu bakımdan farklılaşan) iki ya da daha fazla kişilik cemaat arasında bir geri-

lim olduğu anlamına gelir. Dinî cemaat, eşzamanlı olarak siyasi camia olarak adlandırabileceğimiz Polis'teki beşeri çevrenin bütününden başkaca bir şey değildir, çünkü Claude Lefort'un gösterdiği gibi, Eski Yunan'da din bireyin toplumsal gruba ritüeller aracılığıyla takdim edildiği yer iken, bazı Doğu dinleri dinî etkinliğin her türlü toplumsal bağdan, aileden ve hatta "dostlardan" bile izole olmaya dayanan farklı bir modelini takip etmişlerdir (Lefort, 1972).

Modernlik, topluluk ve dostluk

Dostluk, görmüş olduğumuz üzere, etik pedagojinin alanına ait olmuş, özellikle de Eski Yunan ve Roma'da önemli bir felsefî tema haline gelmiştir. Felsefî niteliği dostlukta bir tür "toplumsal tip" bulmak için ilerlememize izin vermez, çünkü Yunanlılar için dostluk gerçek "toplumsal" hayat ve deneyimin dışında beliren bir şeydir. Toplumsal hayata pozitif bir entegrasyondansa, nadir oluş ile, "kıt" oluş ile tanımlanır ve "hakiki" ideal dostluğa atfedilecek hiçbir "tip" yoktur.

Modern hayatta dostluk ilişkilerinin, tersine, bireysel alana dâhil olduğunu biliyoruz: dostluk herkes arasında, hatta aralarında bir mesafe olsa bile kurulabilir. Modern bireycilik ve yaşam deneyimi öyle görünmektedir ki, uzun süreli bir dostluğun sınanmasını sağlayacak "serbest" zamanı, bir aynılık ve özdeşlik ilişkisinin mensubu, birinin "eşiti" olmayı imkânsız kılmaktadır. "Mükemmel dostluk" hakkını elde edecek "bir kaç" kişiyi belirleyebilmek artık mümkün değildir. Dostlar genellikle aynı cinsiyetten kişilerden (aksi durumda ilişki başka türlü adlandırılabileceği için) "çift" halini alma eğilimindedirler ve erkeklerle kadınlar, yetişkinlerle çocuklar arasında dostluğun imkânsız olduğu fikri, zihinleri a priori çelemez.

"Bağlılık" veya "sorumluluk" dostluk bakımından modern temalardır. Bu temalar Kant'ta "ödev"in bir "kategorik buyruk" meselesi haline geldiği en yüksek felsefe düzeyine bile aktarılır. Dostlukta ödevler vardır ve dostluğun "kusursuzluğunun" bundan böyle zaman ile sınanması gerekmez, aksine dostluğun zamansallığına içkin hale gelir. Dostluk zamana "dayanmalıdır": bu bir sınama zamanı değil, tersine zamana bir tür kasvetli katılımdır – bir dostun bağlılığı, bağlılığa dâhil olduğu varsayılan her türlü egoistçe düşünce eşliğinde, her şeyi tanımlamaya yönelir.

Gelgelelim, bağlılık, dostluğun modern kavranışınm bir belirleyeni değildir, çünkü başka türdeki ilişkilerde –özellikle evlilikte, cemaatte ve dinsel bağlarda– çok daha derinlemesine mevcuttur. İkinci bir sebep, dostluğun bağlılık değil, bilakis bir algı meselesi olduğunu canlı bir tarzda iddia eden Gilles Deleuze tarafından ifade edilmiştir. Yine de, dostlar arasında "ortak" bir şeyler vardır – fakat bu nedir, cidden? Her şeyi, aynı lisanı, aynı alışkanlıkları ve tatları paylaşmak zorunda mıdırlar? Deleuze'ün anlatmak istediği şey ortak fikirlerden ziyade dil-öncesi (pre-language) bir şeyin olduğudur: "en basit konularda bile asla anlaşılamayacak veya konuşulamayacak insanlar olduğu gibi, tümüyle farklı fikirde olsanız bile onunla birlikte iken, böyle kuşkulu bir temele dayanmasının çok gizemli kıldığı, en soyut konuları bile derinlemesine ve son derecede anlayabileceğiniz insanlar vardır" (Deleuze, 1991). Ama bu tam da, "algının" dahil oluşu suretiyle, Dost'tan bir "toplumsal tip" yaratabilmemizi mümkün kılan, konuya "duygusal" ögeleri davet eden hususlur. Deleuze dostluğun algısal olarak gerçekleşen bir şey olduğu hipotezini bilinçöncesi bir düzeye taşır – aşikâr bir cezbe vasıtasıyla, "bir cazibe algısı, yani, bir jestte, bir düşüncede, hatta düşünce belirtilmeden önce, tevazuda, algının köklerine, en hayati köklere uzanan ve bu-

nun dostluğu oluşturduğu çekicilikte" gerçekleşir (Deleuze, 1991). Birinde küçük bir nefret uyandırıcı özellik görüldüğünde onun asla arkadaş olarak kabul edilemeyeceği, "bu kişi hakkında ne yaparsa yapsın silinemeyecek bir izlenimi" kışkırttığını ifade eden bir deyim vasıtasıyla dile getirilir:

> Aynısı cazibe için de, ancak tersinden geçerlidir; bir algı meselesi olarak cazibenin silinmez etkisi, bize uyan, bir şeyler öğreten, açan, uyandıran, göstergeler yayan birisi algılandığında ve bu göstergelerin yayılımına duyarlı hale geldiğimizde, bunları ya kabul eder ya da etmeyiz, ama daima kendimizi açık tutarız. Bu nedenle, sonrasında kesinlikle önemsiz şeyler söylese de onunla zaman geçirebiliriz (Deleuze, 1981).

Modern edebiyat ve diğer anlatı sanatlarının, kimi zaman tam huzuru sürdüren (Beckett'nin *Mercier ile Camier*'i gibi), kimi zaman ortaklaşa "tuhaf" bir olaya karıştıkları görülen (Flaubert'in *Bouvard et Pecuchet*'si [Bilirbilmezler] gibi) tutkulu dostluklarla dolu olmasının nedeni budur. Dostluğun modern imgesi kimileyin bu coşku, tutku ve duygulanışla bağlanmış "sıradışı" çiftlerdir. Eski çağlarda, filozof bilgelik dostuydu – Deleuze'ün belirttiği gibi, bu "bilge olmaksızın bilgeliğe yönelen, hak iddiasında bulunan pek çok kişiyle bütün alanlarda özgür yurttaşlar arası rekabet yürüten, girişimlerini belâgatle sürdüren kişiyi" imliyordu (Deleuze, 1991). Felsefe câmiasını mümkün kılan "ortamı" tamı tamına sarmış olan bu "haklılık iddiası" (pretention) mantığı zaten "rekabeti" içermektedir. Öte yandan, modern felsefe bu tür antik rekabeti devam ettirmekle beraber, bağlanmaya dayalı, yeni tipte bir felsefî bilgelik üretir. Pascal'dan Kierkegaard'a, modern felsefede yeni bir felsefe tarzı tanımlanmaktadır: bir şeye "angaje olunur" – dinî bir bağ gibi ve hatta evlilik ilişkisi benzeri- ve gündelik anekdotları, tutku-

ları ve bunlara karşılık gelen sembolik düzen silsilelerini izleyerek angajmana eşlik eden bir felsefî düşünüm –kuşkusuz "minör" nitelikte– söz konusudur. Angajmandan, Kierkegaard örneğindeki gibi cayılabilir, ama bu dostluk ilişkisinin sonu, nihaî noktası değildir: bir dosta "güvensizlik" oluşabilecek, angajman bozulabilecek ve dostluk bir kez daha bir zaman meselesine dönüşecektir. Ama bu süre bilgeliğin yetkinleştirilmesinin sınandığı bir süre olmak yerine dostluğa dahildir.

Yeni bir "sosyolojik tahayyül"e doğru

C.Wright Mills *Sosyolojik Tahayyül*'ü kaleme aldığında, sosyoloji hâlihazırda Birleşik Devletler'de "akademik kurumsallığını" kazanmıştı ve Avrupa akademilerine yayılma eğilimindeydi: bu Sartre'ın Fransa'daki hâkimiyetinin sonlarına doğruydu ve eleştirmenleri –"yapısal antropolojisi" ile Lévi Strauss, Freud'u "yeniden-okuması ile" Jacques Lacan– Varoluşçuluğa karşı mücadelelerinde manevra alanı kazanıyorlardı. Diğer taraftan, Almanya'da, Frankfurt Okulu Adorno, Pollock ve Horkheimer'in büyük eserleri ile entelektüel yaşam ve kurama yine de ciddi şekilde hâkimdi. Heidegger, sadece Fransız otoriteleri tarafından savaştan sonra öğretim yapma izni verilmediği için değil, aynı zamanda "Hâlâ Tanrı'ya muktedir olabilir miyiz?" gibi bir soruyu –kendi kendine– yöneltebilmek için hiçbir şey bulamadığından, hâlâ sessizdi. Entelektüeller Birleşik Devletler'in "yeni emperyalizmine" ve Soğuk Savaş'a karşı direnç gösterdikçe, dünyanın entelektüel ortamlarında her şey, "kanaat" ve "tahayyül" nosyonlarının ta kendisinin ele alınmasına meyledi yordu. Sartre *L'imaginaire*'i [İmgesel: İmgelemin Psikolojik Fenomenolojisi] yazıyor, muhalifi Merleau-Ponty iki kitabı, *Phénoménologie de la perception* [Algının Fenomenolo-

jisi] ve *Le Visible et L'Iinvisible* [Görünür ve Görünmez] ile "görünürlüğün", dünyanın kendini görünür kılmasının koşullarını soruşturuyordu. Anglo-Sakson "analitik felsefesi" bile genellikle "inançla" ilişkilendirdiği "kanaat" problemini sorguluyordu. Ve bu aynı zamanda kanaatleri filtreleme, yorumlama, sunma ve "imajlar" olarak ifade etmenin asli aygıtı olan "televizyonun" doğuşuydu.

"Kitle toplumu" formülasyonunun doğal kökleri Eski Yunan'da, ve Efesli hemşehrilerinin "nomos"unu itham eden Heraklitos'ta açığa çıktığı üzere, özellikle de Presokratiklerin belirgin elitizminde mevcuttu: onlar "herkese ortak" olan Logos ya da Akıl yerine, kendi "farklılaşmış" kanaatlerine güveniyorlardı. Ayaktakımının "düzensizce değişen kanaatlerini" daima suçlamış olduklarından ötürü, ne Platon ne de Aristoteles demokratik değerlerle yoğun bir şekilde ilgilenmişlerdi. Makyavel ve Spinoza, kitlelere olumlu değerler yükleyebildikleri (Spinoza'nın "çokluğu") halde, onlardan tamı tamına rasyonel bir duruşu esirgeyerek, bu meselede kendilerini oldukça belirsiz figürler olarak ortaya koyarlar. Aydınlanma çağında, kitlelerin aynı zamanda nihaî olarak Napolyonik devlet aygıtı ile "disipline" edildiği çağda da, egemen güçler sanki kitle davranışından hoşlanmıyorlardır ve yeni doğmuş sosyoloji patlamalarını, duygularını ve dileklerini kestirebilmek için "kitle davranışını" anlamaya niyetleniyordur (Auguste Comte'un "pozitivizmi", Gustave Le Bon'un geliştirdiği "kalabalıklar sosyolojisi" ve Fourier, Owen ve Saint-Simon'un "ütopyacı sosyalizmleri").

Gelgelelim, "kitleler" ve "kalabalıklar" sorununu ortaya atmak, aynı zamanda "birey" sorununu da ortaya koymak demektir. "Bireyi" tanımlamaksızm, ondan farklı davranan "kitle" veya "kalabalığı" tanımlamak olanaksızdır. Bu; Le Bon'dan Durkheim'a, doğuşu sırasında Fransız sosyolojisinin yakasını bırakmayan bir sorundur. Le Bon "kalabalık-

olayının" "eşitleyici" işlevini göstermek niyetindedir (çünkü kalabalıklar genellikle "olaylarda", devrimlerde, kanaatlerde, "halk düşmanlarının" kınanmasında biraraya gelir görünmektedirler). Kalabalıkta, bir profesörün entelektüel bakımdan basit bir lumpen-proletere indirgeneceğine inanmaktadır. Genel bir "kitle korkusundan" yeni bir "bireycilik" doğmaktadır.

İleride tartışmak zorunda olduğumuz, bu "kitle deneyimi" C. Wright Mills'in eserlerinde tersine çevrilir: kitle artık devrim yapan, sorunlar çıkaran ve kamusal kurulu düzeni tehlikeye atan bir şey değildir. Kamusal kurulu düzen, kendi yaşamlarını bağımsız olarak yönetebilmeye muktedir olmayan, böylelikle de yalnızca iktidar ilişkilerini "destekleyen" bireylerden müteşekkil bir kitle toplumundan başka bir şey değildir. Mills "kitle" davranışının hem sükûnet dolu, laik hem de "tehlikeli" olduğunu göstermeyi başarabilmiştir. "Sosyolojik tahayyül" kitle içindeki "birey" için hayatı anlamlı kılma girişiminden başka bir şey değildir. Basit bir "kanaate" indirgenen şey kesin olarak "tahayyül"den başkası değildir. Sosyolojik muhayyile, bir birey kendi biyografisi ile "kamusal" veya "nesnel" denilen sorunların örtüştüğünü görselleştirmeyi başarabilir (dosdoğru "anlamasa" da) veya "tahayyül edebilir" hale geldiği zaman ortaya çıkar. Bu nedenle, Mills sosyolojiyi, Akademinin "Grand Teorisyenlerinin" (Talcott Parsons ve hatta Robert K. Merton'un "orta-boy" kuramları) ellerinden alarak "demokratize" etmeye kalkışmıştır ve erken gelen ölümünün onu, geliştirdiği "sosyolojik tahayyül" için kurumsal bir çerçeve öne sürülmesi yönündeki uyarısını olgunlaştırmaktan alıkoyduğuna inanıyoruz.

Mills'te "tahayyül" sözcüğünün; Hegel'in "kavramların pedagojisi"nde ileri sürdüğü ya da Jean-Luc Godard'ın televizyon çağında "imajların pedagojisi" ile kastettiği şey-

le doğrudan örtüştüğünü sezinliyoruz ki, hepsi de her şeyi kapsayan Yunan Eğitimi'ne (Paedeia) göndermede bulunurlar. Muhayyile şimdi, kimi felsefeci, sosyolog veya bilim insanınca sadece bir "felsefe metni" gibi ifade edilemeyecek, bir tür "farkındalığı" belirtme eğilimi taşımaktadır. Eğer Mills "kitle toplumunu" itham ediyorsa, bu "kitlenin içindeki bireyi" ortaya çıkarmak, istatistikî bir sayıya veya bir "kanaat" taşıyıcısına indirgendiği bir toplumda ona adres kazandırmak içindir. "Pedagoji" terimi akademik, bilimsel ve dersliğe dayalı bağlamlarından kopartılmalıdır.

Bundan ötürü, Mills öncelikle, bir sosyologun (onun "akademisinde" diğer mekânlardaki beyaz yakalıya tekabül eder) "iktidar seçkinleri" tarafından "kararların nasıl alındığını" gözleyebileceği bir seviyeye ulaşma ihtimalinin bulunmadığını göstermeye girişir. Eğer "iktidar seçkinleri" hakkında bir kitap yazabildiyse, bu "bilimsel bilgi" vasıtasıyla değil, tersine kurulu düzeni suçlayabilmek için gerekli olan "hayal gücü" yoluyla yürütülen bir çalışmadır. Şu var ki, iktidar seçkinlerinin üç genel "düzeni" –askerî, siyasi ve endüstriyel–, zaten her yerde mevcuttur. Bu "her yer", "hakikatin" biz kitlelerin gözünden kaçtığı, aynı zamanda "akademisyenin" ilgili olduğu bir "gündemi" önceden varsaymaktadır. Mills'inki bugün anladığımız anlamda bir "komplo teorisi" değildir, çünkü o gerçekten de sosyolojinin hâlâ mümkün ve neredeyse bir "laboratuar bilimi" olduğuna inanmaktadır. Hakikaten, sosyoloji toplumlar sanki "laboratuarlarmış" gibi işleyebilir ve bu "uygunsuz sözde" sorun oluşturacak hiçbir şey yoktur. Mills aslında bize; "sosyolojik tahayyül" kuramının bir laboratuar çalışması yapması gerektiğini toplumsal-olayların laboratuar-gözlemini oluşturabilmek anlamında değil, zaten siyasi iktidarlar ve kumanda rejimleri tarafından inşa edilmiş "laboratuarlarda" yaşamakta olduğumuz anlamında bildirmektedir.

Belgesel film bir laboratuar gibi işler mi?

Bir toplumsal araştırma projesinde kullanılan görsel, işitsel veya görsel-işitsel bir malzeme asla bir "destek" olarak, doğası nasıl tanımlanırsa tanımlansın –metin yorumu, ampirik araştırma, bazen de katılımcı gözleminden doğan...– bilimsel bir gözleme yardımcı olmaya yarayan bir örnek gibi görülemez. Bunun nedeni görsel ve işitsel deneyimlerin beşeri düşüncenin felsefî, sosyal-bilimsel veya antropolojik yatırımlarından daha az "düşünülmüş" olmamasıdır. Onlar, çağımızda sinema, video ve günümüzde elektronik interaktif medyaya karşılık gelen ve metinlerden (iletişim süreçlerinde daima tabi kılındığımız) çok daha sofistike, çok daha fazla "düşünen makinelerdir". Güncel kültürde, sırf metinsel araçların ve akademik düşüncenin "ussallığı"nm (cerebrality) ötesine geçerler. Bunun basit bir nedeni var: her yeni kuşak "okurlar" olarak kalmaktansa, daha fazla görsel-işitsel yönelim kazanma eğiliminde – artık "imajları" ve "sesleri" basitçe "şeyler" veya "bütünleyiciler", "illüstrasyonlar" olarak kabul etmiyorlar.

Ancak görsel-işitsel deneyimin eğitim alanına girişi sadece yetersiz değil, ayrıca hâlihazırda zarar vericidir: Paul Virilio'nun eserleri bize, "görsel-işitsel"in esasen askerî teknolojilerin, "savaş lojistiğinin" parçası olarak geliştirildiğini göstermektedir (Virilio, 1991). Görsel-işitselin "babalarından" birinin, Nazi propaganda aygıtını özenle hazırlamış Dr. Goebbels olduğu belirtilmelidir.

Artık temel beşeri yaşam-deneyimleri olarak "görüş" (vision) ve "duyuşu" (hearing) yeniden-temellük etmek zorunludur. Bunlar günümüzde, eskilerin duyular, insanın beş çıplak duyusu olarak adlandırdıkları şeye indirgenemezler: görme ve işitme güçlerini arttıran "makineleri" ya da "uzantıları" yaratabilen, daha fazla bir şeydirler. Onları zihnimiz-

de "kitle iletişimi" olaylarım yaratan ve yeniden üreten saf araçlar olarak canlandırmıyoruz – bir fotoğraf bazen sayfalarca yazıdan çok daha fazla enformasyon sunabiliyor.

"Kanaatleri" ve "duygulanımları" tartışarak, "toplumsal tipler" nosyonunun daimi bir gerileyiş içinde olduğuna şahit olmuştuk. Onu canlandırmaya kalkışmayacağız. Ne var ki, bu gerileyiş, çağımızın "olayı" açısından semptomatiktir: evrensel düzeyde oldukça "hatalı" görsel-işitsel aygıtlar geliştirmiş bulunuyoruz (televizyon ve kısmen de, gelecekte ne olacağını bilemediğimiz için hâlâ "açık" kalan bir sorun olan İnternet). Toplumsal tiplerin gerileyişi günümüzde sözde-toplumsal tiplerin yaratılmasına karşılık gelmektedir: yuppi, rockçı, hacker ve aslına bakılırsa evlerde de, web'te neredeyse sadece "otistik" şekilde sörf yapan veya bekleme zamanlarında yalnızca televizyon izleyen yeni bir kuşağa sahibiz.

Televizyonun bir "zaman-makinesi" olduğu belirtilmelidir: zamana kumanda eder ve düzene sokar, çalışma ve dinlenme zamanının zorunluluklarına uyumlu olarak parçalara ayırır, ordinatlarını yeniden belirler ve onu yeniden yaratır. Dünya nüfusunun büyük kısmının halen İnternet'ten mahrum olması söylediğimiz şeye bir itiraz sayılmaz: hâlihazırda planlanmış olan İnternetin televizyon ile teknolojik bütünleşmesi projesi mevcut durumu yakın gelecekte değiştirecektir. Birleşik Devletler'deki İletişim Otoyolları ve Avrupa'daki Bengemann Raporu gibi projeler bugün böyle bir bütünleşmeyi teşvik ediyorlar.

Yine de, toplumlarımızın "kanaat" toplumları olduklarını söylediğimizde, Deleuze'ün "denetim toplumları" olarak adlandırdığı şeyle uyum içindeyizdir: en azından "kanaat" düzeyinde "özgür" olsanız bile hâlâ denetlenmektesinizdir. Ve bu denetim, hiç olmazsa "liberalce" sorgulanma sürecinde olan Foucaultcu "disiplin toplumları"nın aksine, çoğunlukla görsel-işitseldir (yaşam izlenir).

Bu "sorgulama" "liberal" kalmakta, yani, "disipliner" yapıları suçlama ve müstakbel bir yurttaşlık, enformasyonun otoyollarda serbestçe akışı gibi "hakları" talep etme düzeyinde kalmaktadır. Her şey "disiplinlerin" yanlışlıklarını ortadan kaldırmaya ayarlanmış görünmektedir: "okula", "hastaneye", "akademiye", "istihdama" tabi kılıcı Napolyonik evrensel sistemler ile Freudcu "çocuk yetiştirme" sistemi, günümüzde çöküş halindedir ve görünen odur ki hiç kimse onların yerini neyin alacağını bilmemektedir.

Bize göre akademik veya gündelik disiplinlerin, "ayrımcı" ve "çözümleyici" sistemler olduğu açıktır: ve günümüzde "imaj" kısmen onlara hizmet etmektedir. Okul lisanı, matematiği, fiziği sadece "kurallar" veya "yasalar" oldukları uyarısında bulunmaksızın, yaşam-deneyimlerinin üzerinde topyekûn bir hükmedici gibi öğretir. Bir matematik kuralının bir denklemi çözmek için öğrenilmesi zorunlu bir yol olduğunu evvelce görmüşüzdür. Bir zamanlar Hannah Arendt'in inandığı gibi, öyle "oyunun kuralları" ve hatta bir öznenin özgürlüğünün müşahede edilebileceği "dil oyunları" (Wittgenstein) gibi şeyler yoktur: her "kural" yönetir ve tam olarak bir emir gibi belirir... Matematikteki naif bir sorunun çözümü bile "x ile y'yi topla, ve sonra..." tarzında emirlere uygun olarak öğretilir.

"Çocuk yetiştirme" bile "post-modern" yaşamın her alanını kat ediyor – sadece Dr. Benjamin Spock'un kitabından veya günlük gazetelerden bazı "pratik bilimsel bilgiler" öğrenmek zorunda kalınmamakta, aynı zamanda daima denetim altında bir "özgürleşme" halini almaktadır. Eğer Freud çocukların cinsel oyunlarını (veya başka tür, Küçük Hans'ın oyunu gibi, bize göre "cinsellikle" hiçbir ilişkisi olmayan) "özgürleştiriyorsa", bu onları kendi "bilimsel" yöntemleriyle gözlemleyebilmek amacıyladır. Bilimlerin evrimleşmesinde, öyle ki, önce "gözlemek" (Aristoteles), daha sonra "de-

ney" gelir gibidir, ama bunu yapabilmek için, şeyleri önce "avlamak" veya "kapmak" ve bundan sonra laboratuar koşulları altında "deneyimlemek" gerekir.

Mills'in "sosyolojik tahayyülünün" temel bir sorunu hâlihazır bir yanıttır: "kitle toplumu" "grand teorilerin" gözlem ve hatta deney yapmak üzere davet edildiği laboratuar benzeri bir şey olma eğilimindedir. "Akademik" sosyolojinin gelişiminin esas yapıtaşları bir "seçim kampanyası"nın imal edilişi hakkında Middletown'da yapılan seri çalışmalar ve özellikle de Gunnar Myrdal'm Amerikan Askeri hakkındaki "askerî araştırması"dır.[17]

Şurası açıktır ki bir toplumbilimci kendi başına bir "toplumsal laboratuar" oluşturamaz – aksi halde muazzam büyüklükte sosyoloji doktorları kurulları oluşturmak, aileleri, kabileleri, toplumsal grupları, hatta sınıfları ve varoluş sorunlarıyla beraber bazı "pratico-inerte" [pratikte ölüm] malzemeyi getirtmek gerekirdi. Oysa bu "laboratuar" zaten düzenlenmiş durumdadır: önce Foucault (1975) tarafından "disiplin toplumları", sonra da Mills'in "kitle toplumu" ile görülür kılınmıştır. Gabriel Tarde'dan kitlelerin bireylerden oluşmak zorunda olduğunu öğrenmiş bulunduğumuzdan beri, ikincisi besbelli ki hiçbir zaman hayata geçirilemeyecek olan bir proje, bir sözde-toplumdur. Mills bir sosyologun, bir "iktidar seçkininin" yardımcısı (bir toplumsal-olmayan "tip") olmaktan öte bir anlam taşımadığını ve "beyaz yakalıların" düzenine ait olduğunu, yani Foucault'nun ter-

17 Kalpsiz türde bir pragmatizm, bazı içkin sorunların varlığını neredeyse inkâr eden Myrdal'ın şu açıklaması ile davet edilir: "Araştırma için en vaatkâr alanın geleneksel disiplinlerin arasında kalan "kimseye ait olmayan alan" olduğu kabul edilmektedir. Ekonomistin veya sosyologun bulanık halde bırakacağı bir kavram, yani "ekonomi" veya "sosyoloji" kavramı vardır; zira rasyonel bir çıkarsama için asla bir öncül olamaz. Gerçekte, varlığını sürdüren, yalnızca çözülmesi gereken kuramsal veya pratik sorunlardır ve onlarla mücadele etmenin en akılcı yolu her özgül sorunu çözmek için en uygun yöntemi kullanmaktır."

minolojisinde iktidarı "elde tutan" değil "destekçisi" olduğunu göstermiştir.

Foucault'da her şey muazzam bir imajla başlamış görünmektedir: Magritte'in *Ceci n'est pas une pipe*'ı, bize sadece bir pipoyu gösteren ve pipo imajının altında, "bu bir pipo değildir" cümlesinin yazılı olduğu bir resimdir. Foucault, kısa bir kitapta, bütün eserlerinin damarında bulunduğuna inandığımız bu görünürü ve dile getirilebiliri (lisan) içeren paradoksu yorumlar: yazılı (söylemde mevcut) olan şeyden görülebilecek olanı çekip ayırır (Foucault, 1994: I, 232). Foucault; dil, toplumsal bilimler, delilik, suçluluk (ki, buna denk düşen "toplumsal tipleri" her zaman ortaya koyabilmiştir: deli, erotomani, "tehlikeli kişi", vd.) ve "emek" arkeolojilerinde, tarihsel "kopuşları" ve hâlâ yorumlanmayı bekleyen analitik sonuçları ile beraber bütün toplumsal deneyimi hareket halindeki bir resim modeli ile görselleştirmiş görünmektedir.

Godard'ın yeni imajı

Artık, Jean-Luc Godard'ın tam olarak "yeni bir imaj" icat edebilmiş olduğuna inanıyoruz. Bu TV için geliştirilse de, kesinlikle ona indirgenemeyecek olan video-imajdır. Bu başarı, Godard'ın ilk "video-imajlarını" üretmeye başladığı 25 yıllık çalışmanın ürünü gibi gözükse de, ona ivme kazandıran; umut dolu bir "kültür devrimi" perspektifine yönelten "Maocu" esinlenmeleri değil, kesinlikle çağının hareketleri, Pravda, CinémaVérité ve özellikle de Dziga Vertov Grubu'nun eserleri (*Groupe Dziga Vertov*) olmuştur. Şu halde yakın dönemli çalışması *Histoire(s) du cinéma*, düşünülüş tarzıyla, hem duygulanış (affection) hem de görüşe (vision) uygun bir yöntemi parçalardan birleştirerek oluşturmak amacıyla videografiyi bir arşiv öğesi gibi kullanmakla

ilgilendiğimiz için, şimdiki perspektifimiz açısından bir kalkış noktası olabilir. Çalışmamızın bu son aşamasına geçmeden önce (bunun ötesinde, son bölümde videonun da yer alması gerekmektedir) böyle neo-Vertovcu bir imkânın, zaman içinde, Godard'ın eserlerinin başından sonuna dek nasıl geliştirilmiş olduğunu zihnimizde canlandırmak faydalı olacaktır.

Bildiğimiz kadarıyla, Godard'm "siyasi filmleri siyasal kılmalı" formülü ilk kez "Dziga Vertov Grubu'nun" tanıtım (*Cahiers du Cinéma*, No. 240: Temmuz-Ağustos 1972 tarihli sayısında anonim olarak basılan "Sur les films du groupe" [Grubun Filmleri Üzerine] başlıklı) yazısında dile getirilmiştir. "Pariscope" diye anılan gelenek gibi bu formül de bize "siyasi film yapmanın kolay olmadığını" hatırlatmaktadır. Kaldı ki, "siyasi filmin" ötesine gidilmeli (Elia Kazan, John Ford bile, ilki bariz şekilde aşırı sağ bir perspektiften, "siyasi filmler" yapmışlardır) "siyasi filmleri siyasal kılmalı" sorusu sorulmalıdır. Bu formül açık bir Brecthyen göndermeye, *Verfremdungseffekt*'e, burjuva sinemasının öykülerinin parçası olan olaylardaki doğallığı bozacak eleştirel bir mesafe etkisine sahiptir. Godard *Tout va bien* [Her Şey Yolunda] filminde bu öyküsel olayların "ağlayan birini gülmeye zorlarken, gülen birini de ağlatan" teşebbüsler olduğunu savunur: klasik dramatik sinema izleyiciyi "ekrandakine gülmeye" zorlayarak birlikte gülmeyi sağladığı gibi, aynı şeyi ağlatmak için de yapar (aynı eser, s. 5). Bu; Deleuze'ün betimlediği üzere, aksiyonlar ve durumların öykünün yapısında "gerçekçi" filme zıt şekilde yeniden tanımlandığı "aksiyon sineması" tarzında, hicvederek güldüren türde bir yabancılaştırma değildir (Deleuze, 1982). Klasik bir gerçekçi film öyküsünde, aksiyonlar; genellikle bir model olarak kullanıldığı (bu model anlayışı Flaherty'nin ilk belgesellerinde, Nanook'un doğa ile düellosunda da vardır) Amerikan dav-

ranışçılığının sözde-psikolojisinde olmasa da, tam da klasik sosyolojideki gibi, aslında bir duruma, bir ortama, bir çevreye gösterilen reaksiyonlardır. Bir bakıma, "Anonim" yönetmenimiz Dziga Vertov Grubu'nun çalışmalarındaki Brecthyen yönün sadece Brecth'in "eleştiri" davasının bir "devamı" değil, tersine nitel bir farkla hayatiyet kazanması, "izleyicideki eleştirel gözü açmak mücadelesi" olduğunu iddia eder.

Bu bize, Sovyet sinemasında, Vertov, Eisenstein ve Stalinist rejim arasındaki üçlü mücadelede neler olduğunu da hatırlatır. Hem Vertov hem de Eisenstein, Jdanovizm koşullarında sıkıştırılmalarından önce, tamamen farklı yollarla, sinematografi için "yeni bir uluslararası dil" çağrısında bulunuyorlardı: üstelik bu "Lenin'in söylediği şeylerin Bismark'tan nasıl sadece bütünüyle farklı olduğunun değil, keza bu şeyleri nasıl "farklı" dile getirdiğinin kavranmasının yoludur" (adı geçen yapıtta).

İkinci Godardcı an "bir filme her şeyi koymalı" ("*mettre tout dans un film*") şeklinde formülleştirilebilir ki, bunun 1975'ten beri, sinema çalışmalarının sayısını oldukça azaltarak videoda birleştirebilmesinin zorunlu yolu olduğuna inanıyoruz: Histoire(s) du cinéma kalkış noktasını nostaljik-olmayan "sinema başarısızdı" varsayımından alıyor görünmektedir (Jean-Luc Godard Serge Daney ile yaptığı söyleşide bu üzücü sonucu bizzat üstlenir görünmektedir: *Cahiers du Cinéma*, No: 513:49). Açıktır ki, bir tarih bir şeyin çöküşünü takiben yapılır: oysa sinematografinin halen hayatiyetini sürdürdüğünü biliyoruz ve bu kesin olarak şu andaki sorunun temelindeki şeydir – Deleuze (1994:1) "sinemada da felsefede de işlerin kötüye gittiğini" söyleyecektir. Sinemanın hâlâ canlı olması gerçeği bir tarih problemini, kesinlikle Hegelci olmayan bir geçmiş problemini hâlihazırda dayatmaktadır: Serge Daney "Vertov yaşanmış olan herhangi bir şeyi gösterebilirdi" hatırlatmasını yaptığında, bu problem

açığa çıkar – bizim için bir geçmiş olsa da hâlâ Vertov'un videolarına ulaşılabilirken, bu "yaşanmış olan herhangi bir şey kayıplara karışmıştır" (adı geçen yapıtta, 49). Tarihi ulusların, sınıfların, savaşların, büyük olayların tarihi olarak hatırlatan Hegelci bir tarz için bu paradoksal değildir. Bu, kapitalizmin "tarihinin" tortularını muazzam eserlerinden oluşan bir setin içinde dizilere yerleştiren Fernand Braudel için bile paradoksal değildir. Ama bir bakıma, "görünür" halen göçüp gitmiş olduğu halde imaj hâlâ mevcudiyetini koruduğu için, sinema tarihinde esaslı bir paradoks söz konusudur.

Sinemanın mühendislik, tren, fotoğraf, bilimsel devrim ve Virilio'nun söylediği gibi savaş teknolojilerini gerektirdiğini görmüş bulunuyoruz. Godard bu teknolojik arka planda sinemayı katederek, düşünülüş tarzıyla "televizyonu" keşfeden bir kültürün temelini görür. Şunu savunur:

> Sinema sanat olduğu gibi, bilim de bir sanattır. Histoire(s) du cinéma'da bunu dile getirmekteyim. 19. yüzyılda, teknik; artistik bir anlamda değil (Jura'da üretim yapan küçük bir saatçinin hareketi düzeyinde değil, tersine yüz yirmi milyon üreten Swatch'ın düzeyinde işleyen), işlemsel (operatoire) bir anlamda doğmuştur. Yahut, Flaubert bu tekniğin doğuşu (telekomünikasyonun, semaforların) ile Madam Bovary'nin budalalarının doğuşunun eşzamanlı olduğunu anlatır... (Kendi çevirim, U.B.) (Godard, adı geçen yapıtta, 49)

Godard bir zamanlar Ernst Jünger ve Martin Heidegger tarafından izah edilen, özellikle de ikincisinin salt "bilimsel-sanat" olarak kalmaktansa "kültür" haline gelmeye meyleden "teknolojiyi" sorgulayarak izah ettiği şeyi kabul eder görünmektedir. Bu "bilimsel" soykütüğünü önceki kısımlarda tasvir etmeye girişmiştik. Godard'a tek itirazımız sinemanın televizyona vücut verdiği düşüncesine olabilir, çünkü

tam tersine televizyonun Heidegger'in bir zamanlar *Question Concerning Technology*'de [Tekniğe İlişkin Soruşturma] ileri sürdüğü gibi bir kültür olarak evrildiğine inanıyoruz: modern teknoloji eski "ayakkabılarda" olduğu gibi köylü bir kadının ayağının uydurulacağı şekilde üretimde bulunmayıp "enerji", "plastik", "elektrik", "şehir ısınması" gibi tümüyle amorf şeyler üretmektedir. Böylesi bir gelişimin; günümüzde kanaatlerin manipüle edilmesinde, "hazların kullanımında" (bu deyişin *Cinselliğin Tarihi*'nin İkinci Cildindeki Foucaultcu anlamını ters çevirirsek) ve özellikle de televizüel ve dijitize dünyanın imajlarının "video-uzamı"nda belirginleştiği uyarısının yapılması zorunludur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DUYGU NEDİR?

Tezin önermesi

Duygular sosyolojisi "hisler"in ve "sezgi"nin sosyolojisidir: bu onun evvelce Aristoteles'te bulunan "pratik bilgelik" (*phronesis*) düzenine ait olduğu anlamına gelmektedir. Ancak Aristoteles'in (izleyen kısımda göreceğimiz gibi, ne de Freud'un) bize yardımcı olamayacağına inanıyoruz, çünkü buradaki "pratik" hiçbir suretle "bilimsel bilgi" kılavuzluğunda oluşmayıp sadece enformasyon ve kanaate dayanmaktadır. Hisler basın ve televizyon tarafından yönlendirilebilir, ama sezgi hiçbir zaman yönlendirilemez: o insanın kendini kamunun kanaatinden –Freud'un Süper-Ego'sundan– olduğu gibi, aynı zamanda artık "toplumsal tiplere" değil, tersine "imaj tasarımı" alanına ait bulunan "imajların" temsil edilişinden de (bu anlamda, reklâmcılık kamuyu algısal düzeyde yerinden oynatabilecek "aşkın imajlar" yaratabileceğini iddia edebilmektedir) kurtarabilme yoludur.

Önceki bölümde kullanmış olduğumuz kavramı çerçeveleyen nosyonlara artık aşinayız: kanaat bir yanda "tahayyül" (Spinoza) öte yanda duygularla ikili bir özdeşlik içindedir.

Ancak duygular, deneyimlerin yeniden-formülasyonu olmayıp yaşanmış-deneyimler oldukları için daha geniş bir anlama sahiptirler. Kanaat bir şeyi önvarsayar: bu, bir kanaat ya da yargının terimin klasik anlamıyla "bilimsel bilgi" olmak yerine, evvelce duygulanılmış bir durumu yansıtması anlamında "duygudan" başka bir şey değildir.

Bu bölümde, o halde, "duyguları" dikkate alan iki temel örneğin olduğu bir alana girmeliyiz: ilki esasen Freud'un geliştirmiş olduğu psikanaliz, ikincisi de, ilkinin bir eleştirisinin temeli olarak kullanacağımız, *Etika*'nın Üçüncü Kitabı'nda geliştirilen Spinoza'nın "duygulanımlar" (hissiyatlar) öğretisidir. Bu sunuşun sonucunda, "toplumsal tipler"in imajlarının bundan böyle kusursuz kavranılabilirlik düzeyinde kalan "tipler" olarak değil, "duygusal varlıklar" olarak tartışılabilmesi ihtimalinin oluşacağını ümit ediyoruz. Bir sosyolog ilişkiye girmeyi kararlaştırdığı toplumsal tipleri "hissedebilmeli", onlardan "etkilenebilmelidir". Bu nedenle ilk tezimiz şudur: aktif bir muhayyile yöntemi geliştirilebilir ve geliştirilmelidir.

Toplum bilimlerinde, psikolojide, kültür incelemelerinde ve psikanalizde "yöntemsel terimler" olarak yaygınca kullanılan "empati", "özdeşleşme", "özneler-arasılık", "Verstehen", "anlama" gibi kavramlar, sanki yaşamın kendisi olmak yerine bir "yöntem" meselesi gibi görülüyorlar. Ne var ki, bu "yöntembilim" bile önceki bölümde ifade ettiğimiz kanaatler sosyolojisinin önvarsayımlarına dayanmaktadır. Sosyoloji, eğer Mills'in "sosyolojik tahayyülü" ile örtüşecekse bütün bu kavramları ihtiyatla kullanmalıdır.

Üzerinde çalışma yürüttüğü "İslami" çevrelere "bağlılığına" dair soru yöneltildiğinde, Nilüfer Göle'nin bir zamanlar ifade ettiği gibi, "empati" bir "yöntem" değildir.[1] Kendi-

1 Ona soru yöneltenler, öncelikle, "empati" "sevgi" veya "sempati" olmadığı için hatalıydılar – empati pozitif veya negatif bir duygu ile sürdürülemeyen türde

liğinden "oluşur" ve "arkadaşlığın", "sempatinin" ve nihaî olarak "sevginin" ana motifidir. "Sempati" gibi bir tür mesafeyi, aynı anda bir tür "yakınlığı" gerektirir: bu bir "düşmana" ya da "çalışma nesnesine" (mülâkatlar, anketler ve benzerleri yürütüldükten sonra "yorumlama" ve "anlama" zamanı gelip de oradan uzaklaştığımızda genellikle bir düşmanlık ilişkisine dönüşen) olan mesafe değildir. Doğrusu, bu "düşmanlık" henüz yalın bir "nefret" değildir, zira çalışma nesnelerine olan uzaklık nadiren ustalıkla idare edilir. Mülâkatın üzerinden uzun bir süre geçmiş olmalı ve şimdi o ilk "romantik" duygular ortadan kalkmalıdır.

"Empati" sözcüğü Spinozacı sözlüğümüzün bir parçası değildir: oysaki empati "merak" (canlı bir hisse sahip olunmasa da "kayıtsızlık" ve "tepkisizlik"ten de bir şekilde farklı bir psişe durumu olan) olarak tercüme edilen Kartezyen ve Spinozacı *admiratio* terimi ile evvelden beri izah edilebilmektedir. Psişemizde uyanan bir tür "ilgi"nin tüketilerek değil, tersine karşılıklı bir tam-algı ile tatmininin sağlanacağı bir tür "dikkat" veya "ilk algılayıştır".

Toplum bilimlerinde, araştırma tekniklerine dair bir dizi metodolojik terimle evvelce karşılaşmışızdır ve burada da kitle iletişim araçlarında olduğundan daha az derecede olmayan ustalık ve saldırganlık vardır: "katılımcı gözlemi" bunlardan biridir. Bir toplumsal gruba bağlanıldığında, "katılmdığında", bir antropolog veya bir etnolog ödülünün yüksek ölçüde enformasyon edinmek olduğunu düşünecektir. Mills bu tür bir inancın temelini sorgular: "katılım" zaten "gözlemlenen" şeyin doğasını değiştirir. Malinowski Trobriand yerlileri üzerine kitaplarını ancak geriye, birçok zihinsel rahatsızlıkla ayrıldığı mekânına ("akademi-

bir "merak" olduğu için onlardan farklıdır. Daha sonra "sevgi" veya "nefrete" dönüşebilecek bir tür dikkattir. Bu olay, Nilüfer Göle'nin İslam ve kadın üzerine çalışmasını sunduğu İletişim Kitabevi'nde (Ankara) bir söyleşide gerçekleşmişti. (Kesin tarihi hatırlayamıyorum.)

ye") döndüğünde yazmıştır: ve bu da Trobriand yerlilerinin onu "tedavi" ettiği ve temelini attığı "sosyal antropolojinin" bu tedaviden başka bir şey olmadığı anlamına gelmektedir.

Her ne olursa olsun, "katılımcı gözleminde", "empatiden" ziyade "katılım" teriminin yanlış bir kullanımının bulunduğunu anlıyoruz: Platon'a göre üç tür "katılım" ve sadece bir tür gözlem (ebedi "fikirler"den müteşekkil) mevcuttu. İlki yalın bir şekilde maddi, doğal katılımdı: bir kokteylin, bir dereceye kadar parçaların birleşiminden ibaret bir bütünü oluşturduğu "katılımcıları" vardır. İkincisi, bir şekilde "şeytanca" olan, aslında kendine dâhil oluştan başka bir şey olmayan "vücudun şeytani güçlerce ele geçirilişine" "katılımdır": ele geçiriliş daima, ya ortaçağda olduğu gibi büyücülüğe karşı düzenin kışkırtmaları şeklinde ya da "iştirak ettiği" tehlikeli ve bulaşıcı bir "hastalığa" karşı bireyi "koruyan" psikiyatrik veya tıbbi zorlama şeklinde "arınmayı" davet eden bir durumdur.

Daha sonra "katılımın" üçüncü anlamı gelir: sadece "varlık" aracılığıyla bir "idea"ya katılınır. Platonik idealar dünyasından tamamen uzak düştüğümüz için, Bilinçdışımızın parçaları olarak bizde yine bir yerlerde yaşamlarını sürdürseler de, günümüzde bunu anlamak oldukça güçtür. Bu henüz Kartezyen "Varlık = Düşünme" eşitliği değildir; yalnızca, bir "İdea"dan türetilmiş bir "kopya"dan başka bir şey olmayan bir "model"e "katılınabilir". Empati bir İdea model alındığı (Aristoteles'in terminolojisinde, "biçimi" edinildiği) esnada, orada ortaya çıkan bir şeydir – açıkçası şeylerin diğer şeyleri sonsuza kadar temsil etme biçimidir. Platonik dünyada, "katılım" olarak görülen bu "taklit" Platonik bir yolla değerlendirilir ve onaylanırdı: fakat yine de Kartezyenlerin "zihin-beden" ikiliğinde olduğu gibi iki boyutlu bir dünyaya değil üç boyutlu bir dünyaya sahibizdir. Eğer bir "katılım" varsa, zorunlu olarak iki terim vardır: "katılımcı"

ve "katılman şey". Kendi gücü dâhilinde her yere katılımında "özgür" olan katılımcıya dair bir sorunumuz yoktur: birisi bir bütüne katılabildiği gibi ondan ayrılarak ona zarar verebileceğinden ötürü "katılım" Platon'a göre bir tür şiddettir. Bir partinin üyelerini kaybetmesi veya bir hareketin kliğe bölünmesinin yanı sıra siyasi, tarihsel veya coğrafi bölünmeler (günümüzde "uluslar" olarak adlandırıyoruz) veya kopmalar da "şiddet" olarak ele alınır ve gerçek hayatta buna benzer her şey şiddet aracılığıyla gerçekleştirilir – ayaklanmalar, sözde devrimler, savaşlar, soykırımlar...

Böylelikle "empati" üçüncü tipteki katılıma karşılık gelir: öyle bir katılımdır ki, ne kadar onurluca ve saygıdeğer olursa olsun, özellikle filozof olacak liderlerin (filozoflar lider olmasalar da) ihtiyaç duyacağı *theia moira*'ya, Platon'un "ilahi paylaştırım" olarak adlandırmakta olduğu şeye tekabül eder: "moira" sözcüğünün kullanımı *Devlet*'in sonunda "Er miti"nde mitolojik olarak anlatılan "zorunluluğu" (ananke) kapsayan "kaderler" (moirai) bağlamına aittir (*Devlet*, X, 617 c-e). Bu aynı zamanda *Menon*'un sonunda görülen Sokrates'in "vahiy" temasına karşılık gelir (*Menon*, 99e ve 100b). Burada, bunun "doğru kanaat" olarak adlandırabileceğimiz şeyin kaynağında yer aldığı söylenebilir. Siyasetçilerin filozof olmadıkları müddetçe bilimsel bilgiden mahrum oldukları aşikâr şekilde dile getirilir – öyle ki Adaleti paylaştırabilmek için, kâhinin "bakışı"ndaki gibi, vahye ihtiyaç duyacakları besbellidir.

"Empati" sözcüğünün kullanımlarının "bir duygusal hale" değil de neredeyse bir yöntemsel araca göndermede bulunması, gevşek bir şekilde ve herhangi bir belirgin sonuç doğurmaksızın herhangi bir yerde kullanılabilecek olmasından ötürü zararlı hale gelme eğilimindedir. Bu "sosyal bilimlerin" hem "bilimsel bilgi" hem de "empatik" ilişkilere dayanan bir şey olduğu fikrinden kaynaklanmaktadır. Birisi "ka-

tılımcı gözlemi" hakkında konuştuğunda, orada bir deneyim değil gözlem olarak uygulanan "bilim"in duvarlarının ardında gizli olan bir dizi "etik sorunu" ortaya koymaktadır. Sonraki bölümde göreceğimiz gibi, "belgesel imaj" göz önünde bulundurulduğunda, böylesi bir etik soru, belki oldukça naif bir şekilde, ama yine de genellikle belgeselciler tarafından sorulmaktadır. Bir sosyal bilimci asla "mevcudiyetimiz burada içerilen ilişkileri ve etkileşimleri nasıl çözündürür veya değişikliğe uğratır" türünden soruları basit bir yöntem sorusuna oturtmaksızın veya "işbilirliğe" (metis) ve "yöntemsel hata" (bias) adı verilen şeyi ölçmeye kalkışan istatistikî tekniklerin ince düzenlenişine kalkışmaksızın yöneltemez. Gelgelelim, belgeselcinin durumunda, sırf görsel-işitsel medya, şahsi nitelikli ve sıkça da gizliliğin korunduğu sözlü veya yazılı aktarımdan çok daha güçlü göründüğü için bu sorun varlığını çok daha keskince sürdürür ve zaten yakıcı bir deneyim olarak hissedilir. Toplum bilimlerinin "kuramsal" soruşturmaları ile "belgesel" teknikler olarak adlandırdığımız şeyler arasındaki bir birleşmeyi kabul ettirmeye uğraşmamızın temel nedeni budur.

Duygu: Freudcu bir boşalım

Psikanalizin çıkış noktası "duygusal haller"dir. Bu hallerin "fazlalıklar" mı yoksa "hastalıklar" mı olduğu burada ele alacağımız bir husus değildir. Freud psikanalizi ve tekabül eden kavramları –Bilinçdışı, İtki, Ego ve İstenç– keşfettiği ve geliştirdiği bütün bir süreç boyunca, Nietzsche ve –*The World as Will and Representation* [İstenç ve Tasarım Olarak Dünya] adlı kitabında tamamen tutarlı bir "bilinçdışı" kuramını zaten geliştirmiş görünen– Schopenhauer gibi bazı "duygu" felsefecilerinin rolünü inkâr eder görünmektedir (bu tavrın etraflıca bir eleştirisi Derrida'da buluna-

bilir, Derrida:1980: 232-3). O bunun yerine "bilimsel" öncülerini kabul etmiştir: Fransız Devrimi'ne ayak uydurarak akıl hastalarını L'Hopital Général'deki zincirlerinden kurtaran Pinel'i,[2] La Salpêtrière'de özellikle histeri üzerine asistanı olarak çalıştığı Charcot'yu ve bilhassa "psikanalizin gerçek mucidi" olma hakkını devrettiği Breuer'i (Freud 1982). Günlük dilde bugün bile sıkça ve hâlâ kadınlar için bu şekilde kullanılsa da, Freud ve Breuer'in ortak çalışmalarında klinik olarak bu hastalığın evrensel olduğu ve erkekleri de kadınlar kadar rahatsız ettiği kanıtlanmış olduğundan, (Ondokuzuncu yüzyılda mitik bir şekilde kadınlara atfedilen) histeriğin "sosyo-psikolojik bir tip" olarak kabul edilebileceğini söyleyemeyiz. Freud histeri hakkındaki ilk yazılarında (Freud, 1982) ortaçağ boyunca histerinin bilinmediğini hatırlatır – besbelli ki, bir hastalık olarak bilinmiyordur, yoksa şeytani bir "ele geçirme" olarak bilinmiyor değildir. Oysa Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, birbiri ile tamamen uyumsuz kanaatler vardır: bazılarına göre, herhangi bir organik soruna değil de her bir hastaya atfedilebilecek tekil olarak değişkenlik gösteren semptomlar olduğu için, bu bir "simülasyon"dan, bir sözde-hastalıktan öte bir şey olmasa ve hatta bir şekilde "telkinler"e isnat edilebilse de asla "gerçek" bir hastalık değildir. Günümüz psikiyatrisi açıktır ki histeriyi psiko-somatik bir hastalık olarak görmektedir (Freud 1984). Charcot ve Janet, tersine, Freud'un öncüleri olarak, histerinin kökenlerindeki "onlar"ın ve "özellikle" de hastalanmış kişinin basitçe "bilmediği" –ki, psikiyatrik ve tıbbi literatürde "bilinçdışı"nın (*l'inconscient*) ilk ifade edilişidir bu– "gerçek bir hastalık" olduğunu göstermişlerdir. Freud'un, sonraki çalışmalarında Bilinçdışı (*Unbewusstsein*) olarak "kanıtlaması"ndan önce "bilinçdışı"nın (sıfat olarak

2 Bu olay Foucault tarafından *L'histoire de la folie à l'âge classique*'de (1972) [Klasik Çağda Deliliğin Tarihi] tasvir edilir.

unbewusste) bu ilk anlamını öncelikle benimsediğine dikkat edilmelidir (Laplanche ve Pontalis, 1973).

Böyle olmakla beraber, sadece hastanın değil aynı zamanda psikiyatristler ve psikologların da hastalığın kökenlerini, "gerçek nedenlerini" bilmedikleri belirtilmelidir: sanki her şey paralize olmuş kolun "gerçekten" de duyarsızlaştığı ve hastada herhangi bir his oluşturmaksızın yakılabileceği şekilde cereyan etmektedir (Freud, 1924). Charcot ve Janet'in daha sonra Freud tarafından onaylanan ilk yorumunda her şey hastanın vücudunun bir parçasını "soyutladığını" kanıtlar görünürken, hiçbir şekilde bir simülasyonun olmaması, özellikle Freud için hastanın "artık kolunu istemediğini" kanıtlamaktadır (Freud, 1924). Bu semptomlar telkin yoluyla sadece hipnozda, ama yalnızca geçici olarak ortadan kalkmakta, çünkü yeniden ortaya çıkmaktadırlar. Charcot, hastayı kışkırtan telkinlere dayalı, uyandığı zaman semptomları ortadan kaldıracak olan hipnoz tekniğini kullanıyordu.

Hastalarından birini, daha önce belirttiğimiz gibi "çok zeki genç bir kız" olan Anna O.'yu, yeni bir "tedavi" yöntemi bulduğuna inandığını söyleyerek Freud'a sevkeden Breuer'i beklemek zorundaydık: bu yeni yöntem hastanın tedavi sürecine "katılımı"nı değil "işbirliğini" gerektiriyordu (ve bu genç kız bunu başarabilirdi). Bu "ampirik" yöntem Michel Foucault tarafından betimlenen Ondokuzuncu yüzyıl tıbbının (dolayısıyla, yeterince "bilimsel" olan) paradigmalarına tıpatıp uyuyordu – "saf" ampirisizm, "semptomların kılı kırk yaran okunuşu", "göstergelerin görselleştirilmesi" ve "bedenin haritası" (Foucault, 1963). Tedavi süreci yeterince tahmin edilemez ve neredeyse emprovize kılınmıştı: sanki ana dilinde konuşmayı beceremezmişcesine (sadece İngilizce konuşuyorlardı) sinirsel, oldukça ısrarlı bir öksürüğün varlığı, arasıra Anna'nın iki kolunun da paralize oluşu ve özellikle iki ayrı zihin halinin mevcudiyeti – bir yan-

da dağılmış bir çocuğun zihni ve öte yanda aşırı derecede zeki genç bir kızın zihni. Bunlar Anna O.'nun birinden ötekine, geçici de olsa, anormalden normale bir tür "kendi kendine hipnoz" vasıtasıyla geçebildiği iki farklı bilinçlilik haliydi. Uyandığında ortadan kaybolan bütün bu karmaşık dilbilimsel ve somatik sorunlar (bugün "psiko-somatik" –tamamen Spinozacı nitelikli bu nosyonu Jacob von Uexküll'e (1986) borçluyuz– olarak adlandırdığımız sorunlar) onlar tekrar yapmadan kısa bir süre önce maalesef her zaman yine nüksediyordu. Breuer'in tekniği uykusunda dile getirdiği sözcükleri uyandığında tekrarlamaya dayanıyordu: özellikle nihaî ve kesin olarak önüne geçilemeyen bir semptom, Anna O.'nun su korkusu ele alınıyordu. Değişikliğe uğratılmış bilinç durumunda, ne zaman su içmek isterse, zihin hali aniden değişiyordu. Bu değişim anlarında, Breuer hipnoz sırasında sözcelemiş olduğu sözleri ona tekrarlayınca, "hasta" hemen rüyalarını, yani, rüyaları doğru dürüst hatırlamak her zaman zor olduğundan geçmişindeki anılarının imajlarını sayıp dökmeye başlamaktaydı. Ama bu bir "ısrar" olduğu için Anna O. sadece rüyalarını dile getiriyordu. Bu daha sonra, psikanalitik sözlükçede, "duygusal dışsallaştırma" ya da katharsis veya Aristotelesçi "ruhun arınması" olarak adlandırıldı. Bir semptomun kesin olarak ortadan kalkmasının tek koşulu hislerin duygulandırıcı bir fışkırması, örneğin hipnoz sırasında abartılı bir kızgınlık veya nefretin (duygusal bir halin) dışa vurulmasıydı: o yüzden, Anna O. çocukluğunda bir kâseden su içerken gördüğü bir köpeğe olan kızgınlığını abartılı şekilde dile getirdikten hemen sonra Breuer ona bir kâse su verdiğinde suyu içmeye başlayınca hipnozdan uyanıyordu (Freud 1923).

Böyle bir anlatıdan ne çıkarsanabilir? Babasının "küçük köpeği"ne kızgınlık gösteremediği o anda engellenip kalması mı? Psikanaliz daha sonra onun "duygusal boşalma-

sını" kibarlık nedeniyle (günümüzde, bundan anlamca pek de uzakta yer almayan "siyasi nedenlerden" dem vurulabilir) tam o anda dışavuramadığını ve şimdi, kendini yineleyen semptomlar olarak bu boşalmanın unutulabileceği, zira hipnoz altında ortaya çıktığı açıklamasını yapacaktır. Psikanaliz erken dönem kaynaklarında, "duygular"ın (*Affekt*) psikanalizin "bilinçdışı"ndan (sıfat olarak *unbewusste*) anladığı şeyin ayrılmaz bir parçası olduğunu keşfeder.

Geçmişe dair hafızanın açığa vurulmasının tedavi için yeterli olmayacağı göz önünde bulundurulmalıdır: eğer bu geçmişin anısı duygusal bir hale, bu olayda Anna O.'nun "kızgınlığı"na eşlik etmeseydi, zerre kadar "unutulmayabilirdi". Okuyucu bu noktada sözcüklerin bilinen anlamlarını, özellikle de "unutma"nın anlamını ayırt edemeyebilir. Anna O.'nun hastalığının "sebebi" olarak bilincinde asla açığa çıkmamış bir şeyi "unuttuğu" söylenebilir mi? Breuer ve Freud bize "unutmanın" (the oblivium) iki anlamda kullanılabileceğini söyler görünmektedirler: Anna O. kendisi için bir travma yaratan olayı, buna denk düşen uygun "duygu"yu –kızgınlığı– kibarlığı nedeniyle ifade edemediği için unutmuştur. Yoksa değişikliğe uğratıldığı koşullarda zihni, daima nevrotik bir takıntı gibi ve bilinçdışı bir şekilde olayı "hatırlar". Şimdi sıra, anımsama veya hipnoz sırasında, "sorun" ve bunun gerektirdiği "duygu" bir kez daha karşı karşıya getirildiğinde, onun bu sorunu tümüyle "unutma"yı başarmasına gelecektir.

Bunun anlamı semptomlar belirdiği esnada hastanın bir duygusunu normal olarak ifade etmeyi başaramamasıdır. Tedavi bu duygular eşlik etmedikçe işe yaramayacaktır. Psişik travma olarak yer eden duygusal deneyimler, Freud'a göre, daima "olayın geçtiği yerler"de sabitlenmektedir – küçük köpeğin "insana ait" bir kâseden su içtiği sahnede olduğu gibi...(Freud, 1926). Bir travma her zaman bir bakiye, bir

kalıntı, geçmişin kalıcılığı gibi görünse de tersine somut bir olaydır. Travmalar, bir fikir ile buna tekabül eden "duygu" ya da günlük dildeki his arasındaki "mesafenin" soruna yol açtığı, rahatsızlık verdiği kalıntılar olmak zorundadır.

Gelgelelim, bu tür travmalar "toplumsal bedenlere", ailelere, kabilelere, uluslara ve küresel ölçekte dünyanın başına geldiğinde neler olur? Örneğin mutlak güce sahip bir Devletin ya da Hükümetin mevcudiyetini varsaymadıkça, kesinlikle Devrimler, savaşlar ve hatta bir zamanlar kamuoyunu rahatsız etmiş hafif olaylar türünden geçmişin travmalarını kavramayı beceremeyiz. En azından Hegel'den beri "tarihsel bilinç" olarak adlandırdığımız şeyle çelişik olacak bir "unutma" keyfiyeti yaratmak için yeterli güce sahip olmadıkça kimse böylesi bir travmayı "tedavi" edemez. Somut tarihsel deneyimde her zaman olduğu gibi, bizzat bu "tedavinin" bir travma olduğunu hatırlayacak somut bireyler –örneğin Marx için "sınıflar"– daima olacaktır. "Toplumun" (sivil toplum) pasif "siyasal smıflar"ınsa aktif olduklarını bildiren klasik düşünceye (Gramsci'nin bile en azından kısmen benimsediği) aşinayızdır. Böyle bir ikicilik, çıkış noktasını özellikle "aklın hilesi" öğretisi ile tarihin "bilinçdışı"ndan alan Hegel tarafından bile destek bulmaz.

Freud, Breuer ile birlikte yaptıkları gözlemlerinden çıkardıkları "gerçek" soruyu sormakta duraksamayacaktır: her şey bu tür "tıbbi" sorunların göründükleri ölçüde "tekil", "biricik" ve "ampirik" olmadığını göstermektedir. Bu sorunlar daima sıradan yaşamımızın parçasıdırlar, hepimizde ortaktırlar – Freud "toplumsal" dünya ile ilk kez, ama ileride göstereceğimiz gibi büsbütün yetersiz bir tarzda karşılaşmaktadır. Bütün bu *actes manqués*'larda –bilinçdışı kaçınılan edimlerde– (isimlerin, gerçekleştirilmiş olan eylemlerin ve benzerlerinin anlık unutuluşunun, *oblivia*'nın gündelik Fransızcadaki karşılığı) o temeldeki, insanda başlan-

gıçtan beri var olan "hatırlayış" gibi bir şeyin devrede olduğunu düşünmektedir. Ama bu hâlâ "toplumsal"ın kendisi için değil "her bir kişi" için devrede olmasıdır (Durkheim, Freud'un arkadaşı daha sonra da düşmanı olan Carl Gustav Jung'un geliştireceği "kolektif bilinçdışı" düşüncesine hiçbir zaman inanmamıştır). Diğer bir deyişle, Freud eğer bu "rüyaları" ve actes manqués (bilinçdışı kaçınılan edimler) gibi olayları ciddiye alabilseydi bile, bunlar bir kişiyi, bireyler çoğulluğundan kökten farklı olan bir bireyi açığa vuruyor olacaktı. Kendi sosyolojisinde "psikolojik" olan her şeyi ortadan kaldırmayı istemiş olan Durkheim'ın tamamen aksi yönde (asla ifade edilmemiş olan bir tezat), Freud, üstün, *sui generis* bir varlık olmaktansa "her bir kişi-için-toplumsal"ı (social-for-each) kavramayı başarabilmişti.

Freud'un nükteler (karş. Freud, 1926), *actes manqués*'lar ve özellikle rüyalara olan ilgisi, Ondokuzuncu yüzyıl sonlarının aklının kavranılamaz, batıl itikatla anlaşılabilen veya tamamen ıvır zıvır şeyleri ciddiye alışının bir parçasıdır: ilk girişim Amerikan Yerli kabilelerinin "akrabalık terimlerinden" bir toplumsal yapı ve kültür mantığı çıkarsamaya çalışan E. B. Tylor'dan gelmiştir (Tylor, Lévi Strauss 1946). Daha sonra çok uzaklardaki toplumlar ve kültürlerin mitolojilerini derlediği devasa *Golden Bough*'u [Altın Dal] ile Frazer gelir (Frazer, 1922). Bundan sonra, artık, Freud gelecek ve nükteleri (nüktenin Almanca karşılığı Witz'dir), toplumsal hayattaki rüyalar dâhil ıvır zıvır şeyleri ciddiye alacaktır.

Freud'un erken dönem eserlerinin önemlilerinden biri, actes manqués olarak adlandırdığımız şeyi çoğunlukla dikkate almış olan *Psychopathology of Everyday Life*'dır [Günlük Yaşamın Psikopatolojisi]. Bu edimler "hastalığın" değil, tersine, özellikle ve çoğunlukla "normal" insanların karakteristiğidir. Diğer taraftan, Anna O.'nun "iki ayrı zihin hali" kendini bu durumlarda belli ediyordu: bir acte manqué'ın

nedeni (bir dil sürçmesi, kaybedilen şeyler, bir isim veya yerine getirilmesi gereken bir edim gibi ısrarlı şekilde unutulan şeyler) Freud'a göre bir başka şey yüzünden başarılamayan bir niyetti. Bir adamın seksüel bir niyeti kendini Almancada bir anlam taşımayan *"begleitdigen"* sözcüğünü sözcelediğinde ifşa ediyordu. Oysa bu, bu dildeki iki sözcüğün bileşimidir – *"begleiten"* "eşlik etmek" (niyet edilmiş veya bilinçli şekilde, genç adam genç kıza evine kadar eşlik etmek istiyordur) olarak tercüme edilebilir, *"beleidigen"*in anlamı ise Almancada incinme, saygı eksikliğidir. Freud böyle bir dil sürçmesinin doğal olarak anlamsız duran değersiz bir şey olmadığına inanmıştır: bitkinlik gibi hiçbir organik sebep bu dil sürçmelerine atfedilemez, zira –*"begleitdigen"* sözcüğü olarak– iki sözcüğün dilbilimsel yeniden dizilişi olmakla beraber bir tür "anlam" orada zaten vardır. Freud'a paralel olarak, çağdaşlarından birisi, Henri Bergson'un sunmuş olduğu "gülme" hakkındaki denemesi hatırlanmalıdır: bir tür "gülme"nin (*le rire*), sadece, kendini utanmış bulduğu bir durumda topluluktaki diğerlerinin gülmesini ve tepkilerini önleyebilmek için kişinin kendini-koruması olduğu uyarısında bulunur (Bergson, 1988).

Dolayısıyla, actes manqués'lar gerçekten de "edimler"dir, iki niyetin bir diğerini huzursuz kıldığı, biri genellikle onay görürken, diğerinin her zaman bastırıldığı noktada, daima "normal" insanlara mahsus bir niteliktir. Bu edimlerde "niyetlenmemiş" hiçbir şey yoktur. Freud, birinin hâlihazırda "bastırılmış", ötekininse "niyetlenilmiş" veya "bilinçli" olarak adlandırıldığı bu iki niyetin "mücadelesini" bir orta noktada "uzlaşma" olarak yorumlar (Freud, 1981). Sanki her şey tek bir kişinin ruhunda mücadele eden "kanaatler"de yaşanıyor gibidir. Dillerde –özellikle Almancada– sağlamca tesis edilmiş kendinde-çelişkili terimler, Hegel gibi tek bir sözcükte sunulan zıt anlamları yorumlayan veya Schel-

ling gibi bizzat Freud'un önemli makalesi *Das Unheimliche*'de [Tekinsiz] (Freud, 1981) "zıt anlamlılık" bakımından değindiği bazı önemli filozofların evvelce ilgisini çekmişti... Belki de bu mücadele, *mots valises*'i [karma sözcükleri] sistematik olarak ilk kez kullanan Joyce gibi, Freud'un çağdaşlarının eserlerinde veya henüz anlam taşımayan ama yalnızca sözcelenmeleri vasıtasıyla yaratılabilecek olan bileşik sözcüklerde sürecektir.

Ne var ki, iki zıt niyet arasındaki bu uzlaşma, Freud'a göre, aynı zamanda bir bulaşmadır – bir sözcük diğerine ve karşıtı da ona bulaşır... Freud bu "bulaşma"yı her şeyi bir metafora dayanarak açıklayan "yoğunlaşma" olarak adlandırmayı yeğler. Diğer bir deyişle, bu iki sözcüğün birbirine bulaşmasıyla, onlara ilişmiş olan duygulardan yoksun olmadıkları için (böylece de bir bulaşma gücüne sahip olarak) aniden birleşmiş şekilde ortaya çıkarlar (Freud, 1981).

Bu olay Freud'a göre bir duygu ile dolu olan bir niyetin yarı-bastırılmasmdan başka bir şey değildir: ortaya ancak dönüşüme uğramış bir tarzda çıkar. Bunu açıklamanın yegâne yolu, bu olayın zamansız bir şekilde ortaya çıkan bir durumdan başka bir şey olmadığıdır: bir dil sürçmesi yoktur, tersine Freud'un genellikle dikkate almayı başaramadığı görülen toplumsal bağlam söz konusudur. Ancak her şey öznenin böylesi bir niyetinin edebe aykırı, rencide edici veya münasebetsiz olacağı duygusu taşıdığı bir duruma bağlı görünmektedir. Orada başından beri hazır bulunan söylem, Lacan'ın söyleyebileceği üzere, bastırılmış olmakla beraber, açığa vurulabilmeyi niyetleyecek, ayrıca kendini inkâr ederek sansürü de tatmin edecektir.

Açıktır ki, bütün dil sürçmesi türleri; az ya da çok "bastırıldıkları", yorumlanmaları az ya da çok zorlaşır hale geldiği ve az ya da çok "semptomatik" oldukları ölçüde, kolaylıkla yorumlanabilir değildirler. Ne olursa olsun, bir dil sürçmesi-

nin temel koşulu her zaman, öznenin bir şekilde edebe aykırı veya rencide edici ve ayrıca tolere edilemez olarak hissettiği bir sözcelemin bastırılmasıdır. Oysaki söyleminde gizlenmiş, bastırılmış eğilim konuşanın istencinin aksine kendini ortaya çıkarır, o kişinin söylemine bulaşır. Bazen; ortaya çıkmış, "niyet edilmiş" veya kabul edilmiş eğilimi dönüştürebilecek veya onun yerini bütünüyle alabilecek şekilde belirebilir. Bu yüzden, sonuçta oluşan dil sürçmesi bir şekilde sansürün özneden beklentisine yanıt oluşturur (örneğimizdeki delikanlı, unutulmamalıdır ki, rencide edici sözcüğü sarf etmemiştir). Sadece psikanalize değil, aynı zamanda Yirminci yüzyıl başlarının Batı Avrupa avangard kültürünün tamamına bulaşan, bu "*porte-manteau*" [kurmaca] sözcüklerin bütün mantığı, Lewis Carroll'un Jabberwocky'sinde akla gelmese de, en azından James Joyce'un eserlerinde temel bir "edebi" argüman olarak belirir (bak. Deleuze, 1969).

Bir acte manqué; bundan başka, birlikte ifade edilebilme eğiliminde olan iki uzlaşmaz çelişkili niyet arasındaki bir uzlaşmadan başka bir şey olmamakla beraber, bu ortak ifade ediliş karşılıklı bir kabul olmadıkça "imkânsız" (en azından, dilin "doğrusal" doğasında) kalacaktır. Freud, her vesileyle ve çok sıkça, analize tabi tutulanın (Freud için "hasta", Lacancılar için "Özne") bir değer yüklemeyi inkâr ettiği analize bu bilinçdışı eğilimin yeterli derecede direnç gösterdiğini vurgular. Sonraları, Freud bu "direnç"i *Interpretation of Dreams*'de [Rüyaların Yorumu] açıklayacaktır.

> Görünüşte "serbestçe açığa çıkan" fikirlere dönük gerekli tavrı benimsemeyi kolay bulmayan ve aksi takdirde onlara yönelecek eleştiriyi de reddeden pek çok insan bulunur. Bu "arzu edilmeyen fikirler", onları alışıldığı şekilde yüzeye çıkmaktan alıkoymaya çalışan en şiddetli direnci uyandırırlar (Freud, 1926).

Bu "yadsıma" daha doğrusu "yadsımanın-reddi" izleyen bölümde ele alacağımız oldukça önemli bir mekanizmadır (Freud, 1925). Şimdilik, tamamen terapiye ait bir işleyişten, "rüyaların yorumu"na, belki de Freud'u Bilinçdışını "keşfetmesi"ne yönlendiren yoldaki en önemli eserine geçmeliyiz.

Freud'un, Yirminci yüzyılın arifesinde, *Traumdeutung*'da öne sürdüğü, "ruhsal yaşamda Bilinçdışının bilgisini edinmek için rüyaların yorumunun kral yolu olduğunu" iddia etme biçimi oldukça gösterişlidir. Şimdi, *unbewusste Unbewusstsein* halini, bir öz olmasa da neredeyse bir töz halini alır. Eğer Freud'un histeri ve "günlük hayatın psikopatolojisi" üzerine çalışmaları hâlâ "ampirik" kalıyorsa (yani, tıp ve diğer "doğa bilimleri"nin epistemolojisi ile uyumlu ise), bu "kral yolu" vasıtasıyla Freud şimdi tam da "bilinç" nosyonunu, eğer bundan insanların kendi yaşamları üstündeki iradeye dayalı tümüyle aktif bir gücünü anlıyorsak, yıkmaya yönelerek, varoluşun yepyeni bir alanını yaratma eğilimine girecektir. Ve "rüyalar", yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, onun Anna O. vakâsı üstüne çalışmaları sırasında "semptomatik" değerlerini evvelce kanıtlamışlardır.

Öte yandan, Freud için rüyaların "önemi" kendini Freud'un "nevrozlar"a yönelik terapik ilgisinde ortaya koyar: eğer nevrozların rüyaların önemini açığa çıkardığı doğru ise, rüyaların incelemeye tabi tutulması (ampirik olarak ve vaka bazında) ona Bilinçdışının anahtarını vermiştir. Freud, zaman zaman, atalardan kalma bir teknik olan ve beceriyle uygulamanın zor olduğunu söylediği "hipnoz"u terk etmek üzere; hastanın, divana uzanmış ve analist elini başında tutmaktayken, sözcükleri serbestçe dile getirerek konuşmasının beklendiği, "serbest çağrışıma" dayalı yeni bir tedavi yöntemine geçer. Hiçbir şey görünmemesine rağmen, analist ısrarcıdır: bir şeyler zorunlu olarak ortaya çıkacak-

tır... Bu ısrar çoğunlukla, âdeta hastanın "Sizin için önemli olduğunu bilseydim, bunu en baştan söyleyebilirdim" tarzında dile getirebileceği bazı "düşünceler" söze dökülmek üzere belirinceye kadar sürebilir. Freud'a göre, özne tarafından bir "düşünce"ye atfedilen bu önemsizlik ya da değersizlik semptomatikti ve "semptom-düşünce" bir kez bulununca, serbest çağrışım yöntemi şimdi bir iç rahatlamasına dayandırılmıştı. Analist şimdi hastayı aklına gelen her fikri serbestçe dile getirmesi için teşvik etmektedir ve bu anda oluşan şey "karakteristiktir": hastalar hemen hemen tam ittifakla rüyalarını nakletmeye başlamışlardır – ve bu gece yaşantısına dair hikâyeler Freud tarafından tam anlamıyla aynı statüdeki diğer semptomlar gibi yorumlanırlar (Freud, 1926). Şimdi Freud'un bu "kanaat özgürlüğü" ya da iç rahatlamasının koşullandırdığı "kendiliğindenliği" anlama biçimini yorumlamak ilginç olabilir. Hastalarda bu kendiliğinden oluşan ve yinelenen "rüyaları"nı anlatma eğilimi niçin doğar? Freud'a göre, rüya ruhsal etkinliğin işe yaramaz bir veçhesi veya fenomeni değildir – eğer o bir "fenomen", isterse kesinlikle Kantçı anlamda bir fenomen olsun, aslında görünüşteki saçmalığı ve anlamsızlığı uygun bir "bilimsel" yöntemle ele aldığımız anda ortadan kalkacak olan tamamen "anlamlı" bir görüntüdür. Bir rüya bir dileği, bilinçdışı bir arzuyu ifade ettiği, aynı zamanda kendiliğinden ve dolaysız tatminini akla getirdiğinde –her zaman– anlamlıdır. Uyanıldığında geriye kalan sadece rüyanın hatırlanan "belirtik içeriği" iken, analizin sonunda açıklanacak olan ise (rüyanın "bilinçdışı" anlamı) tersine "örtük fikirler" olarak adlandırılır. Oysa, bu "örtük fikirler"in asla rüyanın "belirtik içeriğinin" dışında kalmadığı –ve bu Bilinçdışının "statüsü"nü sorgulamak için en önemli noktadır– gözlemlenebilmelidir. Her dilbilimcinin söyleyebileceği gibi, anlam kendisini ifade eden gösterge olmaksızın mevcudiyet kazanamayacağından,

örtük fikirler daima belirtik içerikte gömülüdürler ve bizzat rüyanın "anlamı"nı oluştururlar. "Örtük fikirler" ile "belirtik içerik" arasındaki öncelik-sonralık ilişkisi, sunuşun yararına olmak dışında söz konusu değildir (Freud, 1926).

Bu nedenle örtük fikirlerin belirtik içeriğe dönüşme sürecinin rüyanın temel etkinliği –Freudcu terminolojide *Traumarbeit* ("rüya çalışması")– olduğu söylenebilir. Rüyaların analizi, belirtik içerikten örtük fikirlere, ya da "göstergelere" hareket ederek yolu tersinden geçmekten başka birşey değildir. Freud çocukların sadece "açık-seçik" rüyaları olduğuna dikkat çeker (bu Kartezyen, bundan ötürü "çocuksu" fikre minnettar olunmalıdır), çünkü onlarda "derinlik" yoktur ve onlar için rüya görmek sadece isteklerini "imajlara" dönüştürmektir. Çocukların tabiatları gereği "doğalcı" oldukları söylenebilir. Onların rüyaları düşmek, uçmak ya da herhangi bir gündelik eylem gibi basit edimler veya hareketlerdir. Oysa ki, "derinlik" yetişkinde, örtük fikirler ile belirtik içerik arasındaki orantının devasa farkında ortaya çıkan bütün bir yaşam-öyküsü ile devreye girer. Bu nedenle rüya bize gizli kalan "bastırılmış arzu"dan başka bir şey değildir (Freud, 1926).

İmajlar dünyası ile özellikle de sinemayla ilgili bir sonraki bölümdeki amacımız açısından, Freud'un yorumlarını; Schiller'in Körner'e mektubunu alıntıladığında, sanatsal yaratıcılıktan çok fazla ötede görmediği, "uyanık görülen rüyalar"a genişletme tarzı önemli olacaktır.

> Şikâyetinizin gerekçesi, bana öyle geliyor ki, zekânızın tahayyül gücünüze dayattığı sınırda yer alıyor. Bu noktada bir gözlemde bulunacağım ve gözlemimi bir benzetme ile izah edeceğim. Zekânın sanki kapıdaymışçasına kendine doğru akmakta olan fikirleri çok yakından incelemeye tabi tutması, görünüşte iyi değildir – ve doğrusu istenirse, zekâ zihnin

yaratıcı işleyişini aksatır. Yalıtık halde ele alındığında, bir fikir oldukça önemsiz ve uç bir durumda ise tehlikeli olabileceği gibi, tersine, kendisinden sonra gelen bir fikirle beraber önem de kazanabilir; belki de, aynı derecede saçma başka fikirlerle yan yana iken, elverişli bir bağlantı da sağlayabilir. Zekâ, fikirleri diğer fikirlerle bağlantılı şekilde ele alıncaya dek onları akılda tutmadıkça bütün bu fikirleri düşünmeyi başaramaz. Yaratıcı bir zihnin varlığında, bana öyle görünüyor ki, zekâ bekçilerini kapıdan uzaklaştırmıştır ve fikirler karmakarışık bir şekilde hızla akmaktadır, ve ancak bu anda zekâ bu karmaşayı gözden geçirecek ve denetleyecektir. Siz saygıdeğer eleştirmenler ya da kendinizi nasıl adlandırıyorsanız, bütün gerçek yaratıcılarda görülen, düşünen sanatçıyı hayalperestten ayıran uzun veya kısa süreli anlık ve geçici delilikten üzüntü duyar ya da korkarsınız. Verimsizlik sızlanmalarınız da, çok geçmeden [yaratıcıları] reddetmeniz ve çok şiddetle ayrımcı davranmanız yüzündendir (1 Aralık 1788, tarihli mektup, Freud'un alıntısı, 1926).

Schiller'in, Spinozacılığın Alman Romantik takipçilerinden olduğunu (Goethe ve Schelling gibi) nasıl iddia edebildiğini ve Freud'un ona biçtiği yerin can alıcı önemde olduğunu göreceğiz. Freud ve takipçileri "rüya" nosyonundan kalkarak psikanalitik nosyonları sanatların alanına uygulamayı asla bırakmayacaklardır: uygulamalar, Freud'un Leonardo hakkındaki; Rollo May'm sanatlara dair genel nitelikli; Gaston Bachelard'm, bize göre Freudcu versiyonundan bir şekilde oldukça uzak düşen "tahayyülün psikanalizi"ne dek yayılır (Freud, 1926; Bachelard, 1970).

Rüyaların Freud tarafından bir tür "tekhne" ile nasıl bağlantılandırıldığı ve rüyaların temel işlevlerinin neredeyse "teknolojik" terimlerle –*Traumarbeit*, rüya çalışmasında olduğu gibi– tanımlandığını fark etmek dikkate değerdir. Böy-

le bir referansa dair, ilki felsefe alanına ve açıktır ki "tekhne" nosyonunu eski ve "modern", sanatsal ve "endüstriyel" teknolojiye atıfla ve belki de arkadaşı Ernst Jünger'in ilk çalışmalarının –*Der Arbeiter*– etkisi altında yorumlamış olan Heidegger'e gönderen, iki küçük yorum gerekli olacaktır. *Arbeit* (çalışma) yaratıcılığı estetik deneyime bağlayan şeydir ve yalnızca insanlar (Arbeiter) için değil, aynı zamanda "rüyalar" için de bu söylenebilir. Teknolojiye "ortaya çıkarma" – varlığı doğurtma– rolü atfeden Yunan metafiziğine geri dönen Heidegger gibi, Freud da *Traumarbeit* terimini kesinlikle bir metafor olarak kullanmaz, öyle ki bu tamamen rüyanın eseridir (Heidegger, Jünger). İkinci hayati an, daha sonra *L'Anti-Oedipe*'te [Anti-Oidipus] anti-psikanalitik düzeneğin eskizini çizen Deleuze ve Guattari'nin "tiyatro", aile sahnesi ve Oidipus'tan oluşuyor diye yorumladıkları Freudcu modelin yerine Freudculuğa karşı çıkardıkları "inşa edici" "fabrika" modeli olacaktır (Deleuze ve Guattari, 1972)... Biz, görüleceği gibi, ikinci pozisyonu paylaşma eğilimindeyiz.

Freud işbirliği içinde işgören iki "tekniği", "yoğunlaştırma" ve "yer değiştirme"yi birbirinden ayrı tutar – daha sonra Lacan bunları dilbilimsel terminolojiye sırasıyla "metafor" ve "metonimi" (düzdeğişmece) olarak tercüme edecektir (Lacan, 1973). Yoğunlaştırma, belirtik ve ifade edilebilmiş içerikten sayıca her zaman çok fazla olan örtük, gizli fikirler halindeki "ilksel öğeler"den biridir. Bir rüyada "karışık" beliren kişiler ve "görülen" nesneleri ifşa eder ve bu bir rüyada herhangi bir öğenin niçin örtük birçok fikri "bildirdiğini" açıklar. Yoğunlaştırma sayesinde, birçok öğe tek bir öğenin altında "kapsanır" (Freud, 1926).

Lacan'ın terminolojisine düzdeğişmeceli bir süreç olarak aktarılmış olan yer değiştirme, Bilinçdışı tiyatrosunun sahnesinde sunulan değerlerin tersine çevrilmesi ya da "değiş tokuş edilmesi"dir: bu bir rüyada bulunan gizli ve örtük bir

düşüncedeki olağanüstü önemli bir şeyin belirtik içeriğinde oldukça "faydasız" ya da "dikkate değmez" eğilim kazanması anlamına geldiği gibi, bunun tersine, örtük bağlamdaki tamamen önemsiz bir öğeler çokluğu kendini özneye tümüyle önemli bir şey olarak sunar. Bu "düzdeğişmeceli" süreç Freud'u "cinsellik kuramı"na tam olarak yönlendirecek olan şeydir, zira analistin bazı öğeleri "önemsiz", diğerlerini "önemli" olarak açıklayabilmesini sağlar, öyle ki, "önemli" olmak Freud'un verili bir andaki "kuramsal pozisyonunun" durumuna bağlıdır. Deleuze, bu yüzden, Freud ve takipçisi Melanie Klein'ın düzdeğişmece sürecini "kötüye kullanmalarına" itiraz edecektir: bir göstergeler ve semptomlar çoğulluğu Ödipal öğeye indirgenir –"bu senin annen, bu senin babandır"– örneğin, Küçük Hans'ın "aile romansı"na tekrar dâhil edilmesi amaçlanır (Deleuze ve Guattari, 1972).

"Düzdeğişmece" kavramı daha sonraları, "dilbilimsel" ve "psikanalitik" yönelimli sinema kuramcıları; özellikle de Christian Metz, ama aynı zamanda Laura Mulvey gibi bazı feministler tarafından da ciddi ölçüde kötüye kullanılmıştır ki, onlara göre –yapımcı tarafından "monte edilerek" doğal düzene sokulmuş bir çokluk olan– sinematografinin her öğesi ya "röntgenciliğe" ya da "erkek bakışı"na veya herhangi bir psikanalitik içeriğe indirgenmelidir (ve indirgenebilir de). Deleuze bu anlayışı ancak kısmen, sadece sinemanın psikanalizin ve dilbilimin sözlükçesine indirgenemeyeceğini belirterek, itham eder (Metz, 1993; Mulvey, 1989; Deleuze, 1985).

Freud ayrıca yoğunlaştırma ve yer değiştirmeyi izleyen, bu önceki iki kerte arasında bir aracı gibi "çalışır" görünen, bir üçüncü *Traumarbeit* tasviri yapar gibidir: bu, şeylerin, etrafa karşı takınılan tavırların ve durumların analojik temsilleri ile yer değiştirmesini içeren, sözcük oyunları ile ortaya çıkan "sembolleştirme"dir. Bilinçdışı (Unbewusstein), bu yeni kavram vasıtasıyla, gerçekten de "sıfat" halinden (un-

bewusste) bir "töz" haline geçerek, şimdi orada her zaman mevcut bir kudretmiş gibi ve yine yaratılması gerekmeyen bir şeymiş gibi ifade edilmiştir. Oysa öyle görünüyor ki, Bilinçdışı tiyatrosunun bütün mizanseninin yanı sıra *Traumarbeit* yalnızca onun aracılığıyla diğer işlevlerin, yoğunlaştırma ve yer değiştirmenin, "ham maddesini" sağlayabildiği için, Freud'a göre "sembolleştirme" rüyanın esas görevidir (Freud, 1926).

Fakat rüyalar niçin böyle dolambaçlı tarzda iş görür ve niçin "yetişkin" rüyaları çocuklarınki gibi Kartezyen, "açık-seçik" fikirler, duygular ve imajlarla işleyemez? Freud bunu yine, oldukları şekilde bilince görünemeyen "bastırılmış arzular" –ki "ahlak" tarafından bastırılmışlardır– nosyonuna göndermede bulunarak açıklar. Bu noktada güçlü bir Kantçı öğe bulunduğunu izleyen bölümde göreceğiz. Bu bastırılmış arzular, Freud'a göre, ahlaki sansürün en alt derecede etkin olduğu zamanda, sadece uyku sırasında bilince görünebilir. Ve sansürün hâlâ etkin olduğu bir sırada (sansürün "pasif"i olamaz) bu hoşgörülmeyen fikirler ve duygular (istekler) kendi kendilerine kılık değiştirirler – "sembolleştirme" oluşur. Bu hem biz yetişkinlerin rüyalarının dolambaçlı tabiatını hem de uyandığımızda rüyalarımızı niçin kolayca unuttuğumuzu –unutmak zorunda oluşumuzu– açıklar. Bu Freud'a göre çok sürmeden bir iç rahatlamasına dönüşen genellikle çok kötü bir halde aniden uyanmak zorunda kaldığımız "kâbuslar"da belli olur – bunlar yalnızca fazlasıyla "açık-seçik" fikirler ve düşünceler olup bir şekilde sansürden kaçmışlardır. Kâbuslar dayanılmaz Kaygı anlarıdır (Freud, 1926). Bilinçdışı ekranında geçen her şey –görüş, imaj, istek, arzu, düşünce...– (Kartezyen mantığa göre) "açık-seçik" herhangi bir şeyin dayanılmaz ya da hoşgörülmez olduğu ya "baskıcı bir Devlet", ya da sansürün bir "polisiye" işlevi veya Kafkaesk bir tiyatro atmosferi ile bağlantı-

lı şekilde ortaya çıkar görünmektedir. Bilinçdışı, bir Devlet meselesi şeklinde "maddileştiğinde" (daha sonra göreceğimiz gibi, Oidipus bir kraldı) şeytani bir "bastırılanın dönüşü" (Das Unheimliche) eğilimi kazanarak, bir kez bize aşina olunca, tekrar akla gelmeyecektir (Freud, 1926).

Freud niçin kendinin de yaşadığı modern çağda hâlâ açıkça yarı-bürokratik, yarı-baskıcı bir Devlet işlevi olan "sansür" gibi bir nosyona göndermede bulunur? Traumdeutung'u (1899) yazdığı dönemler ile şimdi "kamplar" arasındaki sürekli bir mücadele, espiyonaj ve "savaş ve barış" meseleleri ile ayırt edilebilen sonraki kuramlarını geliştirdiği dönemler hakkında bazı ayrıntı malumatlar verebiliriz – Bilinçdışı-Bilinç (birinci, dualist "topik") ve İd-Ego-Süperego ("ikinci topik") "topikleri" bu çatışan güçler arasındaki "uzlaşma" ve "diplomasi"ye dahildir. Ne var ki, o "sansürün" Traumdeutung'a, bir "barış çağı"na ait olduğunu vurguladığı sırada, sınıf mücadeleleri, devrimci ve anarşist hareketler ve güçlü bir sansürün eşlik ettiği apaçık bir polis devleti normal bir durumdu. Barışı disipline dönüştüren neredeyse bir "istisna Devleti"ydi bu. Sonraları, göreceğimiz üzere, Birinci Dünya Savaşı patlak verecek ve Freud'un modelleri her şeyi – onun "uygarlığın huzursuzluğu"nu beklemeksizin– savaş terimleriyle, önce şu "dinamik topik" Bilinçdışı ve Bilincin sürekli bir cephe savaşı olarak, sonra da insan ruhunu taktik ve stratejilerin daima devrede olduğu bir haritaya dönüştüren İd-Ego-Süperego ile açıklama eğilimine girecektir.

Duygular ve toplumsal tipler

Sansürün gerçek işlevi nedir? Actes manqués ve dil sürçmeleri Freud'un damgasını vurduğu *fin-de-siècle*'e dahil olan güçlerin toplumsal doğasını (nezaket, hitabet ve "uygarlaşma süreci") zaten açığa vurmuştu. Bu, bazıları Simmel tara-

fından tarif edilmiş bir sosyo-psikolojik tipler toplumudur ve bu tipler çoğunlukla Yoksul (toplumsal olarak da muhtaç olarak kabul edilen kişiler), Aracı (kamu temsilcisi olarak davranan "sansürcüler" veya "yargıçlar"a oldukça benzer), Yahudi (bizzat Freud Ateist bir Yahudi aileden gelir, ki ölmeden önceki son eseri *Moses and Monotheism*'de [Musa ve Tektanrıcılık] bu konuya geri döner gibidir) ve Yabancı'dır (hem genel "aile hissiyatları"ndan uzakta olduğu için bir Aracı gibi davranır, hem de bir tehlike kaynağı olarak bizim ilişkilerimizi bozmaya gelen bir Öteki'dir). Jacques Donzelot bu çağdaki aslî aile işlevini "polislik" olarak tarif etmeyi başarabilmiştir: ailenin, özellikle "proleter ailesi"nin çocukları zaten sokaklardadır ("burjuva" karşılıkları ise aksine evde ve bahçelerde aile ortamına kapatılmış, gelecekteki iş hayatına hazırlanmak üzere okuldadırlar). Yine de proleter, sıradan aile bu endüstrileşme ve kentleşme çağında şimdi bir "polislik" ve "sansür" işlevi icra etmektedir. Okula gitmenin zorunlu olduğu modern çağda okula gitmeyen ya da çalışıyor olduklarında da işe gitmeyen çocuklarına ihanet etmişlerdir. Aile artık "huzur"un geleneksel atmosferi, himayenin arandığı bir ortam değildir, yalnızca başka "tımarhaneye" gitmemek için vardır (Donzelot, 1977). Her şey Michel Foucault'nun eserinde bizlere hatırlattığı tarzda gerçekleşmekteydi: aile, okul, hastane, askeriye ve özellikle bir hapishaneden kurumsal farkını ayırt edemeyeceğimiz fabrika mesaisi, hem uzamda hem de zamandaki kuşatmalardı. Bu yüzden, sadece nihaî savaşı beklemekte olan bir tür sansür her yerde devredeydi (Foucault, 1966; 1972).

Ancak, onun yazılarını bilinçdışı kuramının gelişimine damgasını vuran ailede, endüstride (yaklaşmakta olan Taylorizm ve Fordizm), hapishanelerde ve ordudaki –tüm bu Foucaultcu "disipline eden aygıtlar"– dönüşümlere yerleştirmeyi başaramazsak, Freud'un indindeki sansür ve bas-

tırma bize bütün bu toplumsal sorunlardan bir hayli koparılmış oldukça ilgisiz "keşifler" gibi görünebilir. Sansür ve bastırma, hâlihazır "toplumsal" karşılıkları bulunan ziyadesiyle Freudcu nosyonlar olarak, yalnızca derin bir Bilinçdışının vücut bulması olmayıp aynı zamanda Fransız Devrimi'nin nihayetinden beri geliştirilmiş bulunan epeyce karmaşık toplumsal stratejilerdir. Bunlar; aileyi (Napolyon Yasası, özellikle modern evlilik ve aile ilişkilerini düzenler) yeni, disiplinli bir orduyu, zorunlu okul sistemini, Pinel'in tıbbi gözlem ve tedavi laboratuarına dönüştürdüğü "tımarhane"yi, "vaka bazında" ampirik gözleme ve hastalıklar üstüne deneye dayalı hem bir söylem hem de bir kurum olarak kliniği ve eski düzenin bedensel ceza anlayışı ile kıyaslandığında daha az kaba olmasıyla bir süreliğine bir gurur kaynağı olarak kalan hapishane sistemini "kurumlaştıran" Napolyonik kurumlardır (Foucault, 1969).

Her şeyi rüyalara, yani ailevi, kısa-menzilli bir dekora yayan Freud buna rağmen eserinde "sosyo-politik" terimleri kullanabilmiştir: sansür ve bastırmayı, yine de kendi "tedaviye dönük" ve "psikiyatrik" çalışmalarından türetmeyi dener. Birinci Dünya Savaşı'na giden yıllar boyunca "birinci topik"i geliştirir: bastırma nosyonu şimdiden, çatışan güçlerin stratejik kamplara –"topos" sözcüğü Yunancada "yurt" ya da "yer" anlamına geldiğinden– genişletilmiş olduğu bir savaş alanında (felsefe alanından, Kant'ın *Kampfplatz*'ını hatırlamak yeterlidir) sahnelenecek olan bir "çatışma"yı tarif etmektedir. Başlangıçta, Freud'da bu, kampların veya yurtların "gerçek" bir farklılığı olarak değil, bir sorunu ortaya koyma girişimi olarak belirir. Bu güçleri yerelleştirecek organik olarak tanımlanmış "yerlere" asla göndermede bulunmamış gibidir ve böylece, "fiziksel-organik destekler" de bulunmadığı için, bu çatışan güçlere beyinde bir yer bulmaya dönük herhangi bir girişim başarısız olacaktır (Freud, 1923).

Birinci Topik Bilinç/Bilinç-öncesi'nin Bilinçdışı'na meydan okuyuşunu gösterir: bilinç gerçekten zihnimizdedir ve eğer bir şeye dikkatimi yöneltecek olursam, bilinç-öncesi her zaman belleğim vasıtasıyla hatırlanabilir. Öte yandan bilinçdışı, bilinç olarak adlandırılması imkânsız olan ruhsal içeriklere dayanır. Şimdi, Bilinçdışının belirgin bir şekilde maddi, bir güçler ve bastırılmış istekler kümesi olduğunu ve diğer kamptaki bilincimizin –ister Kartezyen olsun isterse değil, bir Cogito olan bilincimizin–, Bilinçdışı öğelerden gelenleri bir şekilde oradaki "bastırılmış" arzunun doğası ölçüsünce az ya da çok şiddet içeren bir tehdit gibi algıladığını öğreniriz. Bu tehdit bilincin (ruhun gerçek kısmı) mevcudiyetini ve güvenliğini şimdiden tehlikeye atar. Freud Bilinçdışımdan kaynaklanan bir fikrin "açık-seçik" hale geldiği her sefer yeni baştan Kaygı'ya göndermede bulunur. Bu Kaygı semptomu, onu bastıran, inkâr eden güçler üzerinde görülebilir (*Verneinung*) (Freud, 1925).

Ego ve Bilinçdışı arasında en azından iki yönü bulunan sansür yer alır: rüyalarımızı doğrudan bir psikanaliste gidip ona ödemede bulunmaksızın, kendi kendimize yorumlamayı denediğimiz durumlarda olduğu gibi, bilincin Bilinçdışına yönelmesini engellemekle görevlendirilmiştir. Bu durumda sansür bilinci geri püskürtür ve buna "direnç" denilir. Şayet tersine bilinçdışı öğeler, istekler, arzular bilinci istila etmeye kalkışırsa, sansür denilen vasıtayla kendi yerlerine geri çevrileceklerdir: bu "bastırma" olarak adlandırılır (*Verdrangung*). Bu "bastırma" fenomeni, daha kolay anlaşılması için, Freud'un çocukta belirgin şekilde sade ve serbestçe işleyen, yetişkinde ise tersine dolayıma uğrayan Haz İlkesi olarak adlandıracağı şeye göndermede bulunarak kavranmalıdır. Bu "ilke" ile uyumlu olarak, hazzı gerçekleştirmeye ve hoşa gitmeyen şeylerden de kaçınmaya çalışan her ruhsal faaliyet, bize Spinoza'nın –ileride bazı mutlak farklı-

lıklarım göreceğimiz– Conatus öğretisini hatırlatmaktadır. Freud'da, "gerçek" yaşam koşullarına uyum sağlama zorunlulukları Haz İlkesi'ni kısmen askıya alır: varlığın sürdürülmesi için hoşa gitmeyen şeyleri tolere etmek ve engellerle de yüzleşmeyi bilmek zorundayızdır. Bu toleransı düzenleyen ilkeye Freud Gerçeklik İlkesi adını verir: Haz İlkesi'ne doğrudan saldırmayan bir ilkedir, gelgelelim, tam tersine, ona zafere ulaşması için epeyce dolambaçlı bir yolla yardım eder.

Freud'a göre yaşamın sakınımı ile bağlantılı ihtiyaçlar alanında, Gerçeklik İlkesi'nin yenilenmesi tatmin edici bir düzeye dek zorunludur, ne "bastırma"ya ne de "direnç"e maruz kalamaz; bu ilke uyarınca da gerçek tatminler imgesel tatmin yararına bilmezlikten gelinmemelidir. Açıktır ki, bir süreliğine, dirimsel öncelik yalnızca cinsel meselelerde bulunuyor değildir: bu tür arzuların tatmin edilmesi cezaların simgesi ile ilişkilendirilmiştir ve dinler nihaî ceza olarak Cehennem imajını derinlemesine geliştirmişlerdir. Haz İlkesi'nden ötürü, bunun gibi simgeler reddedilir (Bilinçdışına gönderilirler) ve bu yüzden tatmin edilemezler. Freud'un bütün bir "cinsel yaşam" alanını imgesel yaşamla bağlantılandırmak istemesinin sebebi budur: bütün bilinçdışı içerikler tatmin edilmemiş arzulara dayandığından, sürekli biçimde bilince erişmeye çabalar, rüyaların, actes manqués'larm ve nevrozların kaynağında yer alırlar.

Ancak Freud tarafından daha sonra geliştirilmiş olan çok karmaşık bir "topik" (İkinci Topik olarak bilinir) daha vardır: her şey bize Freud'un sanki Ego sorunu (Kartezyen Ego ve statüsü) ile yeniden karşı karşıya kaldığını göstermektedir – çünkü "Ben"de gerçekleşen her şey bilincimizde açığa çıkmaz, bu ise tastamam "bastırma" sürecidir. Freud için, ikinci önemli nokta, özellikle ebeveynlerin sunduğu modellerle ilişkili olan "özdeşleşme" sürecidir. Bu yüzden Süper-Ego vardır ve bunun bir kısmına öznenin öz-saygı değerle-

rini oluşturacak olması ile ilgili olarak, çocukluk sırasında evvelce biçimlenmiş bir "model" imajı karşılık gelir. Süper-Ego'nun çocukluktaki bu kısmı öz-beğeni "hakkına sahip çıkmak" uğruna (Narsisizmdeki temel sorun) zuhur eder ve Freud tarafından Ego-İdeali (günümüzde, tartışmalı temel bir tematik olarak sadece psikanalistler tarafından değil, aynı zamanda bütün toplumsal bilimler alanında –sinema çözümlemesi, akademik sömürgecilik-sonrası kuramları ve feminist kuramlar vb.– geçerli kılınır ve sorgulanır görünmektedir) olarak adlandırılır.

"Öz-beğeni" (ilksel bir *Affekt*, Freud'a göre, çocukluktaki en erken tutkudur) olarak Narsisizm ile ilgili sorun, koşullanma ve engeller olmaksızın tatmin edilemez olmasıdır: "kuralları" ve "yasaklamaları" (aile terbiyesi) içselleştirdiğimiz anda, öz-beğeni aile sevgisine (Öteki'nin sevgisi) layık olmak için gerekli koşulları yerine getirmiş olacaktır. Çocuk kendi kendini sevecek; ancak, basbayağı ebeveynlerinin onu sevdiği şekilde sevecektir. Bu bir tür, insanın kendini kendi indinde "diğerlerinin yargısına" göre yargılayacağı, adeta bir Kant mahkemesidir. Her şey, çocuğun "imgesel yaşamının"; Ego-İdeali'nin bütün bir kısıtlamalar ve ahlaki yargılar sistemi olarak kurulmasına vasıta olan, Süper-Ego'yu oluşturan birtakım değerleri dayattığını göstermektedir. Bu yüzden İkinci Topik'de ikiden çok, yani üç kerteye (ya da faile) sahibiz: İd (Das Es), Ego ('I') ve Süper-Ego...

İd Bilinçdışının kendisi ile karıştırılmamalıdır, zira diğer kertelerin de bilinçdışı yönleri vardır. Freud "orada" bulunan bilinmeyen ve hükmedilemeyen doğal güçleri gösterebilmek için özellikle böyle bir şahsî olmayan sözcüğü kullanır... Bu İd (ya da "orada", veya "o..." o ünlü formülde ifade edildiği üzere "Wo es war, soll Ich werden" – O neredeyse, orada Ben olmalı...) Bilinçdışını andırır, Freud'un Birinci Topik'ten İkinci Topik'e hareketi içinde Bilinçdışına kar-

şılık gelir: ondaki arzular asla kaybolmadığı gibi, Bilinçdışına benzer şekilde, o da olumsuzlamayı, çelişkiyi ve hatta uzam ve zamanı anlamazlıktan gelir. Ahlakî sınırlamalar ve yargıların bütün türlerinin bilmezlikten gelinmesi son derecede ahlakdışıdır – Nietzscheci tarzda, "iyinin ve kötünün ötesinde"dir. Oysa, bu sadece kaos anlamına gelmez; zira Haz İlkesi denilen şeyi takip ettiği varsayılır. Göreceğimiz gibi, dürtüleri muhafaza ederek –"libido"nun ("Ben arzuluyorum"un) muhafazası– bedene iliştirilmiş kısımdır. Kartezyen Cogito ilkesinin şimdi nasıl "Ben arzuluyorum"a, ama artık ahlaka aykırı ve daima ruhun hatırından çıkan kısmı olan Libido'ya dönüştüğüne dikkat etmek önemlidir.

Ardından "denetim" işlevi, Süper-Ego'nun içselleştirilmiş sınırları ve kısıtlamaları gelir – onun hem Ego'yu hem de İd'i denetleyeceği varsayılır. Çocuğun annesi ile evlenemeyeceğinin kabul edilmesi gerektiğinden ötürü, Freud'un Süper-Ego'nun oluşumunu "Oidipus kompleksi"nin gerilemesine bağladığı bellidir. Bu gerileme aracılığıyla, Freud çocuğun Süper-Ego'sunun üstesinden gelebildiğini varsayar: Ego-İdeali (onun bir parçasıdır) sadece ebeveynlerle bir "özdeşleşme" değildir – onların Süper-Ego'su ile de bir özdeşleşmedir (ki Lacan kısmen "sembolik düzen" adını verdiği şeyle bir tutacaktır) (Lacan, 1973). Bizim ahlakımız ebeveynlerimizin ahlakından başka birşey değildir.[3] Kendimize yasakladığımız şeyler onların kendi kendilerine yasakladıkları şeylerdir. Süper-Ego İd'in ihtiyaçlarını adamakıllı "denetler": bastırılmış arzuları bilince erişmekten mahrum eder. Aynı zamanda Ego'nun ihtiyaçlarını da denetler: Ego-İdeali'ne uygun olmayan arzuları reddeder ve bastırır. O halde bu denetim işlevi üç şeyin –İd'in, Ego'nun ve "gerçekli-

3 Ernst Jünger'in eseri *Gläserne Bienen*'de (Sırça Arılar) "büyük ahlak kuramlarının" bütün filozoflarına acıyışında – Spinoza ve Nietzsche'nin ikisinin de kendi bağlamlarında onları suçlamalarından sonra, bir kez daha- bir zarafet vardır: "Onlara katı bir aile ahlakı arzedebilirim..." (Jünger, 1988).

ğin"– zaruretlerine karşılık verir. Mantıksal olarak, hem İd'e hem Ego'ya hem de "gerçekliğe" aynı anda uyan arzuların gerçekleşmesine izin verilir. Aksi halde, Kaygı, Utanç veya Psikoz olmasa da Nevroz ortaya çıkacaktır. Bu, aynı zamanda bu denetçinin diplomata benzer bir uzlaştırıcı olduğu anlamına gelir.

Sonuncu ama diğerleri kadar önemli bir husus, başından beri ve daima gerçekliğe kaydedilmiş ve neredeyse dış dünya ile ilişkimizin bir arayüzü gibi olan ve bizim "ortada olan" kişiliğimizden başkaca bir şey olmayan bir Ego'ya sahip olmamızdır. Gerçek arabulucu ve uzlaştırıcı (hakiki diplomat) aslında Ego'dur – o, hiçbir zaman değişmez bir şekilde İd'e karşı çıkan bir güç olmayıp, tersine İd'in arzularını gerçekleştirmekten sorumlu vasıtadır. Bir Hükümetteki "yürütme gücüne" karşılık gelir.

Freud'da sadece Ego –bir "reel politik" siyasetçisi olarak– hiçbir şekilde Süper-Ego'nun tepkisini çekmemek için, gerçekliğin zaruretlerini göz önüne alabilir– Süper-Ego'nun sevgisini kaybetmemek veya onun tarafından cezalandırılma riskini almamak için bu şekilde davranmak zorundadır. Besbelli, Ego ve Süper-Ego arasındaki bu tür bir ilişki; bunun sadece bir önsezisini, belli bir Kaygı (diyelim ki, anksiyete) ile ve bazen de suçluluk hisleri ile elde edebilecek olan özne tarafından bilinmeden kalacaktır. Freud'a göre, bu anksiyete hissi, Ego ve Süper-Ego arasındaki gerilimin ve Süper-Ego'nun yasaklamış olduğu arzular Ego'nun suç ortaklığıyla gerçekleştiğinde Ego'nun Süper-Ego tarafından cezalandırılma korkusunun belirtisidir. Dolayısıyla, Ego'nun statüsü arzuların "rasyonalizasyonu" denilen, değişik "çıkar" dizileri arasında bir tür "diplomasi" ve "hakemlik" olarak ortaya çıkar.

Ancak Ego bir tehlike tarafından tehdit edildiğini hissederse iki farklı tarzda tepki verebilir: öncelikle kaçma tepki-

si verebilir – Haz İlkesi'nin yönetimi altında daima hazzı ortadan kaldıran bir etkiden kaçınmayı denemeye yönlenmişizdir. Yahut eğer tehlike dışsalsa, "gerçekten" kaçarız; ama eğer içselse (bir dürtü veya nesnesi yasaklanmış olduğu halde gerçekleşmeyi isteyen itkiler gibi) o zaman, onu bastırırız. Bastırmada kaçmaya benzer bir şey vardır; bundan ötürü, bastırma yüzünden arzunun kendisinin farkında olmayız. Bir tehlikenin ve bir niyetle özdeşleşmiş engellerin akılcı ele alınışı ortalıktaki onlardan kaçış araçlarından daha az rasyonel değildir. Freud Gerçeklik İlkesi'nin üstünlüğünü dayatırken bu ilkenin başarılı olmak zorunda olduğunu varsayar, ama bu hâkimiyet aşikâr biçimde daima görelidir ve esasen, çoğu durumda dışsal tehlikelerle karşı karşıya kalındığında dayatılır. Psikanalitik tedavinin rollerinden birisi Ego'nun "tepkisellik-oluşumu"nun ikinci kipinin, birinci kip üzerindeki önceliğini pekiştirmektir.

Bilinçdışı süreçlerde içerilen temel nedensellik zincirleri saptanmaksızın, bu "topografik" sunumun asla yeterli olmayacağı söylenebilir: bu yüzden, Freud bir tür "dinamik"lere karşılık gelen "güçler", "dürtüler" ve "itkiler"den sözetmeye geçer. Bu farklı kertelerde (faillerde) işgören güçlerin doğasını hesaba katmak şimdi en önemli meseledir. Freud tarafından Trieb ("itme" mânası taşıyan, "treiben" den gelir) adı altında tarif edilen bu dinamik güçler "dürtü" veya "itki" olarak tercüme edilebilirler – Trieb genellikle "içgüdü" olarak adlandırdığımız şeyle asla karıştırılmamalıdır (maalesef birçok yorumcu "itki" ile "içgüdü" arasındaki farkın önemini tasavvur edememektedir). İtki kesinlikle kalıtsal, bir türün karakteristiğini içermiş olabilecek önceden biçimlenmiş bir davranış değildir. "Yerelleşmiş" bir bedensel heyecan veya uyarımdaki kaynakları "iten" dinamik bir süreçtir. Bir gerilimin boşalmasını gerçekleştirmeyi sağlamak üzere belli bir etkinlik biçimine doğru yönelir. Bu boşalma (yine, bir

tür "katharsis") bir gerilimin emeli veya "telos"udur ve her zaman bir nesnenin yardımı ile elde edilebilir. Örneğin çocuk ağzındaki salgının (bir gerilim "kaynağı"dır) tahrik edişinden ötürü ıstırap çeker ve ağzındaki bu tahrikin derecesini emerek azaltmak için parmaklarını (nesne), onlar olmazsa anne memesini aramaya itilir: (Freud bu parmak veya anne sütü "emmenin" çocuğun gerçekten "bedensel" bir emeli olduğuna hakikaten inanır). Her durumda, bir itkinin kaynağı somatiktir (yani, fizikseldir) ve fizikselden "telos"a doğru giden dinamik hareket, Freud'a göre psikosomatiktir, aynı zamanda da bedensel ve ruhsal yaşam arasındaki sınırları teşkil eder.

Freudculuğa karşı Spinoza: Bir duygular toplum bilimine doğru

Spinoza "fikirler" ve "duygular" arasında açık bir ayrım yapar: bir fikir Spinoza'nın "ideatum" adını verdiği, fikrin nesnesi olan başka bir şeyi temsil eden bir şeydir. Zihinde bir şeyin –bir "nesne"– yerine geçen, temsil eden ve açıklayan bir şey olduğunda, buna fikir denir. Zihnin (Kartezyenciliğe zıt olarak ve Spinoza'nın beden-zihin paralelliği öğretisi bakımından) bir olayı olan duygu (İngilizceye, özellikle Elwes'in tercümesinde "his" olarak yanlış tercüme edilmiştir) ise, bunun tersine, hiçbir şeyi temsil etmez: bir fikirce "belirlenir", ama ne bu fikre dair herhangi bir şeyi ne de bu fikrin nesnesini temsil eder. Bu bir duygunun (*affectus*) yalnızca, ikisi de aynı anlama gelecek tarzda, zihnin daha çok ya da az güce geçerek düşündüğü, bedenin daha çok ya da az güce geçerek eylediği bir "düşünme kipi" olduğu anlamına gelir. Diğer bir deyişle, "hisler" veya duygular (*affectus*) bir bireyin yetkinleşmesinin dereceleri, kendi bireysel tekil "özünü" icra ediş yollarıdır.

Bu bizim için, yaşamın; ondaki her şeyin birey olarak ele alınabileceği tek bir "tutarlılık planı" (Deleuze ve Guattari, 1980) içine yerleştirildiği, bir tartışma alanı yaratır: *principium individuationis*'e [bireyleştirme ilkesi] göre bir toplum (a socius),* toplumun ortamı ve Doğa bireylerin onlar vasıtasıyla yaşadığı ve "şeylerin ve fikirlerin düzeni aynıdır" diyen akılcı kurala göre (Matheron, 1972:18) esasları itibariyle ve bütün bütüne bilinebilecek olan "bireylerdir". Bu, Spinoza'nın felsefesinin; "bireyin" mevcudiyetini inkâr etmediği, bu nedenle bireylerin gölge fenomenler veya sadece görünümler (Platonizmde olduğu gibi) olduğu bir "topluluk" ilkesine veya "yüce varlığa", ki bunların ideaları bizim bütünselliği ya da Tanrı'yı yanlış kavramamıza dayanır, göndermede bulunmadığı anlamına gelir. Ve her bir "tekil" birey (Spinozacılıkta her birey sadece varoluşunda değil, aynı zamanda özünde de tekildir) diğer bireyler, organizmalar, hücrelerden, sonsuz tarzda oluşmuştur. Bu sonsuz derecede küçük bireyler (*corpora simplicissima*) yalnızca "durgunluk ve hareket" kipleri (Deleuze'e göre "enlemleri ve boylamları") vasıtasıyla ayırdedilebilirler.

Bedenimiz diğer bedenler, insanlar, şeyler, manzaralar, ortamlar ve nesnelerle sürekli etkileşim içinde olduğundan, Spinoza ısrarla bedenlerimizi bilmeyi başaramadığımızı anlatır. Bu bizlerin daima bireyler içinde bireyler olduğumuz, hep birlikte daha üstün bireyleri veya "kolektiviteleri" oluşturduğumuz anlamına gelir. Bir toplum, içinde tikel bir birey olduğu ölçüde Doğa'nın bir parçasıdır. Ve bu tür bir ortamda bireye olan her şey esasen bedenin "değişmeleri" (*affectio*) olarak adlandırılır. Olan her şey (olay) "meydana gelişler" (*occursus*), bedensel eylemler ve tepkilerdir ve bireyin cephesinden, karmaşıklık derecesine göre, çeşitli tarz-

(*) İnsan bireyi oluşturan ve organizmasını tek bir cevherin parçası gibi birleştirebilmesini sağlayan öğe. İnsan birliktelikleri – ç.n.

larla değişikliğe uğratılabilir (insan bireyler de, oluşturdukları toplumlar gibi, oldukça karmaşık bedenlerdir). Bu, okurun kolayca anlayabileceği gibi, "toplumu" Tanrı'nın temsilcisi gibi, (ya da sözcük anlamıyla tam tersi) *sui generis* bir varlık olarak gören Durkheim'ınki ile karşılaştırılırsa, tamamen farklı bir toplum (daha doğrusu "socius") görüşüdür. Spinoza için sadece bütünselliğin, bütünsel bireyin, Doğa'nın ya da Tanrı'nın (*Deus sive Natura*) sui generis olduğu söylenebilirken, dünyadaki başka bireylere bağımlı olduğu aşikâr olan bir bireyin sui generis olduğu söylenemez. Tarde, Durkheim'a olan karşıtlığında, örneğin, Leibniz (birçok yönden Spinoza'yı izleyen) gibi bir filozofa bu yolla göndermede bulunabilmiştir.

Spinoza'nın "duygu"su (affectus) ile "duygulanış"ı (affectio) karıştırılmamalıdır (Deleuze, 1968; 1970). Bir duygulanış (affectio); birçok tarzda etkilenmiş olduğu ölçüde beden için dile getirilir ve daima, onların varlığını reddeden başka imajlarca ortadan kaldırılmadıkça kalıcılığı sürebilecek şekilde tanımlanan "imajlar" olarak açığa çıkar. Bir duygu (affectus), öte yandan, eyleme kudretinin, onun vasıtasıyla daha azdan daha çoğa veya daha çoktan daha aza geçtiği ve çeşitli tarzlarda dönüşüme uğradığı, zihin-beden sürekliliğinin "pasif" bir halidir. Bu Simmel'in "modern", kentleşmiş, bireyin dayanılmaz sayıda uyaran tarafından "bombardıman" edilerek, jestlerini kaybettiği (Agamben, 1993) ya da Simmel'de olduğu gibi jestlerinin toplumsal ortam ve manzaraların keşmekeşince denetlendiği metropolitan yaşam koşullarını tarifine benzer. Bir his ya da duygu, birisinin, eğer bütünselliğin sonsuz olduğu söylenebilirse, kuramsal olarak sayıca "sonsuz" olan diğer şeylerin nüfuzu ve etkileri altında, bir durumdan ötekine geçmesi halidir.

Ancak bir duygunun bir "fikir" tarafından "belirlenmiş olduğu" daima dile getirilebileceğine göre, şimdi, ortaçağdaki

fikir tanımlarını hâlâ muhafaza eden Spinoza için bir fikrin ne olduğunu tartışmak zorundayız. Spinoza fikri öncelikle, hâlâ takip ettiği ortaçağ Skolastiğinde "bir nesneyi temsil ettiği ölçüde mevcudiyeti olan bir şey (ideatum)" anlamına gelen, "nesnel gerçekliği" ile tanımlar. Bu bir fikrin "nesnel gerçekliği" olarak adlandırılır. Ortaçağ düşünce tarzında "nesnel" denilen bizim modern "öznel"imiz anlamına geldiği gibi, tersi de doğrudur. Ve bu bir "fikrin" kesin tanımıdır: eğer nesnesi yoksa fikir de yoktur. Fikirler nesnelerine uygun oldukları ölçüde mükemmel olabilirler. Ne var ki, Spinoza'da özgün olan yan, onun ikinci bir "gerçekliği", fikirlerin ikinci bir varoluş düzeyini tanımlama tarzıdır. Bunu fikirlerin "biçimsel" gerçekliği (ya da kusursuzluğu) olarak adlandırır, ki bu gerçekten Spinoza'nın bir keşfidir: biz "fikirlerin fikirleri"ni oluşturabileceğimizden, onları "nesneler" gibi kavrayabileceğimizden ötürü, zihnimizde ayrıca bir biçimsel mevcudiyete sahiptirler. Bir fikrim olduğu olgusu hakkında daima bir fikrim olduğundan fikirlerin fikirlerini oluşturabilirim ve bu sonsuz zamanımız olsa, sonsuza kadar gider. Bir "sinek" fikrine ve basit bir sinek fikrinden sonsuzca büyük bir "Tanrı" fikrine sahibim, çünkü ona nazaran sinek fikri sonsuz derecede küçükken, Tanrı fikrinin nesnel olarak sonsuzca büyük –ve mutlak– bir varoluşu olduğunu deneyimlemişimdir.

Fikirler bu yolla, biçimsel mevcudiyetlerinde, duyguları belirlerler. Spinoza'nın insan zihnine dair derin bir kavrayışı vardır, öyle ki anlığımızın sadece "kayıtsız" fikirler vasıtasıyla çalıştığına inanmaz: bedenlerimiz ve zihinlerimiz bize ne olduğuna karşı ilgisiz veya kayıtsız kalamayacak şekilde işlev görür ve hatta dost mu düşman mı olduğunu anlayabildiğimiz birini görmek, basbayağı onu sokakta görmek zaten bir fikirdir. Bir his veya duyguyu deneyimlemeksizin bu fikri deneyimleyemeyiz. Bizler gerçekten de, beden ve zihni

ayrı tutmasına rağmen, aynen Descartes'm dile getirdiği gibi "otomatlarız" (*automata*), ama "ruhsal otomatlar"ız (*automaton spiritualis*). Bir şiir okurken, güzel bir manzara karşısında veya sadece sokakta volta atıp insanları seyrederken fikirlerim vardır. Ve bu fikirler bende her zaman bu ya da şu yolla etkilendiğim bir zihin haline neden olurlar. Bu Deleuze'ün biçimsel olarak dile getirdiği bir "sürekli varyasyon" mantığıdır (Deleuze, 1994).

Duygulanışlar şeylerin bedenimizin bir parçası üzerinde bırakmış oldukları "damgalar" veya "izler"dir – bir imaj; bir ses, bir söz veya bir hayal, hatta onu ciddiye alan ilk girişim olarak Freud'un *Traumdeutung*'u beklenecek olan, bir rüyadır. Diğer bir deyişle, onlarla özdeş olmamakla beraber, zorunlu olarak bizdeki fikirlere karşılık gelirler. Bir fikir sahip olduğumuz veya kolayca hatırımıza getirebileceğimiz bir şey değildir. Bellek bir kudret olmayıp fikirlere bağlı iken, tersi geçerli değildir. Ne var ki, buradaki amaçlarımız açısından; bir fikrin bir duyguyu "belirlemeksizin" asla görünmediği, yani, basitçe sokakta yürürken bile başlangıçtan itibaren "ruhsal otomatlar" oluşumuz önemlidir.

Bu Spinoza'nın bir yanda "duygulanışlar" ile "duygular" arasında, öte yanda "imajlar" ile "fikirler" arasında niçin özenle ayrım yaptığını açıklamaktadır. Bunlar anlığımızın yapısının hem bilinçli hem de bilinçdışı öğeleridir. İmajlar bedenlerimizin gerçek duygulanışlarının –önseziler, rüyalar, şeylerle gerçek karşılaşmalar...– "izleri"nden başka bir şey değillerken, ilk elde varlıklar olarak görülürler. Spinoza, ilk eseri *Tractatio de Emendatione Intellectus*'de (TEI) [İnsan Anlağının İyileştirilmesi Üzerine İnceleme] imajlarla karşı karşıya gelmemizin gayet akla yatkın olduğu alanı temizlemeye girişir: imajları fikirler olarak kavrayabilmeyi (Heidegger'in Ereignis'i mi?) başarmak zorundayızdır.

> Bundan başka, şimdiye kadar söylenenlerden –şöyle ki, bir fikir, bütün açılardan, gerçeklik dünyasında karşılıklı ilişkili olduğu şeye karşılık gelmek zorundadır– şurası açıktır ki, doğanın güvenilir bir imajını her yönden yeniden üretebilmek için, zihnimiz bütün fikirlerini doğanın bütününün kökeni ve kaynağını temsil eden böylece de kendisi diğer fikirlerin kaynağı olan fikirden çıkarsamak zorundadır (Spinoza, TEI, 42-1).

Doğanın bu toplu imajı, sonraki temel eseri, *Ethics*'de [Etika], "üçüncü tür bilgi"yi (biz "bilme" (knowing) sözcüğünü kullanmayı tercih ediyoruz), yani beden-zihnin etkilenebilme kudretlerini arttırmaya yarayacak olan bütünsellik anlayışını açıklayabilecektir. Spinoza'nın "duyguları" ele alışıyla, her şeyin bundan böyle "geometrik" (Spinoza'mn geometrik yöntemi) olmak yerine diferansiyel terimlerle ifade edilebileceği Leibnizci kalkülüs mantığını sezmeyi başarabildiği bütünüyle bellidir. Duygu Spinoza'da bir diferansiyel, günümüzün tercih edilen söyleyişiyle bir "fark"tır. Bu bir durum değil sadece bir geçiş veya "molar" bir duyumsallık alanıdır. Günümüzde aşk, nefret, horgörü, sempati, umut, özen, vb. duyumsal hallerimizin (hisler ya da tutkular) "kurumlarımıza" –aile, siyaset, günlük yaşam, estetik ve ahlaki yaşam deneyimleri– ait olduğuna inanıyoruz. Bu ancak onları Spinozacı bir tarzda anlamayı başarmamız halinde geçerli olabilir: duygu bir geçiş, yani, diğer duygulardan bir türetimdir.

TV izlediğimizde, sinemada imajlar ve seslerin bizi istediği her yere sürüklediği (Godard) sinematografik ekrandan daha küçük bir şeyi, sadece bir kutuyu görüyoruz. Yaşamı olduğundan eksik bir tarzda taklit eden bu kutunun bedenlerimiz hakkındaki imajlarımıza "benzeşimleri"de eksik bir derecededir. Düşünmekle fiilen hiçbir ilgisi olmayan imaj-

lar zihinlere neredeyse "bombardıman" edildiğinden, televizyon şimdiki halde, yaklaşık olarak, doğal olmayan veya yapay bir Tanrı rolü oynamak zorundadır. Bu, sözcüğün dar anlamıyla "siyasal" olması gerekmeyen yeni bir "iktidar" biçimidir. Ve yine Spinoza, bize duygular ve imajlar üzerindeki bu iktidar hakkında bazı ipuçları sunabilir.

"Potentia" ile "potestas", yapabilme kudreti ile egemenliğe (besbelli, Hobbes'a ait bir tema) "aktarılan" güç arasında yapılmış Spinozacı ayrım ontolojik bir belirleme değildir. Aslında, sadece potentia, yapma-etme kudretleri mevcuttur, egemen güç ise kendinde mevcut olmayıp birincinin içinde vardır. Diğer bir deyişle, potestas Spinoza'nın kalabalıklar (the vulgus) olarak ele aldığı, insanların eyleme kudretlerinden ayrı kalmalarından başka bir şey değildir. Pozitif bir yetenek ile değil tersine bir otorite varsayımı ile özdeşleşmiş olan Potestas teriminin negatif çağrışımı, "kanaatin" kaynaklarını ele almada Spinoza'ya ait anahtar bir kavramdır. Fakat, eyleme kudretinden "ayrılmış" olmakta ne demektir? Açıktır ki, Spinoza Hobbescu "aktarım" temasını reddeder: hiçbir şey, eyleme kudreti olarak hiçbir şey onu aynı zamanda bir yapma kudreti olarak "kurumlandırmadıkça" veya "inşa etmedikçe", ister bir Uluslar Topluluğu isterse bir Leviathan olarak teşkil edilmiş olsun, bir egemene gerçekten aktarılamaz. Hobbes'tan farklı olarak, Spinoza eyleme-kudretinin, hayatın her alanında, bir toplumsal sözleşmenin önvarsayılan bir failine indirgenemezliğini hissettirir gibidir. Öte yandan, Makyavel gibi, bir egemenin yahut Devletin kolektif gücün kullanımını kendine mal edebileceğinin ve bunun gerçek bir mal ediş olabileceği olgusunun farkındadır. Spinoza'nm gücün "öznel" çağrışımına dair kaygısı, erkenden, bitiremediği çalışması İnsan Anlağının İyileştirilmesi Üzerine İnceleme'de (*TEI*) belirir: zihnin, enerjisinin epeyce fazlasını "zenginlik, ün ve duyusal hazlar" gibi en

"yüksek" faydalı şeylere yatırdığında –tamamen normal olarak– düşünme gücünden ayrı düştüğüne göndermede bulunur – "zihin bu üçü ile zaptedildiğinde düşünme kudreti en aza iner" (*TEI*, #3). Gelgelelim, "düşünme kudreti", bir filozofun temel hizmeti (ve mademki, Spinoza filozof olmayı hedeflemektedir), onun İncelemesi'nin tasarlanmış ilkesi olma eğilimi kazanmaktadır:

> Bu başlangıç kurallarım sunduktan sonra, ilk ve en önemli görevi, yani, kavrama gücünü düzeltmeyi ve onu şeyleri amacımıza ulaşmak için zorunlu olan tarzda kavramaya muktedir kılmayı üstleneceğim. Bunu gerçekleştirmek için, doğaya uygun yol; şimdiye kadar bir şeyi açıklıkla onaylamak veya reddetmek için kullandığım, öyle ki en iyiyi seçebileceğim, aynı zamanda kendi güçlerimi ve eksiksizleştirmeyi istediğim doğayı tecrübeyle bilmeye başlayabileceğim bütün algı tarzlarını burada yinelememi gerektirir (*TEI*, # 18).

Böylece, Spinozacı proje, iki önemli görünür sonucu ile birlikte, filozofun nail olacağı, zihnin tekil gücünü keşfedip besleme girişimi halini alır: zihni düşünme kudretlerinden ayırma eğilimi taşıyan yarı-öznel sebepler vardır; ayrıca (yarı- terimini kullanmamıza sebep olan) bu içsel eğilimleri yönlendiren, çoğaltan ve onlar tarafından beslenerek ün, duyu hazları ve boş gurura yönelten "dışsal" güçler de vardır. Bu dışsal güçler, görünüşte, potestas olarak güce, Devlet'e veya başka tür teokratik ve siyasi güçlere aittir. Spinoza, Platon'dan bu yana, felsefecilerin geleneksel reddiyesi, yani "kitlelerin yönetimi"ne karşıt doğrultuda oluşları bilindiğinden, hakikaten, birinci, belki de biricik "demokratik" filozof olarak ayırt edilebilir. Ancak bu "demokratizmin", pratikte, onun "düşünme-kudreti" önünde siyasal güçlerin engel oluşturmamasını talep etmesinden başka bir şey olmadığı-

nı hatırlamak gerekir. Bu Spinoza için, demokrasinin sadece "ehven-i şer" olduğu ölçüde en iyi rejim olduğu anlamına mı gelir? Kesinlikle değil, ama Spinoza'nın demokrasi kavrayışında saklı anlamları daha sonra, sırası geldiğinde göreceğiz.

Spinoza'nın güç nosyonuna olan asıl ilgisi, böylece zihnin kudretine, kavrama kudretine bağlanmıştır, ama yine de, bu kavrama gücü (akıl) hâlâ tamir edilmeyi gerektirmektedir. Spinozacı başlangıç noktası, içinde haddinden fazla deneyim (çok yönlü), beden ve zihnin etkilenmelerinde bir aşırılığın olduğu günlük yaşam vaziyeti olmakla birlikte, insanlar genellikle bunlardan sadece en hayati (kendilerine göre, öznel olarak hayati) olanları seçme eğilimindedirler. Spinoza "zihnin kavrayış azlığına oranla deneyimi çok yönlü ise, uydurmalar yakıştırma gücünün yüksek olacağını, aksine kavrayışı arttıkça uydurma fikirlere kafa yoruşunun azalacağını" ileri sürer (*TEI*, #58:3). Spinoza'nın güç (kapasite) terimini muğlâk bir tarzda kullandığına dikkat edilmelidir – gerçek şeylerle bağlantısı olmayan, kurgusal fikirler oluşturmak zihnin gücü kapsamındadır. Bu yanlış yapmanın kendinde bir "olumsuzluk" taşımadığı, tersine insan zihninin bir işlevi olduğu anlamına gelir.

Felsefî duygularda anekdotların önemi

Büyük filozofların, Nietzsche'nin Ondokuzuncu yüzyılın sonunda veciz bir şekilde hissettirip tanımladığı, her filozofta bulunan üç niteliğin müşterek eseri olan, bütünüyle "felsefî duyguları" vardır: alçakgönüllülük, dürüstlük ve yoksulluktur bu nitelikler. Bununla beraber, ahlaki idealler ve geleneklerde içkin olan geleneksel (dinî) ve ahlaki özelliklerin aksine, bu nitelikler filozofların yaşamında yerinde bir tarz olarak tamamen farklı biçimde iş görürler. Bunlar daha çok, filozof devam eden yaşama kendisini daima uyarla-

makta olduğu halde, içinde biraz daha yalnız olduğu için filozofun muhafaza edeceği bir zırh oluştururlar. Bunlar geleneksel ya da dinsel ahlaki nitelikler değil, filozofun kendisini ve felsefesini sayesinde oluşturduğu metafizik tertiplerdir. Diğer bir deyişle, sadece bir dizi çileci âdetler veya ahlaki kurallar olmak yerine tamamen özel bir "felsefî" güç istencini oluştururlar. Onun vasıtasıyla filozof kendini saldırılardan ve darbelerden, karşıtlarından gelen eziyetlerden ve zulümlerden (filozoflar ve diğerleri, teologlar, despotlar, zalimler, inanç ve düşünceleri farklı olanlara eziyet edenler, vb.) koruyabilir. Eğer ona saldıracak olurlarsa, gösterişsiz, sade bir hayat sürdüren, ama yine de hepsinden daha güçlü olan, savunmasız bir insana saldırıyor olduklarını bileceklerdir. Bir yaşam tarzı olarak düşüncenin kudretleri şimdi düşünce ediminde içkin bir sözde-güçsüzlükten ortaya çıkıyordur. Spinoza gibi, bir filozofun başlı başına "hoşgörü" isteğinde ortaya çıkan bu tarz, Kinik Diyojen'in Büyük İskender ile hikâyesindeki ünlü menkıbeye karışmış durumdadır. Spinoza'nın bütün "siyasal felsefesi" (tekrarlamak zorundayız ki, eğer varsa) temel bir varsayımın terk edilmesidir: en iyi siyasal rejim felsefî (yani, dogmatik-olmayan) düşünceye engel çıkaran ve en iyi şekilde hoşgören rejimdir – bu yüzden "demokrasi" en iyi rejimdir, bu da Spinoza'yı başlıca "demokratik filozof" kılar. Şurası açıktır ki, Spinoza bir rejimin veya Devletin bir filozof (aklının kılavuzluğunda yaşayan bir insan olarak) için gerekli olduğuna inanmaz, çünkü hiçbir devlet iktidarı veya otoritesi tamamen akla uygun ilkelere dayanmaz (her devlet itaate ve devlet ile uyrukları arasındaki bir dizi ilişkide tutkuların dolaşımına muhtaçtır).

Etika'nın Üçüncü Kitabında, Spinoza, eserinin bütününde olduğu gibi, bir dizi tanımlar, aksiyomlar, postülalar, önermeler ve kanıtlarla, ama bu kez dünyadaki en salımmlı ve dengesiz olan şey, insan duyguları ve hisleri ile uğraşır.

Spinoza'nın "conatus" öğretisinin temel çıkış noktası, "her şey, kendinde olduğu ölçüde, varlığını sürdürmeye çabalar" şeklinde ifade edilir (*Ethica*, III, P. 6). *Unaquequae res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur...* Eğer metafizik, dünyanın yaratıcı ile ilişkileri bakımından, parçalar ile bütün arasındaki ilişkiler bakımından, dünyada bütünsel bir uyum olduğuna genellikle inanmak eğilimindeyse, bu "sürdürüş" niçin "conatus", mücadele ya da "çaba" terimleri ile ifade edilmektedir? sorusu önemli bir sorudur. Aslında, Spinoza bir kanıtında şunu açıkça belirtmektedir: "bireysel şeyler, onlar vasıtasıyla Tanrı'nm niteliklerinin kesin belirlenmiş bir tarzda açığa çıktığı kiplerdir". Tanrı'nın gücüne upuygundurlar, çünkü hepsi kendi belirlenmiş oldukları yolla Onu açığa vururlar, içlerinde kendilerini yok edebilecek (mevcudiyetlerini ele geçirebilecek) hiçbir şey bulunmaz. Ancak, kendilerinde mevcudiyetlerini alıp götürecek hiçbir şeyin olmaması, bunu özgül bir tarzda gerçekleştirebilecek olan "dışsal şeylere" karşıtlık oluşturdukları anlamına da gelmez; çünkü her şey yine Tanrı tarafından mevcudiyetini sürdürecek biçimde belirlenmiştir.

Spinoza, his grupları; haz ve acıya isnat edilen içsel ve dışsal olarak belirlenmiş olan hisler, yani "ilksel hisler" ile özellikle "arzu" ile ilişkili, ki Spinoza'ya göre "insanın özü" olan, hisler arasında ayrım yapar.

Yirminci yüzyıl, öncekiler gibi, ama biraz daha fazlasıyla bir yandan katastrofik savaşlar, şiddet ve terörle, hem de barışı yeniden sağlamak ve sürdürmek için örnek gösterilebilecek, görülmemiş bir genel irade ile belirlenmiştir. Hiçbir yüzyıl barışı somut ve nihaî ideali kılmamış, gene hiçbir yüzyıl böyle yıkıcı ve neredeyse kıyamet gibi savaşlar çıkarmaya muktedir olmamıştır. Savaş, gezegen çapındaki iki büyük savaşla yayılmış, zaman zaman katastrofik bir son veya ufuk çizgisi gibi kabul edilen, sabit bir tehdit olan bir üçün-

cünün beklentisi oluşmuştur. Bununla beraber, günümüz dünyasını en çok niteleyen şey, uluslararası olsun ya da olmasın, barışın bozulmamasını sağlamaya çalışan örgütlerin pek işe yaramaz ve uyduruk bir mahiyete sahip olmalarıdır. Sanki sürekli, bu iki kutuplu siyasi faaliyet alanından daima "ehven-i şer" olanını benimseme tehdidi altındayızdır. Son 20-25 yıl gelecekte yalnızca devasa siyasi güçlere (Bandung sürecinin feshi, Sovyetler Birliği'nin çöküşü) vurulan büyük darbeler dönemi olarak değil, aynı zamanda, daha sosyolojik olarak, bu süre boyunca siyasi faaliyetin kapsamının epeyce ve belirsizce daralmış olduğu bir dönem olarak hatırlanabilecektir. Oysa ki, yine son yirmi yıl boyunca, ekolojizm, feminizm ya da "halk inisiyatifleri" gibi bu zaman zarfında "yeni toplumsal hareketler" olarak vaftiz edilen hareketler kendi hareket alanlarının epeyce daraldığını ve kısıtlandığını anladılarsa, böylesi bir krizin nedenlerinin sadece bu hareketleri oluşturan düşünceler ve fikirlerin "zayıflığı"nda yatmadığını, aynı zamanda yetmişlerin ortasından bu yana bazı global yapılanmaların sonuçlarında da bulunduğunu gözlemek zorundayız.

Disiplin ve denetim toplumları

Kapitalizmin kokuştuğu fikrinin ilk örneklerini, onun doğumu ve gelişimine yardım eden "muhafazakârlara" borçluyuz – yani, Avrupa'da Barok çağın sonundan beri, kendi değer-sistemlerinin ortadan kalkışını olmasa da aşınmasını deneyimleyen soylu sınıfa. Ütopik eleştirisi için Thomas More'a, "komedi" ile eleştirisi için Molière'in "Burjuva Centilmeni"ne, siyasi eleştirisi için de Fransız devrimi'ndeki Babeuf ve Öfkeliler'e minnettarız. Sadece günümüzdeki değil, bütün yüzyıl sonları (fin de siècles) bir zihinsel ve sembolik krizi uyarmasıyla, bininci yıldönümü

(millenial) ile ilgili fikirler ve kanaatlerin canlandırılmasıyla, hatta görme biçimlerinde bir değişimle hatırlanırlar. Eğer 1900 senesi bir eşik olarak hem felsefede hem de popüler zihinlerde ütopyacı ve fütürist temalarla dile getirilmişse, bir önceki yüzyıl dönümü de Aydınlanma fikirleri ve bu fikirlerin "muhafazakâr" muhalifleri ile tanımlanmıştır. Zaman nosyonları ve duygusu üzerinde, felsefî veya popüler olarak, güçlü bir sezgi iletmeyen, tamamen keyfi olmak dışında bir göndermesi bulunmayan bu tür sembolik dönüm noktaları, muhtemelen Hıristiyan dünyanın zihinsel yapısı ile sınırlıydı. Oysa bugün bu sembolik dönümlerin, tam tersine, özellikle İslam dünyasının dinî bayramlarında olduğu gibi, uluslararası bir kanaatin eşzamanlı ele alınışında belirgin bir rolü vardır. Gelgelelim, Batı uygarlığının tarihindeki her dikkate değer dönüm noktası; "gerçek" bir devrimci sonucu olmasa da, kamusal meselelerin yeni bir şekilde ele alınması, dünya görüşünde (Weltanshauung) aşağı yukarı dönüm noktasına ait ve önemli bir değişim ve fütüristik ütopyaların ortaya çıkışıyla insanların zihinlerinde varlığını devrim kabilinden göstermiş görünmektedir. En azından, bir öncekindeki, Yirminci yüzyıl eşiğindeki durum buydu. İster geçmişin, ister bugünün, isterse de geleceğin sorgulanması olsun, zamanın popüler terimlerle ciddi herhangi bir yeniden ele alınışı aynı zamanda felsefeler, bilimler ve sanatlarda ciddi temaların gelişimine yol gösterebilir. Onsekizinci yüzyıl sonu örneğini alırsak, Fransız Devrimi ve Birleşik Devletler'in doğuşunu izleyen önemli olaylar ve Napolyonik genişlemenin arifesinde, Avrupa'ya mahsus düşünceye bir dizi çok derin zaman felsefesinin takdim edildiğini görürüz: bu Kant örneğinde düşüncenin zaman-formunun icadı veya onun eleştirel izleyicisi Hegel örneğinde bir tarih felsefesinin icadıdır. Onlar Kopernik devrimlerine benzer olduğunu apaçık iddia ettiklerinden, bu

fikirler yalnızca kendilerinde devrimci değildirler, aynı zamanda devrimci hareketlere bir şekilde, genellikle "felsefî bir mesafeden", ama yine de açık ve somut bir tarzda bağlantılandırılmışlardır. Bu yüzden Foucault, Habermas ve Jean-François Lyotard gibi günümüz filozoflarının birçok kez yorumladıkları, Kant'ın meşhur metinlerinden birine, 'Aydınlanma Nedir'? Sorusuna Yanıt metnine sahibiz. Bu metin Kant'ın yeni zaman kavrayışının sonuçlarını epeyce kullanıma dönük bir tarzda açıklar: bir bildiri, yani bir filozofun kendi çağı ve bir katılımcısı olduğu yaşam-dünyası hakkmdaki görüşünün ifadesi olarak ileri sürülmüştür. Foucault bu özel durumu, kanaat fikrinin Aydınlanma çağından bu yana nasıl dönüşüm gösterdiğini açığa vuran çok derinlikli bir kıyaslama üzerinden yorumlar: bir dergi Onsekizinci yüzyılda eleştirmenlerine yönelik bir soru yayımladığında, yanıtı önceden-bilinmeyen, isterseniz "gerçek" diyelim, bir soru yöneltiyordur. Oysa günümüzde bu tür sorular görünüşe bakılırsa kanaatler düzeyinde yayımlanmaktadır.

Spinoza'nın felsefesi Deleuze'ün kullandığı anlamda "kullanışlı"dır: o, "bir krallığın içindeki krallık" olmayan doğamıza ait her şeyi sonuna kadar sorgulamayı başarabileceğimiz bir yörüngedir. Kullanışlıdır, zira büyük ölçüde bir duygular ve tutkular pragmatiğine bağlıdır. Açıkçası Spinoza'da, kusursuzluğa ve etik bir yaşama erişebilmek için ruhun tutkularının denetlenmesini amaçlayan en eski fikirlerden birinin farkına varılabilir. Tutkuları ve onları denetlemenin yani baskılamanın sözde yollarını canlı bir biçimde tarif ederek, bu temayı düzenli olarak yetkinleştirmiş Aristoteles'in etiği ve Stoacılık gibi büyük sistemlerimiz vardır. Spinoza'nm etik programının kendi çağına ve belki de bizim çağımıza kadar ki bütün ahlak felsefelerinden kökten farklı olduğunu gözlemleyebiliriz. Spinoza benzersiz bir duygu kuramı geliştirmiştir ve duyguları tanımlama yön-

temi duyguları ve hisleri ele alan herhangi bir başkasından çok derin şekilde farklıdır.

Aristoteles ve Skolastisizm "ılımlılık" olarak adlandırılan en eski ahlaki ve etik önermelerden birini sürdürmüştür. Nikomakhos'a Etik'te "ortamın" kendine özgü bir ele alınışını bulabileceğimiz gibi, Magna Moralia'da da Aristoteles "yetkinleşme" temasını geliştirir. Herhangi bir ahlaki inceleme yani ahlaki meseleler üzerine bir inceleme bu temaya nüfuz etmelidir: "önemsenecek her şeyin ustası nasıl olmalı" – birinin hayat tecrübesi, lisanı, siyasi ve ailevî aidiyeti, yani her hayat tecrübesi bu "yetkinleşme" ölçütü aracılığıyla düşünülmelidir. Lacan'ın gözlemlemiş olduğu gibi, bu "Ananke" mantığı aynı zamanda bu etik projenin "sınıfsal tabiatını" ortaya koymuştur – "yetkinlik" iki anlamda kullanılır: tutkular üzerindeki yetkinlik ve bir "efendi" ahlakı. Bu etik ve siyasal iki boyut, Aristoteles ve takipçilerinde birbirinden ayrılmazlar. Bu ahlaki perspektif dinsel biçimleri örnek almaktadır ve Yunan örneği de Doğu dinleri ile büyük tektanrıcılıklar arasında yer alan bir din türünün ayırıcı örneklerinden biridir: Doğu'ya özgü din sistemlerinde ahlaki yaşam "seküler" her şeyi, aileyi, cemaati, günlük yaşamı, ilişkileri, sınıfı (daha doğrusu "kast") geride bırakmaya dayanan bir "yalıtılma" ve yalnızlaşma meditasyonudur. Oysa ki, Yunanistan'da, böyle bir sistem bilinmesine rağmen (Orphism ve diğer "yalıtımcı" kültler), din toplumsal bütünleştirici bir güç olarak belirir: ritüel pratikler vasıtasıyla bir topluluğun üyesi olunur. Ritüeller ve dinsel pratikler gündelik ilişkilerin düzenine bağlıdır – bu pagan dinlerin toplumsal temelidir. Kuramsal olarak, her toplumsal ve bireysel günlük yaşam pratiği ona eşlik eden bir dinsel ritüel –belirli aralıklarla veya düzensizce gerçekleştirilen fedakârlıklar– ile birlikte oluşur.

Romantizm sorunu ve tutkulu yaşam

"Duygusal" dünyanın en esaslı olumlanmalarından biri Romantizmdir. Ama, bireyin böyle olumlanışınm mahiyeti ve bu olumlayışm nesnel dünya ile sorunlu karşıtlığı hakkında fazlaca klişe iddia vardır. En azından iki tür romantizmi, Alman ve İngiliz romantizmini ayırt edebiliriz (Napolyon savaşlarını takiben, yeni din Devrim'e fazlasıyla massedilmiş Fransızlar, Joseph de Maistre ve De Bonald gibi figürlerin savunuculuğunu üstlendiği muhafazakâr bir tepki istisna tutulursa, romantik fenomenleri oluşturmayı başaramamışlardır): Alman Romantizmini "majör Romantizm", İngilizlerinkini ise "minör Romantizm" olarak adlandırmayı önereceğim. Bu iki değişkesi bireyin duygusal dünyasının iki farklı türde onaylanmasına ve eklemlenmesine karşılık gelir – Alman romantikleri şiir ve felsefede, İngilizlerse ilginç bir şekilde Bronte ve Jane Austen gibi ilk kadın yazarların geliştirdiği modern romantik anlatıda bunu sağlamışlardır.

Alman Romantizmi doğum yeri olarak tayin edilen Strung und Drang [Fırtına ve Atılım] hareketi ile hatta Fichte'nin "öznel idealizmi" ile özdeşleştirilemez. Romantizm hakkında Novalis'in formüle ederek dile getirmeyi başarabildiği, çok daha kesin bir tespit vardır: tarihin hangi büyük olayı, uzam ve zamandaki mesafesi ne olursa olsun, hangi devrim, hangi savaş, kimin acısı ya da mutluluğu aynı zamanda "benim kişisel sorunum" değildir ki. Bu Romantiğin tarih ve zamanı kendine mal etme tarzıdır – "olay"ı kendi bireyselliğine, kendi "kişisel", "özel" dünyasına mal etmesidir.

Spinoza'da, bazı mektuplarında, insanı da içeren Kartezyen hayvan bedeni görüşünden türetildiği belli olan "automaton", otomat fikrine bir anıştırma vardır. Karışık kalan nokta, Descartes felsefesinin çekirdeğinde yer alan zihin-be-

den ikiliğine karşı olduğu bilinen Spinoza'nın makine-beden sorununu ortaya koyma tarzıdır. Üstelik ne Descartes'm ne de Spinoza'nm sonraki yüzyılda La Mettrie'nin ünlü denemesi *L'Homme-machine*'de [Makine-insan] geliştirilecek olan "mekanistik materyalizm"in müjdecileri olarak sınıflandırılamayacakları açıktır.

Bununla birlikte, Georg Simmel gibi modern bir sosyolog otomat fikrine ruh açısından canlılık kazandırdığında durum değişir – "ruh şimdiki hareketi ile bir dakika önceki hareketlerinin uyarımı arasındaki fark dışında hiçbir şeyi algılamayı başaramaz. (...) Ruhumuz dışsal koşullardaki herhangi bir değişikliğe bir otomat gibi tepki vermektedir ve üretkenliği istikrarlı tutmaya özgülenmiş makinelere benzeme eğilimindedir" (Simmel, s. 67).

Sovyet avangard film yapımcısı Dziga Vertov "insanları" filme çekmekten hoşlanmadığını bunun yerine makinelerin yaşamını çekmenin hoşuna gittiğini ifade ettiğinde, onun fütürizmi makineleşmeye ya da yaşamın otomasyonuna bir övgü olmayıp tersine modern dünyanın makinesel ritmlerinde duygusal bakımdan önemli hale gelme eğilimindeki şeyleri arayıp bulmaktı. Onun otomat aygıtı, kamerası, insan gözüne görünmeksizin kalan şeyleri, şiirsel bir görsellikle göstermeyi başarabilmeliydi.

Bu paralellikler otomat fikrinin etrafında yoğunlaşmaktadır ve günümüzde artık, Çin ve Arap uygarlıklarındaki otomat sihirbazları bir kenara bıraktığımızda dahi, Batı felsefesinin bu uzun-ömürlü fikrinin doğurduğu kavrayışlara karşı yitik bir spiritüalizm uğruna protestoda bulunulmamaktadır.

Bu fikrin önemine dair ipucunu Spinoza doğrudan vermektedir – bizler salt bir otomat değil aynı zamanda "ruhsal" otomatlarızdır. Bu "ruhsal" sıfatı kuşkusuz Spinoza'nm tekçiliğinden (monizminden) türetilemez, öyle ki, insan

davranışının önemli yönlerinden birini tarif etmek için bir metafor olarak elde kalmıştır. Spinoza Etika'sının fikirler, imajlar, algılar ve duyguların (hislerin) oluşu ile ilgilendiği bölümlere bu nosyonu etkili bir biçimde yerleştirir. Bunlar açıkça Spinoza'nm kendi anladığı şekliyle "fikirleri" ele alış tarzıdır – bir fikrin ne olduğunu sunabilmek için, başta kabul edilen teoremler ve önermeler vasıtasıyla, bir beden öğretisi geliştirmeye ihtiyaç duyar (Deleuze, onun bedeni felsefeye bir model olarak önereceğini söyleyecektir).

Jest

Modern yaşamın veçhelerinden biri saf ritüeller ve jestlerin yavaş yavaş ortadan kalkmasıdır ki, adeta jestlerimizi kaybediyor olduğumuz söylenebilir. Bu ne "modernleşme" ve dinsel yaşamın "rutinleşmesi" ile ne de kökünden sökülen eski, geleneksel duyguların azar azar yok edilmesi ile açıklanabilir. Böyle bir süreçte olumlu bir şey varsa, bu, hareket anlayışımızın kökten sarsılacak hale gelmesidir. Dünyevi âlemde, ister niyet taşıdığı varsayılan insanların veya içgüdüsel olduğu farzedilen hayvanların, hatta isterse gökteki yıldızlar, okyanustaki dalgalar, rüzgârın hareket ettirdiği ağaçların dallarının hareketinde daima beklenmedik bir şey vardır. Bilimsel anlayış bu hareketleri, ne denli karmaşık olurlarsa olsunlar, onlara hükmeden yasalar aracılığıyla, düzenlilikleri bakımından kavramaya çabalar. Oysa dünyevi devinimlerde her zaman, onlara dayatılan kurallar ve ritmlerden kaçan bir şey vardır. Zaten, insan fizyolojisine, örneğin evrim antropologu Leroi-Gourhan tarafından atfedilebilecek kaç tane anlamlı temel jest vardır ki? O "işlevsel estetik" adını verdiği şeyle uğraştığında da, temel insan jestleri, duyular ve bedensel mekanizmalara –çoğunlukla kendilerini, organların diğer pozisyonlarını yöneten ellerin po-

zisyonuna uyarlayan, bazı temel hareket dizileri ile kullanılan aletlere– kaydedilmiş bir dizi doğal harekete bağlanmıştır. Bu basit hareketler, tekrarlamak zorundayız ki, yalnızca ritmlerle tanımlanmış diziler –içe işleme, anlama, ihtilaf vb. ritmik diziler– halinde icra edildiklerinde jesttirler. Bununla beraber, Leroi-Gourhan'm başlıca katkısı bir fikir olarak "işlevsel estetiğin", "biçim verilmiş" aletlerin tam olarak insanın evrimine paralel olan evrimini nasıl açıklayabileceğini göstermiş olmasıdır. Aletlerin ve insanın evrimi tamamen tek ve aynı süreçtir. İşlevsel olduğunda, insan jestlerinin sadece doğal ortama değil, aynı zamanda hareketin bedensel işleyişine de uyum sağlayabilmiş olduğu söylenebilir.

Dünyevî hareketin klasik kavranışı olan Eski Yunan'daki yorumunda hareket göksel cisimlerin düzenli hareketlerine uygun olarak algılanırdı. Güneş, ay ve yıldızlar kusursuzluk fikrine bağlı olarak döngüsel biçimde hareket ediyorlardı. Bu hareketler ve mevsim değişimleri görülebilir biçimde dönemseldi. Bununla birlikte, dünyevî hareketler aynı zamanda şöyle bir modele uygun olarak yorumlanmış görünüyorlar: Aristotelesçi hareket anlayışında, herhangi bir devinim deney üstü biçimlere, ayrıcalıklı anlar olarak düşünülen pozlara hazır bulunabilirdi. Hareket tıpkı ilk başta dinlenen birinin, oturması, ayağa kalkması gibi, bir pozdan diğerine geçişti. Bu ayrıcalıklı anlara cisimsellik kazandırılması, zaman zaman göksel varlıkların hareketlerinin döngüsel düzenliliğine itaat etmeyen dünyevî hareketlerin beklenmedik olma özelliğini ortadan kaldırma girişimidir.

Ignoramus: Psikanalizin Bilmediği

İnsanın psikanalizin temel mefhumu "bilinçdışı" ile maceralı ilişkisi en belirgin biçimde "Freud'dan önce bir bilinçdışı var mıydı?" sorusunda yansıyor. Bu sorunun, Claude Lé-

vi Strauss'un "ilk yapısalcılar"a dair –öncüleriniz kimlerdir?– sorusuna verdiği yanıt bağlamında ele alınabildiği düşünülebilir: "Caduevo yerlileridir" yanıtını verecek cesarete sahipti... Buna ayrıca, en sıradan sağduyuya dayalı kanaatin hayrete düşeceği "Bilinçdışı bir düşünce nasıl mümkün olabilir?" sorusu da eklenebilir. Burada aynı soruyu sormaya kalkışmayacak, buna karşın Bilinçdışı kavramını, kanaat sorunsalımızla analitik literatürün farklı kesitleri ve bölgeleri vasıtasıyla ilişkili olduğundan, eleştirel şekilde ele alacağız. Bu "bilmemek" sorununu düşünce süreçlerine dair ortaya atmaya çalışacağız. Ancak, bu aynı sorun bizi Batı uygarlığına ait "kafatası-içi-düşünme"nin –Joseph Needham'ın tasvir ettiği– hem kendi "sonu" hem de "eyleme geçiş" eşiği olarak kavramak zorunda olduğu aktif bir güce gönderiyordu. Bu "bilmemek" bilinçdışmdan, onda peçesi indirilecek veya keşfedilecek bir şeyin bulunmamasıyla ayrılmıştır. Bu bakımdan, tersine aktif bir uyaran, zihnin aktif, yaratıcı ve üretken güçlerinin yaşamın her alanında bir artışı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bilmemenin "bilinçdışı" yönü "halen yaşanan" –orada-hazır-bekleyen– bir varoluşa göndermiyor olma statüsünden kaynaklanır. Onun statüsü, Heidegger'in *Vorhandenheit*'ından, el-altındalığından, ya da orada keşfetmemizi bekleyen bir "bilinmeyen"den gelmez. Üretilecek, biçimlendirilecek ve imal edilecek bir şey olarak arta kalır. Yaratıcılığın önceden-belirlenmiş normları ve değerleri olmadığından, yeniden değerlendirme faaliyeti alanında yaratılması gereken bir şeydir. Kısaca söylenirse, bu "bilmemek" sadece bir bilgisizlik değildir. Bilinç olarak bilincin, bilgi olarak bilginin, konuşma olarak konuşmanın sınırlarında beliren eyleme zorunluluğudur. Oradan öte, sadece eylemde bulunabilir veya tepki koyabilirsiniz. Onun önemli görünümlerinden birinin Marx'ın ünlü sözünde sergilendiği söylenebilir: "Filozoflar şimdiye kadar dünyayı yorumlamak-

la yetindiler, ama önemli olan, onu değiştirmektir". Kısacası, "bilmemek" olarak bilgisizlik, bilimsel bilginin elde edilmesinden önce gelen bir durum değildir, tersine ondan sonra gelir: eylem yoluyla başarılır.

Bu yüzden, şimdi psikanalizin bilinçdışının karşısında Spinozacı bir bilinçdışı nosyonunu yeniden oluşturmalıyız. "Bilmemek" artık açıklanamaz olan, bilinmeyen olmadığı gibi bir "başarısızlık" veya "eksiklik" de değildir. Aksine "yeniyi", yeni deneylerin ve yeni arzuların üretilmesini uyaracak aktif bir güçtür. Bu açıdan, bilinçdışı asla "olumsuzluk"la damgalanmadığından, psikanalizin bir "eksiklik" olarak belirlediği şey, bilmemenin içeriğine karşılık gelmez.

Böyle bir çerçeve içinde, şimdi psikanalizin bir dizi kanıtlamasını ve usavurmasını, ama aynı zamanda psikanalitik kategorilerin içeriğini de tersine çevirmeye ihtiyaç duyuyoruz. Psikanalizin şimdiye kadar minnettar kalarak onayladığımız "keşifleri"ni iptal etmeye başlayabiliriz: Oidipus kompleksi, Arzu, İçgüdü ve Bastırma... Oidipus kompleksi bütün psikanaliz kuramının, pratiğinin ve dayandığı kültürün ve alt-kültürün vardığı ve kilitlendiği bir *Zwangsneurose* –saplantı nevrozu–, bir fikr-i sabittir. Psikanalizi, bariz "devrimci" atılımma rağmen, tedavi pratiği kapsamındaki yanlış kurulmuş ve asimilasyoncu bir normalleştirme sürecinden lehine feragat edinilen bir yere, ailevi bir ortam ve çevreye mahkûm eden de budur. Psikanalizdeki en kötü şey terapi ile normalleştirmeyi ayırmaktaki genel kafa karışıklığıdır. Açıktır ki, bir "kompleks" tanım gereği her zaman bir "zorlayıcılık", hatta "zorunluluk" içerir. Ama psikanaliz yine de Oidipus kompleksinin "çözümünü" değerli kılacaktır ve bir "yardım" veya bir "destek" rolü üstlendiğinde bile, aile ortamına yeniden kazandırılacak "yetişkin" bir bireyin oluşumunu temel görev bilecektir. Günümüzde kurumsallaşmış psikiyatrinin (biyo-politik bir pratik) amaçları ile

psikanalizinkiler (bilimsel bir dünya görüşü) arasında ayrım yapabilmek çok daha fazla güçleşmiştir.

Oidipus'a eşlik eden şu ünlü ve garip "hadımlaştırma kompleksi", insan arzusunu insan-biçimci ve cinsiyetçi değerlerle damgalayan psikanalitik kuram ve onun metapsikolojisinin bedenin doğru bir fikrini geliştirmeyi beceremememesini kanıtlarken, psikanalizin içinde bir Truva Atı olarak iş görür. Onun perspektifinden, arzu bir eksikliğe, mahrumiyete ya da yoksunluğa yönelme tarzından başka bir şey değildir. O adeta bir boşluktur. Amacı ya da erekliliği ise doyum, yani arzu yokluğudur. Psikanaliz bunu göstermek için, İktidar ve Otoritenin soyutlamasından başka bir şey olmayan (bazen de Lacancılarda olduğu gibi Babanm-Adı olarak inceltilen) topyekûn Yasa denen şeyin otoritesi altına yerleştirdiği "fantazma" ve "hayali" kategorilerine başvurur. Bu, sanki daha yüksek bir boyuttaymış gibi, Yasa'nın simgesel –dil gibi– olarak tanımlandığı ve Lacan'ın söylemek isteyeceği gibi, simgesel ile "hayali" arasındaki hududu örgütlediği anlamına gelir. Fallus yasası ve Babanın-Adı denen imleyici kategoriler, psikanalitik kuram tarafından Lacancılar dahil olmak üzere tümüyle keşfedilmemiş olan, kendilerini kuşatan geniş bir anlambilimsel şebekenin ağlarına bir taraftan "gerçeği", öte taraftan, zaten kendi içlerinde bölünmüş "simgesel" ile "imgesel"i düşürmek amacıyla kullanılırlar. Geriye dokunulmadan kalan bir "bunlarla ne yapılabilir" sorusu kalacaktır: Dil ile (pragmatik), cinsellikle (etik), emekle (ekonomik) ve genel olarak arzuyla "ne yapacağız"?

Kullanımın zorunluluğunu göz ardı ederek psikanaliz kuramı ve kültürü, zayıf bireyin çeşitli yollarla sosyo-ekonomik ve ailevi kurulu düzenlere bağlılığını, hatta köleliğin kaderciliğini yeniden üretir. En radikal, sorgulayıcı ve "eleştirel" kesimlerinde ise (Lacan ve takipçileri, Fransız feminizmi denen şey ya da akademik-kolonyalizm sonrası ede-

biyatı) psikanaliz ya da ondan etkilenen kuram kültürleri bu köleliği bir "eleştiri" olarak tesbit etmekle kalırlar. Zira, Adorno'nun zarif formülüne uygun olarak, "eleştiri" genelde daima iktidarla ve eleştirmeye niyetlendiği şeyin kapsamıyla (extention) sınırlı kalır, eleştirmeye kalkıştığı şeye oranlandığından ötürü de "zayıf bir düşünce"dir. Çünkü, eleştirel bir perspektiften bile olsa, simgesel düzenleri yeniden-kurmak, "anlamak", ya da "yerinden-sökmek" yeterli değildir. Başka bir deyişle, salt eleştiri gücüyle eylemin mantığı, *ignoramus* oluşturulamaz. "Eleştiri" ile başarılan her şey, kuramsal ve eleştirel temeller üzerinde, kör bir nokta, söylemsel-olmayan alanla (öteki veya söylemsel-olmayan) sürekli ertelenen bir ilişki oluşturur. Eleştiri, ister psikanalitik isterse Marksist olsun (ya da en azından bir tartışma yöntemi olarak benimsensinler) eleştirmek istediği şeye karşı her zaman bir çifte-körlük içindedir. Yapısöküm denilen çözündürmeye kalkıştığı "yapılar"la, "metinlerarasılık" da eleştirmeye giriştiği "metinler"le sınırlandığında, bunların eleştirisi açıkçası bir üstün, neredeyse gizemli bir norm, kural veya yasa düzenine dayanacaktır. Ancak bu "kaderlerin" zorunlu olarak farklı ve başka düzenlerle, sistemlerle ve rejimlerle "iletişime sokulması", karışımların, sentezler yerine genişlemelerin, kısacası bir aktif ilişkiler çoğulluğunun yürürlüğe konması gerekmektedir: "Kolektif-toplumsal" ile "bireysel", "kadın" ile "erkek", "yetişkin" ile "çocuk", "sömüren" ile "sömürülen", "Batı" ile "Doğu" vb. arasında...

Psikanalizde "gerçeğin" böyle dışta bırakılışı çağdaş insanın düşüncesinde o kadar zararlı sonuçlara yol açmıştır ki, burada bunları sıralamaya kalkışmayacağız. Ama bu zararların en önemlisi, "gerçek" olanın üretilmek zorunda olduğu hakikatinden uzaklaşmamızdır. Bu, neticede simgesel ile imgesel alanların üretimi konusunda da böyledir. Sinematografik aygıt psikanalizden daha fazla bu zorunluluğun far-

kındadır: bilinçdışı vardır, ama saf bir yorum olarak kaldığında değil ancak üretildiğinde görünürleşir. Bilinçdışının "üretilmesini" beklemeliyiz ve bu üretim bilinçdışının en temel eseri olmalıdır. "Üretim"in bu anımsanışı psikanaliz ve Marksizm arasında bir kaynaşma ya da evlilik oluşturmak için denenen ılımlı girişimlerle aynı kapsamda değildir. Bize göre, sanki bir tamamlayıcılık mümkünmüş gibi, kuramlardan birinin ihmal ettiğini diğeriyle doldurarak böyle bir birleşimi oluşturmak, faydasız olmasa da olanaksızdır. Ancak bilinçdışının içine üretimi, gerçek üretim ilişkilerinin içine ise ereksel olmayan bir arzuyu (ignoramus'un yol açacağı) katarak mümkün olabilir böyle bir "evlilik". Freudcu haliyle psikanalizde ise, işte tam da bu arzu eksiktir.

Freud'un arzuyu bir eksiklik, bir yoksunluk olarak kavramasıyla, psikanaliz daha ilk dönemlerinden kendi sonunu hem kuramsal, hem de pratik olarak hazırlamıştır. Kuramsal olarak, ilk başta bizzat kendi temellerini oluşturan Oidipus, Hadımlaştırma, Narsist Benlik (ya da 'öznellik') gibi kavramları, ve Haz İlkesi ve Gerçeklik İlkesi gibi temaları tehlikeye atma zorunluluğuyla karşı karşıya kalıyor. Öncelikle, Oidipal-olmayan ya da Oidipus-sonrası kültürlerden artık rahatlıkla bahsedebiliyoruz. Uygarlığın delirttiklerinin arasından tek bir bireyin başkaldırısı bile (Nietzsche, Artaud?) ihtimal dâhilinde olanın, mümkün olabilecek bir şeyi sınırlar ve kısıtlamalarla tanımlayan acı çekme fikrine terk edilmemesi gerektiğini ortaya serebilir. Bu kültürler, hem bireysel düzlemde ('delilik' ve psikoz hallerinde) hem de kolektif, toplumsal boyutlarda ("ilkel" topluluklar, Doğu, sapkınlık ve "alt-kültürler") işleyebiliyorlar. Günümüzde bireyler ya da terörist örgütlerdense dinsel mezhepler ve cemaatlerin psikanalizine kalkışmak yeterli olacaktır. Ancak her durumda, ideolojik fanteziler ve körlüğün sisi dağıldığında, "grup fantezileri"nin "bireysel" sapmalardan ve

fantezilerden daha önemli olmaya doğru gittikleri görülebilir. Birey düzeyindeyse, fanteziler esasen bir tür yaratma eyleminde, özellikle "sanatsal-estetik" davranışta yer buluyorlar. Gabriel Tarde'ın temel tezini; bireysel fantezinin gerçekliğin yaratılması olduğunu, türü ne olursa olsun –bir rüya, tasavvur, ya da sanat işi– yeniyi yaratmaya yönelen zihinler arası bir hareket olduğunu ileri sürerek, geliştirebiliriz. Zira bir birey, bir kolektiviteye karşıtlığıyla mevcudiyetini sürdüremez. Birey "bireyler" olarak mevcut olur, ama kolektivite, Durkheim'in inandığı gibi, kendisine özgü (sui generis) bir toplum olamaz. Yalnızca "bireyler" vardır ve "birey" tam anlamıyla mevcut değildir, sadece kuramsal bir soyutlamadan ibarettir. Üstelik Oidipus Dr. Freud'un kötü resmedilmiş yanlış anlamalarından biri ya da bir fantezisi gibi görünmektedir. Freud'un uygun şekilde yorumlamayı başaramadığı Oidipus efsanesine yürekten inandığına işaret edenler olmuştur. Bu inanç belki de Eski Yunanlılarda bile mevcut değildi. Bir trajediye bağlanmasına rağmen, Freud'un Oidipus'u kavrayışı asla "trajik" değildi, çünkü Yunanlılarınkinden anakronik olarak farklı olan, belli bir çağda ve belli bir coğrafya üzerinde var olan aile koşullarını yeniden üretmek amacını güdüyordu. İşin varabileceği yer Deleuze ve Guattari'nin tarif ettiği gibiydi: "Evrensel" diye tasarlanan bir Oidipus emperyalizmi ve koloniciliği...

Günümüzde ise psikanalizin "ayrıcalıklı" mefhumları "narsisizm" ve "ego idealleri" olarak görünüyor. Bunlar en azından tanımlarında bir hayli açıklık kazandırılmış teknik bir "detaya" sahipler ve psikanalitik uzmanlaşmanın bütün bir ampirik alanını kendilerinde daha yeterli şekilde barındırmaktalar. Ancak, bu kavramlara psikanalizi reforme etme veya "devrimci" karakterini yeniden kazandırmak için bağlanmış umutlar, bu kavramlar psikanaliz tarafından çarpıtılmış olmasalar da ölü doğurulmuş olduklarından bir kat

daha beyhudedir. Psikanaliz narsisizmi, bir "ilk hal" olarak kabul etmeyi sürdürüyor. Böylece herhangi bir bireyde belirişi bir "gerileme", dünyayla baş etme güçlerinde bir eksiklik olarak ta baştan kanıtlanmış varsayılıyor. Freud'un yazılarında, narsisizm, terapi girişimlerine karşı bilinçdışı "direnç"in temel yapısını oluşturur ve yerine "aktarma"yı (transfer) geçirmeyi kabul etmeyecektir. Ama böylece, narsisizm önce "bireyselleştirilir", sonra yeniden, asıl kaynaklandığı tarihsel-toplumsal düzleme yansıtılır. Kulak pek uzun yoldan gösterilmiştir. Öznelliğin bir "veri" olmadığı, din, aile ve disipliner toplum gibi kurumlar, kitle iletişimi ve enformasyon gibi sistemler, iktisadi ve toplumsal yapılar tarafından üretildiği ta baştan, bir çıkış noktası olarak kabul edilmeliydi yoksa. Psikanaliz "narsisizm" ya da "fantazma" gibi kavramları "bedensiz" ve "karşılıksız" bırakır.

Gerçekten hiçbir şey psikanaliz kültüründe "beden" kadar eksik değildir. Freud'da evvelce olduğu gibi, psikanaliz beden yerine yine bedensiz alaşımlar, olgular getirir: Ego-ideali, imago (özellikle Lacan'da) vb. Belki de şu "ilkel ben"in ne olduğu konusundaki tartışmanın psikanalizi dağıtabileceği hissedilebilir: Hiç değilse, Deleuze ile Guattari'yi (ama öncelikle Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu"nu) "narsisist" beden yerine "Organsız beden" mefhumunu ortaya atmaya yönelten de budur. Çünkü psikanalizin "narsisizmi" tarihsel olarak bir "ilk durum" değil, sanki "gelecekteki" durumdur. Astrofizikteki Doppler Etkisi'nde olduğu gibi, hem kendi bedenlerinden hem de birbirlerinden uzaklaşan bireylerin düşebilecekleri yollardan biri olarak "otizm"... Sosyolojik olarak, şimdilerde "enformasyon toplumu" başlığı altındaki teknolojik gelişmelerin katkıda bulunduğu böylesi bir otizm, belki de bu tür bir otizme yönelecek olan kozasına çekilmiş kuşaklara yol açacaktır.

Her şeye rağmen psikanalizin esaslı bir başarısı bir kez da-

ha itiraf edilmelidir: bilinçdışını keşfetmiştir... Ancak bu başarı sonradan yitip gitmiş yani hükümsüzleşmiştir. Bilinçdışı okunacak bir çivi yazısı, yorumlanacak bir kutsal kitap, hele hele "karanlık bir dünya" değildir. Platoncu tasarımdan çekilip kurtarılacak bir bilinçdışı, aktif *ignoramus*'un, bilimin, sanatın ve felsefenin güçlerinin eline teslim edilebilir, onlar tarafından biçimlenmeye bırakılabilir. Ancak psikanalitik kültürün bir dizi yetersizliği ve önyargısı, böyle bir çabanın önüne en büyük kuramsal ve pratik engelleri çıkarmaktan hâlâ geri kalmamaktadır. Bu engeller veya çıkmaz sokaklar, öncelikle doğaları ve iddiaları çarpıtılmış, ihmal edilmiş, ya da bastırılmış insan deneyimleri ve yaşantıları önüne dikilmiş durumdadırlar. Bu deneyimler insan "sanatları"nı zorlaştırıyorlar. Sevmenin ve âşık olmanın sanatını, ölme sanatını, hakikati söyleme sanatını, kısacası, temel sanat *ignoramus*'u ve onun işleyişini.

İlk sorumuz, öyleyse, psikanaliz yoluyla "âşık olmak mümkün mü?" sorusudur. Bu oldukça tuhaf bir sorudur, ancak psikanalitik kuram ve pratiğin uygulamadaki sınırlarını ve deneysel yararlılıklarını yansıtır. Cinselliğe sınırlı bir süre içinde başvurarak, psikanaliz yine de pek değer verdiği "aile romansından" bir "âşk romansına" geçiş sağlamayı denemiştir. Ancak bu bir yerinden kaymaya tekabül etmiştir: aralarında "romantik" göndermelerin bulunduğu, psikanalizin bazı sorunlu ilgi alanlarının belirişi orada meydana gelir – özellikle edebiyat ve sanat eleştirisi. Psikanalizin amaçladığı şey (psişenin çözümlenmesi ve bir terapi tekniği) şimdi sınırlarının ötesinde genişlemeye başlar. Bugün semiyotik ve kültürel incelemeler bu psikanalitik emperyalizmden zarar görmektedir. Oysa analitik kategorilerin bu alanların "daha derin" gerçekliklerine nüfuz edemediklerini, çünkü basitçe söylemek gerekirse, bu "derin gerçekliğin" var olmadığını söyleyebiliriz. Romandaki edebi bir kişiliğin karma-

şıklık derecesinin gerçek bir bireyin karmaşıklık derecesi ile aynı tarzda olduğuna inanmalı mıyız? Ve psikanaliz şimdi "sanat yaratıcısı"na ait olduğunu varsaydığı ruhsal yaşama doğru oldukça hileli bir saldırı, *coup de force* ile dönecektir. Bu Freud'un Dostoyevski ve Leonardo da Vinci hakkındaki çalışmalarında belirgindir. *Ama bu da, elbette, "yaratıcı"nın, psikanalizin ele almaktan asla hoşlanmayacağı "gerçeklik" alanlarından (kendi asıl gerekli biyografisinden) ne ölçüde soyutlanıp Oidipal üçgene, yüceltme duygularına kaptırılabileceğine bağlı olduğundan, yine basitçe, "yaratıcı" diye bir varlık "yok" eleştirisiyle karşı karşıya kalabilecek bir çabadır.* Proust gibi bir yazar, kendi "âşk romansı"nı "aileden dışarı" götürecek, toplumsal yaşam deneyimlerinin olağan alanına ulaştıracak temaları geliştirmek için "psikanalitik" yorumlamaya gerçekten ihtiyaç duymuş mudur? Ve eğer edebiyatta, sanatta veya filmde bilinçdışı biçimde mevcut olan en derin hakikatlere analitik kategorilerin nüfuz edebileceği iddia edilirse, bir metinde, bir resimde ya da filmde böyle en derin yüzeylerin olmadığını, bunların tamamen, ulaşabileceğimiz en yalın hakikat olarak yine insan eliyle yapılmış şeyler olarak kaldığını söyleyerek yanıtlayabiliriz. Böylece psikanaliz, hileli bir kaymayla sanat "yaratıcısı"nın *psukhe*'sine dönecektir (Freud'un Leonardo da Vinci ya da Dostoyevski üzerine çalışmalarında olduğu gibi). Böyle olmasına rağmen, "yaratıcı"nın burada hâlâ Oidipal çevrenin, daha doğrusu üçgenin içine doğru massedilmesi gerekmekte ve sanatçının gerçekliği ve eserinin somut alanına ait olan her şeyden mahrum kalınmaktadır. Sanatçının ruhsal durumundan önce asıl gerekli şeyin eser olduğu ve "yüceltme" sürecinin ise yaratıcılığa uygun bir "geçiş", bir "elverişli durum"dan başka bir şey olmadığı ileri sürülebilir. Böylece bizi ailenin dışına sevkedecek Proustçu "âşk romansı"nm yorumlanması için psikanalize asla gerek duyulmayacaktır.

Bu romans hem âşkın mantıksal çözümlemesi hem de sanallığm yani yaşam-deneyimi olarak dile getirdiğimiz şeyin bir ifadesidir. Freud'un yüzyıl sonundaki muayenehanesi (finde-siècle cabinet) Proust'un duygusallığı ve hatta bilişsel hayatı çözümlemek için geliştirdiği dilden daha iyi bir yer değildir. Çünkü psikanaliz âşk meselelerini basit psişik olaylar ya da olgulara, ki bunlar psişenin derin katmanlarını dışa vurabilmelidir, ve "cinsellik" ile "erotik" deneyimlere, ki gizli oldukları varsayıldığından insan hayatının herhangi bir derinliğinde bastırılabilmelidirler, indirgeme eğilimindedir. Sonuç olarak, rüyaların yorumu (psikanalistlerin bilinçdışına götüren "Kral Yolu" olarak kabul ettikleri *Traumdeutung*) ile başlamak durumunda kalmakla beraber, bunun terapi istisna olmak üzere tasarlanmış pratik sonuçları bulunmadığından, psikanaliz bize "kendi rüyalarımızı görmemiz" konusunda da yardımcı değildir. Rüya görmenin, zihnin yaratıcı bir kertesi olduğuna, hatta psikanalitik çözümlemenin imkânlarına açılabileceğine inanıyoruz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İMAJ NEDİR?

Duygular ve imajlar

Psikanalist Krafft-Ebing Yirminci yüzyılın başlarında sapkınlığı ima eden bir dizi fenomeni işaret etmek için "sadomazoşizm" terimini türettiğinde, insan hayatının karmaşıklığına dair ve özellikle de, çalışmanın bu kısmında, tema ve figür dizileri olarak geliştirmeyi önerdiğimiz şeylere ilişkin kesinlikle tam bir kafa karışıklığı içindeydi. Onun varsayımı "bir sadistin bulunduğu her zaman, ona uyacak bir mazoşist çıkacaktır" ve "bir mazoşistin bulunduğu her defasında, bir sadist bundan hoşnut kalacaktır" benzeri bir şeydi. Ustası Freud da, bu iki tutum arasındaki "paralellikte" birbirine seçenek oluşturacak şekilde yatırılmış sapkın arzu bulunduğuna ikna olmuştu. Psikanalistler anlaşılan, bu iki psikolojik tipe, birbiri ile en azından kuramsal olarak karşılaşmış olan iki tip "kişiliğe" dair "akılcı" çözümlemelerine ve titiz gözlemlerine güvenmekteydiler. Ancak bu, bu fenomenler grubunun, içerisinde sırayla sarfedildikleri somut durumların topyekûn bir alanını gözden kaçırdıkları anlamına gelmektedir: sanki bir arzu "demokratizmi" hüküm

sürercesine, işkence araçlarının imalâtına ve üstelik günümüzde İnternet seks sitelerinde satılmasına yolaçan başka bir "rasyonalite"dir bu. Psikanalizin ustaları her iki hususta değindikleri yazarları, yani Marquis de Sade ve Leopold von Sacher-Masoch'u güvenilir bir şekilde okumayı da başaramamışlardı. Her ikisi de bir "arzu ve haz dekoru"na göndermede bulunuyor olsalar da, bu mevzulara değin tamamen farklı bakış açılarına sahip oldukları gerçeğinin farkında değillerdi. Bazılarınca "Fransızcanın en muhteşem yazarı" ilân edilmiş olan Marquis de Sade'ın dili "ahlaki derinliğindeki engel" ile karışmış durumdadır; o yapmamak için yazmış olan kişidir...[1] Bir Freudcu burada sapkın bir arzunun bir tür "yüceltim"ini görebilir, hâlbuki buradaki amacımız açısından, aksine edebi bir düzen, Sade tarafından arzunun "ekonomi politiği" alanına yatırılmış bulunan bütün bir edebi aygıt hatırımıza gelmelidir. Adam Smith ve David Ricardo'nun "ekonomi politikleri"nin ve Descartes ve Kant tarafından modern Özne'nin oluşturulduğu bir çağdır bu. Dolayısıyla, burada hem "politika" hem de "ekonomi" vardır. "Politika"nın sicilinde, Sade; Hıristiyan ahlakının nihaî felsefî başarısı olan, beden ve tutkularının karşıtı *cogito*'da, "Ben düşünüyorum"da karanlık bir nokta işgal etmeyi başarabilmişti. "Eğer bir düşünceyi, 'Ben düşünüyorum'u, İradeyi ve hazları, acıları, 'arzuları' ile bedeni bütünüyle 'inkâr eden' bir ahlakı öne sürerseniz, o halde 'sizin reddettiğiniz şeyden zevk duyabilirim' ... ve kimse bunu yapma hakkımı engelleyemez..." diyebilmişti. Beden İrade'nin nesnesi haline gelince, bedeni canı istediği gibi, özel ya da kolektif (kadınların şu kadim ortaklaşa kullanımı fikri) olarak mal edebilmek için, kolaylıkla ileri gidilebilir. Sade saf haldeki *cogito* fikrini oldukça fazla zorlayarak mucitlerinin aleyhine çevirdi: adı kötüye çıkmış işkence ve haz sahnelerini tasvir

1 Karş. Beauvoir, S. de, (1972) ve Le Brun (1986)

ederken benimsediği dinç "nesnel" dil, acı çeken bedenleri nesneler olarak alan tam olarak tanımlayıcı bir dildi. Onun "duygular"la yazdığı doğrudur, ama bunlar görsel bir sözdağarcığının, görsel bir pornografinin, işkence ve şiddet yüklü bir ölüm talebi altındaki tenin duygularıdır.

Buna karşın, Sacher-Masoch'un yazısı öznellik diline kaydedilir, öyle ki, artık ne beden bir nesnedir ne de sahne bundan böyle görseldir: her şey, karşılığında kendi güçlerini deneyimleme yararını elde edecek olan metresle coşku ile yapılan bir dizi "sözleşme" vasıtasıyla bedenin güçlerinin ve kendiliğin (the self) deneyimlenmesi halini alır. Yaygın inanışta sürdüğü üzere, mazoşist bir öznenin işkence görmekten ve acı çekmekten "hoşlandığı" aşikâr olmaktan çok uzak olup bir sadistin ötekine acı vermekten "hoşlandığı" ise bundan daha az açıktır. Mazoşizm birinin bedenini başkasının hizmetine sunmasıdır, ama bunu sağlayabilmesi için, her ihlâl kendiliğinden bazı sınırların aşımı olmakla beraber, mazoşist bu ihlâlin sınırlarını keşfedeceği bir deneyimi düzenlemek zorundadır.

Sanki her şey, psikanalistler (Kraftt-Ebing, Freud ve sapkınlık mevzularında liberal olan Havelock Ellis) maddeyi ve tıpkı Spinoza'nm *Etika*'sı gibi, göze çarpacak derecede duyguların dilinde yazılmış Sade ile Sacher-Masoch'un yazılarının temelini tümüyle ihmal edercesine cereyan eder. Bu anlamda, Foucault *L'histoire de la folie à l'âge classique*'de [Klasik Çağda Deliliğin Tarihi] Sade'ın "serinkanlı ve itici diline" değindiğinde haklıdır: Spinoza'nın *Etika*'da yaptığı gibi, "insan duyguları ve hislerinin doğasını tıpkı şekiller, doğrular, alanlar ve hacimlerle" açıklıyor değil midir? Onun yazıları ile kendi siyasi güç nosyonunun temelini siyasal bedenin duygulanımlarında aramış olan Makyavel'in "siyaseti" arasında bazı denklikler var mıdır? Açıktır ki, Sade insanın "kendi bedeninin tiyatrosu"nun bir tutsağı olduğuna inan-

mış ve bunu sergilemiştir. "Tiyatro"yu telaffuz etmektedir, zira Hıristiyanlıkta görünüşte aynı olan bir tutuma nihaî ölçüde muhaliftir: "beden ruhumuzun hapishanesidir". "İnsanın gerçek mutluluğunun tahayyül gücünde bulunduğunu" anlamayı başardığınızda, buna paralel olarak, beden yani uzam, bir gösteri halini alır (Sade, 1801). Bu dehşet gösterisinde, her şey, organlarımızın diğer organları etkileme yolunu değiştirmeyi nasıl beceremiyorsak, hislerimizi yöneten yasaları değiştirmeyi de bundan fazla başaramadığımızı göstermek üzere düzenlenmiştir.

Sade'ın eserinin bir "ekonomi politik" olduğuna değinmiştik: Sade'ın çağdaşları Adam Smith ve sonrasında David Ricardo'nun eserleri yoluyla ekonomi politiğin doğuşu, mutluluk ve hazların kaynaklarının yeni bir tarzda sorgulanmasından daha öte bir şey değildi. Ayrıca, Sade'ın savunduğu ahlak-dışılık (libertinage) (kendisinin canavar, suçlu olmayıp sadece ahlak-dışı (libertine) olduğunu vurguluyordu) bedeli olan bir şeydi. "Normal", "düzene uygun" ve "ailevi" yaşanan haz, hazzın normal cinsel etkinliğin doğrudan bir sonucu olduğu temel varsayımına dayanıyordu. Yalnızca bir yan-ürün, normal cinsel ilişkiden arta kalan bir şeydi haz. Sapkınlığı ayırt eden, burada, hazzın kendi uğruna araştırılmasının maliyetli bir sonucu oluşu ve bedelinin ödenmesi gerektiği olgusudur sadece: hazza yatırımda bulunmanın sebebi budur – metresler, kaleler, enstrümanlar ve bekçiler... Ahlak-dışılığın tıpkı manüfaktüre yatırılan sermaye gibi topyekûn bir ekonomi politiği vardır, "çok yönlü sapkın" "libidinal ekonomik düzenin" "burjuvası" haline gelir. Bu durum George Bataille'ın "harcama" fikri ile işaret ettiği şeye mükemmelen uyar: haz gibi bir duygu "doğal" bir sonuç, sadece ahlaki olarak onay görmüş çiftleşme normunun neredeyse bir yan-ürünü olmayıp kendinde bir amaç olarak "değiştokuş" döngüsünün dışına konulduğu zaman ihlâl beliriverir.

Bu bağlamdan, çalışmamızda bizi ilgilendirecek iki amaç türetebiliriz: ilki toplumsal hayatta duyguların oynadığı rolün toplum bilimlerince, bu örnekte psikanalizce, nasıl yanlış yorumlandığını gözlemlemek; ikincisi de bu sado-mazoşistik deneyimlerde her şeyin imajlar ve görüşlerle (visions) hareket etmek zorunda oluşudur. Her biri kendi pornografik imajlarını çeşitli ortamlar –edebiyat, sinema, pornografi– vasıtasıyla üretebilir; bununla beraber, iki farklı türde imaj ve iki ayrı, ama zıt olmayan görüş vardır. "Fanteziler" dünyasının oynaklığı ve tesadüfîliğini hatırlatmak kolaydır, ama bu fantezilerin bağlandığı sıkı imajlar olmaksızın, bu sözcük hiçbir şey ifade etmez. Pornografinin öğeleri öylesine yoğundur ki, içerikleri imajlarda ifade edildiğinde herkes ilk bakışta onları algılamayı ve anlamayı başarır. Pornografik imajların bütün bir sinematografisi, örneğin, dini bütün bir Katolik yapımcı Robert Bresson vakasından, oldukça doğrudan ve aşikâr bir örnek olan Pier Paolo Pasolini'nin *Salo*'suna kadar, elimizdedir. Belli bir ironik jestle dua etmekteyken kendini aniden yağmura yakalanmış bulan cilveli bir kızın bakışına karışmış erotomanik anlamın tasavvur edilişinin bütünsel bir işleyişi vardır. Kız görünüşte bağlamla ilişkili olmayan, tersine her şeyin imajda gerçekleştiği pornografik bir iç çekişle "Oh!" der (Bresson, sinematografisinde seslerin alternatif bir kullanımını uygulamayı başarmıştır). Metafor öylesine güçlüdür ki sadece filmdeki öykünün gösterimine yerleşmekle kalmaz – inançsız bir *Résistante* (Direnişçi) olan bu kız, geçici olarak sığınmaya zorlandığı bir manastırda bir rahibe ile, cinsel bir çekim olmaksızın, bazı ilişkileri oynarken, ev sahibesinin kalbini kazanarak tutkulu misyonuna da bağlı kalır. Dua etmeye teşvik edilmiş olarak, Pascal'ın ünlü "diz çök ve dua et, kesinlikle inanmaya başlayacaksın" sözüne uyarcasına, o "ironik" deneyimini ifa ederken, aniden, yağmur yağmaya başlar. Ancak Bresson'un imajı, saye-

sinde Hıristiyanlığın bütün bir inanç problemini görebileceğimiz bir kristali andırır: su damlalarının yanağında süzülüşüyle, bakirenin Tanrı tarafından döllenişinin hikâye edildiği o muhteşem tutkunun, yüzlerce yıllık dinsel tarih ve deneyimlerin bir saniyenin içinde, bir imajda geçişi... Bresson inancın doğasını formüle etmekte zamanının sosyologlarının oldukça ilerisindedir.

Benzer şekilde, Klossowski, ünlü pornografi ressamı, edebiyatı ile bunun tersini gerçekleştirir: pornografik imajdan ruhun teolojisine ilerleyen bir harekettir bu. Bir dizi roman, resim, felsefî deneme ile Pierre Klossowski "kimlik" ve "kimliğin bozuluşu"nun bir modelini geliştirmeyi başarır. Tarihsel romanı *Le Baphomet*'te [Baphomet], tarihsel efsane Tapınak Şövalyeleri'ni "Barok bir ihtişamla" (Blanchot, 1972) bir mite dönüştürür. Bu ebedi dönüşün, kurgusal karakterler olmalarına rağmen "gerçek" bireylere, gerçek canlılara uygulandığında aldığı trajikomik haldir. Bu karakterler "ruhun bir vücuttan diğerine geçiş döngülerinin içine özümsenirler" ve her şey ötelerdeki kaotik bir atmosferde cereyan eder. Jacques de Molay, Şövalyelerin efsanevi Büyük Üstadı, evinin mahzeninde derin düşünüme dalmışken, Azize Theresa'nın ruhu musallat olur. Düştüğü ilk dehşet hali azaldıktan sonra, kural haline geldiğinden, hem kendi düzeni hem de dünya bakımından büyük altüst oluşların yaşandığı zamanlarda (savaşlar, salgın hastalıklar, suçlar...) "çağrılı çok fazla kişinin olduğu, ancak çok azının seçildiği" bir durumdan ötürü bu dünyada ihtiyat gerektiren misyonunun çok fazlaca zorlaştığından şikâyet eder. "Tanrımız bu durum hakkında acaba ne düşünmektedir?" Doğumlar daima değişen bir sayıda olduğundan, bütün bu ruhların ardlarında bıraktıkları kendi bedenlerinden ayrılmaları ile beraber, ötekiler tarafından ganimet olarak alındıkları tamamen bir kaos durumu ortaya çıkar. Her yeni yüzyılla beraber Kıyamet Günü ertelendiğin-

den, "en eski ruhlar en yeni ruhları ele geçirirler ve eğilimlerin kaynaşmaları yoluyla" her biri diğerinde sorumluluklarını baskılayıp "böylece, onların ikisi ya da üçü karşılıklı olarak çok daha karmaşık hale gelerek" kendi hayalinin yakasını bırakmayan yok edilemez bir bütünü oluştururlar.

Onu teselli etmek yerine, Azize Theresa'nm ruhu onu çok büyük bir şaşkınlığa yöneltecek kederli bir söyleve girişir: Ooh, Şövalyelerin Büyük Üstadı! Ona, kendine ve biraderlerinin kutsal misyonuna olan güvenini zedelemeden sık sık görünmektedir. Ama bir kez daha bu dünyanın ötesinde bir "olaylar döngüsü" meydana gelmektedir. Bu misyon sadece zor değil, aynı zamanda olanaksızdır: seçilmişler kotası dolmuştur. Bunun anlamı, bu vakte gelindiğinde, insan ırkının tözünün değişmiş olduğudur. "Artık ne lanetlenebilir ne de kutsanabilir durumdadır." Ruhların böylesine teşhis edilemez, kaotik şekilde aniden ortaya çıkışı onun kavrama yeteneğini bozmuştur – lanetlenmişlerle en anlayışlı olanlar içinden çıkılamayacak şekilde birbirlerine karışmışlardır. "Vadesi geçmişlerin ağırlığı öylesine vahimdir ki gök kubbenin ekonomik dengesini bozmaktadır." Şaşılacak sayıda ruh boş yere kendi üzerine dönmektedir: ve daha da ötesi, bunlar sadece iki ya da üç kişilik karışımlara nüfuz etmeye kalkışmazlar, tersine beş ya da altı ve daha fazla kişi güçlerini evvelki günahlarını çıkartmak ve erdemlerini tekrar elde etmek üzere embriyoya ulaşmak için tek bir uterusa girme mücadelesi verirler. Bu bereketli ve çalkantılı bir mayadır. Ve bu ruhların kaotik *turba*'sı (kalabalığı) içinde bir azize olarak o bile belirecektir. Genç bir teolog tarafından birçok kez cezbedilmiş olarak, onu aşk ile dolduğu gecelerde sık sık ziyaret etmek için ölümünden uzun süre sonra, bir dizi bedene girmiş veya beş ya da altı ruhla bir bedeni paylaşmıştır.

Burada dinsel hislerin derinlikli bir kavranılışı söz konusudur – Tanrı'nın ve Kıyamet Günü'nün, ruhun bütünselli-

ğini, kendiliğin bireyselliğini ve kişiliğin muhafaza edilmesini sağlayabilmesi için ölümden sonra bile mevcut olmaları gerektiği varsayımına ihtiyaç duyulan dinsel hislerin "kökenleri" hakkında Spinozacı bir sezgidir bu. Dostoyevskiyen bir tema açık bir şekilde ortadadır: eğer Tanrı yoksa her şey mubahtır. Tektanrılı dinlerin insanbiçimli özünden başka, insanın sorumluluğunu dokunulmaksızm bırakan, etnomerkezcilik ve hatta kendiliğin ben-merkezciliği gibi birçok "merkezcilik" camiası vardır. Tanrı kendilik ve kimlik hissini mümkün kılan nihaî ufuktur. Dolayısıyla, eğer mevcut olmasaydı bile, kesinlikle onu icat etmek gerekirdi.

Burada teolojik sorunların en eskilerinden biri vardır: Klossowski bir kez daha Nietzscheci "Tanrı öldü!" sorunsalı (ya da meydan okuması) ile karşılaşmaktadır. *Nietzsche et le cercle vicieux* [Nietzsche ve Kısırdöngü] adlı bütün bir kitabını adadığı Nietzsche, bunu bir kanaat ya da görüş bildirimi gibi değil, bir "müjde" olarak telaffuz etmişti. Dinsel hisler alanında, merkezî bir tema veya motivasyon bulunur: kendiliğin mevcudiyeti sorumluluğu gerektirir ve tahammül yalnızca dünyanın değişmez düzeninin efendisi olarak Tanrı'nın varlığını kabul etmekle mümkün olur. Bundan ötürü, Klossowski Nietzsche'nin Torino dönemini arızi bir "deliliğin" terimleriyle değil, felsefî pozisyonunun mutlak bir mantıksal sonucu olarak yorumlayabilmiştir: Nietzsche'nin Jacob Burckhardt'a yazdığı, "Ben tarihin bütün özel adlarıyım!" deyişi, Tanrı'nın ölümünden sonra artık bir "kendilik" veya kimliğin olamayacağı anlamına gelmektedir. Klossowski'nin açıkladığı gibi, bireysellik Kendiliğin Kendilikle uzam ve zamandaki bir düzenini ve özdeşliğini önvarsayan şekilde kavranabilir. Ancak, bir başka bireysellik kavrayışında ise, kendiliğin bir yörüngesi olarak belirlenemeyen bir bölgenin bütün muhtemel halkalarının ve bir belirsizlik merkezi olarak bilinçliliğin her yönünde, bireysellik öğesinin sürekli bir de-

ğişimi tasvir edilebilir. (Klossowski, 1969: 102-105). Bu, zamanda ve arada bir Klossowski'nin eserinde uzamda ifade edilen bireysellikteki bir aşırılığı belirtmektedir – Baphomet'te "nefesler"i dile getiren, onların gelişigüzel yoğunlaşmalarını ve kollara ayrılmalarını, Foucault'nun belirttiği gibi, rivayet diliyle anlatan bir stili benimser (Foucault, Klossowski'nin Baphomet'ine Önsöz). Bu nefesler cisimsel-olmayan parçacıkların salınımları gibidir. Sözcükler (edebiyatta sözcüklerle aydmlatılabilseler de) değil, sadece "imajlar" böylesi salınımları ve belirsizlik bölgelerini meydana getirebilir. Bütün modern edebiyat, bireysellik ve kimlik mefhumlarının bir eleştirisi halini almış durumdadır.

Yapılacak en iyi şey, böyle bir çalışma yapmaktansa, Klossowski'nin Baphomet'ini filme çekmeye girişmek olabilirdi ve bu, mesafelerin ortadan kalktığı, birbirlerinden kopuk şeylerin çok yakınlaştığı "montaj-düşünce"nin en iyi tanımı olabilirdi. Bu sinemanın kendine mahsus büyüsüyle sağlanabilir, ancak biz tersine, sinemanın kurgusal ve anlatısal olmaktan daha fazlasına muktedir olduğuna, saf imajlar aracılığıyla bunu ortaya koyabileceğine inanıyoruz. İmajın saflığı onun gücüdür ve burada, sinemada, sözcüklerden, hatta eylemlerden kopuktur. Laura Mulvey sinemanın sadistik-röntgenci cezbesini sinemanın büyük "auteur"lerinin filmlerinde değil, sadece"ikinci sınıf" filmlerde göstermeyi denemişti. Anlatısal, dilbilimsel, feminist yahut psikanalitik kuramlara dayalı olsa da, bu bütün bir film eleştirisi ve kuramına içsel bir hatadır.

Tahayyül ve tahayyül kudreti: Aşırılık teması

Doğa "aşırılığın" sahnesidir, insanoğlunun en kötü günahlarından biridir. Böyle bir sahne ile Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ında, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan

beri sahile vuran okyanus dalgalarıyla karşılaşılır; bu sonsuzluğun yeni bir imajı, kozmozun edebiyata bir dâhil edilme biçimidir. Woolf sözcükler ve gösterenler yerine imajlarla yazma ihtiyacı duyar; dalgalar onun önceden görülmemiş "modern" stilinde yoğunlaşmalar yahut ritmler olarak tasvir edilir. Bir kadın geleneksel edebiyatın düzeninde değil, farklı yazmalıdır; edebiyat bedene, bedenin biçimine ve yapısına uyarlanabileceğinden ötürü o bunu tastamam başarabilmiştir (Woolf, 1932). Baskın dinsel hisler karşısındaki tartışmalı konumuyla, bu "aşırılık" Doğaya aittir: yeryüzündeki insanı esirgemeye tahsis edilmiş olmayan, yağmur imajında ortaya çıkan kabataslak bireysellik anlayışına, çeşitliliklerin genişlemesi meydan okur. Dünya artık insana Tanrı'sı tarafından "vadedilmiş" toprak değildir. İnsanlığın bakış açısından, Doğa bir "aşırılık" olarak dile getirilir. Eğer bugün doğa üzerindeki "aşırılıklar"dan söz edebiliyorsak, sorumlusu bizleriz, modernliğimizin işleme biçiminden, şehrin görüntüsünün tümüyle dönüşümünden ötürü, ama aynı zamanda modern edebiyata içsel bir işlev yüzündendir bu: biçim, ritm içeriği aşar. "Biçimin" hâkimiyeti ile birlikte yazılabilir, beste yapılabilir veya film çekilebilir ve doldurmak zorunluluğu olmasa da biçim herhangi bir içerikle doldurulabilir. Klasik yazı yaklaşık olarak kesin bir şekilde içeriğin biçimi nasıl dolduracağının tanımlanmış olduğu bir biçime dayanırdı. Modern edebiyatta, tam tersine, biçim doldurulmak zorunda değildir; biçimin tanım olarak bir içeriğe sahip olduğu açık olsa da, şu ya da bu içerikle doldurulması gerekmez. Modernizm belli bir derecede biçimsellikten asla vazgeçemezken, bir akım olarak *Biçimcilik* bunun aşırı bir yorumundan başka bir şey değildir. Bu aslında, duyma ile görme (ve görmeme) arasında bir örtüşmeyi biçimsel olarak reddeden Bresson örneğinde olduğu gibi ancak "stilistik" kalan türde bir biçimciliğe dayanan modern sine-

manın özüdür. Gündelik dile ait, tümüyle kişisel filmleriyle Tarkovski'nin abartılı biçimciliğinden de söz edebiliriz: anlamak için görmek gerekmez ve bu, şeylere bakıldığında anlama başarılamadığı zaman özellikle vuku bulur. Bu sadece alan-dışı (off-screen) (Fransızca *hors-champs* daha iyi bir terimdir) etkisi olarak adlandırılan şey değildir; tersine, sinemanın imajlarda görülebilir anlamların her seferinde farklı olduğu imajlar yaratmayı biçimsel olarak başarabilir duruma geldiği tarzdır. Bu aynı zamanda imajın ve seslendirmenin "dışında" hiçbir şey gözükmeyeceği için, imajın "aşkınsal" öğesidir. Sokurov'un "fotoğrafik" sineması buna örnektir: her şey imajda mevcuttur, ama imajı görmek, filmin bütünüyle yavaş ritminin önceden ortaya çıkardığı neredeyse bir trans halini gerektirir. Ana can çekişirken (Sokurov'un *Mother and Son*'ı [Ana ve Oğlu]), ölmekte olan ananın gözlerinin eşsiz hareketi görülmeye değer bir şiddete eşlik eder. İmajların, dünyanın Spinozacı anlamında zorunlu olarak "duygulandırıcı" olmaları bu yüzdendir. Her bir imajda, bütün bir evren mevcuttur, baştan beri oradadır.

Spinoza'nın "imaj" anlayışı klasiktir, modern yaşamda imajların yerine dair buradaki zihinsel uğraşımızla hiçbir ilgisi yoktur. Bununla birlikte, imajları nedenlere iliştirme ve duygular ile hislerin gücüyle ilişkilendirme tarzı felsefe tarihinde benzersizdir. *Etika*'yı saran o kudretli kavrayışı içinde, duygular ve hisleri çözümlemesinde, özellikle "sevgi" ve "nefret" hususunda imajların rolü yine eşsizdir: Sevgi, zihnin mevcut olmayan şeyleri "tahayyül etme" kapasitesidir. Buna karşılık, nefret, daha ziyade bir "hafıza" meselesi haline gelme eğilimindedir. *Etika*'nın Üçüncü Kitabında verdiği Sevgi ve Nefret'in kesin tanımları birbirine çok yakından bağlı olduğundan her ikisinin tek bir tanımı vardır, yani, Sevgi dış bir nedenin imajına eşlik eden haz, Nefret ise yine dış bir nedenin imajına eşlik eden acıdır. Bu iki his ara-

sında derinlemesine bir fark bulunduğunun da bilincinde olunmalıdır. Göreli olarak basit düzene sahip hayvanların bile, eyleme kudreti ve eksiksizlik derecesinin artışı veya azalışı olarak tanımlanan, haz ve acı şeklinde iki temel kutuptaki hislere muktedir oldukları açıktır. Ama bu Sevgi ve Nefret gibi çok karmaşık duygulara sahip oldukları anlamına gelmez. Bu hisler yüksek derecede teşekkül etmiş bireylerin, bütünüyle karmaşık organizmaların kapasitesi dâhilindedir. Sevgi'nin hazdan başka bir şey olmadığı bellidir, yani, düşük bir yetkinlik derecesinden yüksek bir seviyeye geçiştir, Nefret ise bunun tersidir. Bu hisler, bir imaj ve hatıra üretme kapasitesi olan tahayyül kudreti ve hafıza gibi oldukça karmaşık fenomenleri içerirler ki, bunlardan muhtemelen sadece insanlar ve daha yüksek bireyler (kalabalıklar, toplumlar vb.) etkilenmeyi başarabilirler. Açıklık sağlayabilmek için, şimdi Sevgi ve Nefret'in kesin tanımlarını vermek gerekecek: *"Amor est laetitia, concomitante idea causae externae"* (Sevgi dış bir nedenin fikrinin eşlik ettiği Haz'dır) ve *"odium est tristitia, concomitante idea causae externae"* (Nefret dış bir nedenin fikrinin eşlik ettiği Keder'dir). Spinoza "fikir" terimini anlaşılır biçimde kullanır, yine de bedenlerin başka bedenlerden etkilenmelerinin izleri olarak tanımlanmış imajlar bulunmaksızın fikirler olmayacağından, terim zorunlu olarak bu ikisini kapsar. İnsanlar olarak, karmaşık bir yapıda imajlar oluşturabilecek kadar gelişmiş zihinlere (*mens*) sahibiz ve bu imajlar daimi bir salınım gösterebilirler: Spinoza, bir köylünün gördüğü at nalı izini ekim ve hasat imajları ile özdeşleştirirken, aynı izleri gören bir askerin atla çekilen savaş arabası vb. düşüneceğini söyleyecektir. Ancak imajlar, öyle görünseler de, asla belirsiz değildirler. Bakış açılarına tabidirler, üstelik ruhlarımızda "duygulara" yol açarlar. Bu, "benzersiz" bireyler olduğumuz ve herkesin çevresi ile bir dizi karşılaşmasında tutkuları yoluyla

kendine özgü bir tarzda etkilendiği anlamına gelir. Spinozacı Sevgi ve Nefret öğretisinde her şey "imajları muhafaza" edebilme kapasitesine bağlıdır.

Bunu, Spinoza'ya göre biri "hafıza imajları" ikincisi "tahayyül edilen imajlar" olmak üzere iki tür imaj vardır şeklinde yorumlamak mümkün müdür? Şimdi, kesin olmak zorundayız: Sevgi ile imajların korunması arasındaki bağlantı çok açıktır. Kendiliğin sakınımı için mücadele etme ilkesi uyarınca (*conatus*'un insan hayatına aktarılmış biçimi) bizi hoşnut kılıcı bir uyaranı, kaçınılmaz olarak mümkün olduğu kadar uzatmaya eğilimliyizdir. Ancak bu uyaran bedenimizi etkileyen nesnenin az çok bozuk bir imajı ile bağlantılıdır, çünkü etkilenişlerimiz yalnızca heyecana kapılmış olan kendi bedenimizin parçalarını değil, ayrıca dıştaki nesnenin de parçalarını içerir. Nesnenin ortadan kaybolduğunu ve bu nesnenin imajının bizde bir süreliğine mevcudiyetini sürdürdüğünü varsayalım. İkinci bir olasılık daha vardır: uzun zamandır ortada gözükmeyen bir şeyin imajı da rastlantısal bir karşılaşma ile bizde canlanabilir. Buna karşılık gelen neşe belirsiz bir süre boyunca içimizde hayatiyet kazanacaktır. Ama buna denk düşen imaj aynı tarzda iş görmez: geçmişteki bir şeyin imajı hiçbir zaman mevcut bir imajdan daha canlı olamayacağı için bu imaj karşılaşılan imajlarca bozulabilir. Geçmişte bize neşe veren bir şeyin imajının mevcudiyetini kovacak birçok güncel imaja sahibizdir. Bu geçmişteki bir nesnenin imajına bağlı neşenin de azalacağı anlamını taşır. Ne var ki, neşedeki bir azalış, *conatus*'umuza saldıran ve şimdi hoşnutluk sağlayan imajı yeniden canlandırmak için çaba gösterecek olan üzüntüden başka bir şey değildir. Arzumuz şimdi bu nesnenin imajına sarfedilir ki, bu bir tür libidinal enerjinin Freudcu *cathexis*'idir* ve bu da neredeyse

(*) Zihni faaliyetin belli bir fikir veya nesne üzerinde yoğunlaşması – ç.n.

kayıtsız şartsız kurulan bir ilgidir. Böylesi olumlu bir kutbu Spinoza Sevgi olarak adlandırır.

Eğer Sevgi tahayyül kapasitesi ile ilgili ise, Nefret'te aynı biçimde Hafıza ile bağlantılıdır. Eğer acı veren bir imajdan etkilenirsek, onu ortadan kaldırmak eğilimimiz nedeniyle *conatus*'umuz buna direnir. Bu, acı veren nesnenin yaşamımızda belirişinden önceki durumumuzu yeniden sağlama çabası vereceğimiz anlamına gelir. Ama bu önceki hal bedenimizin dünya ile ilişkilerinin başka bir bütünselliğini (ensemble) oluşturan, bizdeki başka bir imajlar kümesinin varlığı ile karakterize olmuştur. Bu ilişkide, acı veren imajın nesnesi dışarıda bırakılmıştır, gerçekten mevcut değildir. Acı veren nesnenin imajı ile mücadele etmek o halde conatus'umuzun bu eski durumun olabildiğince çok sayıda imajını canlandırma çabası ile eşit sayılabilir. Ancak, bunu başarabilmek için, bu eski şeylerin bazı izlerinin (imajlarının) bizde mevcut olması gereklidir; aksi takdirde, gösterdiğimiz çaba kör bir "kaygı"dan başka bir şey olmaz. Dolayısıyla, kendimiz için bu eski, muhtemelen hâlihazırda mevcut olmayan imajlardan oluşmuş bir dünya yaratmaya yönlendirilmişizdir ki, bu Spinoza'ya göre olumsuz kutuptan, yani Nefret'ten başka bir şey değildir. Hafızamız oldukça canlı şekilde mevcut şeyi, acı veren nesneyi uzakta tutmak için çağrılır.

İmdi, Spinozacı Sevgi ve Nefret tanımlarında bulunan "dış neden" (veya olduğu haliyle dış nesne) sözcüğünün kesinliğine müracaat etmeliyiz. Bir nesnenin dışsallığı yalnızca Hafıza ile olan ilişkisince tanımlanabilir. Spinoza'nın savlarında içerilen totoloji, yani sevenin sevdiği nesneyi muhafaza etme eğilimi taşıyacağı ve nefret edenin nesneyi yoketmeye çabalayacağı aslında totoloji değildir ve doğru şekilde savunulması gerekir: felsefî söylemlerin az çok bir parçasıdır, Platon ve Aristo'dan bu yana bir "sevgi me-

tafiziği" olarak tanımlanabilir. Beşeri tarih sevgi "çağrıları" ile doludur ve Hıristiyanlık kimi zaman kendini "sevginin dini" olarak vazeder. Bu metafizik sistemler sıklıkla kendilerini İrade fikrine, Arthur Schopenhauer'in *Metaphysics of Love*'nda [Aşkın Metafiziği] olduğu gibi, sonunda, İradenin "üstünlüğü" fikrine dâhil ederler. Sevginin metafiziği genellikle iki amaca, duygusal hayatın ahlakileştirilmesine ve "özgürlüğün" herhangi bir ahlaki davranışın bir önkoşulu gibi oluşturulmasına hizmet etmiştir. Bu metafiziğe karşı, Spinoza'mn aldığı konum tamamen sert ve açıktır: eğer düşmekte olan bir taşın bilinci olsaydı, kendi iradesi ile özgürce düştüğüne inanabilirdi. Spinoza sadece özgür irade fikrini reddetmekle kalmaz, aynı zamanda tutkular, hisler, duygular (bu terimler, Spinozacı bakış açısından, birbirlerinin yerine kullanılabilirler) hiçbir suretle "arzu edilemezlerdir". Dinler Hıristiyanlığın ana emri olarak sev, "komşunu sev", vb. çağrılarda bulunsalar da, Sevgi kolayca çağrıda bulunulabilecek bir şey değildir. Sevgi çağrısı Spinoza tarafından çoğunluğun mutluluk ve çıkarı temelinde onay görür. Aksi takdirde, Aklın düzenine değil, insan tutkularının ve şiddetin devlet ile din tarafından yönetilmesine bağlı olur. Kimse başkasına olan sevgisine kumanda edemez; âşık olunur, sevgi ortaya konulur ve bu aşk meselesinde özgür olunamaz. Önceki bölümlerde sebebini açıkladığımız üzere, etkilenme hali, açıkça Spinoza'nm kullandığı anlamda, imajlarla sınırlanmıştır. Spinoza'nm *Etika*'da sanatlar hakkında söyleyecek bir şeyi olmamakla birlikte, zihnin esenliği uğruna "çoğunluğun mutluluk ve çıkarını" gözeten bazı düşünceleri istisna tutulduğunda, "dinsel imajlar" sorununu, haksız bir şekilde "gerçek dinin" yerini almış olan, kalıcı bir hurafenin parçası olarak Tanrı imajını ara sıra göz önünde bulundurur. Güçlü tutkular, modernlik süresince, popüler veya "klasik" olsun, her sanatsal ve edebi geleneğin

merkezî temalarından biridir. Bu tutkular terimin Antik Yunan'a has anlamıyla bundan böyle "trajik" değillerdir; tersine, modernlik ile ortaya çıkmış yeni bir tahayyül görüşüne dayanan, "muhayyile" ürünüdürler.

Sevmenin bilgelik olduğuna inanıyoruz; ama ne yazık ki zıddı olan kıskançlık hatta nefret halini alarak (ya da dönüşerek) bozulabilir de. Bu sıradan "aşk-filmlerinin" en etkileyici sinematografik hikâyesidir ve Spinoza'nın sevginin diyalektiğini sunma tarzı büyük ölçüde günümüzde "melodram" olarak adlandırdığımız şeye karşılık gelir. Zaten melodram nedir ki? Her şeyin panoramadan farksız şekilde temsil edildiği geniş bir sahnedir: sanki bir müzikalin finalindeki gibi, dramın bütün unsurları, her şey ortadadır. Ondokuzuncu yüzyılda melodram, oyunun anlatı ve gösteri öğelerinin bütününü belirli bir anda sunan güdük bir mizanseni olan basit bir oyunla oluşturulurdu. Bu dramatik sinemanın kendini kurma biçimiydi, yaşamın bütün sahnelerini muazzam ve neredeyse "doğal" bir kapasite ile gösterebilecek olmasına rağmen, açıkçası (ve büyük ihtimalle) yaşamın en kötü yollarla temsil edilişiydi.

Bu melodramatik öğe, önceki bölümde Spinoza'ya göre sevgi "duygusu" üzerinde açımlamayı denediğimiz şeye karşılık gelir. Sorun *ménage-à-trois*'da (aşk üçgeni), sevgi ve nefret ilişkisinin, bir kıskançlığa karşılık gelerek hisler olarak farklı roller oynadığında ortaya çıkar. Aşığın biri elden gitmiştir ve diğeri de başka biri ile birlikte olarak şimdi onunla rekabete girişebilecektir. Bu öykü anlatımının oldukça basit bir modelidir. Ama evrenseldir ve hatta en karmaşık mitolojilere ve dünyanın ilk zamanlarından beri var olan edebiyata aittir.

Spinoza'nın sevgi ile nefret (ve kıskançlık) düşüncesinin "melodramatikliği" hiç de yanlış verilmiş bir isim değildir: bütün şeylerin gerçek yaşam koşullarında gerçekleşme tarzı

budur. Bunun sonucu olarak sinema ve edebiyat bu tür hislerden uzak duramaz: Joseph Losey'in çok bilinen filminde olduğu gibi, alçak kıskanç âşık ve "takas edilen" gelin, bir "arabulucu"... Melodram sevginin edebiyata eklemlenişidir.

Gündelik hayatın imajları

Her sosyoloji, bir zamanlar bir toplumsal tip tanımlanırken o tipin toplumsal çevresinin önem taşıması anlamında, gündelik hayatın sosyolojisidir. Bir sosyolog geçmişi incelemeye kalkıştığında, gündelik hayatla bağı olan bir moment halen mevcuttur. Gündelik hayata ne kadar çok nüfuz edilirse, yapılan çalışma tarihsel olmak yerine o kadar çok "sosyolojik" olacaktır. Duygu doğuran imajların Simmel'e özgü kavranılışmın canlılığı ve derinliğinin benzeri görülmemiştir; bununla birlikte onu, modernliği yine imajlar ve ayrıntıların görünüşü olarak anlayan projesiyle Walter Benjamin gibi başka bir figür izlemiştir. Gündelik hayatın nesnelerini felsefe alanına taşımaya olan ilgisi Marksizme dönüşünden sonra da onun yöntemini anlamanın anahtarıdır. Onun hakkında Ernst Bloch şöyle yazar:

> Benjamin, Lukács'da eksik olan çok olağanüstü bir niteliğe sahipti. Özellikle bir kenara itilmiş duran önemli ayrıntıları, düşünceyi ve dünyayı zorla açan yeni bir unsuru, önceden düşünülmüş bir amaca uymayan alışılmadık ve şeması olmaksızın ayrı duran bir tekilliği görebilen benzersiz bir göze sahipti ve bunun sonucu olarak da içsel olana dönük tamamıyla hususi bir dikkat edinmiştir (Ernst Bloch, 1997:17).

Böylesi bir içsellik Benjamin'in sadece toplumsal tiplere değil, aynı zamanda fotoğraf ve kitle kültürünün konuları gibi şeylere de referans vererek gündelik hayatın ayrıntılarını yakalama yeteneğinin arka cephesini oluşturur. Üste-

lik bu Benjamin'in modern imajların etkisini, onların "mikroskopik" işleyişini ve çok yönlülüğünü kavramsallaştırma tarzıdır:

> Şey ... evrensel bir özün basit bir enstantanesi gibi ele alınmamalıdır; bunun yerine, düşünce bir takım direngen özgül kavramları sağa sola yaymak zorundadır, öyle ki Kübist stilde nesnenin ışınları sayısız yönde kırılmalı ya da nesneye yaygın açılı bir kapsamdan nüfuz edilmelidir. Bu yolla, mikroskopik bakışın gündelik olandan dikkate değer olana doğru uzaklaşması gibi, fenomenal alanın (phenomenal sphere) kendisi bir tür numenal hakikat (noumenal truth) üretmeye izin verir (Eagleton, 1990:328).

Bir imaj kesinlikle tek yönlü değildir: basit bir "yüzeye" indirgenemez, buna rağmen biz ondaki bütün yayılımları, örüntüleri ve boyutları kavramak zorundayız. Bizler "seçici" varlıklar olmamıza rağmen, bir imaj bize asla bütün cephelerini ve ilişkilerini göstermediğinden seçimimizi "aktif" şekilde yapmak zorundayızdır (bu ilk başta önemli ölçüde bir algı meselesidir), ve buna bağlı olarak, Walter Benjamin'in çok derin gözleminde örneklendirdiği üzere, imajlar inceden inceye "fikirler" olmaya yönelirler:

> Takımyıldızlar yıldızlar için neyse fikirler de nesneler için odur. Bu, ilk elde, onların ne kavramlar ne de yasalar oldukları anlamına gelir. Fenomenleri birarada gruplandırmak kavramların işlevidir, diğer taraftan aklın ayırt edici gücüne şükürler olsun ki, fenomenleri içlerinde ayırması çok daha fazla önemli olup bununla bir taşla iki kuş vurur: fenomenlerin dağınık algılanmaktan kurtarılması ve fikirlerin temsil edilebilir olması sağlanır (Benjamin, 1977:34).

Metaforlar dünyanın biricikliğini (oneness) şiirsel olarak meydana getiren araçlardır. Benjamin'i anlamaktaki en zor

şey, şair olmadığı halde şairane düşünmesi, bunun sonucu olarak metaforu dilin en büyük armağanı gibi kabul etmesidir (Arendt, 1982:164), öyle ki, kalıntılar nesneler için neyse alegori de dil için odur (Benjamin, 1977:178 vd.). Hafızayı güçlü kılar ve içinde verili ortamın aşılmasının mümkün olacağı "ufku" yaratır.

> Alegori her zaman, Özne-nesne mesafesinin belirli bir açıdan reddedildiği (aufgehoben), nesnel-dünyanın kendi anlamı dâhilinde dönüştürüldüğü, belirli bir özne vasıtasıyla işlenmiş bulunan bir semptomdur... Bundan ötürü, onu sadece dilin esasının derinliklerinde yatan bir ihtimal olarak teşhis edebildiğimiz zaman alegorinin özüne yaklaşırız (Benjamin, 1977:77).

Bütün bunlar yalnızca imaj figürleri veya bir tahayyül edimi sayesinde türetilebilecek figürler değildirler, tersine, aynı zamanda "yüksek sanatlar" alanına ait olan en edebi, anlambilimsel ve dilbilimsel fenomenleri sıradan hayatlarımız içinde tattığımız vasıtalardır. En "popüler" sanatlar, fotoğraf ve özellikle sinema bile; teknik boyutları ve örgütlenişleri, çoğunlukla gelenek, habitus, öznellik ve maharete dayalı geleneksel sanatsal araçlar ve tekniklerden çok uzak olan "yüksek sanatlar" modelinde yapılandırılmak zorundadırlar.

Popüler sanatların figüratif öğeleri aynı zamanda "yüksek sanat" denilen şeyin geleneksel klişelerine ait olmakla birlikte, Eisenstein sinemanın köklerini önemli ölçüde melodrama dayandırmaktaydı: en çarpıcı ve evrensel tarihî anlardan birini gösteren *Potemkin* gibi bir film bile "melodramatik bir stile" uyarlanmıştı (Eisenstein, 1991:182). *Potemkin*'in melodram olması sinematografinin dramatik kullanımına karşı çıkan Dziga Vertov'un da fikriydi: sinemadaki en dikkate değer polemiklerden biri, Lenin'in, "profesyonel"

bir aktör olmadığı halde sinemada "aktöre" dönüştürülmüş olan bir "işçi" tarafından temsil edildiği Eisenstein'm *October* [Ekim] filmi yüzünden meydana gelmiştir. Oysa Vertov, böylesi bir dramatik öğeyi bertaraf edecek, Lenin'e ait birçok gerçek film parçacığı olduğunu hatırlatır. Sovyetler Birliği'nde başlangıçta mevcut olan bu tartışma –sadece sinemayla değil, aynı zamanda, tartışmaya diğerlerinin yanı sıra Mayakovski, Meyerhold ve Sklovsky'de müdahale ettiğinden, farklı bakış açılarından, Bolşevik, avangard edebiyat ve şiirle de ilgiliydi– sinematografik sanata, "yedinci" sanata dair en büyük soruşturmaydı. Bu, gündelik hayatın gerçekliğinin imajları (belgesel) ile dramatize edilmiş gerçekliğin (kurgusal-film) dramatik simülakrı arasındaki nihaî ayrımdır.

İmajın "gündelik hayat" dediğimiz şeye ait olması zorunlu değildir. Bir monarkın, bir çocuğun doğumunun yahut gene ani bir ölümün sıradan imajları olabilir. Bütün bunlar gündelik hayata aittirler, ama artık alışıldık ya da sıradan değildirler. Jinekolog açısından çocuk doğumu hastanenin gündelik hayatının bir parçası olsa da aile açısından öyle değildir. Sinema bütün bu değişkeleri ve bakış açılarının değişme derecelerini dikkate almak zorundadır. Bu "hususi" anların "olağanüstü" olması da gerekmez, zira alışıldık, sıradan olanların içinde bunlar alışılmadık anlardır. Metaforlar ve alegorilerin yine de gündelik hayatın görünümünün parçası oldukları Benjamin tarafından vurgulanmıştır. Vertov'un "hayatı olduğu haliyle yakalamak" (*zhizn' kak ona 'iest*) için en karmaşık montaj ve çekim tekniklerini kullanmayı başarabilmesinin nedeni budur. Ancak sinemada "farkında olunmaksızın yakalanan" hayat, genellikle ve kaçınılmaz şekilde tehlikeler ve öngörülemez olaylara yol açtığından, bakış açılarının çoğulluğunu geliştirebilmek için "tahayyülün" güçlerine başvurulmalıdır. Bu anlamda bir sinema "monadolojisi"ne ihtiyaç duyuyoruz.

Modern tahayyül

Tahayyülün fikirler tarihi ve daha özel olarak felsefedeki statüsü nedir? Felsefe tarihinin başlangıcında, Antik Yunan'dan modern-öncesi klasik felsefelere kadar, mevcudiyeti onaylansa da tahayyülün uzunca süre hafife alındığı genel bir gözlemdir. Yalnızca tahayyül değil aynı zamanda fiiliyatı ve ürünleri de (imajlar ve onlara iliştirilen hisler), özellikle Platon'un metinlerinden beri, küçümsenmiştir.

Modern felsefenin gelişimiyle, sözgelimi "imgesel"i ile (*l'imaginaire*) Jean Paul Sartre'da yeniliğin alt katmam olarak veya Ruyer örneğinde ütopyaya açılan altın bir yol olarak tahayyüle yeni bir önem atfedildiği başka bir genel gözlemdir. Artık, modern dünyada imajların gücü, bireylerin yapay, temsili veya "teknik" imajlarla sürekli şekilde bombardıman edilişi, muhayyilenin geçmişe göre çok daha zorlaşmaya başladığı bir dünyanın imajı sezilebilmektedir. Geçmişte önemsenmemiş olan tahayyülün öneminin ancak modern çağlarda fark edildiği kolayca ileri sürülebilir.

Filozoflar tahayyülü, kör inançların arzulara yönlendirilmesi olarak yorumlayıp gözden düşürdüler. Eğer birisi arzularının "gerçek" olduğunu sanıyorsa, hayal kuruyor olduğu söylenebilir. Sıradan düşünceden en gelişmiş felsefeye kadar, bu görüş geçerliydi. Böylece en azından zımnen, eğer gerçeklik görünür bir şeyse, tahayyül olmaksızın görünmeze ulaşmayı başaramayacağımızdan ötürü, tahayyüle ayrıcalıklı bir yer tahsis edilmiş oluyordu. Tahayyüle fazla değer biçmeye yetecek cesareti olan filozof, Sartre, tahayyülde bize dayatılmış olan gerçekliği yadsıma yetisi olduğunu görebilmişti.

Platon, Devlet'te (*Politeia*), kesinlikle bir yeti olarak kavramadığı tahayyülü en açık şekilde değersiz kılmaktadır. Tahayyül gerçekliğin bozuk bir imajından başkaca bir şey sun-

maz, bu kadarıyla da, mevcut olmayan bir şeyi bir şekilde görünür kılar. Bundan ötürü, tahayyül yanılgının temel kaynağıdır. "Klasik Çağ"a kadar mevcudiyeti süren bu yargı kalıbının *episteme*'leri Foucault tarafından (Foucault, 1966) Montaigne'in *Denemeler*'inde, Pascal'ın *Düşünceler*'inde (bir yanılgı ve yanlış ağı olarak tarif edilmiştir) ve hatta Malebranche'da bir delilik modeli olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla, metafiziğe göre tahayyüle mahsus olan şey bizi gerçekten uzaklaştırır.

Ya da, bu, geleneksel-klasik kültürel bağlamın bütününün, kendini bir tür geleneksel konformizm içinde sürekli olarak gerçekliğe, gerçek yaşama uyarlama öncülüne dayandırdığı anlamına gelir. Tahayyül o halde bir tür güç, ama bir yeti değil de bir zaaf olduğundan, olumsuz nitelikte bir güç barındırıyor olmalıdır. Filozoflar, biri gerçekliği ikâme eden ("yeniden üretici" tahayyül olarak adlandırılabilir) diğeri de bizi gerçeklikten uzaklaştırarak, vehimler ve yararsız imajlar üreten ("yaratıcı" tahayyül denilen) iki tahayyül tarzını ayırabilmişlerdi.

Böyle olumsuz bir tahayyül anlayışı, yalnızca ilerleme fikrinin belirişi, daha doğrusu genel kültürel bağlamdaki bir değişim olarak ilerlemeye yarı-taparcasma inanmak sayesinde değişebilirdi. Bunun sonucu, felsefede de ortaya çıkan tahayyüle biçilen olumlu değer oldu (Kant'ta tahayyül "aklm bir yetisi" olarak kabul edilmiştir). *Les Lumières* (Işıklar) fikriyle, Aydınlanma fikriyle ilişkisiz olarak, düzene uyum baskın olmaktan çıkarak, gerçeklik toplumun büyük projeleri, siyasal, bilimsel ve endüstriyel devrimlerle birlikte değişime açılan bir şey olarak belirir. Her ne olursa olsun, böylesi bir siyasi-kültürel bağlamda tahayyül heyecan vericiydi, sıklıkla da uç noktalardaydı – Romantizm'den Sürrealizme, hatta Marx'm o ünlü onbirinci tezinde "Filozoflar dünyayı değişik şekillerde *yorumlamakla* yetindiler, ama önemli olan, onu

değiştirmektir" de[2] bile, tahayyüle yapılan çağrı gözlenebilir. Tahayyül yetisine yapılan benzer bir gönderme, arzunun gücünün rüyalarda işbaşında olduğunu hatta kültürün özü olduğunu kabul ederek "gerçeklik ilkesinin" karşısına "haz ilkesini" çıkaran Freud'da da yeniden ortaya çıkar. Ondokuzuncu yüzyılın sonunda rüyalar ve ütopya ciddi güçler halini almaya başlar.

Tahayyül gücünü işbaşındayken görmeyi denediğimizde, kültürel olarak böylesine değerli kılmanın sonuçlarından birini gözlemleyebiliriz. "Konformist" fikirlerden kurtulmuş olarak, çağdaş düşünce tahayyülü yeniye erişmenin bir yolu, yeni bir keşif gücü olarak niteleyip tahayyülün olumlu rolünü kavramayı başarmıştı. Her proje tahayyül vasıtası ile gerçekleştiğinden, tahayyül insanın yeniye açılışını tanımlayan, izlenecek bir yola dönüştü. Ruyer'in öne sürdüğü üzere, tahayyül şimdi bir ütopya gücü olarak tanımlanabilir ve tahayyül olmaksızın ne bilimsel araştırma, ne de sanatsal yaratıcılık olabilir.

Bu, kuşkusuz, Auguste Comte'un bir zamanlar tanımlamış olduğu "pozitivist" ruhla yakından bağlantılı değildir. Bilimsel bir kuram, meşru, dayanıklı bir açıklama olmazdan önce, ilk başta "tahayyül edilmiş bir açıklama" şeklinde tanımlanan bir hipotez olarak akla gelir. Charles Sanders Peirce felsefede (bilimlerde de) "bilmeye tutkun" ve "ilk çabası gerçekliğin ne olabileceğini tahayyül etmek olacak" birine "arzulu kişi" der. Einstein'ın sözcüklerinde de tastamam bir yankısı bulunur: "tahayyül etmek bilgiden daha önemlidir". Sanat alanı da; Delacroix'nın sanatı, kaynağını "güzelliklere yeni yollar açan" sanatçının tahayyül gücüne göndererek, icat etkinliğinin bir ürünü olarak yeniden tanımladığı üzere, tahayyül gücüne dair olumlu fikirlerle doludur.

---

2 Bu Marx'ın "Feuerbach Üzerine Tezler"inin sonuncusudur, Karl Marx ve Friedrich Engels, (*The German Ideology*, London: Lawrence & Wishart, 1965) s. 653.

İnsanın tahayyül kudretlerine atfedilen bu değer artışını, böyle olumlu bir tahayyül anlayışının kültürel bağlamını ciddi şekilde zedeleyen, iki büyük dünya savaşının patlak verişine kadar farketmek zor değildir. Büyük bir Yirminci yüzyıl tarihçisi ve bilim felsefecisi Gaston Bachelard hâlâ, "insan ruhunda kendini açma deneyimi, yeninin denenmesi" şeklinde bulunduğunu kabul ederek tahayyüle "gerçekdışı"nın bir işlevi gibi başvurmaktadır. Bachelard psikolojik araştırmaları, tahayyülü açık bir yenilik kudreti olmasına karşın parçalara ayırmakla itham eder... Bachelard'a göre, algının sunduğu "imajları bozma" yetisi olarak anlaşılması gerektiği halde, tahayyül gücünü "imajlara biçim veren yeti" gibi almaktan ibaret olan bu araştırmalarda esaslı bir "etimolojik" hata vardır.

> ... o fiilen imajları dönüştürerek bizi başta gelen imajlardan koruyan yetidir. Eğer imajlar değişmemiş olsaydı, imajların umulmadık birliği olmasaydı, tahayyül gücü de, tahayyül eylemi de olmazdı. Eğer mevcut bir imaj bizi olmayan bir imajı düşünmeye zorlamayacaksa, eğer tesadüfî bir imaj şaşılacak sayıda toplumsal kabul görmeyen imajı belirlemeyecekse, tahayyül yoktur. Yalnızca algılar, bildik anılar, renklere ve biçimlere olan alışkanlıklar vardır. Tahayyül gücüne karşılık gelen asıl sözcük imaj değil, imgeseldir (l'imaginaire). İmgesel sayesinde tahayyül gücü gerçekten açık, kaçamak hale gelir. İnsan ruhunda, açıklık deneyimidir o... (Bachelard, 1970:32).

Bachelard imajları, Spinoza ve Leibniz'den beri her akılcı felsefe için kural olan, algının "verdikleri" olarak tek başına ele alır, ama gördüğümüz üzere, zihnin temel bir yetisinin varlığı, "imgesel" adını verdiği şey üzerinde ısrarla durur. İmgesel ilkesinden kopan bir imaj, bunun sonucunda "nihaî bir biçim içinde donarak, gitgide güncel algının niteliklerini üstlenmeye başlar." Kısa süre içinde hayal kurma-

nın veya konuşmanın yerine temsil etmenin hizmetinde olacaktır. Diğer bir deyişle, eğer bir imaj istikrarlı veya sabitse ya da istikrar kazanır ve sabitlenirse, tahayyül engellenmiş olur. İmajları bulunmayan bir muhayyile haline gelir. İmgesel imajının imgeselin kendisinden her zaman daha fazla bir şey olduğunun kanıtıdır bu.

Bachelard'ın imgesel öğretisinde ilginç olan şey tahayyülün, rüyalarda ve keşiflerde bile etkin bir etmen, anlayışın etkin bir gücü olarak, bir kez daha ortaya çıkmasıdır – kim üretilmiş olan bir şeyin imajı önceden-mevcutsa bunun bir keşif olabileceğini iddia edebilir ki? Bundan ötürü, Bachelard Bergson'a ait o derinlikli "yeni" sorununu kendi terimleri ve kendi ilgileri uyarınca yinelemeye yönelir: Yeni bir şey nasıl mümkün olabilir? (Bachelard, 1943: 7-8) Burada, Bachelard'ın Bergsonculuğa olan düşmanlığına rağmen, sözetmiş olduğumuz Tarde ve Bergson felsefelerine bağlanıyoruz.

Öte yandan, aynı soru günlük hayatın monadolojisi düzeyinde sorulmalıdır. Bu "yeni bir şey" başka bir yerde değil sıradan hayatın içinde belirmelidir. Leeuwenhoek'un icadettiği ilk mikroskopla beraber yeni bir "görünürlük" ortaya çıkınca, arkadaşı ve komşusu ünlü ressam Vermeer kendisini fazlasıyla sıkıntılı hissetmişti. Vermeer bunun büyük olasılıkla şeylerin görülme tarzı olmadığını düşünmekteydi, öyle ki, küçük bir su damlasında milyonlarca hayvancık üreyip kaynamaktaydı. Bu gerçekten de, bundan böyle Galileo ve Newton'un makroskopik dünyasına doğru yönelmeyen, tersine artık mekanik değil organik bir içeriye doğru yöneltilmiş başka bir bakış açısıydı. Bu "yeni bir şey" Vermeer'in resimlerinde de ifade edilmiştir: güneşin açısındaki küçük değişiklikler aynı manzarada geniş etkiler yaratıyordu (*The View of Delft* [Delft Şehri'nin Görünüşü] tablosunda). Ancak bu iki tabloda, beş yıl arayla, güneşli ya da güneşsiz, aynı manzara ve şahıslar görünüyordu. Bu artık Sade'ın *mise-*

en-scène'e dayanan "röntgenciliği" değildir, tersine modern, Rönesans-sonrası resme imaj arayışında eşlik eden bir tür sanallıktır. Bu imaj arayışı, iki farklı an arasında bir kıyaslama yaratmaya giriştiği için bütünüyle sinematografiktir. Cézanne, aynen Vermeer gibi, bir elmanın "anlarını", kendi süresinde (*durée*), fakat aynı zamanda güneş ışığının farklı açıları altında resmediyordu.

Natürmort

Stijlleven ya da "durmuş hayat" (Fransızcada *nature-morte*, İngilizcede "hareketsiz hayat") kökleri geç ortaçağın *memento mori* (ölümlü olduğunu hatırla) geleneğinde olan bir resim tarzıdır: *memento mori*, genellikle alt sınıfa mensup sanatçıların portrelerini yapma yetkisine sahip oldukları kişilerin zenginliğine karşı çıkmalarından kaynaklanan, ressam protestosu anlamını taşır. Foucault'nun Velasquez'in *Las Meninas* [Nedimeler] tablosunu çözümleyişi belki haddinden fazla tahayyüle dayalıdır, ama buradaki fikir hakkında bir şeyler anlatır: tuvalin arkasına çizilen bir kafatası, ölümün neticede geleceğini ve şimdiki servetin önemsiz olduğunu hatırlatır. Daha sonra, Holbein'ın *Ambassadors* [Sefirler] tablosunda kafatası imajın içine yerleştirilir. Zenginlik ve refahın çürüyen bir kafatası olmaksızın temsil edilemediği bir Rönesans-sonrası geleneği vardı. Bunun kökleri Onyedinci yüzyıl Flaman resim sanatında, insanların bulunmadığı bir kahvaltı sofrası görüntüsü anlamına gelen *Stijlleven*'de yer alır. Bu, erken dönem natürmortlarda olduğu gibi, insan elinin müdahalesini beklememizi gerektiren, nesnenin sınırsız nesnelleştirilmesi durumudur. Sinematografide olduğu gibi, bu resimlerde de bir "alan dışı" (*hors-champs*) etkisi vardır ve natürmortun muhteşem ressamı Cézanne bu hors-champs'ı "izleyicinin konumu"na göre düzenlemiştir.

Geleneksel natürmortta, iki imaj dizisini ele almak mümkündür: yoksulluk ile zenginlik karşıtlığı, birinde bazı önemli öğelerin bulunmadığı bir usulle sunularak, anlambilimsel bir skalada temsil edilmektedir. Bu *memento mori*'deki "kafatasının" yokolduğu ve sıkıntı, sefalet ve yoksulluğun natürmort resimlere girdiği dönemdir. *Hors-champs* ortadan kaybolmaz, daima oradadır, ama onunla artık bir "röntgenci" değil, tersine bir "düşünür" meşgul olmaktadır. Cézanne'ın natürtmortlarını seyrederek, "bir havuçla devrim yapılabileceği" iddia edilebilir. Bir natürmort insanların müdahale etmesini ve tepki göstermesini bekler. Bu, karşı devrim-sonrası Fransa'sında kırsal hayatın yıkımı yaşanırken, Van Gogh ve Cézanne'ın ana eğilime uygun ve rutin hayatın sürdüğünün düşünüldüğü bütün bu "köylü" evi köşelerini resmetme tarzıdır. İmaja müdahale etme, dokunma ve onu yıkıma uğradığı yere geri götürme ihtiyacı hissedilir ve bu bir kat daha beyhude bir çabadır.

Nature-morte (hareketsiz-hayat) ve *memento mori*'nin (ölümlü olduğunu hatırla) yeni doğmakta olan fotoğrafçılığın ilk ilgilendiği şeyler olması, neredeyse Daguerrotypes'ın asli kültürü haline gelmesi ilginçtir. Bu durum sebepsiz değildir: "teknik imajların" varlığında yatan teknik nedenler vardır. Protestanlıktaki ölüm fantazmaları (ve ölüyü canlı halde tutma) düzenine ait oldukları için epeyce de kültürel olan ideolojik nedenler vardır. Unutmamalıyız ki, *memento mori* ve hareketsiz-hayat; hem televizyonda hem de aktüalite filmlerinde, gerçi artık sanat biçiminde olmasa da enformasyon biçiminde, halen yaşayan türlerdir.

Teknik imajlar sorunu ve belgenin niteliği

Şimdi, "temsili" imajların zıddındaki, "teknik imajlar" olarak adlandırılan, Vilém Flusser'in alanı ile ilgileniyoruz.

Onun tamamen "fenomenolojik" yaklaşımından kendimizi uzak hissetsekte, Flusser'in teknik imajı "okunabilir", "kaydedilebilir" ve aktarımlar ile yeniden üretim süreçlerine açık bir şey olarak sorunsallaştırması, özellikle "belge" sorunumuz açısından faydalı olabilir. Teknik imaj yalnızca bir "belge" değildir, aynı zamanda "belgeleme", diğer belgeleri *hic et nunc* [burada ve şimdiliği ile] kaydederek mevcudiyetlerini ve tarihselliklerini yeniden üretme imkânı taşır. Kamera sadece kaydettiğinden ve optik ile kimya alanına ait olduğundan bir "belgeleme makinesidir". Modern mekanik, optik ve kimyanın uzun iki yüzyılının –Onsekizinci yüzyıl sonu ve Ondokuzuncu yüzyılın tamamının– başarısıdır. Kamera sinematografi ile birlikte bir tür hareketlilik kazandığı, başka çeşit bir görüş, başka tür bir bakış açısı haline gelme eğilimi taşıdığından, aynı zamanda bir "düşünce makinesi" olmaya yönelir. Bu savlar bir ressamın bir bakış açısına sahip olmayı başaramadığı anlamına gelmez. Özellikle karşılaştırmalı resim incelemelerinde, bakış açıları önemlidir. Çin ve Avrupa resim geleneklerinin karşılaştırılması, resimde "bakış açısı" sorununun ortaya konuluşunda oldukça etkilidir. Bununla beraber, bakış açıları otomatik olduğu ve belli bir imajı bir tuvalde ya da başka bir şeyde resmetmek veya temsil etmek zorunda olan bir müellifi gerektirmediğinden teknik imajın "belge-niteliği" tamamen farklı bir şeydir.

Artık, teknik imajların bu "belge-niteliği" ile, Flusser'in modern toplumlarda teknik imajların doğası ve kültürel rolü hakkındaki fenomenolojik perspektifinin değiştiği koşullar altında karşılaşmayı deneyeceğiz. Kuşkusuz, teknik imajlarca dayatılan türdeki sorunlara "deneysel", bundan ötürü "fenomenolojik" bir giriş vardır ve bütün bir "varoluşsal" sorun ontik düzeyde, teknoloji meselesi nezdinde (Heidegger'i anmak yeterlidir) teknik imajların görsel-işitsel dünyasının özgüllüğü içinde ortaya konulur. Doğrusunu

söylemek gerekirse, "teknik" sözcüğü Flusser'in niyet ettiği derin anlama uygun düşmez, çünkü zaten insanın imaj-yaratımmda daima, André Leroi-Gourhan'ın göstermiş olduğu gibi, grafik davranışın –işaretleme, delme ve resmetme– erken dönem özelliklerinde evvelden beri, teknik bir öğe vardır. Flusser aksine, teknik imajların "iz" niteliğini ortaya koymaya çalışır ve bu nitelik hakikaten insan tahayyülünün bütünüyle farklı bir psikolojisine karşılık gelir. Bizler şimdi bu psikolojiye tamamen uyum sağlamış görünüyoruz ve bizi kuşatan her şey teknik imajlar aracılığıyla benzeşime uğratılmaktadır (Régis Debray'ın önerdiği, bir "videouzam" tezi vardır). Kaydedilmiş imajların bu yeni psikolojisi ayrıca yeni bir estetiği, bundan böyle sadece grafikçiliği değil, aynı zamanda cihazın –televizüel iletime ek olarak, kamera, baskı ve yansıtma teknolojilerinin– otomatizmini telkin etmektedir (Bak. Leroi-Gourhan, 1964).

Bu yeni estetiğin nasıl olup da, en azından gündelik deneyimde geleneksel sanat anlayışlarını, güzelin, yücenin estetiğini "yokeder" göründüğünü ve "sanatın sonu" ile "yeni bir estetik çağının başladığını" bildiren Hegelci estetikle bire bir çelişen bir konuma sahip olduğunu gözlemlemek ilginç olabilir. Göreceğimiz gibi, Hegel'in ölümü ile fotoğrafın yaklaşan doğumu arasındaki çakışmayla beraber oldukça ilginç bir yön değişimi olur ve fotoğrafın doğumu Hegel'in "estetik çağı" hedefini akla getirecek bir şeye sahiptir.

Buradaki amacımız, özetlemek gerekirse, sadece Flusser'in fenomenolojik mantığı boyunca ilerlemeyip daha öteye geçerek, bir belgeleme yöntemi geliştirmek amacıyla toplumsal araştırmalarda kullanılacak illüstrasyonlara indirgemeksizin, tersine "belgesel" meselesi –bir anlambilimsel, sosyolojik ve felsefî araştırma olarak "saf film" fikri– düzeyine yükselterek, imajların bir sınıflandırmasına girişmektir. Gündelik hayatta imajların "gücüne" karşılık gelen, kö-

tüye kullanılan bu güce düşüncenin ve tahayyülün güçleri ile karşı koymak zorundayız ve bunun eleştirel çalışmamızın başlarında açıklamaya çalıştığımız gibi, bir "duygular sosyolojisi"nin temelini oluşturabileceğini sanıyoruz.

Fotoğrafçılık kuramlarının genel olarak (Walter Benjamin'den Roland Barthes'ın fotoğrafik imajların göstergebilimine) tartışmayı düşündükleri ortamın ve aygıtın ataleti fikrine katıldıklarını gözlemlemek ilginçtir: bir *instantané*, donmuş bir an olarak fotoğraf. Flusser'in fotoğrafçılık "fenomenolojisi", görmüş olduğumuz üzere, onu bir aygıta, dinamizmi bir eklembacaklı gibi "kapma" diyebileceğimiz şeyle sınırlı olan, kamera aygıtına sevketmiştir. André Bazin'in önemli denemesi "fotoğrafik imajın ontolojisi" de, onun düşüncelerini fotoğrafı "ölüme" karşı bir savunma mekanizması ("mumya kompleksi" adını verir) ve bir tür ürkütücü irade ve his yitimi –bir ölüm maskı– olarak görmeye sevkeder. Dilde hareket halinde "yaşayan" bir varlık görmek yerine, göstergeleri ve dilbilimsel şifreleri "ölü" simgesel biçimler olarak alan "yapısalcılığın" başlıca muhaliflerine de (özellikle Saussurecü dilbilime karşı çıkan Bakhtin ve "post-yapısalcılar") başvurabiliriz. Öte yandan, sinema kuramları, Rudolf Arnheim'dan Gilles Deleuze'e, nesneleri ile büyük ölçüde ortak bir "dinamizme" sahiptirler ve sinema tarihi ile eşkapsamlıdırlar. İlk sinema kuramları, popüler bir tartışmanın parçasıydılar ve özellikle Avrupa ülkelerinde, aralarında kendilerine hareket halindeki nesnelerin mekanik bir yeniden üretiminden ibaret olan bu yeni "sanatın" gerçekten bu isme layık olup olmadığını soranlar vardı. Régis Debray'ın "medyoloji" ve "videouzam"ı, Maurizio Lazzarato'nun önerdiği "video-felsefe"si ve özellikle Jean-Luc Godard'ın televizüel ve videografik çalışmalarıyla, bugün kendimizi teknik imajların bütün alanını hareketin salt yeniden üretimine indirgeyen bu ilk naif gözlemlerden çok uzakta hissediyoruz.

Bu bağlamda, ilk sinema felsefecilerinden birisi olan André Bazin "Kamera dünyanın bir imajını mekanik bir süreç vasıtasıyla yaratır. Fotoğraf, zaman ve uzamın sınırlamalarından kurtulmuş olarak, gerçekliği dolaysız yeniden üreten ve canlandıran, aletle sağlanan bir iz, otomatik bir kopyadır" diye yazabilmiştir (Bazin, 1990). Sinema bir "çoğaltım", ek bir gerçeklik (Bazin'e göre, *plus de réalité* –gerçeklik fazlalığı–) olma eğilimindedir ve günümüzde, interaktif imajlar ve görsel-işitselliğin genel alanı ile birlikte, "mekanik yeniden üretim" fikri tümüyle yıpranmıştır.

İmajın ontolojisi

Hegel'in fenomenolojisini Jena-sonrası felsefesinde, *The Science of Logic*'de [Mantık Bilimi] ontolojikleştirdiği veya Heidegger'in fenomenolojiden ontolojiye kaydığı şekilde, ontoloji felsefî çözümlemenin son aşamasında geliştirilebilse de, bizim ona başlangıçta yer vermemiz için birçok neden var: öncelikle, imaj "varoluş" sorununu başlangıçta var olan bir düzeyde dayatır: insanın, figürle ya da dilerseniz Öteki'nin "yüzü" (Levinas) diyelim, dolayımlandığı söylenebilir. Bundan başka, hâlâ bu "varoluşsal" perspektiften, imajın en "dolaysız" insan deneyimi, yani, Sartre'm "imgeseli" (*l'imaginaire*) olduğu söylenebilir (Sartre, 1960). Modern çağın sistematik her felsefesi imajın başka herhangi bir zihin ürünü karşısındaki üstünlüğü sorunu ile karşı karşıya kalmakla beraber, bu sonuncuların taslağı genellikle zihinsel faaliyetin "üstün nitelikli biçimleri" olarak çizilir. Algısal kavrayış ya da "tam-algı", özellikle Kant'ta, aşkınsal olmaktan önce, insanın dışarıyla birincil ve yegâne temasıdır. Hume, Locke ve Berkeley gibi klasik ampristlerde "fikirler" ile "imajlar" arasında kesin bir fark yoktur. Descartes, Spinoza ve Leibniz gibi akılcılarda bile, şu anlaşılmaz, ancak zihinsel aygıtın tar-

tışmalı yetisi imaj, günlük hayat içinde dünya ile temas kurmanın yegâne imkânıdır. Nietzsche sıradan-popüler bilimsel bilginin bilim insanı ve filozoftan niçin önce icadının veya keşfinin "imajını" istediğine dikkat eder. Birçok sistematik felsefede, tahayyül aklın yetilerinden biri (Kant) olarak değerlendirilse de, akılcılık açısından yanılgının, kafa karışıklığının ve ideolojinin kaynağı olmayı sürdürür. Her şey imajın klasik felsefeler için, birincil deneyimin belirsiz bir alanını işgal ettiğini göstermektedir.

İkinci olarak, imajın günümüzde insanın zihinsel faaliyetlerini düzenlemekte çok etkili olduğunun farkında olmak zorundayız. 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.

Bununla beraber, imajın ontolojisi hakkında konuşabilmek, imajı ontik olarak tanımlanmış bir dışarıya, nesnelere mal etmek için tuhaf bir koşula sahip olmak zorundayızdır. İmajların deneyimlenmesi (tahayyül edilmesi) hakkında konuştuğumuz aşamada fenomenolojinin alanında kalırız, ontolojiye geçildiğinde, metafizik bir işlemin olması zorunlu görünür: imajlar dışarıdadırlar... Göreceğimiz gibi bu işlem, farklı amaçlar ve beklentilerle olmasına rağmen, Yirminci yüzyılın iki büyük filozofu Henri Bergson ve Martin Heidegger tarafından açıklanmıştır. Heidegger fenomenolojiden ontolojiye gittiği patikada metafiziğin üstesinden gelmek istemişti. Ontolojisinde, bundan böyle imaj yoktur, Heidegger "şey"i, *Das Ding*'i ve bizzat bu sürecin Varlığın Dü-

şüncesi olmasını arzu etmişti. Öte yandan Bergson, imajların oyunu ile ilgili metafizik sorunlara somut olarak teker teker meydan okuyan bir imaj kuramı geliştirmişti. Bizler Heidegger'de "tablolaşan bir dünyada" yaşamaktayken, Bergson'da her şey teleolojik olmayan bir evrim içinde yaratıcı düşüncenin bütünsel bir imajına bağlanır. Her şey imajdır; şu basit nedenden ötürü, çözümlemenin belli bir düzeyinde, bilinç, hafıza ve akıl imajlardan başka bir şey olmadıklarından, hatta beyin bile bir imaj olduğundan, imajlar dünyadaki nesneleri temsil eden bilinç nesneleri değildirler.

Heidegger, her fenomenolog gibi, düşüncesini imaj aracılığıyla dolayımlama ihtiyacı hissetmiştir. Dünya Van Gogh'un "köylü postallarında" ya da bilimsel (yoksa bilimci mi demeli?) betimleme açısından "tabloların" doğasında yaratılmıştır. Bu fenomenologlar arasında nadir değildir. Merleau-Ponty, Cézanne'a nüfuz ettiği sırada, bir sanat eserini algılamanın en has alanına başvurmaksızın "sıradan" algı hakkmdaki düşüncelerinin taslağını oluşturmayı başaramamıştı. Heidegger fenomenolojiyi şiire ve "dile yerleşme" deneyimine güçlü bir göndermede bulunarak aşarken, şiir ve edebiyat genel olarak, plastik sanatlardakinden daha az olmayan ölçüde, "imajlarla" işlemekten asla vazgeçmemiştir.

Bergson'un geliştirmiş olduğu biraz tuhaf bir imaj ontolojisine varabilmek için (Gilles Deleuze sinema üzerine kitabında değerli bulur), önce imaj metafiziğinin aşamalarından geçmeliyiz. Merkezî konum açıktır ki iki filozofa verilecektir – imajı kendinde kavrama imkânının iki büyük metafizik konvansiyonunu oluşturan Platon ve Spinoza'ya. Ama bu artık burada bizim amacımız olamaz, başka bir çalışmaya bırakılmalıdır. Burada vurgulamak istediğimiz yegâne şey, böyle bir imaj metafiziğinin daima bir ontoloji olduğu, ışığın "fenomenolojisi" olmadığıdır. Goethe'nin renkler üzerine denemesinden beri, ışık hâlâ her resim, her bakış ve

her projeksiyonun ontolojik temeli olarak kalmıştır. Öyleyse bu "metafiziğin" Platonik felsefe ile ilgisini tartışmak verimli olacaktır.

Işığın metafiziği

İkisi de "polis" hayatının parçası olan iki dizi imaja sahibiz. İlkini, özel yaşamın yol açtığı, arkeologların "antik ikonografi" dedikleri (figürasyonların popüler imajları), mitler, popüler olarak bilinen sahneler, savaşlar ve hatırda tutulacak şeyler oluşturur. İkincisi, yüksek sanatların uzamı, mimarisi ve heykeline, Agora'nın uyumlu uzamını biçimlendiren hayal kurmanın bu Apollonvari kaynaklarına aittir. Bu ikisinin arasında, sadece küçük, popüler, ritüel amaçlı yarı-estetik, hatta eğlenceye dönük nesneler yer alır. Michel Foucault'nun bir zamanlar bildirdiği, şu Yunanlıların bir "gösteri toplumu" olduğu genel varsayımı ile mutabık olabiliriz. Başka bir fikre, Eski *polis*'in bir "konuşma ve kanaat toplumu" (Vernant ve Marcel Detienne) olduğu fikrine de katılabiliriz. İmaj ve kanaati eşit saydığımız sürece, bu iki bakış açısı arasında uyumsuzluk yoktur. Gösteri, ritüel ve trajedinin imajlarına; dilin göstergeleriyle, dile getirilen gerçeklikle ahenk kazandırılır. Bununla beraber, bu gösteri ya da konuşma ve hitabet toplumunun aynı zamanda gösteri ve konuşmayı denetlemeye çalışmış olan bir toplum olduğuna inanmak için birçok neden vardır. Bunlar bütünüyle korkulacak aşırılıklardır: dil ve hitabet, gösterilere ek olarak, kötüye kullanılan tarzlarla harekete geçip insanları etkileyebilir. Dil ve gösteri yalan söyleyebilir.

Bu atmosferde Antikitenin en büyük filozofları, özellikle Platon ve Aristo, "kanaatlerin" nüfuz alanına direnmişler, sofistlerin ve hatiplerin söylev vererek, estetik nesnelere bir tür disiplin ve pedagoji yükleyen, o serbestçe akan dil-

lerine itiraz etmişlerdir. Doxa kamusal konuşmadan yayıldıkça, Platon'a göre, şeylerin görünür (visible) ya da duyulur (sensible) yanından yanılsamalar gelişecektir. Filozof, "duyulur"un karşısına, derece değil tür olarak üstün olan kendi icadı "kavranılır"ı (intelligible) koyar. Duyulur dünya ile kavranılır dünya arasında mütekabiliyetler ya da "benzerlikler" bulunsa da, bu türsel fark kavranılırı sınır ötesine veya ufuk ötesine taşıyarak, cennete ait, İlahi alanın değişmez "fikirleri" olarak anlaşılmasına vesile olur. Işığın metafiziği; ilk Platonik biçiminde, mistisizmin muhtemelen eski kuşaklarından ya da daha somut olarak, Doğu'nun "güneşe tapan" geleneklerinden yayılmış olsa da, tam da o anda sahneye girer. Platon tarafından bir "ilke" olarak yeniden tanımlanıp bir ontolojiye yol açar: şeyleri görünür kılan, "duyulur bir ışığımız" olduğu açıktır – Güneş, Ay yahut başka herhangi bir ontik ışık kaynağı. Ama ışık zaten yaratılmamış ve değişmez bir ilke olarak, "ontolojik" bir varoluşa sahiptir: ışık olarak Tanrı. Fikirler bu anlamda, bu ışığın özünden aydınlanmış bir ilke gibi ya da Yeni-Platoncu biçiminde ışık tarafından döllenmiş gibi mevcut olabilirler.

Platonik model, Yeni-Platoncu olarak bilinen Plotinos ve izleyicisi Porphyrius tarafından özünde benimsense de, doğruluğu tartışılmış görünmektedir. Onların eleştirisi Platonik ışık ve "katılma" öğretisine karşı ortaya çıkmıştır: Platon "katılmayı" üç anlamda kavrar görünmektedir – ilki, maddi-fiziksel katılım türü, ikincisi, şeytani yani ayartıcı katılım ve üçüncüsü, tinsel katılım. İlk durumda, iki ya da üç şey –kişilerin devletlere, sınıflara veya daha uygunu yurttaşlar topluluğunun, Polis'in kuruluşuna yahut maddelerin kokteyl içkilere katılmasına benzer şekilde– bir karışıma katılırlar. İkincisinde, Orpheus veya Dionysus'a özgü mest olma deneyimi örneğinde olduğu gibi, ayartılmak yani şeytani bir güç tarafından "ele geçirilmek" suretiyle bir karışıma ve top-

luluklara katılırım. Üçüncüde, açık ki en yüksek biçimde, Idea'ya, Demiurgos veya bir zanaatkâr olarak modelini taklit etmek suretiyle, kuramsal yaşamda bir düşünür olarak filozoflar ve aydınlanmışlar topluluğuna üyelik vasfıyla, katılırım. Bu Platonik temaların biçimsel ve yöntemsel niteliğine dikkat etmek önemlidir, şöyle ki temel bir Yunan anlayışı olan birlik olarak topluluk da dâhil, geniş çeşitlilikte fenomenlere uygulanabilirler: "topluluklar" her insan grubu gibi (ilkinde halk, ikincide mistik ve dinî topluluklar ve üçüncüde "ideal" kentin siyasal temeli) katılım yoluyla "meydana gelirler".

Plotinos bu temaların her birinde Platon'a karşı çıkar: böylesi bir Platonik katılma anlayışında mevcut "şiddet" öğesini derin bir şekilde kavrar. Örneğin birinci katılım teması, öğelerinden biri geri çekilecek olsa, bütün, yani topluluk çökecektir. İkinci ve üçüncüde de, parça bütün ilişkisi ikici kalır. Böyle bir Platonik topluluk ve katılım düşüncesinin bütünlük, özdeşlik ve topluluğun modern biçimlerinde ve anlayışlarında yaşam süreceği beklenebilir. Bundan dolayı, Georg Simmel özel bir "ikici" toplumsal ilişki biçimi, yani "birlik" (Gesselschaft) saptayabilmiştir. Parçalardan biri çıkarıldığında, bir ailedeki çiftler gibi, birlik ortadan kalkar. Sınıf çatışmalarının ikici bir biçim altında tanımlandığı bir Marksist geleneğin varlığı akla geliyor: sınıflardan biri yok olunca, diğeri, karşıt sınıf da içinde tanımlanmış oldukları toplumla beraber ortadan kalkacaktır. Bu Plotinos'un tam olarak Platonizmde saldırdığı unsurdur ki bunun yerine, bir "armağan" modeli önerir. Burada, Bir ya da İlke (*arkhai*) olarak adlandırılan bütün, "katılınmazlık" özelliğine sahiptir; bir unsur ya da parça çıkarıldığında, bütünde kalan, ebedi olan bir şey bulunur. Bir, Hegel'inkine benzer bu eski diyalektikte, birliğine ve özdeşliğine zarar verebilecek her şeyden kurtulur. Bir "ilke" hakkında konuşulduğunda, ilke-

nin düzenlediği şey çiğnendiğinde dokunulmaksızm kalmış olan bir şeyin olduğu bilinir.

Bununla birlikte, eğer "ışık" bir ilke ise, hâlihazırda en gelişmiş görüntü teknolojileri sorunu –hepsi de "ışık yazıları" olan fotoğrafik, sinematografik, videografik ve dijital teknolojiler– ile karşı karşıya kalınır. Bütün bu medyalarda, dijitalize olsun ya da olmasın, her şey ışıkla yaratılır ve şu açık olmalıdır ki, bütün bu alanlar günümüzde bir metafiziği gösterirler.

Sorulması gereken en önemli metafizik sorulardan biri imajların kime ait olduğu sorusudur. Çağdaş kapitalist düzen bunu böyle düzenler görünse de, bu yalnızca bir "mülkiyet" ya da "sahip olma" meselesi değildir. Bir fotoğrafçı veya film çeken birisi (bu Vertov'un "belgesel" anlayışında önemli bir hususturj beni çekerse imajım artık bana ait değildir. Bu, çoğu belgesel film yapımcısının –oldukça naif tarzda– kabul edebileceği etik bir kaygıyı gerektiren bir şey midir? Bir kişi hakkında yazmak ya da onu kamera ile çekmek aynı şey midir? Metafizik olarak bu hayati bir mesele haline gelir: birinin imajının onun kendisine mi, yoksa o imajı "görene" mi ait olduğu sorusu sorulmalıdır. Böyle bir sorunun, mevzunun önemini canlı tutabilmek amacıyla çözümsüz, karara bağlanmamış olarak bırakılması gerektiğine inanıyoruz.

Tahayyül Spinoza'ya göre kesinlikle bütün yanılgıların kaynağıdır. Buradan, onun upuygun fikirler karşısında tahayyülü kanaat ile nasıl bir tuttuğu anlaşılabilir. Kuşkusuz, her zihin dışsal bedenlerin imajlarını, kendi bedeninin onlar tarafından bir şekilde biraz değişikliğe uğratılması halinde oluşturabilir. Ama bu sadece yanılgının kaynağıdır, yanılgının kendisi değildir. Bunu şöyle açıklar:

> (...) alışıldık söyleyişi muhafaza edersek, insan bedeninin değişimlerini, ki bunların fikirleri dışımızdaki beden-

leri bizde mevcutmuş gibi temsil ederler, şeylerin figürlerini çağrıştırmasalar da, şeylerin imajları olarak adlandıracağız. Zihin bedenleri bu şekilde ele aldığında, onun imgelediğini söyleriz. Burada, yanılgının nerede yattığını göstermek için, şu olguya dikkat çekmek isterim ki, zihnin imgeledikleri, kendilerinde görüldüklerinde, yanılgı içermezler. Zihin salt imgelediği için yanılgıya düşmez, ama kendinde bulunuyor olarak imgelediği şeylerin varoluşunu dışlayan bir fikirden yoksun göründüğü derecede yanılgı içindedir (E, II, P. XVII, Şerh [Scholium]).

Bir imajın kendi içinde asla yanılgılı olmaması, ne de bunun sonucunda bir gerçekliğin saf ve gelip geçici bir yedeği gibi düşünülmemesi bütünüyle önemli bir tahayyül kavramsallaştırımıdır. Ve kanaat ile tahayyülü bir tutmayı sürdürdüğümüzde (Kant'tan farklı olarak, tahayyül (*imaginatio*) aklın bir yetisi olarak anlaşılmaz, tersine, duyulur maddeselliğin bir sonucu gibi anlaşılır), Spinoza'nın bilgiyi kanaatin tamamen karşısına koymadığı görülür. Eski Yunan'da bilgi-kanaat zıtlığının ne kadar karmaşık olduğunu daha önce görmüştük. Bununla beraber, Spinoza "birinci tür bilgi" adını verdiği şeyi kanaat düzeyi ile özdeşleştirerek mevzuyu daha da karmaşıklaştırır. Bu bir yanılgı olmayıp birinin bedeninin dışsal bedenler tarafından etkilenmesi suretiyle edinilen bir bilgi türüdür. Sebeplerden kaynaklanan bilgi yerine sonuçların bilgisi olduğu kadarıyla, bu birinci türde bilgiye "upuygun olmayan" adı verilir. Dolayısıyla, kanaat yanılgıya mahsus olan bir şey değildir...

Oysa eğer tahayyül mümkünse, imajlarımız "metafizik olarak" ve neredeyse zorunlu olarak ötekilere aittir. Eğer başka birinin görüş alanında isem, ona aitimdir ve bu bir sözleşme veya değiş tokuş değildir, zira bana bakışını yönelten gözü görmeksizin görülebilirim. Bu imajların "telif

hakkı" meselesi değil, aksine, "görme" arzusuna karşılık gelen, "röntgencilikle" bozulmaması gereken, görünür olmanın etiği meselesidir. Ve bu Vertov'un geliştirmiş olduğu en esaslı ilkelerden birinin, "farkında olunmaksızın yakalanan hayat" ilkesinin biçimi olmuştur. Kimi önemli kuramsal çağrışımları taşımaksızın belgesel filmciliğin etik-politik yönünün parçasıdır.

Dünyanın duygusal bir modeli olarak sinema

Sinema modern manzaranın, metropolün kuruluşuna paralel olarak doğmuş ve modern hayatın yaşam-dünyası (daha doğrusu hayal-dünyası) olarak bu manzaraya derinden demir atmıştır. Deleuze'e göre, kentsel manzaramızın açık bir parçası olmadan, modern "gösteri toplumunu" belirlemeden önce, algı psikolojisinin hareket algısı bakımından Ondokuzuncu yüzyılın sonlarındaki krizine bir yanıt olmuştur. Sinematografi insana sıradan algılarının (imajlar, resimler, fotoğraf ve hakiki teatral veya doğal hareketin) sırf teknolojik araçlarla yeniden üretilebileceğini gösteren bir alet haline gelmiş olduğundan, Deleuze şu eski yanılsama fikrine karşı çıkıp doğruluğunu sorgulamıştır (Deleuze, 1985: 231). Sinema olayı buradaki amaçlarımız bakımından önemlidir; çünkü doğumundan itibaren bir "yanılsama" örneği veya daha doğrusu başarısı olarak, yani, kanaatin kendine has bir bilinçdışı işleyişi olarak addedilmiştir. Hatta, o kendi yanılsamalı, şu ya da bu şekilde rüyaya-benzer dünyasını daha ötede, kanaatler toplumu ile karşılıklı ilişki içinde, bu toplumun amorf izleyici kitlesine dayanarak inşa etmiştir. Günümüzde, sinematografinin, klasik gösteri sanatlarının aksine –tiyatro, dramatik sanatlar ve opera– küresel bir izleyiciye, sinema gösterisine sadık bir tür kitle toplumuna sahip olduğu olgusunun farkında olabiliriz. İlk başlangıcından beri, sinema muğlak bir süreç

olma eğilimindedir, çünkü estetik-sanatsal yönünü yüzeysel, popüler eğlence rolünden ayırabilmek çok daha güçleşmiştir. Sinema "yedinci sanat" haline; sadece Hollywood'un hayal dünyası sayesinde değil, aynı zamanda yirmilerin başlangıcındaki "birinci sosyalist devlet" Sovyetler Birliği'nin siyasal-ekonomik tasarımı yüzünden de gelmek zorundaydı. Gerçekliği temsil etmekte (başlardaki belgesel film fikri) başka herhangi bir araçtan çok daha dolaysız bir alet olmakla birlikte, kimileri için kesinlikle bir eğlence endüstrisidir. Bugün, ilk yön, ama yalnızca kanaatlerin oluşumu ve emperyalistik yayılımı kıstasları temelinde zafer kazanmış görünmektedir: gerçekten de, her ülkede, televizyonun yanı sıra, ulusal film kurulları ve arşivleri, "altın küreler", eleştirmen çevreleri, tanıtım yazarları, dedikodu yazarları, sansasyonel film gazeteleri, İnternet'teki film veritabanları ve reklam şirketleri yönetmenlerin, imajların ve türlerin soykütüğünün izini takip ederek filmler hakkında benzersiz bir bitmez tükenmez söylemler yaratma ve yeniden-üretme görevine ortaklaşa sahiptirler. Sanatların en eskisi edebiyat, bütün tarihi boyunca, sinemada olduğu gibi –gerilim, bilim-kurgu, belgesel, Western, romantik dram, müzikal komedi, yeni-gerçekçilik, romantik uyarlama, avangard–, öyle çok sayıda edebi tür geliştirmeyi başaramamıştı. Ve her şeyin bir yüzyıl içinde olup bittiğini kesin olarak hatırlamak zorundayız.

Sinemada, müzikte olduğu gibi, bir tür "demokrasi" hüküm sürmektedir. Orada, yeni türler ve yeni izleyiciler, filmlerinin onları taklit ettiği ve gerçek yaşamlarında kendi filmlerini taklit eden kanaat ve beğeni grupları olarak oluşturulmuş "fan"lar görmekteyiz. Beğeni yargıları, modernliğin her bağlamında olduğu gibi (hatta daha önce gördüğümüz üzere, Eski Yunan'dan beri), herkes kendi hesabına yaşamak ve tercihlerinden en üst düzeyde haz sağlamak durumunda olduğundan, farklara dayanan normlar ve kimlikler ile genel

anlamı yalnızca demokratik olabilecek bir beğeni çeşitliliği oluşturmayı başarabilmiştir. Her halükârda, sinematografinin dünyasında kuramsal olarak sayısız kanaat ve beğeni toplumunun oluşturulduğunu ve yeniden-üretildiğini kabul edebiliriz.

Bununla birlikte, yalnızca felsefe ve sosyolojinin açıklayabileceği üzere, sinema kültürleri, başlangıçtaki bazı meydan okumalardan müzik cemaatlerine kıyasla farklı şekilde etkilenmişlerdir. Bir müzik cemaati, caz, rock, rap veya metal olsun, bir tür "gerçeklik ilkesine" uymaya zorlanamazken, sinemada, hatta en avangard veya kurgusal yapımında bile, bir gerçekçilik ve gerçekdışılık sorunu daima mevcut olmuştur. Şu gerçekliğin ne olduğu ve nasıl temsil edilebileceği kadim sorusu, şimdi tarihte hiç duyulmadık bir şekilde gerçekliğe dokunma, temsil etme veya açıklamanın teknik bir imkânına dolayımlandırılmaktadır: hareketin imajına...

Şu halde, eski tekniklerle modern teknoloji arasında keskin bir ayrıma gitmiş olan Heidegger'i anmak zorunlu mudur? Teknoloji şimdi enerji, plastik, elektrik gibi bazı gizemli şeyleri üretebildiği kadarıyla teknolojik değildir. Şehir manzaraları, tıpkı elektrik plantasyonları gibi, imal edilmektedir. Günümüzde, iş sinema ve özellikle televizyonun "imajı" hemen hemen aynı şekilde imal etmesine varmıştır. Geçmişte, tamamen somut, üretilenin nihaî hakemi olarak talep eden kişinin kullanımına mahsus "bir şeyi" tam da bir köylünün üretebilmesi gibi, imaj da anlam taşıyan, zaman ve mekân içinde kotarılan bir kendilik olarak Phidias, Leonardo veya Rembrandt gibi ustalar tarafından üretilirdi. Ancak, bugün televizyonda, tersine, imaj sürekli akış halindeki, geçici, yine de her an yeniden-üretilebilir bir şey gibidir. Temsil etmenin mutlak sınırına ulaşmak için bir kere hareketlenen imaj eski gösteriden, çağın sanatlarından daha ağır basar. Artık "kim için" ve "ne için" sorularını yanıtlama ka-

pasitesine sahip olmadığından, yaşam deneyimi imajın içinde tüketilmektedir.

Heidegger'den farklı olarak, sinema ve televizyonun "imaj" üretiyor olması olgusundan kederlenmek zorunda değiliz: tersine, önemli olan İmajın imajlarının nasıl hareket ettiği, üretildiği ve yeniden-üretildiğidir. Tıpkı Sitüasyonistler gibi, ipin ucunu günümüze, güncelliğe kaçırmadan "gösteri toplumu" şiddetle eleştirilebilir. Kederlenmek veya nostaljik düşünüş tarzlarının izini sürmek yerine, "bunlarla nasıl başa çıkılır" sorusu sorulmalıdır. Ciddi bir şekilde, bugün İmajın ne olduğu ve yaşam için nasıl anlamlı ve işlevsel kılınabileceği sorusunu sormalıyız. Sinema-filmleri ilk zamanlarından bu yana bu bakımdan özetlenebileceğinden ötürü, herhangi bir ciddi sinemacının nihaî görevinin ne olduğunu düşünmeliyiz: sadece düşünceyi ateşlemekle kalmayan aynı zamanda kendileri düşünen imajlar nasıl üretilebilir? Böyle bir soru bizi o şen Spinozacı perspektife, yaşamın bir parçası olan ve insanın dünyaya uyumluluğunu tesis eden, kurgusal ve anlatısal deneyimin geçerliliğini ve etki alanını kabul etmeye götürür. Spinoza'da imajın bir yönünün nesnelliği olduğu kuşku götürmez (Jarig Jelles'e mektubunda değindiği, Caliban örneği). Ancak bu imajın maddesinin nesnelliği, yani nesnel hafızadır. Bu yaklaşık olarak Bergson'un iki hafıza türü* arasında yaptığı ayrıma karşılık gelir.

Somut algı bütünüyle hem şimdiye hem de geçmişe yönlendirildiğinden, hareket algısı hususu hem sinemada psiko-fizyolojik olarak hem de hafızanın kavrayışı bakımından önem kazanır ve bu durumda, her algı edimi doğrudan doğruya hafızanın katkısı ile bezendiği ve etkilendiği için hareket algısının "saf algı" kısmı kayda değer değildir. Bergson anlatmak istediği şeyi şöyle açıklar:

(*) Iradi hafıza ile nesnellik atfedilen gayri-iradi hafıza – ç.n.

> Bu bilinç yalnızca, önceki deneyimin hatırlanması vasıtasıyla, geçmişi gittikçe daha iyi akılda tutarak, daha yeni ve daha zengin bir karar dâhilinde geçmişi şimdiyle düzenlemekle kalmaz; tersine, daha yoğun bir yaşam sürüp, büzülerek, yakın deneyimin hatırlanması yoluyla, şu anki süresinde mevcut artan sayıda dışsal momentle, içsel kararsızlığından edimler oluşturmaya daha fazla muktedir şekilde, olay anlarının geniş bir çoğulluğuna istediği kadar yayılarak, zorunluluğun tuzaklarını daha kolay aşabilecektir. O yüzden, onu ister zamanda ister uzamda düşünelim, özgürlük daima zorunluluğun derinliğinde kök salmış ve onunla derinlemesine düzenlenmiş görünür. Ruh beslendiği algılarım maddeden ödünç alır ve onları kendi özgürlüğü ile damgaladığı hareketler biçiminde maddeye geri verir (Bergson, Madde ve Bellek 248-249).

Saf algının nasıl yanıldığına, görsel olmayan temelde, sözel bir tarzda sunulmuş olmakla beraber, Le Roy'un verdiği ampirik örnek mükemmeldir: bir denek "kargaşa" sözcüğünü doğru şekilde yazabilmektedir. Her nasılsa, yazım esnasında, birisi kulağına farklı anlamı olan başka bir sözcüğü ("ışığın yanacağı o kısa süre içinde") bağırarak, "demiryolu" der. Pek muhtemeldir ki, denek çağrışım yoluyla "tünele" benzer bir şey okuyacaktır. Bu sahnede ilginç olan şey; "kargaşa" (tumult) ile "tünel" (tunnel) sözcükleri, anlamsal olarak yalnızca anıların hatırlanması süreci yoluyla birbirleri ile bağlantılı olmakla birlikte, sözcüklerin iskeletinde grafik (yani görsel) bir benzerliğin bulunmasıdır.

Bütün bu deneysel fikirler sadece kendilerimizin imajlarının değil aynı zamanda dışarının imajlarını algılama tarzlarımızın da manipüle edilebileceğini ve kesinlikle edildiğini göstermektedir. Böylesi bir manipülasyonun adı konulabilir: "televizüel imaj", "olup bitenlerin" tek taraflı mani-

pülasyonu olarak imajlar. Haberler, show'lar ve TV panelleri, kanaat "olgularının" bütün türleri bu kayıt cihazı üzerinde oluşturulur.

Sinematografik imajın popüler deneyimlenişi

Sinematografik imajın doğuşuna önceleri "popüler" diyebileceğimiz güçlü hisler damgasını vuruyordu – ilk filmlerde izleyicilerin bir tür eğlenceli deneyimi, bir trenin istasyona doğru ilerlediği sahne (Lumière'lerin ilk filmi, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Bir Trenin Ciotat Garına Girişi]), bahçede oyun oynayan bir çocuk vb. Bu eğlenceli hisler besbelli bir gerçeklik yanılsamasının eşliğinde işleyen bir tür hayret ve şok, hareketli görüntüleri "ilk kez görme" etkisi ile belirlenmişti. Sinema ve izleyiciler, ilk dönemlerinde, görünen o ki dramatik efektlerle yaratılan güçlü tutkular veya şiirsel değerlerle donatılmamışlardı. Egzotik ülkelerin harikaları da yoktu (belgesel kısa süre içinde ortaya çıkacak, ama bu ilk "basit" evre boyunca yer almayacaktı). Sinematografinin mucitleri, film-pelikülünü icat eden Amerika'daki Edison ve Dickson ile "sinematografın" mucidi Fransa'daki Lumière'ler ilk zamanlarda buluşlarının olası bir sanatsal veya bilimsel değerine inanmıyorlardı. Yine de, daha 1904 yılında, bu yeni icat kapitalist girişimciler ve askerî örgütler tarafından durduruldu. Bu, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar sinematografik aygıtın bütün unsurları ile ulusal askerî stratejilerin bir parçası olarak sahaya yerleştirildiği 10 yıllık bir süredir: savaş alanı ve düşman kuvvetlerinin ışıklandırılması, güç ve hareket kabiliyetlerinin temsil edilişi ve "kadraja" alınışı... Sinema gösterisinin "diktatörleri" ve "otokratları" gibi davranan büyük yönetmenlerle beraber, modern çağda cephe, tıpkı sinemadaki gibi, dinamik bir hareket alanı olarak tasavvur edilir. Askerî strateji ile sinema-

tografik aygıt arasındaki paralellik Fransız filozof Paul Virilio tarafından *Guerre et cinéma*'da [Savaş ve Sinema] özenle sorgulanır: "Savaş sinemadır, sinema da savaştır"... (Virilio, 1989: 26).

Virilio, bu paralellik çözümlemelerinin bütününde, savaş ile sinemayı özdeşleştiren formülünün bir tesadüf eseri doğmadığını veya bir teknolojinin (bu örnekte sinema) savaş teknolojisi alanına bütün bir şekilde ithali olmadığını kavrayabilmektedir: sinema kendi içinde "temsil edişin lojistiği"dir. Fotoğrafın keşfinde de cephedeki hareketin doğrudan temsilinin sezildiği ve tam da o sırada hareketin dizisel fotoğrafının mucidi (bir kuşun uçuşunun, bir atın koşuşunun) Edouard Muybridge'in Ondokuzuncu yüzyıl sonunda bir cephe fotoğrafçısı olduğuna dikkat edilmelidir. Muybridge'in görevinin İç Savaş'ın Amerikalı "savaş ressamlarının" resimlerinden oldukça farklı olduğuna dikkat edilmelidir – özü itibarıyla stratejik ve taktiktir.

Dönemin entelektüellerinin çoğu onu yalnızca "hareketin mekanik yeniden üretimi" olmakla suçladıkları sırada bile, sadece savaşın değil aynı zamanda "sanatın" beklediği (anticipate) bazı şeyler sinemada zaten mevcuttu. Modernlik beklentilerin (anticipations) yaşam-dünyası olarak göründüğü için beklenti teması önemlidir: modernliği öngören (anticipator) ilk büyük kişi, Hegel, öyle görünüyor ki Jena Üniversitesi'nde penceresinden gördüğü çalışan marangozlardan etkilenerek "efendi-köle" diyalektiğinin çözümünü Prusya devletinde beklerken, Napolyon kanunları kentin dört bir yanında savruluyordu: bunlar tarihsel evrimi içinde iki önemli güç ve yaşam deneyimiydiler – savaş (Efendi'nin meziyeti) ve çalışma (Köle'nin meziyeti). Sonra da, Marx kapitalist üretim ilişkilerinin geçicilik taşıyan gelişimi boyunca öncelemelerin (anticipations) nasıl işlediğini gösterebilmiştir: o ilkel "putting out" sistemi, basit manüfaktür bizzat

kendi biçiminde karmaşık manüfaktürü öncelemiş, bütün bunlar da büyük fabrika örgütlenmesini öncelemişlerdir. Modernlik gerçekten de zaman ve tarih vasıtasıyla işleyen nedensel zincirlere indirgenemeyecek beklentilerle tanımlanır. Daha doğrusu onlar, "açılışlar" ya da olayların tarihsel akışınca gerçekleşen veya baskılanan olasılıklardır. Açık oluşu tamamen farklı tarzlar ve amaçlarla tanımlama eğiliminde olmalarına rağmen "Açıklığın" iki önemli filozofu Heidegger ile Bergson aynı zamanda önemli öngörücülerdir. Heidegger'de yaşam ölümü, tekhne gezegen ölçeğindeki teknolojinin modern gerçekleşimini, metafizik modern nihilizmi öngörür. Bergson, tersine, Açıklığı Yeni sorunu ile ilişkilendirir. Süre (*la durée*) olarak algılanan zamana herhangi bir "başlangıç" biçilemeyeceğinden, kökenler arayışında değildir. Yeni'nin yaratım imkânını sorgularken, basit bir şekilde nedensel zincirlerin ölçülebilir bir zaman sürecine yayılmasına başvurulamaz, çünkü nedensellik soyut bir zamanın hareketsiz anlara bölünmesini gerektirir. Yeni olan asla zamanda belirmez, çünkü süre tam anlamıyla Açığın devinimidir. O zaman, modern yaşamın, içinde her "anın" Walter Benjamin'in kullandığı anlamda bir "*jetzseit*" olarak kavranabileceği belirsiz bir geleceğe yönelik gevşemeyen bir gidişat ile nitelendirilebileceği doğrudur.

Önceleme momentumunu, bundan başka, fotoğrafçılıkta ayırt edebiliriz. Niépce'in ilk fotoğrafları ("Daguerrotype"ın ötesinde) hareketsiz duran bir camera obscura vasıtasıyla elde edilen, pozlama süresi uzun fotoğraflardı; ama vesikalıkları birkaç dakika içinde çekmeyi başarmazdan ve sonra da, enstantane hareketsiz-çekimi gerçekleştirmezden önce, pozlama süresinin kısaltılması bu fotoğraflarda öncelenmişti. Bu, Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında, fotoğraf makinesinin sokaktan geçmekte olan birini çekmeyi becerdiği veya şehir manzaralarını durağan şekilde betimleyebildiği

bir andı. Barthes'm "punctum"u da bu an aracılığıyla mümkün olmuştur.

Ancak, modern çağda etkileşime giren pek çok türde soykütüğünü ayrıntıları ile tanımlayarak aslını gösterebileceğimiz için, bu fotoğrafçılığın öncelemelerinin üstesinden geldiği bir şey değildi: ilk olarak, Virilio'ya göre, savaş teknolojilerine uygun bir "temsil edişin lojistiği"ne bütünüyle dâhil olmuş fotoğrafçılıkta ve sinematografide gerçekliğin özenli şekilde betimlenişinin bir öngörüsünün olduğu doğruydu. Yine de estetik ve bilimsel alanlarda çok karmaşık bir öncelemeler dizisi önceden tesis edilmiş olmalıdır: fotoğrafçılığın keşfinin resim sanatını yeni yaratıcılık rotalarına sürüklediği aşikârdır. Bu, gerçekliğe "benzemesi" amacıyla sahaya yerleştirilen, klasik ya da romantik resim alanında meydana gelmişti. Bunun fotoğrafçılığın doğuşuyla ortadan kalkan klasik-romantik resmin bir "takıntısı" olduğunu söyleyen, dünyanın en büyük sinema kuramcılarından biri olan André Bazin'e inanmak zorunda değiliz (Bazin, 1990). Ondokuzuncu yüzyılda resim, fotoğrafçılık ve sinema arasındaki ilişkiler çok fazlaca karışık olduğu için, böyle bir tarih içindeki nedensel zincirler abartılmamalıdır: Aumont resmin tarihinde sinemayı öngören küçük bir olayı kavramayı başarmıştır. Bu müsvedde resmin yerini "*études*"lerin (taslaklar) aldığı bir andır, ki bu anda, klasik bir ressama göre önceden-kurulmuş nihaî kompozisyonu ortaya koyacağı umulan müsveddelerden farklı olarak, modern ressam çizilen nesnelerin tekil anlarını betimleyen bitmemiş müsveddeler olan "taslaklar" yapmaya başlar – Cézanne'mn ünlü resimlerinde olduğu gibi, manzaradaki bir an, bir elmanın anı içinde bir geçiş. Bu taslaklar, bununla birlikte, sadece kendiliğinden veya anlık doğaları ile nitelendirilmemeli, tersine "bitmemiş" postürleri ile nitelendirilmelidirler: konturları bozarak ve bu suretle temsilin nesnesine büsbütün benzerliğin-

den kaçınarak, hareketin imaja dahil edilişini öncelemişlerdir. Bu "taslakların"; "anın duyguları"nın değerlenmesi olarak adlandırılabilecek modern yaşamın niteliklerinden birini tanımlamaktaki rolünün, hareketi temsil eden imajlar yerine her zaman hareket halindeki imajlarla (sinema) daha çok ilişkili olan sinematografik dilin doğuşundaki rolünden çok daha önemli olduğu aşikârdır. Ne var ki, mümkün olduğu ölçüde dünyanın modern temsillerinin tezahürlerinin aslını arayıp bulmadıkça, modernliğin doğasını ve sinema adı verilen "büyünün" bu yeni biçimini kapsamakta kolaylıkla başarısız olabiliriz...

Modernliğin başka bir önemli veçhesi olan bir tür "görsel" stil sadece edebiyatta değil, aynı zamanda felsefî yazında da ortaya çıkmıştır – taslaklar, hikâye sinopsisleri, anekdotlar, argüman listeleri, parçaları ve fragmanları ile ilerleyen Kierkegaard'ın benimsediği snoptik yazım tarzı bunun örneğidir. Aynı şey Georg Simmel'de de gözlenebilir, öyle ki öğrencisi Gyorg Lukács onu bir tür "izlenimci sosyolojinin" kurucusu olarak adlandırmıştır. Burada sinematografik öngörünün bulunduğu, Simmel'in bazı "toplumsal tip" tasvirlerinin en yüzeysel ve popüler sinema filmlerinde bile yeterince yansıtılmış oluşundan bellidir: Billy Wilder veya Hawks'ın Western geleneğinde Yabancı, Orson Welles'in Yurttaş Kane'inde gizli "büyük burjuva", Joseph Losey'in Bay Klein'ında Yahudi.

Bir imaj nasıl yalan söyler? Magritte ve Foucault

Foucault, Spinoza'dan bu yana, Batı dünyasında "iktidar" olarak adlandırılan şeyi yeni bir nitelikle tanımlamayı nasıl başarabilmişti? Öncelikle, iktidarın yeni bir imajını geliştirmiştir. Bu imaj Foucault'nun metinlerinden birinde, kendi-

sinin iktidar mevzusu ile açıkça ilgilenmiş olmadığı, Magritte'in *Ceci n'est pas une pipe* adlı resmi hakkında yazdığı değerlendirme yazısında kendini açığa vurur. Dil alanını, Magritte'in sanatını ve bu "imajı" sorgularken Foucault bunların ötesine geçer ve kendi geliştirdiği iktidar analitiğinin ayrıntılı planına girer. İktidarı yürütenlerin söylemindeki her şey Magritte'in "bu bir pipo değildir" resmindeki şekilde cereyan eder – mahkûmiyet kararı veren yargıç "bu bir hapishane değildir, çünkü onu cezalandırmıyor, eski durumuna ve ahlaki düzene kazandırmaya çalışıyor, eğitiyor, sağlığını kazandırıyoruz ..." der. "Bu bir hapishane değildir" ifadesi hukukun modern söyleminin bir parçası olduğu gibi, modern disiplin toplumlarının ortaya çıkış tarzıdır aynı zamanda. *Surveiller et punir: la naissance de la prison* [Gözetlemek ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu] kitabındaki tezi açıktır: Ondokuzuncu yüzyılın başından beri gelişmekte olan toplumu "disiplin toplumu" olarak adlandırabiliriz. Bu disiplinler Napolyonik kurumlar olarak adlandırabileceğimiz, hastaneler, hapishaneler, okullar, askerî kışlalar ve fabrikaları, aynı zamanda hepsi de "bilimsellik" iddiası taşıyan psikiyatri, klinik tıp, psikoloji hatta sosyoloji gibi uzmanlık söylemlerini de kuşatmışlardır. Disiplinler açısından önemli olan, işlevlerinin türetilmiş olduğu bazı özgül kurumlarda "yerelleştirilemeyerek", Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, modern toplumlarda yaşamın bütününe yayılmayı başarmış olmalarıdır. Disiplinlerin "fiziksel"-"tarihsel" gerçekliği ile onlara eşlik eden söylemler arasında uyuşmazlık yoktur, çünkü disiplinlerin "pozitifliğinin" sularında çoğalan bu söylemler bizzat kendilerinde çelişkilidir. Foucault bu söylemlerin içsel "ikiyüzlülüğünü" göstermek istemişti: "bu bir pipo değildir" sanat söyleminin alanına, imajlar dünyasına ve Maurice Blanchot gibi bir filozofun "görmek konuşmak değildir" şeklinde formüle ettiği şeye aittir; ancak "bu bir

hapishane değildir" benzer bir söylem düzenine ait olan polis, yargıç veya gardiyan tarafından dile getirilir. Bu nedenle, herkesin kendi kurumu hakkında benzer tarzda konuştuğundan asla emin olamayız. Bir hastane gerçekten de işlevi "sağaltım" olan "tedavi sağlayıcı" bir ortam mıdır? Fabrika sistemi özellikle de endüstri devriminin doruğa ulaştığı süreç sırasında gerçekten de bir hapishaneden farklı mıdır? Kısacası, her kurum "ikiyüzlülüğünü" açığa vuran döngüsel konular aracılığıyla bir diğerini tekrar eder görünmektedir – belki de modernliğin "çıkmazlarından" biridir bu. Deleuze Foucault'nun en önemli yönünü, disiplin toplumlarını değil, tersine bütün bu kurumlara muğlâk bir iktidar yatırımının nasıl nüfuz ettiğini tanımlaması olarak görürken haklıdır; ama bu yalnızca bir ölçüde doğrudur, çünkü Foucault bu disiplin toplumlarının doğuşlarından beri (belki de daha önce) eleştirildiğinin de farkındadır. Foucault'nun çözümlemelerinin tam anlamıyla "klasik" döneme ve modernlikteki başarısına, özellikle de Devrimci ve Napolyonik döneme yönlendirildiği doğrudur. Ancak önemli olan, doğdukları dönem değil (aksine, bir süreçten söz ediyor olduğumuz için) bilakis özgün işleyiş sistemidir: hangi faktörler onların arasında üstünkörü bir ailevi benzerliği ima etmektedir? Önem disipliner toplumları yaşamın doğrusal şekilde kapılışı olarak karakterize eden işlevselliğe atfedilir: onlarda, yaşam kapılır ve özgül biçimleri de "kapatma"dır. Modern bireysellik her bireyin kapatıldığı bir kısımlar dizisini kateder. Her biri kendi özgül kurallarına, konfigürasyonuna ve deneyimlerine sahiptir, ama bu onları, diğerlerini zımni önvarsayımları itibarıyla tekrar etmekten alıkoymaz: her kısım bir öncekini reddeder görünmektedir; okulda "artık ailede değilsin" denilir, askerî hizmet görülürken "artık okulda değilsin" denilir. Foucault'nun hakiki sorusu duygular ve yaşamdeneyimleri açısından ortaya atılmış görünüyor: modern

kurumlar her aşamada böylesi bir tekrarı reddederken, nasıl olur da bir diğerini bu denli belirgin şekilde tekrar ederler? Modern yaşamın bütünü nasıl olur da delilik, suçluluk, öğrenme, seks yapma, konuşma ve çalışmadan, hastalık ve ölüme kadar farklı yaşam deneyimlerinin birbirlerine benzeyen kurumlarda kapıldığı bir tarzda yayılır? Bu çalışmada, Foucault'nun eserine olan ilgimizin nedenleri tam bu noktada ortaya çıkıyor: kanaat toplumları Foucault ve Deleuze'ün "disiplin toplumları" olarak adlandırdıkları şeyin eşini oluşturuyor – bunlar disipliner önlemlerin meşru ve haklı kılınışının deneysel olarak icra edildiği toplumlardır.

Foucault'nun eserinde duyguların rolü açıktır: çözümlemesinin her aşamasına tekabül eden toplumsal tipleri yeniden yapılandırmayı başarabilmiştir; klasik dönemin sonuna kadar, deli kendinde asla bir "toplumsal tip" olarak görülmez. Akıl-dışı görünüşü haricinde ona itiraz edilmedikçe, o "aynı"nın düzenine aittir. Toplumsal bakımdan, muhtemelen ortaçağ ve Rönesans boyunca atfedilmiş büyülü-dinsel göndermelerle, hâlâ toplumumuzun bir parçasıdır. Klasik Çağ'da uslamlamanın olanaksızlığını, aklın Ötekisi'nin muğlâk rolünü üstlenmiş durumdadır. "Büyük Kapatılma" sırasında bile, delilerin Pinel tarafından Ondokuzuncu yüzyılın başında zincirlerinden kurtarılmasına dek, bir toplumsal tip değildir, çünkü basitçe onlar kapatılmışlardır, görünürlüğün dışındadırlar. Toplumsal tip olarak deli yalnızca, deliliğinin tedavi ediliş sürecine rastgelen ve ona eşlik eden topluma dönük bir soruşturmayı takiben kapatıldığı andan itibaren belirir. Foucault'nun kendi yönteminde ihmal ettiği şey, bireyleştirilmiş bir rahatsızlık olarak deliliğin modern kavranılışının "kanaate dayalı" tabiatıdır.

Toplumsal tipin toplumsal yaratımı için gerekli olan, kitlelerin bu "kanaati", Foucault tarafından bir kriz döneminde, ortaya çıkmakta olan hapishane sistemi ilk başlarda hu-

kuk sistemi ve ceza yasasında popüler şekilde meşrulaştırılmamış olduğu bir sırada, çok daha belirgin şekilde çözümlenmiştir. Bu, adalet sisteminde meşrulaştırılmaksızın kalmış olmalarına rağmen, hapishanelerin inşa edildiği, kentsel alanların çatlaklarında ülkeler boyunca yayıldığı anlamına gelir. Foucault "reformist" yaklaşımlar olarak yorumlanamayacak olan bu erken dönemli tepkilere örnekler verir. Devrimci dönemlerin hukukçuları hapishane sistemini adalet sisteminin temeline sevk etme niyeti taşımamışlardır. Foucault'nun hapishane sisteminin kendini adalet sistemine dayatmasından önce adalet sisteminin alanı dışında geliştiği savının tarihsel olarak ne ölçüde doğru olduğunu henüz bilemiyoruz. Ancak bu, içinde "kısmiliğin" iki anlamıyla da içerildiği Foucault'nun düşünce tarzının mantıksal bir sonucudur: "Geçmiş" değil, "şimdi" üzerine belirli "bir bakış açısını" varsaymak (Foucault bu anlamda tarihçi değil filozoftur); ve şeyleri Weber'in "ideal tipleri" gibi, bazı noktaları abartan bir mantıkla görerek arkaplanda daha doğrusu "yeraltı"nda kalanı görünür hale getirmek – bu Foucault'nun "olaysallaştırma", "olayları" malzemeden, arşivden devşirerek yaratma dediği şeydir.

"Yalan söyleyen" imaj tam da Foucault'nun, Rossellini'nin filmlerinden birinde, bir burjuva kadının fabrikadaki işçileri ilk kez gördüğünde "onları mahkûm sandım" diye çığlık attığı Europa 51'de neler olduğunu anlamayı başardığı yerde ortaya çıkar. İmajın büyüsü şöyle bir tarzda iş görür: artık iki imaj karşılaştırılamaz, ama yalnızca, biri diğerinde de görülür. Foucault'nun "sözceleri" gibi, imajlarda nadirdirler, gömülü oldukları klişelerden sökülüp alınmak zorundadırlar ve bu da bir fikirler yaratımıdır. Nadir oluş onların kendine özgü beliriş biçimidir. İşte bu nedenle onları klişelerden türetmek zorundayız. Şu halde, Magritte *Ceci n'est pas une pipe*'ı okul eğitimi ve öğretimi alanına ait bir

klişe olarak sunacaktır: karatahtaya resmedilmiş varyantlarından birini!..

İmajların gücü

İki yüzyıldır fotoğrafçılık, bir yüzyıldır sinema, elli yıldan beri televizyon ve yirmi yıldan bu yana da dijital imajlarla yaşıyoruz. Bütün bu imajların –Vilém Flusser'in tabirini ödünç alırsak, bunlar teknik "imajlardır"– ortak karakteristiğine güvenebiliriz. Teknik imajlar olarak, "orijinalden kopya geliştirme" (generation) araçlarıyla oluşturulurlar, resim ve diğer grafik sanatlarda olduğu gibi "doğrudan üretim" (production) ile değil. Onların orijinalden geliştirildiği, onları meydana çıkaran aygıtın "nesnelliğine" göre üretilmedikleri söylenir ve fotoğraf makinesi, film makinesi, TV alıcısı ve bilgisayarın "üretim araçları" olmayıp tersine düzenek oluşlarının nedeni de budur. Bir aygıt bir "alet"ten, hatta bir "makine"den "nesnellik" niteliği ile ayırt edilir: teknik imajların üreticisi, bir ressamdan farklı olarak, ister fotoğraf makinesi, ister film makinesi, isterse TV alıcısı ya da bilgisayar olsun, cihaza içsel bir programın işletimcisi gibi çalışır. Flusser fotoğrafik imajı tarihsel ortaya çıkışıyla imajların geleneksel dünyasının –imajların görüldüğü, yazıların okunduğu– sonunu işaret eden bir yazı dokusu olarak derinlemesine tanımlar; şimdi imajlar teknik olarak kaydedilmektedir ve imaj ile yazı arasındaki kutuplaşma ortadan kalkmıştır. Günümüzde, bir fotoğraf artık "görülmez" tersine "okunur". Bu teknik imajların nasıl yeni bir imaj, hafıza ve hareket psikolojisi yaratmış olduğunu açıklamaktadır. Bu aynı zamanda onların niçin bir alet –fotoğraf makinesi...– olarak değil bir düzenek olarak adlandırıldıklarını da izah eder. Bir aygıt karmaşık bir materyal ya da örgütlenişe ilave olarak bilimsel bir kuram ile tanımlandığından dolayı bu böyledir. Bu bakımdan,

Endüstri Devrimi'nin yeni makineleri vakâsını andırır – makine ve termodinamik, insan bedeni ve enerjisinin uzantıları değil, tersine kendi programı sayesinde çalışan şeylerdir. Fiziksel cihazı basit bir araç değil bir düzenek olarak belirleyen programın ona sanal şekilde içsel olduğunu hatırlamamız gerektiği için, program fikri burada önemlidir. Böyle bir sanal içsellik cihazın "enformasyon" oranını sonsuzca arttırır, çünkü basit bir iğnenin bir ev ya da bir masaüstü bilgisayarından çok az enformasyon taşıması, özünden değil, tersine birim başına üretiminin basit oluşundan gelir. Buradan modern kapitalizmin niteliklerinden biri sezinlenebilir: kapitalizm bugün üretim araçlarından ziyade düzenekleri belirlemektedir; öyle ki, şirket düzenekleri yoluyla ayarlanmaya eğilimli toplumsal çalışmayı, günümüzde Üçüncü Dünya endüstrilerine terk edip [kapitalist] düzeneğin merkezlerinde finans alanında yoğunlaşarak "gerçek", "maddi" üretim yerine programcılığı elinde tutmaktadır. Uç durumlara bakıldığında, ki bugün yine de normalleşmişlerdir, William Burroughs'un *Naked Lunch*'daki [Çıplak Şölen] derinlikli gözlemi anlaşılabilir; kitap, müşterisine bir ürün satamayan, ama müşteriyi ürüne benimseten bir uyuşturucu satıcısı hakkındadır. Bu nasıl olabilir? Bir uyuşturucu bağımlısının kendini dönüştüren üründen daha fazla dönüşüme uğramış olduğuna dikkat edilmelidir. Satıcı ürününe "enformasyon yüklemez", geliştirmez hatta üretmez bile... Ürününün bünyesine hiçbir şey katmaz. Uyuşturucunun en alt düzeyde "enformasyon yüklenmiş" bir ürün olduğu söylenebilse de tüketicisini sevk ettiği çöküş derecesi yüksektir. Modern kapitalizmin, parasal yatırımın fiilen devasa miktarlara ulaştığı uyuşturucu pazarına çeperlerinde ihtiyaç duymasının nedeni budur.

İmajların sözceleminin ortak araçları, fotoğraf (basın), sinema (Hollywood'un hayal dünyası) ve özellikle televizyon imgeselin yaratımını bireysel temelde çoğaltarak

Burroughs'un tanımlamış olduğu aynı yolu izlemekte uyuşturucundan geri kalmazlar. Düzenek tarafından belirsiz olarak oluşturulurlar: bu onların kitlesel üretimi ve yeniden üretiminden başka bir şey değildir. Onların işleyiş tarzını baştan kabul ederek benimsemeksizin, bir "kitle iletişimi" sosyolojisi taslağı nasıl yaratılabilir?

"Belge"nin sorunsallaştırılması

İlk filmlerin saf belgesel özelliği çekimler ile projeksiyonun özdeşliğine dayanmaktaydı. Eğer Lumière'lerden Vertov'a, o suretle de belgesel filme giden, aslında şimdilerde büyük ölçüde televizüel aygıtın vesayetine almış olduğu bir hat varsa, bu yüzyıllık sinema tarihi boyunca bazı önemli kopuşları içeren bir hattır. Sinemanın başlangıcı sabit kamera ve projeksiyonun çekimlerle bütünleşmesiyle nitelendirilir. Biçimsel olarak, bu sinemanın ilk aşamasının belirleyici özelliğidir, ki sabit kamera düzeninde ve film makinesinin başlangıç döneminde yaklaşık 8 saniyelik film-pelikülü kısa olduğu için kurgu ve anlatı öğeleri kullanılamamıştır. Sinema hareketleri, istasyona giren bir treni, sokaklarda yürüyen ya da atölyelerde çalışan insanları kaydeder ve belgeler. İlk filmlerin belgesel niteliği, eğer böyle bir sözü kullanmak uygun olursa, neredeyse "doğal"dır. Bu anlamda, film makinesi hareketin eklenmiş göründüğü fotoğrafın soykütüğüne aittir ve sinemacı alışıldık "çerçevelemeyi" belirlerken, izleyicilerin bakış açısı da olduğu varsayılan, tam anlamıyla tanımlanmış bir bakış açısına sahiptir. Asıl kopuş göreli hareketleri ortaya çıkaran hareketli kamera ve kameranın kavrayışının nakil araçlarına geçişi ile ortaya çıkar – "taşman" kamera bakış açısının özgürleşmesini ve halkın gözüyle özdeşleşmemeyi tam olarak belirler. Bir trene, bir tramvaya monte edilen kamera hareketin tuhaflıklarını yaratabilir ve hatta çerçeve dışına çıka-

rak, bazen bir insan gözünü üstlenip imkânlarını genişletebilir, bazen de onu geride bırakarak neredeyse değişken, kozmik veya yapay bir göze benzer bir hal alabilir. Burada sinema ile tarihsel olarak eş-kapsamlı bir proje olan algı fenomenolojisinin bazı temalarını hatırlamak gerekir.

Husserl'ın "yönelmişlik" çalışmaları ile başlayan Ondokuzuncu yüzyıl sonu fenomenolojisi bilinç hakkındaki alışıldık psikolojik varsayımları –kökten değiştirmese de– genel bir dönüştürme çabasıydı. Bugün fenomenolojik yöntemin neredeyse banal bir belirleyicisi olan "her bilinç bir şeyin bilincidir" formülü, daha önceki psikolojiye asli ve doğrudan bir saldırıydı. Kantçı felsefenin sonuçlarından biri olarak, böyle bir motto bilinçli deneyimin niyet ve yönelim taşıması gerekliliğini hatırlatır. Bu, hakkında bilinçli olunması gereken bir şey yoksa, bilincin olmayacağı anlamına gelir. Bilinçlilik öznenin yöneldiği, ilgilendiği şeylerden önce gelen, zihin yetisi gibi bir şey değildir. Bu, bilinçli deneyimi algının önceliği ile ilişkilendiren Husserl'dan Merleau-Ponty'ye, ya da varoluş felsefelerinde olduğu gibi, *Dasein*'in "bu dünya"ya yönelmişliğini göstermiş olan Heidegger vasıtasıyla Sartre'a, fenomenolojinin bir mottosu halini almıştı...

Bu ilke aslında önceki psikolojik anlayışın, bilincimizdeki zihinsel imajlar ile zihnimizin dışındaki şeylerden anlam çıkartan özel bir boyutuna saldırıda bulunur. Dışımızda, sadece hareketli ya da durgun bedenlere veya şeylere, içimizde, *Umwelt*'in (muhitin) parçası olarak, imajlara, kavramlara ve bu şeylerin fikirlerine sahibiz. Bilinç bu suretle kendine özgü bir yeti olarak maddesellik kazanır, bundan ötürü de, kendi mevcut olduğu halde, boş bir biçim olarak kavramsallaştırılır. Husserl'la birlikte, bu boşluk özelliği değişir: bu boşluk biçimsel değildir, tersine yönelmişliğin önceliğine bağlıdır – yani deneyimde bir şey "niyet edildiği" her zaman, bilinç ortaya çıkar.

Modern Batı düşüncesinin en azından Kant'tan bu yana "boş biçimlerin" felsefî öneminin farkında olduğu bilinir. Biçimin boş oluşu neredeyse modernliğin belirleyici bir özelliğidir: ahlakın evrenselliği yalnızca kategorik buyruk öznenin uygun herhangi bir içerikle –ahlaki bir kural ya da "ödev" ile– doldurabileceği boş bir biçim olarak formüle edildiğinde mümkün olabilirdi. Bu, etiğin evrenselliği ve gerekliliğinin bundan böyle geçmişin ve şimdinin "iyi" ahlaki kurallarından yapılan bir seçime dayanmadığı anlamına gelir, çünkü bizzat "iyi" "ödevi" tanımlayan yargının bir sonucundan başka bir şey değildir. Bu buyruk bundan ötürü kategorik olmalıdır – yani bütün mümkün ampirik ahlaki kurallara veya davranışın ifade biçimlerine uygulanabilmelidir. Buyruk bu nedenle her yerde ve her zaman geçerli olduğu varsayılan –zorunlu ve evrensel olan– boş bir biçim şeklinde bir a priori belirler.

"Boş biçimin" bu şekilde zorunlu ve evrensel olarak kavranılması, bunun aksine fikirsel bir nitelik taşıyan ampirist bir *tabula rasa* varsayımı ile karıştırılmamalıdır. Tabula rasa bir a priori belirlemez ve bundan ötürü psikolojinin klasik varsayımlarının düzenine dâhildir. Kıta akılcılığı ve Kant'm eleştirel felsefesi saf deneyim ile doldurulmaya karşı hassas olan bir tabula rasa'yı hiçbir şekilde varsaymadılar. Fenomenoloji böylelikle kıta akılcılığının deneyim nosyonlarını yeniden oluşturmayı başarabilmiştir. İnanç, niyet, yönelim, dünyaya atılmışlık ve bizzat deneyim insanın zihinsel etkinliğinin içeriklerinden ziyade fenomenlerdir.

Fenomenolojinin bilincin "yönelmişliğini" vurgulayarak alışıldık psikolojinin konumunun doğruluğunu sorgulamasının nedeni budur. Ancak, önemli bir sorun sürmektedir. Eğer bilinç her zaman yönleniyorsa, bu onun yönünden-"saptırılabilmesi" ("dis"-oriented), çarpıtılabilmesi anlamına da gelir: bilincin, Freudcu anlayışta olduğu gibi, (tam

bu noktada psikanaliz ve fenomenoloji arasında bir etkileşim vardır) aynı zamanda bir yanılgı olarak nitelendirilmesi gerekmiştir. Freud'un bilinçli deneyimin yanılgıya eğilimli çeşidini gösterebildiği *On A Weltanschauung* [Dünya Görüşü Üstüne] adlı önemli bir eseri vardır. Doğrudan deneyimlendiği haliyle dünyevî âlem (sublunar world), bilimin tasvir ettiği, tanımladığı dünya değildir. Onlardan biri yanılmak zorundadır – ama hangisi? Eleştirel bir yanıt tanınmış eseri *Krisis der Wissenschaft*'da [Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Transandantal Fenomenoloji] kendine has şekilde Husserl'dan gelir: Avrupa bilimi kendi dünyasını ve kavramlarını verili gündelik deneyime uyarlamaya çabaladığından ötürü yanılgı içindedir. Oysa ki, temel klasik bilimlerin –kesin bilim olup olmadıklarına bakılmaksızın, astronomi, geometri, matematik, fizik ve kimya– keşiflerinin dünyevî âlemde görünmez olanı görünür kılarak gündelik imgesel ile nasıl çeliştiğini göstermiş oldukları Rönesans'tan bu yana bilimin uzun bir tarihi vardır.

Şimdi, fenomenolojiye dair sorumuzu formüle etmemiz gerekiyor: sinematografi niçin uzun zamandan beri fenomenologların çalıştığı deneyimin özel olarak önemli bir alanı olmuştur? Deleuze ve Guattari, fenomenoloji kavramlarından herhangi birini tartıştığı zaman niçin her zaman sanat dünyasını kat etmek zorunda kalmıştır? sorusunu yöneltmişlerdir: Merleau-Ponty Cézanne'ın, Freud Leonardo da Vinci'nin, Heidegger Van Gogh ve şiirin berisinde çaba gösterirler. Bir fenomenolog en sıradan, gündelik deneyimle uğraştığında bile –örneğin gündelik algı ile– daima görsel, işitsel veya şiirsel sanata göndermede bulunma ihtiyacı hisseder: "Fenomenoloji kendisini sanatın fenomenolojisine dönüştürmek zorunda kalmıştır, çünkü aşkınsal bir öznede yaşanmış deneyimin içkinliği genel deneyimde belirlenmeyen aşkın işlevlerde ifade edilmiş olmasını gerektirir, yine de bizzat yaşanmış deneyimin şimdi ve burada oluşu-

nu katederek, yaşanmış deneyimde cisimleşip canlı duyumsamalar oluşturur" (Deleuze ve Guattari 1992: 168). Bu Mikel Dufrenne'in, insan bedeni ve dünya arasındaki ilişki ile ilişkili duyumsamanın koşulları olarak hizmet görebilecek algısal ve duygusal a priorilere konumunu iade edebilmek için bütünüyle analitik bir sistem yaratmaya zorlandığı yoldur (Bkz. *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [Estetik Deneyimin Fenomenolojisi], PUF, 1953).

Fenomenolojik proje sinematografinin ve sanat dünyasındaki muhtemel yayılımının üstünden atlayamazdı. Peki, baştan beri eğlence endüstrisi mi, gerçek bir sanat mı olduğuna karar verilemediği için oldukça belirsiz bir konum üstlendiğine göre, sinematografinin diğer sanatlar arasındaki statüsü nedir? Fotoğrafçılığın izlerini süren filmin katı belgesel karakteri –ondaki hareket halindeki imajın orada ve o anda mevcut olan bir şeye ait olduğu bilinir– sinemayı sanat alanındaki yerine yerleştirmeyi imkânsız kılar. Bu buluşun müellifleri, Lumière'ler ve Edison icatlarının "geleceği" olduğuna da muhtemel bilimsel ve sanatsal kullanımına da inanmıyorlardı. Fotoğrafik ve sinematografik imajlar sanattan daha çok kanaat alanına aitlerdi. Fotoğrafçılık, kamuoyunun bütün dünyayı kapsayarak genişlemiş olduğu bir çağda basının hizmetindeydi ve Lumière stüdyosu yapımcılarının ilk egzotik imajları sadece genel kamusal ilgiye mazhar oluyordu. Ancak, sanat yaratmış olduğu herhangi bir özgüllük ve tekillikteki aşkın bir niteliği varsaydığı için, fenomenoloji sanatın kanaatten tamamen farklı bir şey olduğunu çok iyi biliyordu. Bundan ötürü, sinemanın büyük yönetmenlerinin sinematografik dili henüz yetkinleştirmemiş oldukları o sırada bir fenomenologun bu önemsiz olayla ilgilenmesi için çok fazla neden yoktur.

Bununla beraber, birçok fenomenolog, özellikle Rudolf Arnheim, sinematik-görsel algının dikkate değer bir fenomeno-

lojisini geliştirmeye çabalamıştır. Arnheim "Filmin Niçin Sanat Olduğuna Dair 20 Güzel Neden"den söz eder. Sıraladığı nedenlerin gerçekten iyi olup olmadığını bilmesekte, onun film kuramı müstakbel film felsefelerinin en önemli kaynaklarından biri olmuştur. Arnheim algı fenomenolojisini genel bir kuramsal çerçeve olarak ele alıp görsel sanatlara yönelen yeni psikolojik araştırmanın temsilcilerinden birisi olmuş görünmektedir. Fenomenolojinin, Husserl'dan bu yana, bilme yetisi ve algı arasındaki klasik ayrıma meydan okuduğuna değinmiştik. Arnheim, Batı uygarlığının düşünceyi içerdiği varsayılmadığı için algıyı –görünüşlerin çeşit çeşit algılanabileceğine gönderme yapıldığında ortadan kalkan düşünce karşısında düşünce içermeyen algı– küçük gören fiilî tutumuna karşı çıkan eleştirel görüş noktasını üstlenir. Ancak algının böyle değerlendirilmesi sinematografinin "sanatsal" niteliğini oluşturmaya yeterli midir? Arnheim'ın çağdaşları arasında daima, sinematografiyi hakiki sanat ve edebiyatı yok edecek güçlü bir cihaz olarak küçük görmüş zamanın önemli sanatçıları bulunmaktaydı. Virginia Woolf bile 1927 gibi çok erken bir tarihte edebiyat eserlerini sinemaya aktaran her türlü girişimi itham eden sinema karşıtı ilginç bir makale yazmıştır. Onun kederlendiği şey uyarlamaların düşük kalitesi değil, tersine kurgu formunu üstlenen sinematografik anlatının asli tasavvurudur. Vurguladığı şey tam olarak, dört başı mamur geliştirilmiş edebi kişiliği sanatsal ilgi içermeyen tek-boyutlu bir karaktere –Anna Karenina'nm perdedeki algısal bir "kopyasına"...– indirgemiş sinemanın bir eleştirisidir. Sinematografiye dönük bu erken küçümseme "parlak" geleceğini öngörmeyi muhtemelen başaramamış sanatçılar ve birçok entelektüel arasında neredeyse bir kuraldı. Bundan dolayı, Arnheim'ın üstlendiği görev için bir zorluk ve "kanıtlama zorunluluğu" doğmuştu: sinema hangi nedenle bir sanat formu olarak oluşturulmayı başarmıştır?

Sinematografinin gerçekliği mekanik araçlarla sadece yeniden ürettiği için bir sanat olamayacağı yolundaki ilk büyük eleştiri dönemin entelektüelleri arasında yaygınlaşmıştı. Bu özellikle bir hayli önem atfetmek zorunda olduğumuz bir husustur, çünkü sinematografik imajın "naif" ve "doğal" belgesel niteliğine göndermede bulunur. Sinematografinin evrimiyle, sinematografik dilin çerçeveleme ve montaj stilleri aracılığıyla yetkinleştirilmesi kısa süre içinde saf mekanik yeniden üretim fikrini kaldırdığından ötürü, bu eleştiri zamanla kullanılmaz hale gelecekti. Bu tür bir eleştiri mekanik yeniden üretimin projeksiyon esnasında izleyicinin gözünü sanal olarak varsayan sabit kameranın kısıtlılıkları ile sınırlanmış olduğu bir çağa ait olabilir. Bu dönem boyunca, film yapımcılarının yaşamın imajlarını filmi perdeye yansıtmanın pasifleştirici bağlamından çektiklerine inanmak için çeşitli sebepler vardı. Kameraman halkın gözü işlevini yerine getiriyordu. Bundan amaçlanan gerçekliği perdede mekanik olarak yeniden üretmekti.

Ancak, ilk yapımcılar ve izleyicilerin (halkın) değişen ilgilerinin daha o zamandan gelecekteki sinemanın soykütüğünü belirlemiş olduğu da gözlenmelidir. Belirgin şekilde, izleyici kitlesi (sinematografi topluluğu) bu çağda bu yeni icadın "doğal" belgesel niteliğini tercih ediyordu. Bu Lumière'lerin "cinématographe"ının akıbeti ve Edison ile Dickson'ın icadettikleri cihaz için besbellidir. Kaydedilmiş imajları hareket ettiren Edison'un buluşu bir seferde tek bir izleyicinin kullanacağı şekilde tasarlanmıştı ve filmler daha o sırada bir tür basit montaja tabi tutulmuştu – danseden bir kadın vb. Diğer bir deyişle, Arnheim'ın "film niçin bir sanattır?" sorusuna dair bazı tezleri Edison'un cihazının tabiatında zaten mevcuttu. Ancak Amerikan halkı danseden bir kızın "mekanik yeniden üretimi" ile pek fazla ilgilenmedi. Lumière'lerin cihazının talihi çok ileride bir başa-

rı öyküsüydü. Bunun nedeni sinematografın halkın yaygınca ulaşmasını sağlayacak şekilde teknik olarak daha genişlemeci ve yayılımcı –sinema ve tiyatro salonları...– olması değildi. İlk Lumière filmlerinde Edison'un icadı ile kıyaslandığında daha fazlası; herhangi bir şekilde bir ressam tarafından temsil edilmiş olmayan ve fotoğrafın hareketsiz imajına karşıt olarak, gündelik hayattaki hareketin görülüşü vardı. Eski kıtanın halkları projeksiyon vasıtasıyla teatral temsile kısmen alışıktı: hareketli imajların projeksiyon tekniklerinin bütün bir soykütüğünün izini takip edebiliriz. İzleyicinin resmedilmiş bir dizi dekorun içinde yerleştirilmiş olduğu hareketsiz bir mevkiden, bazı kimyasal unsurların muntazam şekilde dönüştürerek topyekûn bir gösteri yarattığı gösterilen şeyin ışığını ve ışınların yayılımını gördüğü, Daguerre'in Diorama'sı 1822'de kullanıma sokulmuştu. Ayrıca Panorama'nm görkemli gösterileri elimizdeydi – kalkık imajlar yüzünden görüş açısı değiştikçe bu defa izleyici hareket ediyordu. Walter Benjamin Panorama'da hareketli imajların karşı konulmaz cazibesi etrafında daha o sırada biçimlenmeye başlamış bir izleyici kitlesinin, sinematografik izleyicinin tarihöncesi birikimini görmekte haklıdır (Leutrat, 12). Sinema için asli olan şey bu deneyimde zaten mevcuttu: hareket halinde olan sadece bir müzede ya da galeride dolaşan izleyici değil aynı zamanda bizzat gösteri düzeneğiydi. Ve, yüzyılın sonuna doğru, Emile Reynaud kendi projeksiyon tekniklerini ilk animasyon filmleri ile aynı şey demek olan sinema, kendi praxinoscope'u ve görsel tiyatro için yetkin hale getirdi. Hareket yanılsaması yaratarak fotogram gibi işlev gören ve hiçbir şey anlatmayan, hikâyesi olmayan, kurguya başvurulmayan, tersine perdede hareketli sıradan şeyleri gösteren Lumière'lerin icadına yönelen halkın geniş ilgisini başka ne açıklayabilir?

Sinematografide hareket ve fotoğrafik imajın bir sentezi-

ni gören düşünceye yakın durmak zorunda olmasak da, fotoğrafçılığa doğru giden başka bir soykütüksel hattın izini sürmeliyiz. Modern imaj kategorilerinden sözettiğimizde, Flusser ile birlikte, teknik imajların ortaya çıkardığı önemli bir psikolojik faktörü gözlemlemiştik: "poz verilen imajdan" enstantane "hareketsiz imaja" geçişle, hareketli varlıkların fotoğraflarının diziler halinde çekilmesi mümkün olabilecekti. Marey sonra da Edouard Muybridge tarafından "kronofotoğrafi" olarak adlandırılacaktı bu. Onların ilgisi yarı-bilimseldi: dünyevî hareketlerin gizemlerini çözümlemek için hareketi eşit-mesafeli hareketsiz imaj dizilerinde parçalara ayırmakla ilgileniyorlardı. Hareketsiz imaj daha o zamandan; hareketli şeylerin dondurulmuş bir anının hareketsiz-duruşu, hareketsiz bir varlığın yaşadığı bir felç tecrübesi türünden yeni çeşit bir algı yaratmıştı. Bir atın dörtnala gidişi Muybridge tarafından; en azından bir atm bacaklarını resmederken ayaklardan hiçbirinin zemine dokunmadığı bir anı yakalamış olan Géricault'nun nasıl haklı olduğunu göstermek için parçalara ayrılmıştı. Bizzat Muybridge bu dizileri bir perdeye yansıtmakla ilgilenerek sinemanın tarihöncesini oluşturmuştu, ama bu ciddi bilimsel amaçlara hizmet edecek bir şey değildi. Kinetik bilimi hareket hakkındaki her şeyi evvelce biliyordu, sinematografinin icadından sonra da, Marey bir zamanlar parçalara ayrılmış ve çözümlenmiş hareketin önemli noktalarını yinelemeye ve göstermeye ilgi duymadı: hareketi çözümleme yoluyla gösterdikten sonra, görünüşte doğal algısal düzeneğimizden kaynaklanan yanılsamamızın parçası olan hareketin kendisini niçin göstermeli? Sinemanın başlangıcında herhangi bir bilimsel (dolayısıyla teknolojik) ilginin bulunmadığının kanıtıdır bu.

Sinemanın bir tarihöncesi vardır, ama sinemanın hakiki soykütüğünü soruşturmak oldukça zordur. Öncelikle, Fransa'da "cinématographe"ı icadeden Lumière'ler, Birleşik Dev-

letler'de "kinetoscope"u icadeden Edison-Dickson ve Almanya'da bioscope (*Bioskop*) denilen cihazı icadeden Messter olmak üzere en az üç mucit vardır... Buradaki amaçlarımız açısından, sinema modern çağın teknolojik düzenine ait herhangi bir alan değildir, tersine güncel icatlar, uygulamalar ve fikirlerin çoğulluğundan türetilmiş katışık bir icattır ve sanatlar ile bilimlerin belirli bir düzeyiyle çakışır. Aynı zamanda, John Berger'in bir terimini ödünç alacak olursak, "görme biçimleri"nde ve algı biçimlerinde topyekûn bir dönüşüme karşılık gelen bir "olay"dır.

Bu soykütüğünde, Lascaux'daki mağara-resimlerinden Bayeux işlemeli duvar kilimine ya da kadim Çin gölge tiyatrosundan camera obscura veya her türden Arap işi-Avrupaî projeksiyon tekniklerine kadar, hareketin grafik sanatlarda tasvir edilişinin en eski biçimlerine başvurmak herhangi bir şekilde işe yaramaz. İnsanların, morfolojik çarpıtmalar suretiyle hareketleri ve eylemleri grafik olarak temsil etmeyi her zaman becerdikleri bilinir. 20 bin yıllık anlaması güç bir sanata ait olan Lascaux'daki mağara-resimlerinin bile görsel temsil tekniklerinin gelişimi ile ilgisi vardır. Ancak, Yirminci yüzyılın başında genel olarak inanıldığı üzere, "gerçekçi" görüşe dâhil değildirler. Lukács bile bu mağara resimlerine hatalı şekilde "ilkel", muhtemelen başlangıçta mevcut bir "materyalizm" ve "gerçekçilik" atfeder. Ancak, Leroi-Gourhan'm çerçevesi bulunmayan bu resimlerin simgesel ve pedagojik tabiatını ortaya koyduğu üzere, kesinlikle gerçekçi değildirler: bunlar, sözdizimsel bir sisteme göre gruplandırılmış ve her türlü "gerçekçilik" iddiasının karşısında yer alan yitik bir geleneğe dayanan hayvan figürü dizileridir. Ayrıca ortaçağda Bayeux işlemeli duvar kilimi de sadece "hikâyeler anlatır", olaylar ve olgularla, nihayet herhangi bir "gerçekçilik" ile hiçbir ilgisi yoktur. Gerçekçilik, ki "teknik imajlara" ilişkin başlangıçtan beri mevcut her tür-

lü soykütüksel olgu için elzemdir, estetik boyutta hiçbir zaman naif, ilkel bir mesele olmamıştır. Eğer sinemanın tarihöncesi hakkında konuşmak zorundaysak, kesinlikle onun "karşıtıyla", "hareketsiz nesne fotoğrafçılığı" ile uğraşmak zorundayız. En gelişmiş fenomenolojik yaklaşımlarda bile, sözgelimi Flusser'inkinde, sinemanın ilk "teknik imaj" olan fotoğrafçılığa dâhil edildiğini farketmek ilginç olabilir. Ancak, sinematografi için hareket esastır, yine de "teknik imaj" özelliği farklı bir perspektiften değerlendirilmelidir. Bu anlamda, tren bile zaten hareket halindeki bir görme makinesidir (Victor Hugo'nun ilk şiirlerinden birinde tasvir edildiği üzere), çünkü teleskop ve mikroskopa benzer şekilde, görmenin ve algılamanın tam bir başkalaşımıdır, ama burada cihaz kendi için ve kendinde çalışır...

Ancak, sinematografinin imaj (fotogramlar) ve hareketin bir sentezi olduğuna inanmamak için birçok sebebimiz mevcuttur. Arnheim, neredeyse naif bir şekilde, filmin sanat olduğunu çünkü filmde filmin imajlarının hareket ettiğini yazar. Bu naif gelebilir, ama eğer bunu Kantçı fenomenolojiye geri götürecek olursak, hareketli imajların estetik kavranılışı hakkındaki her şey bir dizi büyük çıkmaz yaratır. Modern fenomen nosyonunun bir "görünüş" olarak değil bir "beliriş" olarak biçimlendirildiği Kant'ın zihin yetilerinin arkitektoniğini kurgulayışımda, bir an gelir ki algılama edimi parçaların kavranılışının dizisel bir süreci olmaya yönelir. Akıl bir şeyi (bir evi, bir manzarayı) parçalarını "okumak" suretiyle kavramalı, ama bir sonraki parçaya geçince, önceki hatırlanmalı ya da Kantçı terminolojide sonraki parça ile bağlantı içinde "kavranmalıdır". Önceki parçanın ikincide ve birleştikleri bir üçüncüde kavranılmasının mahiyetinin nasıl olacağı sorusunu yanıtlamak zordur – neredeyse zihinsel imajların hiç bitmeyecek bir sentezidir bu... Son imaj "bütünleyici" olmalı, tüm parçalarını içermelidir... Kant gü-

nümüz algı psikolojisinin Gestalt olarak adlandırdığı şeyin farkında görünmektedir. Ama aynı zamanda, ortak bir ölçüte, sayesinde görünürün algılanabileceği bir tertibata duyulan ihtiyacı vurgular. Diğer bir deyişle, neredeyse boş imagolar gibi, kavranmış şeylere a priori uygulanabilecek, zihinsel çerçevelere sahip olmamız gerekir. Bu çerçevenin algıladığımız şeye artık uygulanamadığı anlar vardır ki, onun yüceyi tecrübe etmek dediği şeydir bu. Eğer güzel, bir bütünün parçalarının arasındaki uyumdan doğuyorsa, yücenin iki türü, matematik ve dinamik, kategorileri deneyimin çokkatmanlılığına atfetmekteki a priori bir yetersizlikçe belirlenirler. Şiddetli fırtına sırasında bir okyanusun görünüşü dinamik yüce, gök cisimlerinin hareketleri ise matematik yücedir.

Bu durumda, hareketin ilk sinematografik reprodüksiyonlarının tadının, *La Gare Ciotat*'nın ilk izleyicilerinin yaşadıkları korku duygusunun çerçeveden kaçan ve ötesine geçen birinin –bir tren gelmektedir– hareketi olması ölçüsünde Kantçı yücede bulunduğu farkedilmelidir. Arnheim'm algının sinematografik fenomenolojisi hakkındaki paradigmasının tamamı böyle bir Kantçı yüceye dayanır: zorunlu olarak üç-boyutlu bir uzamda cereyan eden hareketi iki-boyutlu gösterebilen bir araç olarak, sinematograf fotogramları belirli bir bakış açısından, nesnelerin görünen ölçüleri ile elde edebilir. Arnheim sinemanın unsurlarından birine tuhaf bir mevcut olmayış ihtimali olarak değinir – uzam-zaman sürekliliğinin mevcut olmayışı etkisini yaratmayı becerebilmelidir.

Bir karşıtlık: Edison-Dickson'a karşı Lumière

Burada bir kez daha sinematografinin doğuşuna dair sosyolojik bir yaklaşıma değinmek zorundayız. Elimizde en

azından üç tane icat vardır – Lumière kardeşlerin sinematografı, Edison'un tanıttığı Dickson'un kinetoskopu ve Messter'in Bioskop'u. Üçüncüyü sinematografik teknoloji tarihçilerine bırakarak, şimdi dikkatimizi yüzyıl sonunda yaklaşık olarak aynı yıllarda ortaya çıkan ilk iki icada yöneltmek durumundayız. Kıta geleneği bellidir: Lumière'in sinematografı neredeyse resmiyet kazanma, diğer bir deyişle, bir kültür olarak sinemanın sosyolojik başlangıcı olma eğilimindedir. Baştan itibaren kamusal, belgesel ve "öykü anlatıcı" olmuştur... Sonraları, mucitlerinin inanç taşımamalarına rağmen, en katışıksız "popüler eğlence endüstrisi" halini alacaktır. Besbelli ki, Lumière icadının geleceğine hiçbir zaman inanmamıştı: o üyelerinin herkes tarafından anılabileceği bir mesleki cemaatin "büyük ustası" olmuştu. Yine de, sinemanın öncülleri ve mucitlerinin sinemaya sanatsal veya bilimsel herhangi bir ilgiyle hakikaten inanıyor olduklarını hiç kimse iddia edemezdi.

Lumière'lerin "görüşlerinin" belgesel karakteri ile Méliès'in ilk "kurgu" filmleri arasındaki zıtlık temelinde, onları sinemanın iki kurucusu olarak karşı karşıya koyma eğilimi yaygındır. Bu iki çizginin geçerliliğini bir karşıtlık gibi değil, tersine sinemanın iki cephesi gibi göstermek yerinde olur. Sinemada eğer gerçekten bir karşıtlık varsa, bunun sinemanın iki mucidini karşı karşıya getiren –Lumière'lerin sinematografı ile Edison ve Dickson'un kinetoskopu– başka bir düzene ait olduğuna inanıyoruz. İlki bir eğlence cihazı olarak da kullanılır, ne var ki, projeksiyondan ötürü, diğerlerine göre daima bir kamu cihazı olarak kalmıştır. Öte yandan ikincisi, belgesel yapımına kesinlikle yeterli olsa da, yapısı kamusal değil özeldir, çünkü filmin bir göz merceği ile görüldüğü bir camera obscura temelinde işlemektedir. Lumière'lerin sinematografının, projeksiyon salonlarının genişlemesi sayesinde kazanan taraf olduğu açıktır. Bununla birlik-

te, Bonitzer'in gösterdiği üzere, "her tarih gibi, sinemanın tarihi de film yapım sanatını etkilemiş olan hizipler ve bölünmelerin, yarılmaların, kopuşların tarihidir ve onu böylece dönüştürüp yaratmıştır. Bu tarih yaygara ve taşkınlıkla (sadece ekranda değil, aynı zamanda ekran arkasında da), keskin polemiklerle, mağdurlar ve ölülerle doludur." (Bonitzer, *Le champ aveugle*, s. 13) [Kör Alan ve Dekadrajlar]. Lumière kardeşlerin başarı öyküsünün görelileştirilmesi gerektiğine şimdi gerçekten inanıyoruz: bize göre, sinema üzerinde egemenliğini (kültür endüstrisi düzeyinde) ispatlamış olan televizyon, bütünüyle, "görmenin" mahremiyetinin lehine videonun röntgenciliğine açık olan Edison-Dickson'un kinetoskopunun soykütüğüne aittir. Açıktır ki, pornografik tür sinema kültüründe hep vardı, ama pornografi "özel" belgesel çekime ve izleyiciler önünde "kamusal" projeksiyona dayandığından sinemanın doğasına aykırıydı. Lumière'ler kameraya ve görüşlerini "çekme" sürecine ilişkin hep bir "kaygı" taşımıştır. Bu kaygı zaten ilk filmlerinde belirir: sokaktan geçenleri rahatsız etmeden, bir mesafeden özenlice geliştirilmiş "çerçeveleme" olmalı ve kamera projeksiyona uyarlanmalıdır. Sinematografi özel değil kamusal bir cihaz olarak doğmuştur.

Hâlbuki bugün televizyon ve İnternet sayesinde, izlemenin "özelleşmesine" ve "kişiye özel" hale gelişine tanık oluyoruz. Şu halde, görsel-işitsel medyanın katıksız bir "popüler eğlence endüstrisi" olma görevini başarıp başarmadığı sorusu sorulmalıdır. Bir anlamda evet denilebilir ve bu böyle sürüp gidecektir. Ama başka bir anlamda; görsel-işitsel medya bir yazarlık ve sanatsal değer alanıdır, bir tür entelektüel, daha doğrusu Toni Negri ve arkadaşlarının kullandığı anlamda gayrimaddi emektir, Jean-Luc Godard'ın "imajların pedagojisi" örneğinde olduğu gibi imajların öğrenilmesi ve imajlardan öğrenmedir.

O halde, bir imajda neler olur? Serge Daney'in gösterdiği gibi (gerçekleştirmesi neredeyse olanaksız bir iş olan) imaj-belge bir istisna olarak kavranır: "Kurgu, bir öykü anlatmak için birisinin kendini dünyanın merkezine yerleştirmesidir. Belgesel, hikâye anlatmamak için, dünyanın en aşırı sınırlarına gitmektir. Ancak, fosilleşmiş kayalarda böceklerin bulunması gibi, belgeselde kurgu, kurguda da belgesel bulunur, çünkü kamera karşısında mevcut olan her şeyi kaydeder" (Daney, 1983). Kameranın hareketlerini istendiği gibi gerçekleştirdiği varsayılan birisinin, Kameramanın varlığından ötürü mü bu çok basittir diye sorulabilir. Bununla beraber, Bazin'in söylediği gibi "Sinema her şeyi anlatabilir, ama her şeyi gösteremez... Ancak, sinematografik dilin soyutlama imkânlarına gönderme yapıldığı koşullarda, imaj asla bir belgesel değeri kazanamayacaktır..." (Bazin, 1990: 34). Ve bugün neredeyse "belgeselci" olan Godard şunu ekler: "bu noktada, video öykü olarak anlattıklarından çok daha fazlasını gösterir; daima sinemanın bir soyutlaması olarak belgesel özelliği taşır, yani video sinematografik imajın soyutlamasıdır" (Godard, JLG-JLG adlı mülâkat-filmde). Ve bu "olağan" belge-özelliği, bu defa sinematografiden tamamen farklı bir araç olan video aracılığıyla Deleuze'ün "zaman-imaj" olarak adlandırdığı şeye yayılır. Zaman-imaj "özelliği" bu anlamda videografik imaja neredeyse içkindir (sinema üzerine muhteşem eserinde Deleuze'ün gözlemlemeyi özellikle beceremediği bir noktadır bu). Video-sanatının kurucularından biri olan, Nam June Park "Video Sanatı doğayı taklit eder. Ancak bu taklit doğayı görme yeteneğine veya doğa malzemesine dayanmaz, tersine doğanın içsel zamanının yapısına dayanır..." gözlemini yapar.

Bazı "bağımsız" sinemacılarda da, Francis Ford Coppola'da olduğu gibi, video-imajın övülüşü ya da beklenişi belirgindir: "Şimdi tek umudumuz 8 mm'lik video kameralardır. Bundan

böyle, normal koşullar altında asla film çekmemiş insanlar film çekmeye başlayacaklardır. Ohio'lu şişman bir kız birdenbire yeni bir Mozart olacak ve babasının kamerası ile muhteşem bir film çekecektir. Ve film dünyasında şimdiye kadarki profesyonellik sonsuza kadar ortadan kalkacaktır."

Godard "özel" meselelerin sinema kültürüne (ya da sözde kültürüne) içselliği üstüne görüşlerini neredeyse ironik şekilde belirtebilmiştir: "sinemaya yönelik aynı bakış açısını paylaşmayan bir çift pek geçmeden ayrılacaklardır. Biri rap müziği sevip Beethoven'dan nefret ederken, öteki tam tersini yapabilir. Ama biri Spielberg'in sinemasını severken öteki nefret ederse, günün birinde zorunlu olarak ayrılacaklardır, çünkü sinema hâlâ dünyanın temsil edilişidir." Ve Godard çok daha ciddi şekilde, sinemada mahremiyetin tek mazur görülebilecek halinin, sıklıkla popüler imgeselin kapitalist sömürüsüne açılan seyircinin mahremiyeti olmadığını, tersine her imaj pedagojisinde tek geçerli ifade aracı olarak, film yapımcısının, imaj yaratımcısının mahremiyeti olduğunu düşünür:

> Ben gerçek bir varlık olmaktansa imajlar olarak varoldum, çünkü hayatımda imajlardan başka hiçbir şey yapmadım. Ve sinemanın hayattan daha önemli olduğunu söylediğimde, bu aslında arkadaşlarımın bana karşı yaptığı bir itirazdı: sporla, yemek yapmakla... ilgilenmiyorsun dediklerinde şöyle yanıtlıyordum: Bir akşam yemeğini filme çekmekle ilgilenirim ve bu benim için önemlidir. Orada geçen bazı şeyler hayatta da olduğundan, bu benim de hayatı temsil eden birisi olduğum anlamına gelir. Bu varolan bir hayat değildir. Rimbaud 'gerçek hayat başka yerdedir' dediğinde bu artık sıradan bir deyim değildir – bu 'başka yerde' kesin olarak güzel hayatın kendisidir. Sinema iletişim araçlarının içindedir – başka yerde değildir... (Jean-Luc Godard)

Yılmaz Güney'in dünyası

Türkiye sinemasının kısa tarihinde Yılmaz Güney'in işgal ettiği benzersiz yeri anlayabilmek için, Türkiye sinemasının ne olduğunu ve parodik olarak Hollywood ile kıyaslanabilir olan Yeşilçam'da nasıl sürebildiğini hatırlamak gerekir. Türkiye starlara, yapımcılara ve özellikle Muhsin Ertuğrul tiyatrosundan türemiş ekollere bile sahipti. Türkiye sinemasi temelindeki teatral öğeden zarar görmüştür. Mısır, Hindistan ve İran gibi bazı üçüncü dünya sinemalarından çok farklı olmayan kendi alt-kültürleri ve türleri vardır. Birçoklarının arasından Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi üzerinde durulacak bazı yaratıcı film yapımcılarını saymazsak, melodram, komedi hatta müzikal gibi türleriyle alışıldık bir sinema olmuştur. Bu yaratıcılar bir süreliğine klişelerden kurtulmayı, daha doğrusu onları anların içinde askıya almayı, Türkiye sinemasına bir tür "toplumsal gerçekçiliği" tanıtmayı başarmışlar, ancak yeni bir "ulusal" sinematografi yaratmayı, altmışlardaki Latin Amerikan örneğindeki bir tür "Üçüncü Sinema" ile buluşmayı beceremememişlerdir. Yılmaz Güney Türkiye'de sinemanın resmî ve geleneksel sistemini birdenbire dağıtan kişi olmuştur.

Özellikle ellili ve altmışlı yıllarda birçok küçük kasaba ve şehirde yaygınlaşan açık hava sinemalarına filmler üretilip dağıtıldıkça, Türkiye sineması, "Yeşilçam" başta olmak üzere, eğitimsiz bir izleyici topluluğunu eğlendirmeyi hedef edinmişti. Bu dağıtım türü, yine de, Türkiye'ye özgü bazı türlerin üremesine işaret ediyordu. Ancak, bu türler yaratıcı yönetmen mantığına ve doğdukları coğrafyaya aitti: kendi anlatıları ve dillerini haiz birçok melodramatik film Türkiye'nin tek metropolitan alanına, İstanbul'a aitti; Akad ve Erksan gibi bazı yaratıcı yönetmenler ise, zihinleri sahihlik duyguları ve bir tür toplumsal gerçekçilik ile dolu ola-

rak köy filmleri çekmeyi başarabilmişlerdi. Yılmaz Güney'in ilk filmleri, ki bazıları bu yönetmenlere aittir (Lütfü Akad'ın Hudutların Kanunu örneğindeki gibi), Yeşilçam'ın ortak klişelerinden çok uzakta değillerdi, ama özellikle Kürt bölgelerinde çözülmekte olan aşiret düzeninin bir kahramanına benzeştirilmiş olan Güney'in oynadığı figürle yüksek popülarite kazanmışlardı (Güney'in, endüstriyel tarımın kapitalist genişlemesinin bütün sağlıksızlığıyla belirgin olduğu Çukurova bölgesi kökenli bir Kürt olduğunu hatırlatmalıyız). Kısa süre içinde Yeşilçam geleneğinde popüler bir kahraman, hatta resmî anlayış dışı özel hayatıyla tartışmalı bir siyasi konu haline geldi. Adana ve genel olarak Çukurova Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi, Türkiye edebiyatındaki yerleri tartışmasız olan, birçok Türkiyeli edebiyatçının doğum yeri olmuştur ve Güney'in de sanat kariyerinin başlarında öykücü, sonra da senaryo yazarı olduğu bilinir.

"Toplumsal gerçekçiliğin" en kötü türünde bile ihtiyaç duyulan imajlar, Erksan ve Akad'ın filmlerinin çok bilinen örneklerinde eksiktir: Kuyu ve Sevmek Zamam'nda, Erksan'ın imajları Yeşilçam anlatısının kuralları ile sınırlanmış olarak, oldukça abartılı, tüketilmiş ve sinematografik klişe biçimindedir. Eğitimsiz seyircinin egemenliği sürmüş, dönüştürülememiş, bu yönetmenlerin gerçekleştirdiği deneyimler ticari başarısızlıkla sonuçlandığı gibi, aynı zamanda sol-kanat eleştirmenler tarafından "toplumsal gerçekliklerden uzak olmakla" itham edilmiştir. Bu eleştirilerin Güney'in Umut, Sürü ve Yol gibi sonraki filmlerini nasıl beslediği fark edilebilir.

Şimdi bu Yeşilçam klişelerinin, klasik Hollywood sinemasının en kötü türünü sofistike olmayan ve güçsüz araçlarla taklit eden bir sinemadan doğmuş olduğunu hatırlatmanın zamanıdır. Türkiye sineması ilk dönemlerinde, tiyatro sanatlarıyla uğraşan bir aileye mensup olan ve Türkiye ulu-

sal tiyatrosunun kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul'un özellikle ilk filmlerinde, teatral dramatizmden kurtulmayı beceremediğini belirtir. Böyle bir kabul sadece, Osmanlı'nın son döneminde Anadolu Türklerindeki temsil edişin otantik-popüler geleneklerinin yanı sıra Ermeniler, Yunanlılar ve Yahudilerin güçlü teatral gelenekleri bulunduğunu farketmeyi başaramamamız halinde doğru olur. Yoksa, en azından, Kemalist rejimin çekişmeli olabilecek toplumsal gerçekliklere mesafeli ve ulusal birlik ile buna denk düşen ideolojik önermeleri yeniden oluşturmayı amaçlayanlara ise yakın olan Muhsin Ertuğrul geleneğinde kendi "resmî" sinemasını bulduğu doğrudur. Ertuğrul'un filmleri film dilinin sorunları, temsil ve tematizasyona dikkat yöneltmeyen, dramatik eğlencenin en kötü türünün doğrudan taklitleriydi.

Bu filmlerin işlevi ciddi herhangi bir filmsel soruşturma yerine, star yaratmaya dönük Hollywood pragmatiğine yakındı ve buna dayanarak gelen tepki, gerekli bir avangard yaratmayı hedeflemediği, tersine "başka" tür öyküleri, köylerin ve yoksulların öykülerini hüküm sürmekte olan öğeleri kullanarak anlattığı yolundaydı.

Bununla birlikte, öykü anlatımında kendine özgü değerleri ve bir tür ethos'u ile şimdiye kadar Türkiye sinemasının omurgası olarak kalan Yeşilçam geleneklerinin şifrelerinin hâlâ çözümlenmesi gereken bir şey olduğu kabul edilmelidir. Filmografik içerikleri zayıf olsa da, popüler imajlar yaratmakta güçlüdürler. Büyük yönetmenlerden herhangi birinin çerçevelemeye hatta montaja dair filmsel imaj sorunlarını ciddi şekilde dikkate aldığını düşünmesek de, hayranlık uyandırıcı çalışmalar yaparak popüler filmlerini yarattılar: toplumsal gerçekçi köy filmlerinin dışında, Erksan bir köylünün aşkının şiddetini ve kocasını simgesel olarak etkileyici bir şekilde öldüren köylü bir kadının mümkün özgürleşmesini anlattığı bir yol hikâyesinin fragmenter kısımları-

na Yeşilçam'ın geleneksel imajlarını yaymayı başarabilmişti. Neredeyse "sosyalist gerçekçiliğe" yaklaşan, Lütfü Akad'ın Hudutların Kanunu (Yılmaz Güney senaryo yazarı ve baş aktördü) Yeşilçam sinemasında çerçevelemenin filmsel klişelerini yeniden üretiyordu, ama farklı bir öykü anlatarak: imajlar gerçekten varlardı, çünkü dekorlar içinde değil alanda çekiliyorlardı, bu da oldukça önemliydi, çünkü Yeşilçam geleneği bile İstanbul'un bazı ortamlarını (Rumelihisarı manzaraları veya diğer turistik yerler) aşk ilişkisi ya da ayrılık vb. anlatan alışıldık dekor olarak kullanmıştı. Böylece Türk filmlerine belgesel öğe sunuluyordu – köy bir köy olarak belli bir duygusal durumu anlatmak için arkaplan oluşturmak üzere kullanılan bilindik bir ortam ya da manzara değil bizzat bir köydü.

Daha ilk popüler filmlerinde, Güney yaratıcı yönetmenlere bazı karşı-klişeler dayatmayı başarabilmişti: filmin hapishaneyi terketmekte olan yoksul ama onurlu kahramanı. Normal olarak, Yeşilçam öykücülüğü bu plan-sekansı ön cepheden, bu yalnız eski mahkûmu ön tarafından çerçeveye alarak, kamerayı sokakta birazdan adım atmaya başlayacağı yere yerleştirerek gösterir. Ancak onu bekleyen birisi, sorunlu bir âşık, dostları hatta düşmanları vb. vardır. Güney çıkan bu mahkûmu geriden, hapishanenin içinden, sanki dışarısı artık anlatının sürdüğü bir yer değil de, tersine bir dış uzam, bir belirsizlik alanı, belki de olası ıstırapların ve ölümün yeriymiş gibi bir çerçeveye yerleştirebilen ilk kişidir. Güney ancak "dışarıyı" başlı başına bir hapishane olarak Yol filminde keşfettikten sonra, tümüyle hapishanenin içinden (Duvar) bir film çekmeyi başarabilecektir.

Sinematografik pragmatikte, bir mahkûmun öyküsünü anlatmak için hapishaneden kurtulma anının düzenlenmesine gerek yoktur. Sadece dışarıda, serbest hayatın içinde gösterilir ve bu suretle temanın sürekliliği hedeflenir. Oysa

ki, Yılmaz Güney'in dünyasında içsel ya da dışsal, psikolojik veya toplumsal ama eninde sonunda siyasi nitelikte örgüler vardır. Deleuze, Yılmaz Güney sinemasını klasik siyasi sinemanın karşısına yerleştirmekte haklıdır: özel hayatın bir aydınlanma, bir bilinç kazanımı olarak hizmet etmesi, geleneksel siyasi sinemada, Ford'un Gazap Üzümleri veya Pudovkin'in Ana'sında olduğu üzere, artık söz konusu değildir – ve hapishane dışarısı gibi, bir mahrumiyet alanı olmak yerine hatıraların, hayallerin ve düşünümlerin mekânı gibi hizmet görmektedir. Hayatının birçok dönemini hapishanelerde geçirmiş Güney'in hapishane ile dışarısının ne olduğunu görmeyi başarabildiği ve aralarındaki nihaî ilişkiyi bildiği açıktır. Klasik siyasi sinemada, militan özellik temeldir –Pudovkin'in Ana'sında (Gorki'nin romanından uyarlamadır) komünist ya da Ford'un Gazap Üzümleri'nde (Steinbeck'in romanından uyarlamadır) "komüniter"– ve içerisi ile dışarısı, özel ile kamusal, eski ile yeni arasındaki sınırlar muhafaza edilme eğilimindedir. Bir bilinç kazanma (nihaî olarak sınıf bilinci kazanma) öyküsü anlatmanın zorunlu kıldığı güçlükler ne olursa olsun, özel hayat yani canlandırılan kişiliğin psikolojisi sadece bir geçişin, bir eşik aşmanın, sınırları ihlâl etmenin aracı olarak iş görür. Dolayısıyla, "siyasi film" yapmak için "siyasi öznelere" ihtiyaç duyulur: büyük tarihsel olaylar, savaşlar, karmaşalar, devrimler... Devrimci Sovyet sinemasının ajit-prop filmleri ile Capra, Welles ve Wyler'ın filmlerini saran siyasi eleştiri buna karşılık gelir. İşte, Yılmaz Güney'in filmlerinde, "ajitasyon" öğesi bütün şiddeti ile mevcuttur, ama aynı modele uymaz: Yol'da içerisi ile dışarısı, özel ile kamusal aynıdır. Sürü'de "eski", geleneksel düzen modernleşmiş hayat ile zaten iç içedir, Yol'da açık kırsal alanlar ya da metropol halihazır bir hapishanedir. Duvar'da bütün bir hayaller, ıstıraplar, sefilliklerin dünyası hapishanenin içindedir. Hapishane artık murad edilmiş

olduğu şey değildir: Foucault'nun gelip söyleyeceği gibi, geleneksel toplumun aksine, bir disiplin ve denetim makinesi yaratmaya çalışan modern toplumun bir replikası ya da ideal modelinden başka bir şey değildir.

Bundan dolayı, Güney'in yarattığı çerçeveden görülen modern toplum, aşırı durumlarda kullanılan andırmakta olduğu baskıcı modellerden farklı olmayan, zihinler ve ruhların cehennemî bir hapishanesi, bir dönüştürme cihazıdır – azınlıklara, kadınlara, çocuklara, yoksul köylülere uygulanan feodal baskı bu suretle despotik devletin somut baskısına dönüşmüştür ve film simge ile gerçekliğin, soyut, ajitatif fikir (birçoklarınca salt "ideoloji" olarak yanlış kavranan) ile belirtik imajın bir mukayesesi olmaya yönelir. Bu durum, kurumuş ağaç ve toprağın; filmin kahramanı tarafından aranan defineyi ümitsiz olsa da sunabilecek bir simge olarak, yoksulluk ve ayrımcılığın tahammül edilmez devamı olarak kendini belirgin kıldığı, Güney'in Umut'unda açıktır. Güney bu nedenle filmlerini "siyasi" hatta herhangi bir açık siyasi konusu olmadan, günlük hayat aracılığıyla "ajitatif" kılmayı başarabilmiştir.

Güney'in, sol siyasi fikirleri ile örtüşen Arkadaş filmini çektiğinde, bu filmin en kötü filmi olduğu, sloganlar ve imajların belirgin şekilde birbiri ile çakıştığı, siyasi etkiyi söylem düzeyinde yarattığı şeklinde genellikle eleştirilmiş olduğunu gözlemlemek ilginçtir. Halbuki, fikirler bu filmde yine de mevcuttur, ancak belirtik imajlar kullanılarak anlatılmış olduklarından, Dziga Vertov grubunun "komünist" eserlerinde ve özellikle Fransa'da Jean-Luc Godard'da çok daha güçlü olan sinematik ele alış tarzlarını gerektirirler. Bu film böylece feodal, yarı-mafyatik kahramanı devrimci bir kişiliğe dönüştürmeyi becerir, ki bu Godard'ın yarattığı pedagojik düzenlemelerin parçası olan bir temadır, ama alışıldık Yeşilçam sinemasının klişelerini korur. Bu devrimci şah-

siyet onur, tevazu ve düşük bir toplumsal konum gibi eski, feodal değerleri hâlâ muhafaza etmektedir.

Güney'in filmlerinde, klasik gerçekçilik efektlerinin muhafaza edildiği, filmsel imajın gerekliliklerine cevap veren "minör" bir siyaset bulunur: bol konuşmalı bir filminde, Yol'da ıstırap çekmekte olan kadına paralel olarak simgesel olmayan bir ayrılığı tasvir eden ölen at örneğindeki gibi kederli, bunalımlı ve simgesel imajlar vardır. Yılmaz Güney'in filmlerinde mevcut olan etnolojik öğelerin şifrelerini genel olarak çözebilse de, Asuman Suner'in Üçüncü Dünya ülkesi kadınlarının "geleneksel" sessizliği ile kurduğu paralelliğin yanlış olduğuna inanıyoruz (Suner, 1998). Tam tersine, bu, kadının kudretlerinin –sessiz bir direnişe eşlik eden bir kudretin– değerlendirilmesi ve ölçülmesi suretiyle Doğa'nm uyguladığı bir sınavdır.

İşte bu yüzden Güney'in filmleri, tıpkı Üçüncü Dünya'da yaygınlaşan etnolojik filmler gibi aksiyon değil, askıya alma yani Deleuze'ün gösterdiği gibi "trans" filmleridir, Latin Amerikan sinema modelini izlerler. Türkiye, siyasi yapıları ve militan arzuları Latin Amerikan ülkelerinden tamamen farklı bir ülke olmakla birlikte (her şeyden önce Müslüman bir ülkedir), "siyasallık" içe dönük kılınmıştır ve bir motif olarak yoğundur. Klasik siyasi sinemanın aksine, her türlü eylem ihtimalini çevreleyen ve askıya alan adeta bir kuşatıcı doğa gibidir. Sorun Türkiye'de bir tür "klasik siyaset"in bile bulunmaması değildir (Yeşilçam sinemasında siyaset ya "resmî" ya da "muhalefet" durumunda yalnızca ılımlı veya dolaylı olabilir), tersine, filmlerinin nihaî olarak söz eylem edimleri olarak etki etmesiyle, siyaset Güney'in filmlerinin yanında katıksız sanal gerçeklik olarak yayılır: siyasi eleştiri öğesi belirtik olmamasına, sadece ima edilmesine karşın, siyasi iktidar tarafından filmlerinin çoğu yasaklanmıştır.

Siyasi film mi ajitasyon mu? Geleneksel olarak, "siyasi"

film genellikle tarihsel siyasi olaylara ya da büyük olaylara –devrimler, siyasi karmaşalar ve sınıf mücadeleleri– açıklama getirir. Yahut, çok daha incelikle, Jean-Luc Godard'ın bir formülüne göre, "kameranın gözlerinde", bir filmi "siyasi" kılan yöntemlerde mevcut olur. Bu filmlerin bir "imajlar pedagojisi"ni amaçlayan, "politik propaganda" özelliğini bir kenara atmak haksızlık olur, fakat Güney'in filmlerinde böyle "açık" bir siyasi anlayışı farketmek güçtür. Bunlar bilinç kazanımı hakkında hatta buna "yönelik" filmler değildir, aksine, etki oluşturan, propaganda yerine ajitasyon etkisi yaratan filmlerdir. Ancak "sosyalist gerçekçi" yaklaşımları –çoğunlukla İtalyan yeni-gerçekçiliğinden beslenen– Nazi filmlerinin totaliter-otomat özelliğinden uzak durmalarını sağlar... Bu tür bir farkındalık gerçekliğin kendinde olan siyasi niteliğe ilişkindir, ve biz burada, Bazin'e uyarak, filmin "gerçeklikten daha gerçek" olarak düşünülebileceğini söylemeyi amaçlamıyoruz.

Neticede, siyasi olan ne içindir? Bu "sinema nedir"e göre belirgin olarak çok zor bir sorudur, çünkü ikincisi yakın bir tarihe sahip olan, yönetmenleri ve aktörleri bilinen, genellikle temsil etmek amacıyla kullanılan, açık şekilde teknolojik-sanatsal bir olaydır. Ancak, ister Eski Yunan'ın (polis) demokratik öbeklerine, isterse iktidar, daha doğrusu iktidar dolayımıyla yürütülen mücadelelerin tarihsel alanına ait olsun, bir tür siyaset her zaman temsilin kendisi olmuştu. Bundan dolayı siyaset bir genelliktir, ve Foucault'nun bir formülüne göre, siyasi yaşam özel hayatla karşı karşıya getirilemez, çünkü siyasi öğe ikincide zaten mevcuttur, ve "devlet"-modelli siyaset Eski Yunan'da bile tamamen temsilî kalır.

Ancak sinemanın da siyasi, ideolojik, kültürel ve ekonomik birçok boyutu vardır... Bize "siyasi" öyküler anlatabilse de, doğuşu devlet güçlerinin ve toplumsal sınıfların siya-

si çıkarlarınca belirlenmiştir: burjuvazi için bir kitle eğlencesi sanatıdır, ama aynı zamanda, Dziga Vertov'un formüle ettiği gibi, dramatik-temsilî tarzlarında "halkın afyonudur". Lenin sinemayı temel sanat olarak anan Yirminci yüzyıldaki ilk siyasi liderdir ve Nazizmin baş propaganda lideri Dr. Goebbels, siyasi motifleri Alman film yapımcılarının üreteceği filmlerin konusu yapmakta çok istekli olmamışsa da, "taklit ederek geçmek" çağrısında bulunmuştur. Gerçekten de, Dr. Goebbels'in Alman sinema yapımcılarından istediği şey boş, dramatik, melodramatik filmler arzetmeleri, insanlara hikâyeler anlatmaları olmuştur... Niyet ettiği şey, hikâyeye aslında olmayan hayal ürünü şeyler koyulan bir film, yani "afyon"dur. Siegfried Kracauer Nazi estetiğinin köklerini Alman Dışavurumcu filmlerinde arıyorsa nedeni budur, gerekçeler açıktır – gerçekten, Leni Riefenstahl'm bazı propaganda filmleri istisna tutulduğunda, bütün büyük film yapımcıları Üçüncü Reich döneminde sürgündedirler ve henüz elde mevcut hiçbir ciddi film yoktur.

Ne var ki, siyasi sinema, işin doğrusu, tam da sinemanın köklerinde belirir: Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu gibi bir örnek şu ya da bu tarzda birçok ülkede çekilmiştir ve bir ulusun ortaya çıkışının tarihini anlatmanın bir modeli olma işlevini yerine getirmiştir (bir Devrim destanı olarak Gance'ın Napoléon'u, ve Türkiye'de, "bir-ulusun-doğuşu" modeli üzerine sürekli çekilen bir dolu film). Daha Hoşgörüsüzlük filminde, Griffith en azından dört öyküde tarih-aşırı siyasi bir motifi anlatabilmiştir – adaletsizlik ve hoşgörüsüzlük tarih boyunca, Babil'den Ondokuzuncu yüzyıldaki Birleşik Devletler'e kadar, liberal siyasetin renkleriyle boyanmıştır. Frank Capra'nın filmlerine gelinceye dek, birey ile topluluk arasındaki gerilimleri idealize eden klasik Hollywood sineması kamuyu ve komüniter etkinlik alanlarını sinematografik bir bakış açısıyla görmenin klasik bir modelini oluştur-

muştur. Bundan ötürü, saf bir tür değilse de (çünkü siyasi konular fon olarak da hizmet ederler), klasik siyasi film tematik kalmıştır, yani sadece siyasi ve kamusal konulara dair öyküler anlattığı ölçüde siyasaldır. Siyasetin sürmesi yine de mümkündür ve zaten oradadır: savaş filmi (Clausewitz'in klasik formülasyonundaki anlamda siyasetin başka araçlarla sürdürülmesi) kısa sürede bağımsız bir tür haline gelerek, doruğunu özellikle gönüllü birlikler istihdamı için İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan propaganda sinemasında yaşamıştır...

Bununla birlikte siyasallık Sovyet filmine içkindir. Yalnızca siyasal propaganda olarak görülmemiş ve hatta Lenin'in dile getirdiği diğer sanatlar içinde sinemaya öncelik verilmelidir formülüne rağmen, devrimci Sovyet sineması birçok filmografik buluş ve tecrübeyle sanatsal avangardın en seçkin biçimi olmaya yönelmiştir. Kuleshov, Pudovkin, Dovzhenko ve Vertov'un eserleri filmsel araçlar ve ifadelerin en tam ve kesin araştırmaları, imajların gerçek zaptedilişi olmuştur ve bu yönetmenler sinematografiye ilişkin kendi kuramsal açıklamalarını geliştirebilmişlerdir. Ajitprop bağlamında bile, Vertov'un dünyadan haberler sunan filmleri "şiirsel" kalmış ve filmsel ifade edişin ve montajın tamamen gelişkin şaheserleri olmuştur. Eisenstein'ın filmleri, yönetmenin film çözümlemesi üzerine kuramsal açıklamalar yapmak üzere olağandışı çabalarıyla beraber, neredeyse sinematografinin fethedilişinin doğduğu yer olduğunu kanıtlamıştır. Bu görkemli filmsel tecrübe aynı zamanda gelişmiş bir sanatsal ortama aittir: Rus biçimciliği, konstrüktivizm ve fütürizm ile bunların yanı sıra sanat alanında biçim değiştirmiş olan genel komünist hareket. Ancak, bu hareketlerin çoğu komünist davanın savaşçıları olma eğilimindeydiler, en kısa zamanda *LEF* (*Levyi Front Iskusstv* - Sanatın Sol Cephesi) ve Bakhtin'in Leningrad Estetik Okulu gibi çevrelerde birara-

ya gelmeye başlamışlardı. Öncelikle Dziga Vertov ve Kinoki hareketine ait olan Konstrüktivizm, hiçbir zaman bir sanat akımı olmak iddiasında bulunmamış, aksine sanatı dönüştüren, toplumsallaşmış çalışma düzeyine ve proleter kitlelerin beğeni düzeylerine taşıyan yıkıcı bir güç olmaya çalışmıştı. Öte yandan *LEF*, Bolşeviklerce doğmakta olduğu ilan edilen Yeni İnsan'ın Yeni Dili ile, tam bir avangard haline gelme iddiasında bulunur görünmektedir. Bu sadece modernizmin yeni bir modeli değildir, çünkü şimdiye kadarki her Devrim bir takım bildirgelerle başlatılmak zorunda kalmıştır – ve bu bildirgeler "evrensel insan hakları" yahut "yeni akıl kültü" vb. resmî biçimler edinmiştir. Aslında bu "yeni insan" hakkında söylenenler, Birleşik Devletler'de liberal, eski kıtada devrimci nitelikte kapsamlı bir bildirgenin parçalarıdır. Sovyet avangardı kıtasal, Jakoben ikinci eksene dâhildir, ama kendi doluluğunun da estetik olarak farkındadır.

Bir sanatçı, bir şair, bir film yapımcısı görevinin dünyaya ilişkin yeni duyumsamalar ve algılamalar yaratmaktan başka bir şey olmadığının farkına varma şansına sahiptir – yani, Hegelci estetiğe göre, maddi bir "tikellik" yaratma meselesidir. O "imajlarla" ilgilenir, yeni bakış açıları, yeni gerçeklik alanları sunarak duyumsamalara yöneltir. Bu, herhangi bir yeni sanatsal gelişmeyi yakıcı bir soru sormaya kışkırtan Paul Klee'nin bir formülüne aittir: "daima gelecekteki bir halkı bekleyen bu sanat ne olabilir?" Bu sadece bir beğeni meselesi değildir. Tersine sanata dair en asli sorulardan birini ortaya koymuş olan Nietzsche tarafından evvelce formüle edilmiş bir sorundur: bir eserin yaratıcısı eserinin düzeyine nasıl ulaşır? Yaratıcılar eserlerinin düzeyi ve gücüne ulaşmayı becerebilirler mi? Açıkçası, bunu başarmanın iki yolu vardır: eseri çeşitlemeler ve icatlar sahasının zihinlerarası kolektif çalışma alanına sunmak ya da şu yararsız "sanat eseri" adı altında taklide, geleneğe ve tekrara dayalı eserler

üretmek. Öyleyse, örneğin Konstrüktivizmin, Benjamin'in "mekanik yeniden üretim" kavramından tamamen farklı bir şey olan tekrarlamanın temelini ortadan kaldırma girişimi mi olduğu sorusu yöneltilmelidir. Tasarlanan görev, dünyayı ve özellikle toplumu burjuvaca algılama yollarını ortadan kaldırarak böyle bir deneyime içsel güçleri özgürleştirip insani deneyimin bütününü dönüştürebilmekti. Bu bir haklar ya da bastırılmış siyaset meselesi değildi: oldukça sıradan bir hayatın akışı içinden seçilmiş özel nesnelere sanat tarafından görünürlük kazandırıldığı ölçüde, estetik, gündelik hayata aittir. Bu düzeyde o ünlü Nietzscheci soru yeni bir unsur ortaya çıkarır: "değerlerin değeri nedir" sorusu ile "gerçeğin gerçekliği nedir" sorusu arasında bir paralellik vardır.

Belgeselin mantığı

Şu anda ilgilendiğimiz sorunumuz, André Leroi-Gourhan'm *Le geste et la parole* [Jest ve Söz] adlı eserinin ilk cildinde görsel-işitsel devrimin, bu yazının "ötesinin" aslında sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişe bağlı bulunduğunu hangi yolla kavradığıdır. Bu savı çıkış noktası alarak, sinematografiden videografiye henüz kesinleşmemiş geçiş sorunumuz bakımından kullanmayı denemeliyiz. Maurizio Lazzarato ve Angela Melitopoulos tarafından formüle edilen video-felsefesi, saf "enformasyon devrimi"nden tamamen farklı bir şey olan "videografik devrim" temeline nasıl yerleştirilebilir. Leroi-Gourhan'm sınır çizgisini niçin sessiz ve sesli sinemanın arasına (ve sesli sinemanın da "televizüel-videografik" ötesine) yerleştirdiği yanıtı açık bir soru olsa da, eserlerinde bu açıklık geçersizleşir: görsel-işitselin ve günümüzde de multimedya enformasyon tekniklerinin ortak öğeleri olarak, yazının "ötesine" ve ses (dili içeren) ile imajın bütünleşmesine bir geçiş sözkonusudur. Bu geçiş, bireye ayrılan "tahay-

yül" oyununun hareketini azaltır ve eksiksiz bir "sanal gerçeklik" düzeyine ulaştığında da neredeyse en üst derecede baskılama eğilimi kazanır. Öyleyse, mesele, videografinin Leroi-Gourhan'm "görsel-işitsel devrimi" ile aynı tarzda bir dönüm noktası oluşturuyor olup olmadığıdır.

Asli sorun, yazı ile gerçeklik arasında her zaman kişisel yoruma açık, tahayyüle yol açan, belirli bir boşluğun mevcut olmasıydı. Bu boşluk sesin gerçekten kaydedildiği fonografta hâlâ korunuyordu, çünkü konuşan kişinin yüzü görülemiyordu ve müzik tahayyül için en neşe dolu sanattı. Aynı boşluk imajların fotoğrafik kaydedilişi için de vardı: tahayyül daima imajın biçimine değil bağlamına, imajın kendisine ait olan daha bir öteye yönelir. Diğer bir deyişle, fotoğrafik imaj kendini "gerçekliğin" içinde gerçekleştirmez, çünkü hareketsizdir yani durdurulmuştur ve tahayyüle bir yorumlama payı bırakır. Bu yorumlamayı Roland Barthes "punctum" ve "studium" olarak sınıflandırmıştır. Ancak görsel-işitsel bütünleşme dâhilinde, "imajlarda devrede olan hareketsiz nesneler" yoktur ve zaman onlarda ve onlar aracılığıyla hareket etmese de her imaj ve ses zaman içinde hareket eder. Ve gerçeklik zamana kendi biçimlerini ve süregiden değişimlerini sağlayarak daima zamanda yer aldığından, Leroi-Gourhan'm tasvir ettiği gibi filmsel ve görsel-işitsel süreçte bir süreklilik bulunur. İmajlar birbirini izledikçe (konuşmalar ve sesler de), sesli sinema zaman öğesini ve ritmlerini yeniden kurar ve bu izleyiş alışıldık izleyici topluluğunca zaten beklenir. Görsel-işitselin, radyonun "akuzmatik" sesinin bütünlüğüyle –yani, Chion'un "kaynağı görülmeksizin" işitilen sesi belirtmek üzere adlandırdığı bir ses kategorisi ile– sonuçlandığını fark etmek önemlidir (Chion 1994, s. 32).

Chion'un akuzmatik ses kavrayışından anladığımız şeyle, onun "Radyo, fonograf ve telefon, hepsi de kaynağını göster-

meden sesleri taşıyan, tanım gereği akuzmatik medyalardır", şeklinde filme daha ötede getirdiği açıklama biçimi arasında bir paralellik vardır (Chion 1994, s. 71). Akuzmatik ses, radyo tiyatrosuna oyunun karakterleri ve tabii ki dinleyiciler tarafından işitilen, ama "görülemeyen" sesli olayları sokmakta iş gören bir terimdir.

Bundan çok daha önemli bir hususu çıkarsayabiliriz: sesli sinemanın görsel ve işitsel medya ile bütünleşmesi, "gerçekliğe benzeyişi tamamlayan" bir unsuru ortaya koymuştur – bununla birlikte benzer bir tezi André Bazin'in eserlerinden, sinematografik dilin evrimini "*plus de réalité*"ye (gerçeklik fazlalığına) doğru bir eğilim olarak tarif edişinden türetebiliriz. Sonuç olarak, o sinematografinin "gerçeklikle" (sonra da bir "gerçeklik fazlalığı" ile) ilişkisi sorununu çözmeye uğraşmış olan bir kişidir. Bu fazlalık kesinlikle "gerçeklik" öğesi değildir, tersine sinemanın sağladığı estetik-sanatsal öğedir, çünkü İtalyan Yeni Gerçekçilerinin eserlerine atıfta bulunduğunda, Bazin aslında bu genişleyen gerçekçilikte Yeni Gerçekçiliğe klasik gerçekçilikten farklı bir yer tanımlayan estetik bir kıstas görür (Bkz. Bazin 1990).

Filmde, ses ve imaj bazen eşzamanlı, bazen karşısürümlü şekilde birlikte hareket ederler ve sesin perdenin düz yüzeyine eklenen üçüncü bir boyut olduğu iddia edilir. Ses alandışı uzama yayılmaya yardımcı olur ve böylece çerçeve "genişler"; 1930'ların başlarında başarılan teknolojik ilerlemeler sayesinde, ses, oldukları uzamda hareket eden karakterlerin gerçeklik etkisini pekiştirir. Ancak görüntü ve ses filmde eşzamanlı hareket etmesine rağmen, radyo yalnızca sesle sınırlı, kapalı bir ortamdır. Kaydedilmiş insan sesi ayrıntılarıyla anlatılamaz, radyo filmin 'gerçeklik fazlalığını' paylaşamaz ve hatta daha az ölçüde 'mevcut olmayanın bulunuşu'dur. Radyo piyesleri kendi kendilerini ifade etmek ve diğer medyalardaki piyeslerde zaman ve uzamın temsil

edilişinden benzersiz ölçüde farklı olan radyo ortamına özgü kendi ses uzamlarını yaratmak zorundadırlar. Diyalog ve radyo tiyatrosunda anlatılan durumlar ya da olaylar dünyası (*diegesis*), esnekliği çok az olan ya da hiç olmayan doğrusal ve 'gerçek' zamanı dayatır.

Böyle bir konuyu şu şekilde anlamaya çalışabiliriz: sesli sinema (daha sonra göreceğimiz gibi, "sözlü filmler" ile sınırlı değildi) görsel ve işitsel medyayı birleştirerek bir "gerçeklik fazlalığı" yaratmış bulunuyordu. André Bazin'in eserlerinden benzer bir kalıpta savlar türetilebilir. Unutulmamalıdır ki, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başarılarını göstermeye çalışarak, sinemanın evriminin bu "gerçeklik fazlalığına" yöneldiğini iddia edebilmişti. Ancak, Bazin "cihaz" (device) hakkındaki çözümlemeleri pahasına, bizzat görsel-işitsel bütünleşmenin (çoğunlukla kayıt ve iletimdeki teknolojik icatlara dayalıdır) bu tür bir aygıtın (apparatus) oluşumuna yol açtığını ihmal etmiş görünmektedir. Bu bütünleşme kesinlikle "televizyon" ya da videonun icadıydı ki, bu ikisi ideolojik olarak farklı yollara doğru yöneltilmektedirler.

Çalışmamızı televizyon dünyasının "ampirik" gerçekliğine genişletmeye kalkışmak, en azından kendi bakış açımızdan bu görsel-işitsel âlemi ideolojik örnekleri dahilinde ampirik olarak araştırmaya kalkışmayı amaçlamadığımızdan, iddialı olabilirdi; oysa ki, bu gerçekliğin kesinlikle, kimi liberal yorumlarda iddia edildiği gibi, televizyonun "toplumun nabzını" yani kamuoyunu ölçebilmesi olmadığına inanıyoruz. Televizyonun birçok olayı, fikri, gündemi vb. yansıttığı ve ilettiği, doğrudan görsel-işitsel sistemler yoluyla işleyen toplumsal bir bellek yarattığı açıktır – yani, "televizyonun nabzı da ölçülebilmelidir"... Diğer bir deyişle televizüel aygıt yalnızca yansılama, gösterim ve enformasyon sunmaz, biçimlendirmek suretiyle "gerçekliği" üretir. Bu bir yeniden üretim de değildir, çünkü televizüel faaliyette, kendi-

mizi Baudrillard gibi gerçekliğin kendisinin yerini alan bir "hipergerçeklik" hakkında konuşmaktan alıkoyduğumuzda dahi, en azından televizyon tarafından "tüketilen" bir gerçeklik "parçası" bulunur. Televizyonun (kendi) gerçekliğini "ürettiğini" söylemek yeterli değildir, televizyonun kanaatleri manipüle eder ya da yansıtırken, onları "kanaatler" olarak aynen üretiyor olduğu da eklenmelidir. Kitle iletişimi araştırmacılarının böyle bir olguyu ele almakta kullandıkları ılımlı bir terim "gündeme koymak" olmuştur ki, yine de zayıf bir kavram olarak kalır. Godard'ın açıkladığı gibi, sinema çoktan "gündeme koymaya" başlamıştır – bir zamanlar Virginia Woolf'un yazmış olduğu gibi, sinemada sırf, edebiyat, şiir, roman ve tiyatronun ikonografik bir basitleştirimi bulunuyor diye, sinema neredeyse imajların bir endeksi ya da envanteri gibi hizmet görmüştür.

Ortamın belirsizliğine dair

Nicéphore Niepce'in "héliograf" olarak icadettiği fotoğrafın doğuşunun, sanat tarihi ve estetik üzerine ilginç bir temel tezi borçlu olduğumuz Büyük Alman filozofu Hegel'in ölümüne denk gelmesi dikkate değerdir. Bu tez Hegelci açıklığına ve Hegel'in tüm felsefe sisteminin devamı olmasına rağmen, biraz tuhaf ve belirsizdir. Hegel sanat çağının gerçekleştirilmiş bulunduğunu, bunun sanatın sonu olduğunu ve şimdi estetik çağma girdiğimizi bildirir. Daha *Phänomenologie des Geistes*'de [Tinin Fenomenolojisi], tarihin diyalektik gerçekleşimine karşılık gelen "sanatın sonu" üzerine tezlerini geliştirir. Hegel'e göre her şey, daima üç biçimsel aşamada oluşan öz-bilincin gerçekleşimi daha doğrusu Idea'nın diyalektik öz-gelişimi olduğundan, sanat için de bu böyledir. Hegel'de felsefî kesinliğe yükseltilmiş bir "sanat tarihi" kuşkusuz ki vardır ve bu gelişme hem tarihsel hem de evrim-

seldir. Burada Hegel'in diyalektik konvansiyonlarından oldukça uzak olsak da, "modernlik" hakkında Hegel'in tuhaf ve idealistik belirlemelerine nüfuz etmiş olan tarihsel olarak önemli bir sorun vardır. Bu "modern" olan her şeyin doğasının kendine özgü belirsizliğidir, öyle ki, şimdi Hegel "....nm zamanı" (it is time to...) olduğunu bildirir.

Evrenin evrimi, Hegel'e göre, tarihe hükmettiği varsayılması gereken kamumantıksal* bir paradigmadır. Sanatların evrimi de bu kamumantıksal tarihin parçasıdır ve genelde tarih olarak aynı diyalektik kökenlere tabidir. Bununla beraber, sanat düşünceden veya felsefeden farklıdır, çünkü evrensel olan değil tikel olan vasıtasıyla gelişir. Kant'ın söyleyebileceği gibi, sanat çıkar taşımamakla beraber, yine de tarihsel gelişmenin genel kurallarına boyun eğer.

Peki, nedir bu tarihsel gelişme? Hegel çıkarsızlığm henüz tamamen gelişmediği, sanatların en erken biçimine, sanatın "simgesel" aşamasına müracaat eder. Sanat ve din büyük ölçüde birbirleriyle örtüşmektedirler ve tanrısal bir heybetlilik yürürlüktedir (Mısır piramitleri, Yunan tapınakları...). Oysa Hindistan, Çin, Doğu'nun Arap memleketleri ama aynı zamanda Avrupa'daki küçük, geleneksel zanaatlarda her şey süslemeli, simgesel betilere indirgenmiştir. Hegel'in gerekçeleri kolayca anlaşılabilir, çünkü bu ilk çağında sanatın en temel ve baskın dalları mimarlık ve heykeltıraşlıktır. Hegel'e göre, mimarlık ve heykeltıraşlığın üç boyutlu, "topografik" cezbediciliği Doğa'ya yakındır (Doğa'nın içinde, uzam ve maddede yabancılaşmışlardır) ve mimarlık ile heykeltıraşlık piramitler gibi heybetli biçimler arzetmelerine rağmen, simgesel süslemenin kurallarına uyarlar. Bu yüzden, süs ve süsün simgesel kopyası sadece binanın dış görünüşünü oluşturmaktadır, yüzeyseldir ve uslamlamanın değil geleneğin

(*) Evrenin logosun gerçekleşimi ya da bir edimi olduğu öğretisi – ç.n

bir parçasıdır. Hegel'in formülüne göre, bu; öz-bilincin dinsel olduğu, kendi içine kapandığı ve bilincin biçimsel bir özgerçekleşiminin doğayla birleşmesi (yabancılaşma) suretiyle işlediği bir aşamadır.

Daha sonra resmin egemenliğindeki ikinci aşama gelir: üç boyuttan birinin nasıl ortadan kalktığı ve resmin esasında iki boyutlu oluşu görülebilir. Diğer dallar da ortaçağdan Rönesans ve Barok'a doğru gelişme eğilimindedirler, ancak temel olarak resmin rehberliğinde olur bu. Bu iki boyutluluğun anlamı bilincin rolünün artmasıdır, çünkü soyutlama ve saf simgesellikten kaçınmak sözkonusudur. Bir resmi "anlamak" bir heykeli anlamaktan çok daha zordur ve hatta simgelerin bilimsel bilgisi dönüşüme uğramıştır: ilerde, Johann Huizinga Kilise ile kitlesel popüler dinler arasında geç ortaçağda nasıl bir mücadelenin olduğunu, ikincinin Kilise'nin otoritesini inanç eksikliği ile değil, tersine inancın imajlar ve ikonlara aşırı dozda yüklenmesiyle riske attığını anlatacaktır. Sanki din "imajlarda kristalleşmiştir" ve bu da ortaçağın batışından başka bir şey değildir.

Hegel'in estetiğine dönersek, müzik ve şiirin egemen olduğu üçüncü ve son aşama gelir: bu tabii ki, filozof Hegel ile Goethe, Hölderlin ve Lessing gibi şairler ile Mozart ve Beethoven gibi büyük müzisyenlerin yakın arkadaş oldukları Romantik Çağ'dır. "Tikel" olan vasıtasıyla işlev gören Bilinç yani Tin burada mümkün en yüksek derecesi ve gücündedir. Müziğin "boyutu" yoktur, tamamıyla soyut, çıkarsız ve saftır. Ve şiirde, her şey saf bilince, halklar ve bireylerin içine doğdukları dile indirgenmiştir. Bu sanatın nihaî aşaması, "amacı" ya da "telos"udur. Bunun Hegel'in şair arkadaşlarına yaptığı iltifattan başka bir şey olmadığı da söylenebilir.

Ne var ki Hegel, "sanat tarihinin sonu" (tarih, Hegel'e göre, yaşadığı Prusya devletinde gerçekleştiği üzere her yerde sona ermektedir ve Hegel'le birlikte felsefe çağı başlamaktadır)

hakkında konuştuğu zaman, daha çok bir soruyla ilgilenmektedir: sanat, tikelin alanı olarak, hangi anlamda evrensel ve genel hale gelir? Estetik çağının doğduğu ve sanat tarihinin sona erdiğini bildirdiğinde, o andan sonra evrenselliğin hüküm süreceğini varsaymaktadır ve bu [evrensellik] tamamen felsefî bir kavramdır. Bu andan itibaren, felsefe sanatın ötesinde bir şeydir, çünkü sanat daima tikelliklerin –şeyler, algılar, tekil nesneler, olaylar vb.– alanında kalmıştır. Sanatın genelleyemediği, evrenselleştiremediği için "düşünmesi" güçtür. Tikel bir şeyi tasvir eder ve Idea'nm bütünlüğü sanatta yalnızca bir "parça" olarak gösterilir. Bu yüzden, "gelecek olan "estetik çağı" sanat tarihinin daha yüksek bir aşaması değildir, aksine felsefe çağının düşük bir aşamasıdır" diye bildirir Hegel. Estetik sanatsal olmaktansa felsefîdir.

Hegel estetiğini yorumlayışımızda baştan sona, yakıcı bir soru canlılığını sürdürmektedir. Hegel estetik çağını bildirmiştir, ama bizler bugün, neredeyse iki yüzyıl sonra, bu Estetik Çağı'nda nelerin olduğunu sorguladığımız bir tarihsel konumdayız. Tarihin hilesi belki de Hegel'in ölümünü fotoğrafın icadıyla, yepyeni bir estetik deneyimle damgalamıştır ve yaklaşık birbuçuk yüzyıl sonra, bizler televizyon izlemekteyiz. Bu nedenle, Hegel'in perspektifinden yorumlanması gereken şu tür sorular, yakında boy gösterecek midir? Fotoğraf bir resim, bir heykel ya da mimari bir yapı mıdır? Oldukça tuhaf bir soru fotoğraf tarihçilerinin sıklıkla aklına gelmektedir: camera obscura'nın ortaçağdan bu yana ressamlarca kullanılması gibi kimyasal fotoğrafik kayıt da evvelce kimyacılar tarafından bilindiği halde, fotoğrafçılığın keşfedilebilmesi için niçin Ondokuzuncu yüzyılın başı (1830'lar) beklenmiştir.

Her durumda, modern sanat yalnızca "belirsiz malzemeler" değil, aynı zamanda İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük ve Dadaizm'de olduğu gibi belirsiz "fikir-

ler" de öne sürmüştür. Şiir bile Hegel'in Antik sanatta gördüğü ile aynı şey olmayan Simgeciliğe geri döner. "Estetik çağı" daha ziyade bir yoldan çıkış, fikirler, akımlar ve okulların birbirlerine karşı verdikleri sürekli mücadeledeki bir salınım ve karşı karşıya geliş olmuştur ve bu "modern" in kesin tanımıdır. Geri dönerek, bilmeceyi şu perspektiften anlayabiliriz: Hegel sanat tarihinin ölümünü bildirinceye kadar, sanat akımları "tarihsel dönemler" olarak belirlenirdi (Rönesans, Barok, Klasikçilik, Romantizm), bundan böyle, "tarih" mücadele eden birçok akım ve "okulun" bir arada varoluşuyla belirsizleşme eğilimine girer. Bu sinematografinin doğduğu ortamdır.

Pathos kavramı: Sinema ve duygular

Eisenstein'ın "pathos" ve "vecd" (kuşkusuz ki, bir hayal dünyası içinde yok olmuş şekilde Holywood –ve Griffithci– sinematografisinin parçası da olan) nosyonlarının önemini vurgulaması materyalist bir Sovyet film yapımcısı ve sanatçısı için bir iç çelişki olarak ele alınabilir. Pathosun tam kavramının "organik birlik" ve "teleoloji" fikri olarak geliştirilmesini savunarak, pathos'u "kendinden geçmiş olmak", klasik biçimleri eleştirdiği Griffithci sinemada bulunan bir vecd hali şeklinde tanımlamaya yönelir. Hegel'den kaynaklanan ve Eski Yunan'ın diyalektiğine aykırı olan, "modern diyalektik" kavrayışa sahip çıkar. Yine de, diyalektik anlayışında hiç belirsizlik yoktur: Hegel'den Sartre'm Diyalektik Aklm Eleştirisi'ne (*Critique de la raison dialéctique*), Doğa'nın bir diyalektiği olduğu fikri (Marx'ın bazı metinleri ve özellikle Friedrich Engels'in, Doğanın Diyalektiği adıyla derlenen bitmemiş eserinin sebep olduğu) itham edilir ve Eisenstein da bu geleneğe dahil görünmektedir: Doğa diyalektik değildir ve her diyalektik tarihseldir. Düşüncenin ve tarihsel gelişmenin

yasaları diyalektiktir ve Eisenstein örneğinde, diyalektik bize "sanatsal kompozisyonun" genel yasalarını sunar.

Sorun şimdi sadece başka bir çelişkili menzile doğru yer değiştirir: Şimdi Doğa nerededir? André Bazin'in daha sonra vurgulayacağı gibi, besbelli ki, bir film yapımcısı olarak, Eisenstein "tiyatro"nun aksine Doğa'nın sinemanın her yerinde mevcut olduğunu biliyor olmalıdır (Bazin, 1990: 143). İnsanlar ve edimleri bir çevre ya da muhit oluşturan bir manzarada –ister bir çöl isterse bir orman olsun, ama yeter ki yapay bir kent çevresi olmasın– gösterilebilir. Sartre bile, tiyatronun aksine, sinemada hareketin aktörler ve izleyiciler arasındaki "teatral bir sözleşmeye" indirgenemez şekilde Doğa'dan gözlere doğru nasıl gittiğini göstermiştir. Sinematografik imaj zaten Doğa'dır.

Bu nedenle, bu sorunu çözmek için, Eisenstein anlaşılması oldukça güç "kayıtsız olmayan doğa" kavramını geliştirmeye yönelir. "Ekranda kederi sunmak durumunda olduğumuzu varsayalım. 'Genel olarak' keder diye bir şey yoktur. Keder somuttur, tematiktir," (Eisenstein, s. 3). Bu sözler Eisenstein'ı, ona göre, sinemanın doğduğu çağda, kendi yeni psikolojilerini boş bilinçliliğin olamayacağına dayanarak geliştirmiş olan "fenomenologlara" açıkça yaklaştırır: Edmund Husserl'ın ünlü formülüne göre, her bilinç bir şeyin bilincidir. Ve eğer bir sanatsal kompozisyon hislere, fikirlere, düşüncelere sahip en az iki bilinçli kişi arasında gerçekleşen bir aktarımdan başka bir şey değilse, sanatsal kompozisyon basitçe "bir karakter kederlendiğinde ... (kederin) taşıyıcısı bulunur; çekilen üzüntü sunulduğunda bir müşterisi vardır, öyle ki izleyici de kederlenir," (Eisenstein, s. 3) şeklinde ortaya çıkar.

Bununla birlikte bir tür "duyguların otomatizmi" (*automaton spiritualis*) hakkındaki Spinozacı öğe, çözümlemelerinin içine aşikâr şekilde girer: "Düşmanın yenilgi acısından

sonra kederlenmesi kendini galiple özdeşleştirmiş olan izleyicide neşe uyandırır..." (Eisenstein, s. 3). Ancak bu öğe hâlâ en basit biçimiyle ifade edilmektedir ve ondan türetilmesi gereken oldukça karmaşık bir meselemiz bulunmaktadır: sinema "izleyicisi" saf bir çocuk değildir ve sinematografik otomatta karmaşık bir entelektüel ve duygusal ilişkiler şebekesi önceden yürürlüktedir.

Belgesel imajın içerdiği sorunlar

"Belgeselin" sadece bir "belge" olmanın ötesine geçtiğinde gerçekten belgesel olabildiğini belirtmiş bulunuyoruz. Belgeler kendilerinde de devletin, bürokrasinin, kapitalist işletmenin (Weber'in kapitalizmin doğuşu açıklamasında "muhasebecilik" defalarca ortaya çıkar, neredeyse nihaî belge gibidir), akademik çalışmaların, özellikle tarihçiler ve sosyologların, ve belgesel film yapımcılarının bakış açısından arşivlenebilirler, ama bu sınıflandırma ya da arşivleme pragmatik bir uslamlamayı ve bu uslamlamanın varsayımlarına ait bir mantığı önvarsayan, bir bakış açısına eşlik eden, kesinlikle bir montajdır. Sadece bir teknik gibi görünür, ama Foucault bize "sınıflandırmanın" nasıl bir epistemik görüş ve okumayı, yani söylemin "tarihsel a priorilerini" varsaydığını göstermeyi başarır. Burada, toplumsal bilimlerin kuramsal güçleri ("akademikleştirmenin" gelişimi ve "kanaatler sosyolojisinin" ortaya çıkışı sırasında dikkate değer ölçüde –maalesef– kaybettikleri) ile belgesel film yapımcılığının (ve burada, yine, bir "kanaatler toplumu" ile çevrelenmiş olarak) "tahayyül" güçlerini birbirine paralel ele alma çabamızla, onları yeniden mihenge vurulacak olan "görsel sosyoloji"ye elverişli bir öneride birleştiriyoruz.

Çalışmamızın başından beri formüle ettiğimiz amaçlarımızın gerçekleşip gerçekleşmediğini ve hangi ölçüde ger-

çekleştiği veya gerçekleşebilir olduğunu tartışmanın zamanı gelmiştir. "Toplumsal tiplerin" sadece, günümüzde kanaatperverliğe dayalı olan toplum bilimlerinde değil, aynı zamanda edebiyat ve sinema gibi diğer alanlarda da mı geri dönüşü olmayan şekilde ortadan kalkmış oldukları sorulmalıdır. Toplumsal tiplerin ortadan kalkmadığı yani "nesnel" olarak yok olmadıkları yanıtını vermiştik: Michel Foucault'nun gerçekte Ondokuzuncu yüzyıl boyunca "toplumsal bir tip" olan ve modern yaşam koşullarını daha doğrusu modern çağlardaki yaşam-deneyimi demetlerindeki yaşam koşullarını anlamakta halen hem bir "çözümleme aracı" hem de bir "olay" olarak kalan, "tehlikeli birey" gibi kavramlaştırmalarında onları yeniden yaratmayı başarabildiği üzere, en azından "tarih"te hâlâ hazır durumdadırlar. Ne var ki, tarihçiler genelde toplumsal tipler yaratmayı halen becerebiliyorlar mı sorusunu sorduğumuzda, son derece az görülen Georges Duby ve tüm diğer "özel" tarihçiler istisna olmak üzere, olumsuz yanıt vermek zorundayız – buna "sözlü tarih" olarak adlandırdıkları da dâhildir... Daha üst ya da alt bir bireylikle (ruhsal ya da toplumsal) bir ilişkisi veya bir "bağı" yoksa bir toplumsal tip yaratılamaz yani görünür kılınamaz. Sosyolojik tahayyül bu tür bir "toplumsal bağ" olmadan işleyemez, çünkü, Simmel'in dile getirdiği gibi, toplumsal-psikolojik bir tip aslında önce dikkate değer sayıda etkileşimli toplumsal düzeyler, söylemler, muhitler, ortamlar, yani epeyce karmaşık bir toplumsal etkileşim alanı tarafından görülüp, nitelendirilip, "adlandırılmadıkça" "sosyolojik olarak" tanımlanamaz.

İkinci olarak, Simmel'in (ya da genel olarak "kurucu babalar" arasında anılan herhangi bir toplumsal tipler yaratıcısının) toplumsal tipler anlayışına geri dönülemeyeceğini savunmuştuk, zira onlar toplumsal-estetik niteliği haiz bir deneyimin parçasıydılar. Kendilerini jestlerde ve suretlerin-

de açığa vuruyorlardı ve hem "görünür" hem de "duygusal"lardı – "âşığın" bir şekilde Ondokuzuncu yüzyıl bağlamına mahsus bir "toplumsal tip" eğilimi taşıması gibi. "Âşığın" muhitini, onu bazen bir "dandy", ama aynı zamanda "acı çeken" (yani "duygusal") bir varlık olarak temsil eden melodramatik veya marazi bir çevre sarıyordu. Bu temanın Ondokuzuncu yüzyıl sonu edebiyatı için önemli olduğunu görmüştük. Bu sadece büyük Naturalist ya da Gerçekçi romancıların "yüksek edebiyatı"-ancak "Rus" romanını ayrıca ele almak zorundaydık- ile değil, aynı zamanda "popüler" edebiyat ve genel kültürle de ilgiliydi. Ana formül her yerde –Gogol'de ya da birbirinin kopyası melodramlarda– aynıdır ve şu şekilde belirtilebilir: bir âşık şu basit nedenden ötürü, erkek ya da kadın olarak sevildiği sırada sevmediği, şimdi sevdiğinde ise, "âşkına karşılık" bulamadığı için –Vincente Minelli'nin zarif melodramlarında, hayati bir gecikme olarak gösterilir– esasen acı çeken biridir.

Toplumsal tiplerin bulunduğumuz çağda ortadan kalkışı ya da ölümü, "nesnel" bir durum mudur, bugünün modern ve post-modern "toplumsal koşullarında" "gerçekten" yaşanmış mıdır diye sormuştuk. Herhangi bir "doğrudan" ya da "nesnel" yanıt bize gerçekten belirsiz bir ifade olarak görünmüştü, zira içinde yaşadığımız kanaat toplumlarında "bir şeyi" önceden sorgulamamış, temsil etmemiş, "suretini" ("simulacrum") oluşturmamış isek, onun mevcut olduğunu asla söyleyemeyiz. Bununla birlikte, kendimizi Baudrillard veya Kristeva'nın "gerçekliğin" kendisinin ortadan kalktığı, medyada temsil edilmedikçe Körfez Savaşı'nın yaşanmadığı şeklindeki tezlerinin tehlikelerinden uzak tutuyoruz –çok sayıda insanın gerçekten ölmesi ve çocukların açlıktan ve çok kötü sağlık koşullarından hâlâ ölüyor olması– ve yalnızca estetik olarak savunulabilir "Minelli Etkisi" bu "gerçeklik ilkesi"ni açıklayabilir: gerçek bir varlık (özellikle "insan",

ama aynı zamanda bir "nesne" ya da "şey") rüyada, planlarda, fikirlerde, medyada, başkasının mitolojilerinde "yakalandığında", bu basit rüyanın şiddetinin etkisi altında ya bozulmaya uğrayacak ya da yok olacaktır (bu çoğu kez kıyametvari bir öz-yıkım durumudur). Freud bize rüyaları ciddiye almamızı öğretmişti; ama bu ona göre yaşanabilecek türden rüyalar için söz konusuydu. Ancak onun karşıtı Deleuze en azından, "başkalarının rüyaları tarafından yakalanmanın kesinlikle katastrofi olduğunu göstermeyi becermişti" ("Fellini Etkisi"nin aksine bir kez daha Minelli Etkisi).

Bundan dolayı, Edward Curtis'in Kelle Avcıları hakkındaki yapıtı ve Amerikan Kızılderililerinin "ölmekte olan kültürü"ne dair bütün "fotoğrafik evren"i bir Western Rüyasıdır, ama bir "kültürü" boğmasa ya da bozmasa da, ortadan kaldırmaya muktedirdir. Edward Said en azından, Oryantalist edebiyatın metinlerine ve yorumlanışına dair "sosyolojisi"nin bütününde, "orada" yaşıyor olmakla birlikte hakkında düş kurulanları kapsayan Oryantalizmin "Şark" üzerindeki etkilerini bir şekilde ortaya koymaya çalışır.

Ama bazen Batı, Doğu için bir "rüya" olabilir. Şu sorulmalıdır: Doğu'nun, kendisini "ilerleme" olarak, "sona ermiş" ve bu yüzden "açık" hayat olarak meşrulaştırma arayışında olan Batılı, Avrupa merkezli bir söylemin bir rüyası veya "ideolojik bir tema"sı olmuş olduğu açıktır. Ancak Batı'nın, uzun bir zaman boyunca ve bugün hâlâ, Doğu'nun bir rüyası olduğu da doğrudur. Dostoyevski'nin Budala'sı ya da Jön Türkler için bu böyleydi ve eğer Batı toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi bakımlardan Üçüncü Dünya ülkelerinde ulaşılacak bir "hedef" olarak ele alınıyorsa, Batı orada ya bir "model" ya da bir "hayal dünyası" olarak kalır ki, bize göre, tamamen aynı şeylerdir.

Temel sorun başkalarının rüyalarından tamamen kaçabilmenin asla mümkün olmamasıdır. Bütün bu Öteki felsefele-

rinin (Levinas, Martin Buber ve başkaları) Öteki'ni rüyasından "uyandırabilecek" bir işlev görebilmesi olasılık dışıdır. Günümüzde rüyalar cisimsellik kazanmışlardır –sinema, televizyon ve "kamuoyu" gibi kurumlara sahiptirler (en azından, "diller" çeşitli bağlamlarda kurumsallaşmışlardır)– ve neredeyse "tasarlanmakta", "dağıtılmakta" ve "yayılmaktadırlar" (Derrida). Rüya görmek para kazandırmaktadır – astroloji kendini "geleneksel" olarak kabul etmeyen herhangi ciddi bir gazete için olmazsa olmazdır. Ancak buradaki asıl meselemiz rüya görmek değil, Öteki'nin rüyasından nasıl kurtulacağımızı sormaktır. Bunun en basit aracı Kartezyen olmayan tarzda "açık ve seçik olmak" gözükmektedir. Emir Kusturica'nın Yeraltı filminde (Slavoj Žižek'in söylediği gibi tamamen "popüler bir filmdir") rüya gibi bir dünyanın berisinde, naif ve güçlü bir Balkan savaşçının, gelecekte ona neredeyse eziyet edecek olan hakiki bir "komplocu" ile girdiği epeyce zındıkça –ama yine de naif– işbirliğinin imajları bulunmaktadır. Birisi naif ve Kusturica'nm gözünde "kabul edilebilir", diğeri hemen göze çarpmayan ve her nedense adeta "radikal bir şeytana" benzeyen iki kişi arasındaki bu tür bir işbirliğinin iki-yönlü "vampirizmini" göstermeyi başarabilmiştir. Ancak bu rüyadaki şeytandır – ve film, vakti gelince, bütün arketipleri, Fellini Etkileri, nostaljik sahneleri, şöleni, geleneklerin baladları, eski-Yugoslavya koşullarını kendiliğinden belli etmeye yönelimli bütün bir filmsel kolajlar sistemi ile açıkça bir rüya gibi geçmelidir: maddi olarak artık varolmayan bir ülkeyi sürdürerek, Avrupa'dan başka bir şey olmayan Öteki'nin sadece düşlediği bir rüya vasıtasıyla, Kusturica hâlâ bir Yugoslav olduğunu iddia etmektedir. Ancak filminde, Slavoj Žižek'in karşı çıktığı, temel ve başlangıçta mevcut olan bir tarz, bir tür "primitivizm" ortaya çıkar: Balkanlar başlangıçtan beri varolan "acı çekmenin", vampirizmin ("muthos"a göre), "şiddetin" ve "herke-

sin herkese karşı sürekli savaşının" yerinden başka bir şey değildir.

Ancak bu bir yalandır, Avrupalı kulaklara açıkça fısıldanamaz, yalnızca gösterilebilir. Kusturica'nın yalanları Avrupa tarafından sadece "sanatsal biçim" içinde, "rüyaların" görsel-işitsel dünyasında kabul edilebilir. Bu yüzden Kusturica, öyküsel tarihinin –hi(story)– bütününde yalnızca iki kez "edimsel tümcelerini" söze dökebilmiştir: "bu bir zamanlar varolan bir ülkeydi"...ve... "kardeşler kendi kardeşlerini boğazlamadıkça bunun gerçek bir savaş olduğunu söyleyemeyiz"... Eğer bizzat Yugoslavya'nın bir "rüyalar" ülkesi olduğunu bilmeseydik –açıktır ki Heidegger'e göre bir Avrupalı hastalığı olan "Amerikan Rüyası" dediğimiz şeyden tamamen farklıdır– Kusturica'nın filmi bizim için bir şey ifade edebilirdi. Yugoslavya onun gösterdiği gibi, Amerikan modeli rüyaların parçası olmuş "Holywood" veya "Disneyland" benzeri bir şey değildir. Bir komploya (elbette Titocu rejime karşıdır), "yalanlara", ama aynı zamanda "imajlar" bulmak çabasıyla "rüyaya dalan" birine aittir...

Kusturica yaklaşan Nazi birliklerini alkışlayan Boşnakların imajlarını bir kez seçince (Boşnak olduğu halde, onlardan nefret eder görünmektedir – önce Hırvatlar, sonra Sırplar tarafından bombalanan, sonunda Boşnakların kendilerini bombalamasını bekleyen, doğum yeri Vukovar hakkında söyleyeceği veya gösterebileceği hiçbir şey yoktur) "belge" düzeyinde "yalan söylemeyi" başarabilir: biz –tarihsel olarak– Boşnaklar, Sırplar ve benzer şekilde Hırvatların gelmekte olan Hitler rejimiyle ittifak yaptıklarını biliyoruz. Ama aynı zamanda bazen Sırp (direnişçilerin lideri Tito), bazen Hırvat ve bazen de Boşnak veya Makedonyalı direnenler de oldu. Bu Kusturica'nın filmlerinde "kullanılan" "belgesel" alıntıların yalan söylemeye yani gerçek tarihsel olayları dönüştürmeye veya bozmaya yarayan "estetik bir

mazeret"ten başka bir şey olmadığı anlamına geliyor. "Sanatçı özgürlüğüne" inansak da, yalan söylemek bir tür "hakikat-deneyimine" veya "belgeye" bulaşmamalıdır. Son tezimiz zaten bunu doğrular: yalan söyleyebilen "belgeler" değil (bu, Lanzmann'ın Shoah'ı çekerken yaptığı araştırmalarda karşılaştığı Nazi belgeleri gibi, belgelerin "resmî" kayıtlarda sunulduğu her yerde banal bir olgudur), tersine görsel-işitsel şekilde belgelenmiş bir sahne (ya da "gerçek film parçacığı"), kurgusal bir filmde, kurgunun talepleri ile etik olarak işbirliğine girmemesi gereken ama yine de gerçekliğin, yani, çekildiği bağlamın talepleri ile işbirliği içinde olan bir perspektif dahilinde kullanılabilir sadece.

Lanzmann'ın Shoah'ı ve Kino-göz öğretisi için ima ettiği şeyler

Lanzmann'ın Holokost hakkındaki dehşet uyandıran mülakat-filmi bize birçok sorun dayatır ve şimdi bir kez daha "varoluş" sorununa dair Pascal'm bahsi aklımıza takılır. Adorno bir zamanlar bizlere vurguluyordu: "Auschwitz'den sonra şiir yazmak hâlâ mümkün müdür?" Ve Blanchot, bir kere daha sorar: "Nasıl söylemeli: Auschwitz gerçekten oldu mu?" Varoluş düzeylerini –ontik ve ontolojik– ayırt eden, ama bu düzeylerde ne olduğunu açıklamayı yine de başaramayan filozoflarımız vardır; açıkçası "imha kamplarının sosyolojisi" gibi bir şeye de sahip değiliz, "kanıtlarımız", "belgelerimiz" (yenilgiye uğrayacakları sırada Naziler her şeyi ortadan kaldırmış görünmektedirler) yok, pratik olarak elimizde hiçbir şey yok. Daha filmin başında Polonya'da, ilk gaz imha kamplarının inşa edildiği Chelmno'dan kurtulan birisini duysak da, filmi yine de dehşet içinde izleriz: "Orası anlatılamaz. Kimse orada nelerin olduğunu dile getiremez. Bu olanaksızdır. Kimse bunu anlamayı beceremez."

Bu film –hiçbir şeyi "temsil etmezken"– başka nasıl "iş görür"? Shoah ("felaket" anlamına gelir) hakiki bir "hiçlik", Heidegger'inki kadar olmasa da Sartre'ınki kadar etkili olan bir hiçlik hakkında başarıyla yaratılmış bir filmdir. Bu kör bir noktanın, bir dizi "bulunmayışın" görülmezliğinin etrafında dönen neredeyse "saplantılı" bir kameradır – "imajların" bulunmayışı varlığının kanıtlarıdır; sözcüklerin bulunmayışı, kimsenin "orada tam ne olduğu" hakkında konuşamaması yüzündendir; "belgelerin" bulunmayışı, yok edildiğinden, arşivler bulunmadığındandır; "tanıkların" bulunmayışı... Lanzmann'ın bu imha kamplarından kalan muazzam bir "pratikte ölüm" (*pratico-inerte*) tarafından gölgelenen yeni tür bir imgesel yaratmayı başarabildiğine gerçekten inanırız – şimdi boş olan yerlerin imajları, zararsız ormanlar (Heidegger'e benzer şekilde), unutuşun yüzleri, zihin karışıklığı ve korku (bir tren Treblinka'nın kapısından içeri girerken, özellikle eski demiryolları işçilerinin korkusu). Kör bir şekilde artık görünür olmayan, sonsuza kadar da görünür olmayacak olan şeyi araştıran bir omuz kamerasının "dış sesinin" sıkça eşlik ettiği, "tanıkların" karıştırdığı öykülere sahibiz...

"İmajları" ilgilendiren bütün sorunlar aniden sökün ederler ve şimdi artık yalnızca "kuramsal" değil, aynı zamanda bir dizi etik sorun olarak görünürler: Sine-hakikat (Kinopravda) nedir? "Gerçeği" filme çekmek ne anlama gelir? "Kurgu" nedir? Mizansen nedir? Ölüm filme nasıl çekilir ve bir sorumluluk ahlakına dayandırılarak, hesabı nasıl verilir? Blanchot "orada, görünmez olan zaten görünürleşmişti" açıklamasını evvelce yapmış bulunuyordu. Korkunç olan mesele; Yahudilere sadece Yahudi oldukları için ölüm hükmü verilmiş olması ve kampların sadece modern "imha" makineleri oldukları gerçeği ile bir zamanlar o İtalyan siyaset kuramcısının totalitarizm ile demokrasi olarak adlandır-

dığımız şey arasındaki yakın "mesafeyi" ölçmeye çalıştığı mükemmel eserinde sorduğu üzere, günümüzde şu arkaik figür kutsal insana yakınlaşmakta oluşumuzdur.

Kutsal insan, "ritüel" olarak öldürülemeyecek olan, ölüm hükmü verilmiş kişiden başkası değildir. Bir "toplumsal tip" değildir, "yasanın ritüelleri" tarafından tanımlanmamış herhangi birisidir ve Egemen iktidar onu öldürmeye muktedir olmaksızın yargılayabilir ve mahkûm edebilir. Ancak kutsal insan görüntüsündeki asıl canavarlık eğer birisi onu öldürecek olursa, bu cinayetten ötürü yargılanmayacak olmasıdır. Agamben bunun aracılığıyla, totalitarizmden demokrasiye (sözde demokrasi mi denilmelidir?) ve besbelli ki, demokrasiden totalitarizme geçişlerde de yer alan bütün bir "egemenlik" geleneğini ve sorumluluklarını "kutsal insanlar" kitlesine dayanan bir topluluğa (yani "sivil topluma") "aktarmayı" becerebilen bir egemenlik mantığını okumayı başarmıştır. Lanzmann'ın filminde, orada kaç Yahudi'nin öldürüldüğü sorulduğunda, 40.000 ve 400.000 rakamları arasında tereddüt geçiren bir Nazi öğretmenin karısının bulunduğu bir sahne vardır – "bütün söyleyebileceğim, 4 ile başlayan bir sayı olduğuydu..." Her şey korkunç bir şekilde sayılara indirgenmiş görünmektedir – ve dehşet, bir tanıktan duyduğumuz "Almanlar 240.000 cesedi yakmamız için gömüldükleri topraktan çıkarmaya zorladılar bizi" sözünde yatar. Filmin saplantısı sayılara dayalı bu "sürçmeleri" tersine çevirir – artık bir sayı mistisizmi değil, tersine sayıları "imajlara" ve bu sayede niteliklere dönüştürerek iş görür... Esas meselenin "sayılara cisimsellik kazandırmak" olduğu görülmektedir. Bir şekilde belgeselin ötesinde "kendinde belge" halini alan sayı yalnızca film tarafından tahlil edilebilir. Toplum bilimleri de tıpkı hükümetler ve devlet bürokrasilerinin –buna ek olarak kapitalizmin– sayılara ihtiyaç duyduğu tarzda kanaatler ve sayıları nicelleştirmek –salt istatistik–

amacıyla sayılarla ilgilenirler. Shoah'm sayılara olan takıntısı onlara yeni bir özellik, nitelik, bir kuantum gücü vermek içindir: kadının tereddüdünün iki anı arasındaki fark iki sayı arasındaki büyük aralıkla ifade edilir ve burada nicelikler imajlar ya da nitelikler halini almaya meyleder.

Bir saplantı nedir? Lanzmann'ın Shoah ve film deneyimleri hakkında verdiği "yazılı" ya da "sözlü" beyanlar epeyce tartışmalıdır ve birçok kez suçlanmıştır: öncelikle "filmine" "saplantı" ile yaklaşmaktadır, geriye "belgeleri" hatta "izleri" olmaksızın kalan tarihin en büyük "olayı" Holokost'a dair olduğundan ötürü, onu Nihaî Film olarak adlandırır.[3] Ne var ki, Lanzmann filminin gerçekten mükemmel "son söz" olmasını istemiştir – ve hatta, eğer bir imha kampında neler olduğunu kanıtlayan "gerçek bir belge" bulmuş olsa, "onu o anda yok edebilecektir".

Görünür olmayanın, hiçliğin, bütünsel olumsuzluğun imajlarını yaratmanın cazip bir yolu olan "saplantılı kameraya" değinmiştik... Lanzmann dokuz saatlik filmini üstü kapalı ideolojik önvarsayımlarla çekmiştir: sadece Yahudiler mazlumdur. Oysa işçilerin, köylülerin, birçok ülkenin Çingenelerinin, aynı nedenle, Nazilerce imha edildiklerini biliyoruz. Bu aynı zamanda Filistinlilere zulmeden İsrail (filmi finanse edip katkıda bulunduğu anlaşılan) dönemidir.

3 Lanzmann gibi bir Yahudi olan Alain Finkielkraut sert yanıt verir: "Claude Lanzmann kendini İmhanın tek yargıcı gibi düşünerek yeni bir Antisemitizm tanımı icadetmeye girişmiştir: Antisemitik, kendi filmi *Film Unique*'e [Benzersiz Film] bağlılık göstermeyen kişidir. Bu öz-idolleştirme acayip ve iğrençtir..." ("Le cas Lanzmann", [Lanzmann Olayı] *Le Nouvel Observateur*, 31 Ocak 1991, s. 118). Dilbilimci Tzvetan Todorov "Shoah, nefret üzerine bir filmdir, nefret aracılığıyla ve nefreti öğreterek yapılmıştır", hükmünü verir (*Face à l'extrême*, [Aşırılığa Karşı] Seuil, 1991, s. 255). Shoah'ın Menahem Begin hükümetince finanse edildiğine dair kanıtlar bulunmaktadır ve asimile bir Fransız Yahudisi olan Lanzmann daha önceden, İsrail'in Filistinlilere karşı politikalarını (hatta askerî yollarla olanları) mâzur gösteren bir film çekmiş bulunmaktadır. Film hakkındaki bütün bu tartışmaların "kanaatin" ve bir şekilde "özel kanaatin" parçası olduklarına inanıyor, filmde gerçekte ne olduğuna geçmeyi denemeyi tercih ediyoruz.

Bir kez daha, "kötülük" hakkında konuşma veya düşünmenin kötülük; nefrete dair konuşma veya düşünmenin nefret yarattığına dair Spinozacı formülümüzü paylaşabileceğimiz bir durumda bulunuyoruz... Olumsuz duygulardan "olumlu" duygular yaratabilmek için, neredeyse Kantçı "yüce" gibi bir şeye ihtiyaç duyan Lanzmann'm tarzıdır bu. "Adlandırılamaz", "açıklanamaz" "görünmez" olan filminde mevcut durumdadır. Ve filmin adı, "shoah", Kusturica'nın belki de kopye ettiği popüler aksiyon filmi "yeraltı"nı andırır...

Lanzmann'm filminin, yalnızca, kendini aktöre bir meydan okuma gibi gösteren bir durum karşısında artık bir hareket sunmayan bir imaj türü olarak Deleuze tarafından tarif edildiği şekliyle "zaman-imaj"ın patetik gücünü açığa vurmakla kalmadığını, öte yandan zamana dâhil olmayı bırakan, geçici veya açığa vurulmuş (hafıza-imajları) yaşamın saf seslerini ve imajlarını oluşturduğunu varsaymış olduğumuzdan ötürü, Shoah üstüne birçok "siyasal" ve "ideolojik" tartışmaya neden olan bu temel belirsizlik –inanıyoruz ki– "görünürlüğün kudretlerini" tartışmakta kalkış noktamız olmalıdır... Anlaşılan Lanzmann konuştuğu kişileri "hümanistik" ve "varoluşsal" bir ideale zorlamıştır: kendi "varoluşsal deneyimlerini"[4] anlatmakta dünyaya sonsuzcasına borçludurlar ve bu borç "insanlığın" yani "potansiyel olarak" İsrail'in yararına konuşma yükümlülüğüdür. Bu konuşma yükümlülüğü, ne var ki sadece kurbanlara ve sağ kalanlara değil, aynı zamanda ayrım gözetilmeksizin Nazi öğretmenin karısı gibi eski Nazilere ve Polonyalı eski köylülere de –saplantılı şekilde– dayatılmıştır. Lanzmann konuştuğu kişilerden konuşmayı başaramayanları çılgınca konuşmaya zorlamıştır – bu Varoluşçu bir filmden, bir işkenceden, saplantılı ve çoğu kez paranoid bir soruşturma ve hak talebinden fark-

4 Lanzmann bir gazeteci ve Sartre ile arkadaşlarının dergisi *Les Temps Modernes*'nin editörlerinden biriydi.

sızdır... Pratico-inerte (pratikte ölüm) her yerde mevcuttur, sadece söylemde yer almaz, aynı zamanda şimdi Treblinka ve Birkenau'nun boş mekânlarında da vardır. Kantçı "yüce" imajı "anlama" yerine dehşet yaratır ve Lanzmann aniden mucizevî bir diyalektiğin devreye gireceğine inanır görünmektedir...

Ancak "yüce", "idea"dan başka bir şey değildir. Ölçülemeyen, (imgeleme kudretlerimizin dışında) imgelenemeyen ve Heidegger'in yorumlayışıyla bize "düşünce-şoku" veren, "anlamanın" bile şifa olamayacağını gösteren bir şeydir. Anlama (*Verstand*) Kant'a göre "kavramları" gerektiren bir yetidir ve sadece Vernunft, Akıl yetisince sağlanan "kategorilere" yerleştirilerek ve "idealar" dünyasına kendini bırakarak, "kavramsallaştırmayı" beceremediği anlaşılmıştır.

Sinema bu "yüce" ile uzun bir tarihsel serüvene sahiptir: belgesel film yapımcılığında önceden, Flaherty o mükemmel örneği, Kuzeyli Nanook'u sunmuştur. Ancak bu yine de; Inuit "socius"unun belgeselde ad takılan ve bir "aktör" haline gelmeye eğilimli tek bir bireyle temsil edildiği (mizansen olduğunu anladığımız), kendini düşmanca bir çevre (doğanın devasa ve sınırsız "beyazlığı"), bir ortam şeklinde sunulan "durumda" açığa vuran, "matematiksel bir yücedir". Vertov belgeselin "isimlere" –Nanook gibi, bütün Eskimolar toplumsal ve kolektif yaşam deneyimlerini bu tarzda yaşarlar– ve "kişilere" gereksinimi olmadığı, tersine yalnızca "yaşandığı şekliyle hayatı" gereksindiğini vurgularken gerekçelere sahipti (Vertov, 1992). Deleuze'ün de Flaherty'nin "meziyetlerini ona" en azından kısmen iade ederken gerekçeleri vardı: Flaherty'nin filmleri ilki Holywoodcu, ikincisi Anglo-Sakson tarih anlayışına ait olan (özellikle Toynbee, ama sonra Pitirim Sorokin tarafından...) iki "ideoloji" tarafından oluşturulmuştur (Deleuze, 1983: 267). Klasik Holywood filminde olduğu üzere, Griffith'ten beri bize ço-

ğunlukla, karşısında "bireyselleşmiş" bir kahramanın tepki göstermesi gereken "durumların" –toplumsal, doğal, rüya gibi vb.– sunuluşuna dayanan bir imajlar rejimi dayatılır ve kahramanın eylemleri de az önce yaşanan durum üzerinde küçük değişiklikler yaratıyordur: örneğin, Simmel'in Yabancı'sı klasik Westernlerde "arabulucu" veya "yargıç" olarak yeniden ortaya çıkar – ıssız bir yerden gelir ve vahşi ruhu ile girdiği toplulukta "bugün gelen ve yarın ayrılacak olan birisi gibi değil, bugün gelen ve yarın ayrılmayacak olan birisi olarak görünür". Amerikan "topluluğu", burada, saf bir "iyi" veya "kötü", "barışçı" veya Hobbesçu "herkesin herkesle savaştığı" topluluktan başka bir şey değildir. Yabancı burada ya bir "arabulucu" ya da "işgalci"dir: ya barışı, topluluğun "evim, güzel evim" stratejisini yeniden tesis edecek ya da topluluğu düşmanları karşısında ayağa kaldıracak bir dış tehdit olarak vahşice görünecektir – Kızılderililer ya da yasadışı insanlar. Nanook bu tür bir kurgudan (Western) çok ötede değildir, ama Simmel'in Yabancı'sından tümüyle uzaktır. O sert ve kendini zorla kabul ettiren bir "Doğa" ile yaşam mücadelesi içindedir, öyle ki yaşam-dünyası sadece durumu, onun ortamını veya çevresini değiştiren bir fail olarak belirmez.

İmajlar kuramının özeti

İmajları sınıflandırma çabamızda, ilk kaynak Flusser'in "teknik" ve "temsili" imajlar arasında yapmış olduğu ayrımdı. Oysaki bu, popüler kitlelerin sadece fotoğraf ve sinema ile ilk kez karşılaştıkları sıradaki muhtemel "büyülenişlerinin" nedenlerini gösterebilecek, oldukça geniş bir kategorizasyondu. Bazin, öte yandan, benzer bir fikir silsilesiyle, kendi sinema felsefesini bir "fotoğraf ontolojisine" –bir tür memento mori ile "imajlar ve tasvirlerle mevcudiyetini sür-

düren" dinsel bir mantığa– aykırı oluşuyla temellendirmeyi denemişti. Mantıkçı ve semiyotikçi Peirce imajların muhtemel bir sınıflandırılışının çok daha ayrıntılı bir açıklamasını yapmıştı: bazı göstergelerin optik niteliği "niyet taşıdığında", bunlar, tamamen simgesel bir araç olan "dilin" yardımı olmaksızın anlamı iletebilecek "optik-göstergeler" (opsigns) (Deleuze) olarak adlandırılabilirler. Bu Peirceci anlamda, bizler günümüzde her şeyin imajlardan geçtiği ve "kaydedildiği" bir "imagosfer"de yaşıyoruz. Bu, imaj nosyonunda Bergson ve ondan sonra da Deleuze'ün gördükleri şeye atfetmek istediğim, adeta bir "panimajcılık" halidir.

Bergson'a göre madde bir imajdır ve kendisi algılar – benzer şekilde Vertov'a göre, yeni doğan sinemanın temel görevi algılamları (percepts) şeylerin kendilerine "tercüme etmektir" ve bu Kantçı-fenomenolojik kendinde-şeyler ve bize-göründükleri-şekliyle-şeyler (fenomenler) ayrımını topyekûn ortadan kaldırma girişimidir. Montaj Vertov için imajları sınıflandırmanın parçasıdır ve önemli olan imajların kendileri değil, tersine en az iki imajı birbirine bağlayan neredeyse boş bir uzam olan, tam-algı bağıdır. Bu onun, iki varlığı veya olayı ayıran mesafe ile değil, tersine "komşuluklarını" ve "yakınlıklarını" ölçen bağ olarak tanımladığı "aralıklar" kuramıdır. Bu sayede, aynı dizi içindeki iki uzak şeyi imajlar ve aralıklar vasıtasıyla bağlayabilmiştir – Kameralı Adam filminde örneklerle gösterildiği üzere metropolitan ve göçebe, ölüm ve doğum, emek ve eğlence bağlantılandırılmıştır. Coşku (Enthusiasm) filminde, aralıkların devreye girişi suretiyle, imajların nasıl birikmiş olduklarını (yoğun kudretler ve duygular yaratmak için biriktirilirler) anlamak mümkündür: bir devrim yapılıyordur.

Eisenstein, Vertov ve Kino-Gözler ile polemiği boyunca, imajları bu şekilde biriktirmenin sunduğu hareket serbestliğini anlamış durumdaydı – ilk ve en basit şekilde çağrışımlar

düzeyinde, ikinci olarak "patetik" diye adlandırdığı şey, birikmiş ve niceliksel sürecin Hegelci dönüşümünün bir "sıçramaya" dahil olduğu, umudun birikmiş imajlarının zaferin imajlarına, sefaletin imajlarının devrimin imajlarına, acının imajlarının kızgınlığın imajlarına dönüştüğü ve buradan devrimci bir neşe ve coşkuya sıçradığı moment düzeyinde anlar. Vertov ve Eisenstein'm imajları sınıflandırışları, doğrusu epeyce farklıdır, ama aynı devrimci dile karşılık gelirler. Erken dönem film yapımcılarının çoğu gibi (Deleuze'ün "hareket-imaj"cıları), bu Sovyet sinemacıları da Griffith ve klasik Holywood sinemasındaki gibi bireysel olmayan, Alman Dışavurumcu sinemasında olduğu üzere sadece psikolojik bir manzaradan oluşmayan, tersine yüzleri, olayları, olguları ve gerçeklikleri imajla bütünleştiren tam bir bilgelik olarak "eylemler" dünyasına inanıyorlardı. Eylemler daima kolektiftir (Eisentein'ın diyalektik kuralı gereğince, Bir zorunlu olarak Çok haline gelir) ve Eisenstein onda montajın güçlerine dayanan kendi sinematografik öğretisinin kurucu babasını görmekle beraber Griffith'i eleştirir: Griffith (türleri ve "toplumsal-olmayan" tipleri ile klasik Holywood sineması da) bir ampiristtir; fikirler ve karşıtlıklar kendi değerlerini kendilerinde taşırlar – zengin ve yoksul, kadın ve erkek, genç ve yaşlı, beyaz ve siyahi, birey ve topluluk karşıtlıkları vardır ve bunlar klasik, neredeyse Platonik tarzda diyalektik bir ilişkiye giren ampirik, olgusal verilerdir. Bunun nedeni Platonculuğa göre bir adamın adam olması, ama aynı anda bir baba olamamasıdır – babanın bir modelini ya da tipini etkili şekilde oluşturabilmesi için başka bir ideaya, "baba"ya (iyi baba) aktarılmak zorundadır. Burada "tipik" olanı yaratan ve yeniden üreten kişiye özgü özellikler "ampiriktir", çünkü bunlar "verilidirler": Griffith'in filmlerinde yoksulluğun hangi yollarla diğerlerinin yoksulluğu vasıtasıyla daha da zenginleşen sömürücülerle ilişkili olduğu anlaşılamaz ve Orson Welles'in Sha-

kespeareci ve Nietzscheci stilini beklemek zorunda kaldığımız üzere, sinemanın başlangıç döneminde derinlik psikolojisi aslına bakılırsa asla mevcut olmamıştır.

Deleuze, hayatın, kendisini temsil etmesi amaçlanan imajı desteklemediği noktada, klasik sinemanın bir krizinin söz konusu olduğunu söyler görünmektedir. Hareketin imajı artık inanılmaz bir biçimde başarısızdır, imajlar arasındaki (durumlar karşısında gösterilen hareketler veya tam tersi) mantıksal-algısal ve duyumsal-motor bağlantı bundan böyle belirgin değildir ve her nasılsa, imajlar yaşanan gerçekliğe karşılık gelmezler. Eski, devrimci sinemada, "şok edici" algılamlar belirgin şekilde iş görürlerdi: bunların toplumsal yaşamda, Amerikancılık ve Amerikancılığın bireyci-toplulukçu değer sistemlerinde, "Amerikancılığın" yine Heidegger'in kullandığı anlamda (Amerikancılık bir Avrupalı hastalığıdır) bulunduğu ve eylemlerin etkili olduğuna inanılan Avrupa siyasal sahnesinde –Almanya'da Weimar, Fransa'da Halk Cephesi– kendine mahsus bir yeri vardı. Şimdi, savaş yüzünden tahrip olmuş Avrupa'da, Rossellini artık "eylemlere" değil, tersine "kanıtlamalara", "tanıklıklara", savaş, terör ve yoksulluğun mağdurlarının bastırılmış sesine inanacaktır. Deleuze bu olayların sinemadaki "sosyo-patetik" etkisini yeterince açıklamamıştır. Savaş-sonrası dönemde, her şey krizdedir: artık Alman sinemacılar yoktur (hepsi Birleşik Devletler'e göçetmişti) ve Godard'ın söylediği gibi, Fransızlar komünist militanlar istisna olmak üzere gerçek bir "direniş" gerçekleştiremediklerinden, tanıklığın tahayyüle elverişli sinematografik kıymetini değerlendirememişlerdi. Yalnızca yeni-gerçekçi olarak bilinen İtalyanlar, savaş sonrası dönem hakkında "sıradan" film çekmek üzere gerçek girişimlerde bulunmuşlardı.

Deleuze bu yeni imajları, çekimlerin bölümlerinin ve eklemlenmelerinin dolaylı işlevleri olarak sunulan zaman ye-

rine, "doğrudan zaman-imajları" olarak adlandırır. Hareket-imaj ve zaman-imaj arasında yaptığı ayrım üretkendir, çünkü "tarihsel" değil "mantıksal" bir ayrımdır. Ancak, Deleuze zaman-imajm gelişiminin motiflerini sadece sinematografinin içinde ve modern sinemanın (yeni-gerçekçilik, Welles, Amerikan Bağımsız Sineması ve Yeni Dalga ve Yeni Alman sineması ile kıta sineması) çektiği yeni öznelerde aramaktadır. Oysaki biz zaman-imajm evrimine halen eşlik eden bazı önemli toplumsal değişikliklerin olduğuna inanıyoruz. Öncelikle savaş-sonrası siyasi yaşamın, eylem kapasitelerine ve dünyayı eylemleri ile dönüştürmeye artık inanmayan harap olmuş bir manzaradaki insanların kurbanlar için tuttuğu yas temelinde nasıl yeniden oluştuğunu gözlemlemek zorundayız. Ve bu, Solanas'm ünlü "Üçüncü Sinema" manifestosunda açıklanan meselede olduğu üzere, salt devrimci dönemlerinde, Üçüncü Dünya sinemasında da geçerlidir. Öyle görünüyor ki ilk defa, insan eylemi ve bireyleşmiş faaliyet (kolektif tarzlarında bile) genel bir kriz halindedir ve bu sadece sinemada sözkonusu değildir. Esas olarak toplum bilimleri ile belgesel film yapımcılığının birleşmesine dayalı olan bizim amaçlarımız açısından zaman-imajm önemli hale gelişinin nedeni budur.

Deleuze yalnızca genel olarak ve özellikle sinematografi alanının bütününde gözlemiş olmasına karşın, hareket-imajın krizinin belgesel filmciliğin tam merkezinde de ortaya çıktığı açıktır. Ancak bu eyleme ve "düşünmenin" kudretlerine genel bir inançsızlık, yani genel olarak kanaat toplumlarının "modern vaziyetidir". "Eski sinema" insan eylemlerine ve yönelmişliğe inanıyordu. Bu Griffith örneğinde (Eisenstein'ın ona karşı yönelttiği eleştirilerle uyumlu şekilde) "ampirist" ve "bireyci" veya Sovyet sinemasında "diyalektik" ve "kolektif"di. Sadece Alman Dışavurumcu sinemasının (*The Cabinet of Dr. Caligari* [Dr. Caligari'nin

Muayenehanesi]'den başka bir örneği olduğundan emin olmadığım) bağrına bastığı uyurgezerlerin durumuna uygun değerler, böyle bir bireyci inancı bir yüzey psikolojizmine ve duygu durumuna taşıyabilirdi. O yüzden, sosyolojik bir bakış açısından, klasik Holywood sineması çoğunlukla topluluk-durumlarının, esas olarak bireyler ve bağlantısız kişiler olan insan taşıyıcıların eylemleri ile dönüşüme uğramasına dayanır: toplumsal ilişkileri belirleyen bir gerilim alanı daima mevcuttur. Öte yandan Sovyet sineması, Eisenstein'ın filmlerinde olduğu üzere, genel olarak "kolektiviteyi", eylemin öznesi olan "kitle"yi ele alır. Hatta son filmlerinde, Alexander Nevsky ve Ivan Grozny gibi tarihsel "efsaneler", kahraman bir "kişi" veya birey değil, tersine bu büyük tarihsel hükümdarların, adeta durumları ve ilişkileri tarihsel olarak aşan ağsı bir örgüde yakalandığı birer kolektiftirler. Bu, "insanları" bile filme çekmeyi reddeden, makine-hayattan, Lenin'in duyurduğu elektriklendirilmiş bölgeden (electrifikatsia) ve duyurusu yapılacak olan "yeni insan"dan söküp aldığı aralıkları kullanmayı tercih eden Vertov örneğinde çok daha ilginçtir. Vertov hatta insanların filme çekmek için ilginç olmadıklarına, elektriklendirilmiş-konstrüktivist yaşamın değersiz yüzü olduklarına, sadece kendi çevrelerinin parçası olarak hizmet göreceklerine inanıyordu. Bu neredeyse Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödip'te "arzulayan makineler" bağlamında bildirdikleri idealdir. Şimdi, Sovyet sinemasında tam olarak ne olduğunu, en azından Stalinist döneme değin ve ondan sonrasında Parajanov, Tarkovsky ve özellikle Sokurov gibi, "zaman-imajın" önde gelen "modern" film yapımcıları ile birlikte ayrıntılarıyla görmeliyiz.

Eisenstein'ın montajın kurucu babası David Wark Griffith'in eleştirisine kalkıştığı tarzdan başlamalıyız. Eleştirileri sadece yazıları ve makalelerinde yer alıyor değildir, bundan çok kendi filmleri Grev, Ekim ve Potemkin'de bulunur... Ei-

senstein bir kitle sanatı olarak sinemanın "hakikatine" inanır görünmektedir. Griffith ve Holywood'un büyük yapımlarının mantığında da bu fikir hüküm sürmektedir: bu bir kitle sanatıdır. Ancak bunlar besbelli ki "farklı" kitlelerdir ve bütünüyle farklı biçimlerde tahayyül edilmektedirler, bununla beraber Deleuze'ün hareket-imajımn kurallarına uymaktadırlar. "Kitleler" veya Griffith'in "toplulukları" ampirik olarak verilmişlerdir, sanki hem izleyici hem de temsil olarak edilgence daima oradadırlar. Devrimci koşullar altında, öte yandan, Eisenstein kitlelerin ideolojik gerçekliğine, eylemlerine ve tepkilerine inanmaktadır. İmajın gücü kalabalıkların etkin varlığından, proleter kitlelerin birleşik eyleminden gelir. Bu birleşme Potter ve Griffith tarafından icat edilmiş çeşitli türlerde öğelerle –askıda tutma ile gerilim anlarının birbirini izleyen montajı, iyi ile kötü, iyi ile şeytani, birey ile topluluk, kadın ile erkek arasındaki bir düello mantığı vb.– diyalektik olarak düzenlenmiştir. Çelişkiler kişiye özel ve ampiriktir, diyalektik ilişki ağlarının derinlerdeki nedenlerini göstermeyi başaramaz. Bu burjuva ideolojisinin montaj-düşüncesidir. Eisenstein, kendi adına, buna karşılık automaton spiritualis fikrini ileriye taşır: film kitlelerin beyinlerini etkileyebilen ve onlara eylem istemi hissi verebilen türde etkili bir ortamdır. Ve diyalektiği kavrayışı kesin olarak Hegelci ise de (tarih ve insan bilincinin diyalektiği vardır, Doğa'nın diyalektiği yoktur), buna karşın "sine-yumruğunu" (Vertovcuların "sine-göz"üne karşıt olarak) yerleştirdiği "tekhne" Kantçı estetiğe dayanır: imajdan duyguya ve duygudan düşünceye (fikirlere) doğru sürekli ve yumuşamayan bir hareket vardır ve bu tam anlamıyla Kantçı yücenin işleyiş tarzıdır. Her şey neredeyse Spinozacı ilâhi bir Doğa'ya taşınır ve birbirini yalnızca mantık bakımından değil, ama aynı zamanda duygular zincirinin kurallarına uyarak takip eder. "Yumruk" "pathos" (bizzat kullandı-

ğı bir terimdir) şeklinde iş görür ve patetik başlı başına sinemanın tanımıdır. Kant'ta yüce tecrübesinde olduğu üzere, düşünce uçurumunun psikolojik devindiricisi şimdi şu boşuna çabada, "ölçülemezi ölçmek", varlığın (Spinoza) ve tarihin (Hegel) karşılaştırılamazlığım ölçme çabasında ortaya çıkar. Kant bir manzaranın, herhangi-bir-fenomenin (a whatever-phenomenon) barındırdığı duyguları değerlendirmeye çalıştığımızda tahayyülümüzün tasavvur ettiği düzenlemelerin işlemediği her zaman, zihnimizin onunla mücadele edebilmek için Fikirler (Ideen) oluşturmaya zorlandığını ileri sürer. Bunlar "temsiller" (*Darstellungen*) değil, tersine "tasarımlardır" (*Vorstellungen*). Spinoza'nın aksine, Kant'ta fikirler yetilerin –Akıl, Anlama ve Tahayyül– çatışmasının sunduğu tasarımlar ya da armağanlardır. Eisenstein'm tahayyül ettiği sinematografik çatışma bire bir budur – çatışmalar olmaksızın kitlelerin ve çoklukların zihinlerinde fikirler ortaya çıkamaz. Hegel Kant'ın yücesinin rolünün yerine kendi tarih fikrini geçirir: diyalektik hareketi yalnızca tarih gerçekleştirmeye muktedir olduğundan, olağan tasavvur düzenlemelerinin ölçülemezi ölçme girişiminde zihinde Idea'yı tarih oluşturmalıdır. Tarih bireyleri aklın hilesiyle kullanıp kendi akışını akla uygun şekilde anlayarak, asla öyle olmadığı halde, bize çelişkili şekilde olayların ve fenomenlerin mantığa-uymaz bir dizisi olarak göründüğü için aşkın olan şeydir. Bu tür bir aşkınlık Eisenstein'ın öğretisinde hemen hemen estetik olarak bulunur: imajdan duyguya giden hareket izleyicileri düşünmeye, fikirler oluşturmaya yönlendirir ve bu sürecin mantıksal sonucu montaj-düşünce yoluyla zihinlerde fikirler üretmektir.

Bu Eisenstein'm "imajların gücü" sorunu ile yüzleşme biçimidir. İmajın gücü pathostan, dramatik duygusal patlama anından veya bir tutkudan diğerine, üzüntüden kızgınlığa, ıstıraptan umuda, baskıdan devrime bir geçişle geçmek

zorundadır. Pathos evrim ve gelişmenin diyalektik yasasına uyarak gelişen imajların ve hissiyatların bir birikimini önvarsayar ve bu birikim montaja dayalıdır. Eisenstein'ın, kendi Kayıtsız Olmayan Doğa anlayışında baştan başa verdiği bir örnek vardır: filmleri Potemkin ve *The Old and The New (General Line)* [Eski ile Yeni (Genel Çizgi)]'yi kıyaslar – ilki, geminin "etkili imajlarını" kullanmayı başarabilmiştir, öyle ki geminin kanunları kendi içlerinde devrimci bir umutta yoğunlaştırılmış, korku ve ümitle korku arasında kalma hislerini yaratabilmiştir. Bu imajlar neredeyse "kendinde-imajlar" olduklarından, ilave bir heyecana veya göstergelerle anlatma yoluna gerek duymaksızın izleyicide hemen hemen otomatik olarak heyecanlar ve duygular yaratırlar. Duygusal bakımdan, en azından Kuleshov Etkisi olarak adlandırılan şeyin yardımıyla, zihnin otomatizmine aittirler.

Sıradan ders kitaplarının, Kuleshov Etkisi'nde neler olduğunu, onu yalnızca çağrışım ile bağlantılandırmak suretiyle yanlış anladıklarına dikkat edilmelidir. Bu yapay anlayışta, Kuleshov Etkisi film-dilini oluşturan, bağlantı içindeki anlamlı imajlarca üretilen çağrışımlar yoluyla zihindeki bir işleme indirgenir. Böylece, çoğunlukla ve esas olarak bir sahnedeki başka bir imaja bağlanan "ifadesiz" bir surat, çaresiz bir çocuk, bir cenaze töreni veya bir eğlence sahnesi (televizyon veya başka bir şey izleyen bir surat olabilir) verilen en iyi örnekleri teşkil ederler. Bütün bu değişik bağlantılarla, izleyicilere aynı suratın farklı ifadeleri veriliyordur. Ancak biz Kuleshov Etkisi'nin çok daha derin ve neredeyse nörolojik bir mekanizma olduğuna inanıyoruz: hareket eden boş bir manzaranın, tepeden çekilen bir uçurumun görülmesi ile oluşmayan, izleyicilerin uçurumun kenarındaki bir kişinin imajı ile bütünleştiklerinde ortaya çıkan yükseklik korkusunun hissedildiği bir deneyim örnek olarak gösterilebilir. Oysa yükseklik korkusu hissi temel olarak beynin fiz-

yolojik-nörolojik bir durumudur ve bu olay hiçbir zaman sinematografik deneyimin uzağında yer almamıştır. Bundan ötürü, derinlik fizyolojisinin derinlik psikolojisi ile kıyaslandığında bir şekilde sinema ile çok daha ilgili olduğunun farkında olmalıyız.

Eisenstein, Kayıtsız Olmayan Doğa'daki Pathos üzerine denemesinin ilk bölümlerinden beri bunun farkında görünür: oldukça sade bir şekilde ve adeta Spinozacı bir usulle, heyecanın ve hislerin "genel olarak" mevcut olmadıklarını iddia eder – her his, her duygu veya her sezgi, her heyecan somut bir durumdur ve somut bir durum olarak sunulmalıdır. Bu duyguyu yaratan bir şey yoksa, genel olarak kızgınlık yoktur. Ve üzüntü, yenilgiye uğratılmış düşmanın bakışı ile karşılaşıldığında yerini neşeye bırakır. Bu, duyguların diğerlerinden ve nihaî olarak da arzu, keder ve neşeden temel Spinozacı türetimidir... İmajın zorunlu somutluğu burada hayatidir ve Eisenstein'ın Hegelci tarzdaki diyalektiği onu oldukça tuhaf bir kavrama, "kayıtsız olmayan doğa"ya yöneltir: sinematografide ve montaj aracılığıyla, doğa tutkusuz ya da heyecansız olmaz – grev esnasında Odessa limanının boş rıhtım manzaraları eşliğinde, sabah boyunca, kurban için "yas tutan" sisler içinde hüzünlü bir güneş ışığı yer alır. Alexander Nevsky'de Prens Nevsky yönetimindeki Rus köylülerinin, toprak insanlarının bakışında siyah dostluk halini alırken, beyaz beklenmedik şekilde terörün işaretine dönüşür. Ortamların ve çevrelerin filmsel temsil edilişi hiçbir şekilde "duygu dışı" veya "göstergelerle anlatma" meselesi değildir, tersine hislerin ve tutkusal yaşamın derin bir olgusallığıdır. Bu kesinlikle sinemanın o muhteşem büyüsü ve seyirciler üzerindeki neredeyse otomatik cazibesidir.

Ancak bazen hislerin ve duyguların bu tür bir otomatizmini kullanmak tehlikelidir: Sovyetler Birliği'nde kırsal dönüşümün imajlarını sunmak için kullanılmış Eski ile Ye-

ni örneğinde durum budur. Bu artık devrim zamanı değildir, tersine "sosyalizmin barış içinde inşa edildiği", bilimsel tarım makinelerinin tanıtıldığı ve işbirlikleri oluşturulmasının propagandasının yapıldığı dönemdir. "Potemkin'in kanunlarından" farklı olarak, kendinde-imajların hiçbiri yeterince güçlü değildir – "sakin köylü yaşantısı nasıl böyle güçlü imajlar sunabilir ki" diye sorar Eisenstein. Kanunlar ve askerlerin insanları katliamdan geçirme imajları ile karşılaştırılamaz şekilde yalnızca süt kaymağı makinesinin imajları var elimizde. Bir tek montaj, katıksız montaj işbirliği çağrısı için gereken etkili imajları yaratmaya muktedirdir. Sütü ayıran makineyi köylülere tanıtmak için geçici olarak kullanılan genç bir kız imajına sahibiz. Zengin ve daha "gelenekçi" köylüler bu yeni icada ironiyle yaklaşırlarken, daha ümitsiz olanlar makineye umutla veya huşu içinde bakıyorlardır, vb. Dolayısıyla, Eisenstein bütün sinematografi tarihinin en heyecan uyandırıcı imaj dizilerinden birini yaratmayı başarabilmiştir: askıda kalış suratların ardarda birikmesi, sütü ayıran makineyi vurgulayan yakın-çekimler ve propagandacı genç kızın korkulu suratı ile uç noktadadır. Peki bu plan-sekansın iş görüp görmemesinin önemi nedir? Bu açıktır ki, bir ölüm kalım meselesi değildir, yine de salt entelektüel, ekonomik ve tarihsel bakış açılarından daha fazla bir şeydir. Şimdiki zaman olarak adlandırılan zamanın dolaylı imajları sadece basit şekilde "geçip gitmemeli", "birikmeli", bize Sovyet Rusya'nın kırsal hayatının dönüşümü sırasındaki karmaşık ilişki kümelerinin bağlamını vermelidir. Ancak, imajlar sinemada daha fazlasını da anlatabilmelidir ve Eisenstein'ın bu sorunu çözüm yolu mükemmeldir: meraklı bekleyişin sonunda, bunun işe yarayıp yaramadığı beklenen sahnede, yakın-plandan çekilen süt-ayırıcısı her türlü kıvılcım eşliğinde patlar, beyaz bir sıvı genç kızın suratına sıçrar ve bu oluşturduğu bütün imgesel etkileri eşliğinde

aniden sahneye çıkan, neredeyse bir orji, erotik ve pornografik bir öğedir. Bu sinema tarihindeki en etkili metaforlardan biridir. Film göstergebilimcileri bu sefahatle ilgili öğenin sadece çağrıştırıldığını söyleyebilirler, ama biz bunun analojiler yoluyla değil, tersine "eksik bir imaj" aracılığıyla, mevcut olmayıp sadece kavranılabilen, ama görülemeyen bir imaj vasıtasıyla göstermeyi başarabilen katıksız bir metaforik güç olduğuna inanıyoruz: bu toprağın tohumlanması, Dionysos'un doğuşu ve bir tür ulvi erotizmdir.

Eisenstein filmlerinde normal olarak düzdeğişmeceli mecazları kullanır: bu onun daha önce tiyatro deneyiminden elde edip "montaj atraksiyonları" olarak adlandırdığı şeyi kavrayış biçimidir. Atraksiyonlar salt duyarlılıktan ziyade, idrake, zekâya hitap eden analojilerdir. Yalnızca zihnin gözleri onları ve yönelmişliklerini görebilir, çünkü grevcilerin katledilmesi ile bir ineğin boğazlandığı sahne arasında karşılaştırma yapmak imkânı yoktur. Bu gerçekten de saf bir banaliteden çok ötede bir şeydir ve Eisenstein'a özgü montaj ilkelerinin günümüzde yaygın olarak reklâmcılar tarafından nasıl kullanıldığı unutulmamalıdır.

Montaj, brikolaj, yenilik

Sinematografinin söz dağarcığında, bir dizi iktisadi ilişkiye göndermede bulunan teknik terim dizileri bulunur – film bir "prodüksiyondur" ve bir şekilde, bireysel ama aynı zamanda kolektif "yapımcılar" tarafından üretilir. Nihaî olarak film bir "üründür", Marx'ın söylediği gibi "mistik" karakterini ürünün üretim sürecinden kopmuş olmasına borçludur. Bunun bir meta olarak ortaya çıkan ya da piyasada bir metaya dönüştürülen her ürün için geçerli olduğu, mutlak ve topyekûn metalaşma çağında sinematografik metalara özgü bir nitelik olmadığı şeklinde itiraz edilebilir. Bunun-

la birlikte, bir anlamda, "metalaşma" her şey için aynı değildir – çünkü sinematografik veya estetik "üretim" genelde, herhangi bir meta ile ortaklaşa paylaştığı, doğal olarak yarımistik bir nitelikte "gözükür" gibiyse de, bu yine de tamamen farklı bir yoldan olur. Diğer bir deyişle, kültür tarafından farklı olarak değerlendirilmeseler de, mistik nitelik sanat nesnesine genellikle basit bir metadan daha fazla uyar. Bir film ya da bir resim, bir toplu iğne veya tabakla, paketlenmiş patates veya bir araba ile aynı şey değildir.

Sinema terminolojisinde, bir dizi iktisat terimine karşılık gelen terim dizileri bulunur: film bir prodüksiyondur, telif hakkı ve bir satıcı (dolayısıyla alıcılar) vardır; filmin sahibi olan bir yapımcısı bulunur ve nihaî ürün bir meta olmaktan ve dolaşım sürecine girmekten kesinlikle kaçamaz. Diğer bir deyişle, Marx'ın Kapital'in Üçüncü Cildinde tanımladığı "mistik" niteliği taşıma eğilimindedir – ve bu nitelik metalaşmış her ürün için geçerli olduğu üzere, ürünün üretim sürecinden kopmasının nihaî etkisi olarak belirir. Bu, Marx'ın Kapital'in Birinci Cildinin ünlü "Meta Fetişizmi" bölümündeki iddiasını geliştirdiği bir konudur. Tam bu noktada, Marx emek sürecinin esas olarak "üretmek"ten ziyade "yeniden-üretmek" olduğunu anlamış görünmektedir. Kapital geri dönüşsel okunması ve "yeniden üretim" bakış açısından yorumlanması gereken bir eserdir. Althusser ve *Reading Capital* (*Lire le capital*) [Kapital'i Okumak]'ın diğer yazarları bu gerekliliğin farkındadırlar, ancak bu farkındalığm bütün sonuçlarını elde etmeyi becerebildiklerinden emin değiliz.

Bu "mistik" nitelik, doğası gereği sinematografik ürünlerden asla uzak kalmamıştır. Ne de olsa, bu bir sanat eseridir ya da ona sanat eseri niteliği atfedilir. Atfedilen bu kültürel ve güdüleyici değerler, onu sadece bir "ürün" olmak yerine bir "yaratım" olarak ortaya çıkarır. Sanat eseri meta-

laşması sürecinde yalnızca yeni bir kavramlar dizisi tarafından çözümlenebilecek olan yeniden-üretim alanına katılır. Açıktır ki, onu piyasaya sürecek bir üreticisi vardır, ama burada, ne üretim süreci ne de dolaşım ve bölüşüm süreci bir tüketim ürünü niteliği taşır. Bir resim ve bir tabak piyasada dolaşım alanına aynı yolla tanıtılabilirler, ancak toplumlar bu dolaşım ve pazarlama sürecini değişik ve farklı yollarla yorumlarlar. Kolektif hafızaya dâhil ürünler örneğinde (antikalar veya zanaatkârların imalatları) bu kültürel tutum apaçıktır ve kendini Ondokuzuncu yüzyılın sonundan beri Anglo-Sakson ülkelerinde ileri sürüldüğü üzere, neredeyse tamamen yanlış bir şekilde, herhangi bir "kültürel kuram" bünyesinde doğrular. Bu kuramlar antropolog Tylor'un durumundaki gibi, her beşeri ürün veya kurumu, hatalı şekilde, "kültüre ait insan yapımı nesne" (cultural artefact) başlığına indirger. Ancak, bu indirgeme veya birleştirme değişik ürünler arasındaki önemli farklılıkları ihmal etme riski içerir. "Belirsiz" tabiatına rağmen, popüler eğlencenin dökümtülerinden değilse, sinematografi diğer birçok şeyin yanı sıra bir sanat eseri olarak dolaşım sürecine dâhil olur.

Kısacası, biz hâlâ Marx'ın "yeniden-üretim" sürecini açıklamaya çalıştığı yönü kalkış noktamız olarak almak zorundayız: ve zaten, böyle bir çözümlemede katedilecek yollar evvelce, özellikle Frankfurt Okulu üyelerince ve daha teknik olarak, Joseph Schumpeter'in çalışmalarında kendi ekonomi politiklerinin bir parçası olarak inceleme konusu edilmiştir. Bunlar, ikincinin analitik olarak önce gelmesi gerektiği gerçeğinin bir şekilde farkında olmakla birlikte, izlenecek yörüngede "üretime" "yeniden-üretim" üstünde ayrıcalık tanımışlardır. Buradaki amaçlarımız bakımından, bir filmin yatırım gerektirdiği açıktır. Ama bu ne tür bir yatırımdır? Bir roman yazarı yalnızca bir erkek ya da kadın olarak roman yazdığı sürece bir roman yazarı olabilir. Ancak roma-

na kimse müdahale edemez yahut o romanım yazmadan önce ona engeller çıkaramaz – kâğıt, kalem, biraz sabır ve muhayyile, zaman ve emek yeterlidir. Oysa bir film ciddi bir yatırım yapılmaksızın asla üretilemez. Yani, edebi bir eserden farklı olarak, yatırım olmaksızın film yapılamaz. Sinemanın ilk dönemlerinde, senaryo yazarlığı zaten ayrı bir edebi hüner olma yolundaydı; öyle ki mevcut-olmayan bir film için Arthur Honegger'in ne suretle bir müzik eseri bestelediğini hatırlayabiliriz. Bu sinemanın temel ve aynı zamanda kuruluşuna özgü "belirsizliğinin" esas çekirdeğidir – sinema tarihi kendinde nadiren trajik olsa da, mağdurlar, başarısız senaryolar, yarıda bırakılan projeler ve bununla ilgili trajedilerle doludur. Ancak, bu projelerden hiçbiri "yeniden-üretim" döngüsü ile karşılaşmaksızm gerçekleştirilemezlerdi, çünkü sinema kültürel olarak kabul edilir bir değer kazanabilmesi için daima bir farklılık oluşturmak zorundadır. İşin özünde, Gabriel Tarde böyle bir "psiko-sosyal" sorunu, yani, üretim ve yeniden üretim süreçlerinin geniş kültürel anlamını çözümlemeye girişmiş yegâne bilim insanı olarak gözükmektedir. Tarde'm daha geniş bir çerçevedeki "ekonomik psikoloji"yi (yahut "varyantlarım") klasik ekonomi politiğin dar, ekonomistik ve indirgenmiş alanının yerine geçirmeye nasıl ısrarlı şekilde çabaladığını hatırlamak zorundayız. Böyle bir psikoloji olmadan, bir kültür ürününün kendisini herhangi bir metadan nasıl farklı kılabileceğini anlamanın olanaksız olduğuna inanıyoruz.

Tarde'ın pratik tezlerinden biri emeğin genel olarak tekrara dayalı, dolayısıyla "sıkıcı" olan yönüne değinir. İşin "sıkıcı" mahiyetine, önceden genç Marx ve izleyicileri tarafından, "yabancılaşma" adı altında karşı konulmuştur. Ancak Tarde'da, emek sürecinin sıkıcı niteliği "yabancılaşma"nın sonuçlarına indirgenmez. Bu nitelik zorunlu olarak genel üretim sürecine dâhildir. Emek, gündelik anlamıyla, ancak

yeniden-üretimde bulunur, çünkü bir "taklit" meselesinden başka bir şey değildir. Bu, "taklidin" Tarde'ın felsefesinin temel bir kavramı olmadığı anlamına gelmez: felsefesinin hazır çekirdeğini oluşturur, çünkü her şey, her beşeri etkinlik daima taklide açık olmuştur ve taklit olmaksızın, hayat alanında hiçbir şey varlığını sürdüremez. Yaygınlaşması ve rutinleşmesinden önce habitus olarak ele alınmadıkça, emek süreci asla, nihaî olarak yenilikçi yaşama tarzının gerektirdiklerini tatmin edebilecek olan, icat etmenin ve yaratmanın bir parçası değildir. Ve eğer atalardan, ana-babadan ve ustalardan öğrenilen emeğin "habitusu" hakkında konuşuyorsak, bu salt "emekle" değil, bir tür zanaatkârlıkla ilgilendiğimiz anlamına gelir. Modern sanayi-kapitalizmi yahut "sanayi-sonrası" denilen ortamda, öte yandan, sistem temel olarak yeniden-üretimin önceden-programlanması (günümüzde gelişmiş bir ekonominin birçok sektöründe olduğu üzere) suretiyle işlediğinden, yeniden-üretimin ne kadar önemli olduğunu anlayabiliriz. Kütlesel üretim için "ürün tasarımı" bugün gereklilik haline gelmektedir. Ve böyle bir bağlamda, yani, böyle bir artık-üretim döngüsünde, işçi aslında "hiçbir zaman kazanmamış olduğunu" kaybetmektedir. Diğer bir deyişle, işçinin kaybettiği bu süreçte kayıp veya borç önceden varsayılmaktadır. Emeğe Hegel ve sonra da Lukács tarafından atfedilen teleolojik özellik bu tür bir perspektiften azade değildir. Bu emeğin zorunlu ontolojisidir ve bizce (Tarde'ın bakış açısınca da) her ontik kategori tarafından önceden varsayılır. A priori olan üretim değil, yeniden-üretimdir, çünkü ilki icat ve yaratıma ("sanatsal" ya da "zihinsel" olması gerekmeyen) tahsis edilmelidir. Diğer bir deyişle, yeniden-üretim daima üretimden önce gelir.

Bu üretimin yeniliğin bir parçası olduğu anlamına gelir. Tarde'a göre, bu "yeni" daima bir rastlantı ya da "röprodüksiyonlar" üzerinde yürütülen taklitlerin iki dizisinin tesa-

düfen karşılaşması olabilir. Örneğin, "fotoğrafın icadı" olarak saydığımız tarihsel olay, camera obscura geleneği ile Niepce'in *héliographe*'ı keşfetmesinden önceki uzun bir geçmişe dayanan, bazı maddelerin ışığa verdikleri bir kimyasal tepkinin keşfedilişi arasındaki tesadüfî bir karşılaşmadır. Ve bu tür icat olayları, yaygınlaşmadan önce, tarihsel ve kültürel olarak hissedilemez. Bununla birlikte, Nicéphore Niepce icadına "daha çok" ilgiyle motive olmamıştır – açıkçası kötü bir ressamdır ve kendi kadar kötü bir ressam olan oğluna yardımcı olacak bir araç geliştirmeye çalışmaktadır. Sinema onun icadı ile insanın hareket algısı kapasitelerinin birleşmesinden başka bir şey değildir. Bu icatlarda bilimsel ya da sanatsal ulu güdüler bulunmaz, ama yine de, bunlar önemsiz bir teferruat veya şansın ötesinde olan şeylerdir.

Tesadüfî karşılaşma ve şans faktörü sinemanın erken dönemlerinde zaten mevcuttur – Lumière'in "görüşleri". Bunların sayesinde, montaj-düşünce bu ilk imajların belge-niteliğine çoktan dâhil olmuş patetik anlamı ortaya koyabilir. Bu bir zamanlar Sergey M. Eisenstein'ın kuramsal açıklıkla ortaya koyduğu, başlangıçtaki "düşünen" sinemanın mutlak bir sorunu değil midir? Ancak, "sosyalizmin barışçıl inşası" dönemi sırasında "köy hayatının" "sosyalist kolektife" dönüştürülmesi üzerine bir yarı-propaganda filmi yapması istendiği zaman; Potemkin Zırhlısı'nda, hislerin (ıstırap) artışı ve diyalektik birikimini diyalektik bir sıçramaya (devrimci hınç) dönüştüren kilit imajların zaten kendilerinde etkili oldukları ve zırhlının kanunlarında görsel olarak ifade edildiklerinden ötürü, "pathos" (kendinden geçme hissi) yaratmakta güçlük çekmediklerini anımsatır. "Sosyalizmi inşa" çağında "kolektif çiftlik sistemi ve muazzam devlet çiftliklerinin doğuşunun görüldüğü", hâlâ "barış dolu" yani "kolektivizasyon" öncesi yıllarda, bu bir "çağrı" filmi olmalıdır. Oysa, Eisenstein devam eder:

> Bununla birlikte, tarımın sınaîleşmesi konusu kendinde çekici olamazdı. Bu yıllarda sanayi imgesinin bizim kuşağımızın sanatçılarında en popüler şeylerden biri olduğu unutulmamalıdır (...) ve bu, kuşku yok ki, köylerimizin kolektif tarım ekonomisi biçimlerine geçişte yaşadıkları o çok derin süreçlerin toplumsal çözümlemesi yerine, "makinenin pathosuna" tanınan öncelik nedeniyledir (...) Ününü "süt ayırıcısının pathosunu" müjdelemesinden kazanan, bizim filmimiz Eski ile Yeni'ydi (değişik adıyla, Genel Çizgi, 1926-9) (Eisenstein, 1987: 39).

Bu filmde, önceden görünen "sayılar" simgeler veya daha doğrusu göstergeler değil, tersine, "süt ayırıcısı" "çalıştığında" kendinden geçişin bir parçası olarak saf "imajlar"dır... Açıktır ki, Eisenstein kırsal hayatın hâlâ şu "doğadaki hayat", barış dolu, ancak yarı-feodal rejimlerin zorunlulukları altında bastırılmış, doğaya, mevsimlere bağımlılığın getirdiği "pratikte ölüm" (pratico-inerte) ile beraber "atalete" mahkûm edilmiş göründüğü, Marx tarafından da böyle varsayılmış olan, "Eski" ("geçmiş") bir çağdan yola çıkar. Pathos ile sosyalist "çağrının" bir parçası olarak ani "sıçramanın" "göstergesi" şeklinde kullanılmış olan imaj, basit bir "süt ayırıcısından" başka bir şey değildir. Bunun "Bronenosets Potiomkin'de geçerli kanunlar" ile kıyaslandığında, kendinde "etkili" bir imaj olmadığı açıkça kabul edilmelidir... Ve onun bu soruna bulduğu çözüm "dikkatli", "ironik", "umutlu" (ve "merakın" genel halleriyle yüklü) köylü suratlarını (ve bu "ilerlemeci" makineyi onlara tanıtan militan genç kızın suratını) sefahat ile ilgili, tohumu andıran imajların dalga dalga dökülüşüne dönüştüren, montaj-düşünceden başka bir şey değildir.

Vertov'un Sine-Göz kuramı ve belgesel için ima ettiği şeyler

Rus devrimci süreci bağlamında motifleri Sovyet film yapımcısı Dziga Vertov tarafından tanımlanan *Kinoki* hareketi ortaya çıkar. Kinoks kolektivitesi fikri; kitlelerin estetik arzularını görünüşte bir eğlence teknolojisine, ya da diyelim ki, Adorno'nun "kültür endüstrisi" olarak vaftiz ettiği şeye dönüştürmeye eğilimli imajların ve temsillerin kapitalist üretimine karşı bir muhalefete dayanır. Maurizio Lazzarato'nun iddia ettiği üzere, Kinoks hareketi burjuva dünya görüşünün ideolojik çerçevelerine karşı siyasi bir "savaş makinesi" projesi olarak görülebilir. Vertov'un fikirleri, birden çok anlamda, Guy Debord'un "gösteri toplumu"nun ifşa edilişine dayandırdığı altmışlardaki "sitüasyonist" tavrından çok ötede bir düşünce boyutunun taslağını oluşturur. Hatta Vertov'un konumunun bugün Debord'un gösteri eleştirisinden çok daha güncel olduğunu söyleyebiliriz.

Vertov gösteri karşıtı hareketin materyalist bir kavrayışını geliştirir – "gösteri aygıtına" saldırmak, sonuçlarına, ideolojik etkilerine saldırmaktan çok daha isabetlidir. Spinozacı bir önermedeki gibi, etkilerdense "nedenlere" saldırmak zorundasınızdır. Öte yandan, kendini gösteri eleştirisi ile sınırlayan Sitüasyonist tutumun savunucuları bu eleştiri içinde "temsil boyutunda gerçeklikten ayrılındığı veya kopulduğu" gibi temaları yaymaktadırlar. Dünyanın imgesinin başaşağı temsil edildiği şeklindeki aşınmış Marksist anlayışa hâlâ inanabilir miyiz? Vertov'un argümanı, imaj ve temsilde "doğrudan doğruya yaşanan deneyimin yabancılaştığını" sadece keşfetmenin, bizi imajlar ve temsillerin büyülü dünyasından kurtarmayacağı yönündedir. Bugün Virilio'nun dikkat çektiği üzere, sinematografik aygıtın Foucaultcu ve keskin bir soykütüğüne ihtiyaç duyuyoruz. Vertov'un burada-

ki sloganı acımasız görünmektedir: "Ne ekran, ne gösteri, ne de temsil söz konusudur – yalnızca makine vardır."

Şurası açıktır ki bu tür bir makine, Vertov'un tanımladığı şekliyle, doğrudan doğruya ve eşzamanlı olarak semiyotik, teknolojik, kolektif-toplumsal ve estetik olmakla beraber, bunların hiçbirine indirgenemez. "Kapitalizmin düzenlediği görünür dünyaya" saldırmak için, bütün bu boyutların ayrılmaz şekilde birbiriyle ilişkili oldukları dikkate alınmak zorundadır. Yirminci yüzyıl boyunca, bu aygıtın karmaşıklığı etkisiz kalan kısmi eleştirilere –estetik, siyasal, ekonomik ya da toplumsal– yol açmış görünmektedir. Temsil ediş ve imaj manipülasyonunun –video ve dijital imaj işleme– ultra-modern teknolojilerinin gelişimiyle, bu eski ve birbirine uymayan eleştirel bakış açılarının tümü günümüzde yeniden canlandırılmaktadır. Jean-Luc Godard'ın yetmişlerdeki Vertovcu "görme" deneyimine göndermede bulunan deneysel "Dziga Vertov Grubu" bile, etkisiz ve belirsiz görünmektedir.

Vertov Rus Devrimi'ni yalnızca Rusya'daki iktidarın siyasal yıkılışı, kapitalist kurumların eşzamanlı yokoluşu olarak değil, aynı zamanda "insanın" ve "dünyasının" parçalara ayrılıp dağılması olarak da yorumlamıştır. Bu bağlamda, yedinci sanat, sinema "dışsal güçlerin" insanın içsel güçleri yani yetileri ile bir şekilde işbirliğine girebilmesinin "makinesel" ifadesi olarak ele alınabilir: görme, hissetme, etkilenme, algılama, düşünme... Bu dışsal güçler ilk bakışta burjuva dünyasının çıkarlarına uyarlanmış kapitalizmin teknolojik icatlarıydı. Bunların kusursuz anlatım gücü Zamanın (emek-zamanı ile eğlence zamanını ve boş zamanı içererek) ve görüntü cihazlarının içinde gömülü sanallığın (imajların gücü) ayarlanması sırasında ortaya çıkar. Bu sinematografik cihazlar "zamanı kristalize etmeyi" başarırlar (Deleuze, 1985:321). Öyle ki, kamera kendiliğinden, algıyı in-

san bedenine olan bağından kurtarır. Kino-Glaz (Sine-Göz), sadece, durmaksızın yinelenen bir devinimin içine, şeylerin ve bedenlerin kesintiye uğratılmamış hareketinin içine doğru ilerlemesiyle yeni bir maddeyi ve yeni duygulanımları görünür kılmayı başarabilen makinesel bir gözdür. Bundan ötürü, ilk başlarda, sinemanın ortaya koyabileceği şeyler tümüyle gerçekleşmese bile, sinematografik imajların ilk biçimleri dünyanın sağlamlığını ve istikrarını sarsmaya zaten muktedirlerdi. Sine-göz, şeylerin oluşu içinde, imajların bünyesine yalnızca hareketi değil, zamanı da yerleştirmeyi başarabilir. Böylece bedenlerdeki yoğunluğu ve cisimselliği-olmayan öğeyi yakalayabilir. Kameranın beklenmedik hareketleri ve montaj bizi beşeri-olmayan, saf bir zamanı ve değişimlerin hızlarını doğrudan deneyimlemeye yöneltebilir.

Deleuze'ün öne sürdüğü üzere bu, nesnelerin, şimdi istikrarsız hale gelmiş olan (Devrim ânı) dünyadaki oluşları sırasındaki "yersiz yurtsuzlaşması"ndan başka bir şey değildir. Bu, böylesi yersiz yurtsuzlaşmış bir dünyanın sanallığını yakalama imkânıdır – öyle ki sinema adeta yeni bir bedene ve yeni bir düşünceye imrendirmektedir. Her bir bireyin algısal, görsel ve bilişsel "mutant"lara dönüştürüldüğü gözlenebilir. Vertov bu durumu, mekanik ve termodinamik makinelerce telafisi mümkün olmayan şekilde zihinleri dolmuş bireylerin fabrikalardaki dönüşümüne paralel şekilde kavrar. Böylece, "insan" bilinci ile değil, makineler vasıtasıyla düşündüğünü anlar. Bu besbelli "iyi" veya "kötü" bir şeydir, ama aynı zamanda bir "ötesi" de vardır: sinema macerasının ilk aşamalarında, Spinoza ya da Leibniz'in "majör akılcılık"larına doğrudan göndermede bulunmadan, yeni tür bir akılcılık icat edilmiş olmalıdır: "ruhsal" kavramı, yani, "cisimselliği-olmayan otomat" (automaton spiritualis) yeniden tanımlanmak zorundadır. Bu birbirini izleyen düşüncenin yeni bir tarzıdır – görsel bir tarz. İmajları bilincin

"ötesinde" ve "altında" birbirine bağlamayı başarabilir. Kinokslarm yeni akılcılığı, sınıf mücadeleleri alanında bir deneyim zemini olarak kavranan, yeni tür bir imaj gerçekçiliği olarak ortaya konulur.

Kapitalizmin, öznesi ("Ben görüyorum") artık psikolojik bir özne olmayan yeni bir tür "görünür"ü biçimlendiriyor olduğu uzun süredir dile getirilmektedir. Bu, görünürlüğün toplumsal biçiminin izleyicilere indirgenemeyeceği anlamına gelir. Vertov karanlık sinema salonlarının "naif ve hevesli müşterisini" aşan yeni, kolektif ve çoğul bir öznenin beklentisi içindedir. Kinoglaz'ın "Ben görüyorum"u oluşum süreci içindeki proletaryanın kolektif bedeninin bir tekilliğidir. Vertov'un bu tutumunu incelerken ideolojik bir göndermede bulunmaya yer yoktur: bu hem estetik hem de üretken bir eylemlilik paradigmasıdır. Şiarı "tiyatro yerine fabrika"dır – insan ile makinenin birbirine bağlı oluşudur, kolektif işçinin "cyborg" oluşudur...

Vertov geleneksel estetik konumların ve sanatların "görünür"ün anlamını çözebileceğine inanmaz: edebi, dramatik veya grafik teknikler zamanın kristalleşmesine ve yeniden üretilmesine uyarlanmamışlardır. Bunu yapacak olan sinematografik makinedir... Bu yüzden, sınıf bakış açısının uğradığı bu tür bir mutasyon sinemanın kendi üstüne "kapanmamasını" gerektirir – "zamansallığın" özgüllüğü ve bu makinelerin dolaysız toplumsal niteliği kavranmak zorundadır. Aslında, film yapımcısı, yönetmen ve izleyiciler kendi rollerinin yeniden üretimi ve sürdürülüşünde az çok bilinçli şekilde işbirliği içindedirler. Her biri kendi başına sinematografik aygıta içsel öznelleştirme ve bağımlılık işlevlerini genişletirler. Buna, film üretim süreci yoluyla sinematografik iletişimin içine dâhil edilmesi gereken, sinemanın "kitlesel niteliği" de eklenmelidir.

Vertov'a göre, sinemanın kendi üzerine kapanması, yeni

ve farklı bir üretim tarzını yerleşik "ticari" ve "sanatsal" biçimlere kurban etmek demektir. "Ticari bir faaliyet olarak kabul edilen mevcut sinema veya bir sanat dalı olarak kavranan sinema ile yapmakta olduğumuz şey arasında ortak hiçbir şey yoktur" (Vertov, 1992).

Ticari sinema ve sanatsal sinemayı reddetmek suretiyle, Vertov sinemayı açık açık kendi alanında ortadan kaldırmayı amaçlar, çünkü sinema görünürün, algının ve düşüncenin kapitalist üretim cihazından başka bir şey değildir. "Yaşasın sınıf bakış açısı" buyruk tümcesinin salt dile getirilişi daha ahlaki, daha siyasi, daha estetik bir dünya görüşüne göndermede bulunmaz, sayesinde bütün sinematografik işlevlerin yeniden düzenleneceği bambaşka bir bedensel, teknolojik ve sözsel bir eylemliliği kasteder. Estetik ve ticari boyutlar ile ister toplumsal, ister siyasi, isterse de ekonomik olsun herhangi bir içerik üretimini ileri sürmeyen Vertovcu sinemanın bu yeni boyutu arasında bir doğa farkı bulunur.

Vertov dünyada yeni algılama ve düşünme yolları oluşturan sinemanın icadı ile aynı zamana rastlayan yüzyıl sonu sınıf mücadeleleri olgusunun farkındaydı. Bununla beraber, bu mücadelelerin "sanal" tarafları, temsil bağlamında hâlâ "izleyici-yapımcı" ilişkisi çerçevesinin tuzağındalardı. Her şeye karşın dram-sinemasının işlevi neydi? Aktörleri, senaristleri, stüdyoları, oyun yazarları ile yeni ifade tarzlarının ve ortaya çıkan kolektif bedenin (dünya-devriminin yol açtığı) izleyicilik kalıbına indirgenmesine hizmet ediyordu. Vertov açıkçası bu sanayi proletaryasının mutant ve geniş kapsamı olan "kolektif bedeninin" kapasitesi ve geleceğinin farkında değildi, ama bir şeyi çok iyi biliyordu: sinematografik anlayış en önemli siyasi meselelerden biriydi.

Bundan ötürü, Vertov'un Kinokslarının stratejisi sinemanın teknolojik düzeneğince dayatılan işbölümünün içsel olarak ortadan kaldırılmasını amaçlamaktadır. Vertov'a

göre, sinema iki şey yapabilir: bilincimizin istediği imajlarla "yalnızca kötü şekilde görecek olan" gözlerimize hizmet edebilir; yani bedenlerimizin ritmleri ve devinimlerinden bağımsız olan kamera aracılığıyla dünyayı ve uzamı dolduran görsel fenomenlerin "kaosunu altetmeye" angaje olabilir. İkinci seçenek Kinoglaz'dır: "Ben Sine-Göz'üm, mekanik bir göz. Ben, makine, size dünyayı sadece kendi gördüğüm şekilde gösterebilirim. Şimdi insani ataletten tamamen kurtulmuş durumdayım. Kesintisiz hareketin içindeyim... Kendimi saniyede 16-17 resmin geçişinden, uzam ve zaman kadrajlarından kurtarmış şekilde, kaydettiğim evrenin her noktasını bir araya getiriyorum..." (Vertov, 1992) Bu kamera ve montajla mutlak, katıksız film fikri, çekim sürecinin "kazalarım" vurgulamayı ve geliştirmeyi isteyen Kinokların ikinci bir fikrini aşılamaktan geri durmamıştır: hızlı-çekimler, mikroskopik çekimler, hareketli-kamera çekimleri, çok olağanüstü ve beklenmedik çekimler – sine-gözün bütünlüğü, montaj vasıtasıyla, zamanı gözlerimizin önüne sermeye muktedir olan bir "görsel clinamen" sistemi olarak tanımlanabilir: "Sine-Göz Zamanın mikroskopu ve teleskopudur..." (Vertov, 1992).

Öyleyse Vertov'un önceden yazılmış metinlerin ve senaryoların karşısında olmak için birçok nedeni vardı. Bunlar sinematografik işbölümü içerisinde, film sürecindeki vukuatları bütün kapsamıyla nötr hale getirmeye yazgılı, örnek oluşturan faaliyetler olarak iş görürler. Yazılı metin, her şeyi düzeltmeye kalkışarak, kameranın gerçeklikle bütün ayrıntılarıyla temasından doğacak kazaların tüm boyutlarını dondurur: Bu Sine-Hakikat'in, Kinopravda'nın tanımıdır. "Kinopravda hayatı bir yazarın senaryosu ile uyumlu olmaya zorlamaz, yaşamı olduğu gibi gözlemler ve kaydeder; sonuçları ancak daha sonra türetir..." (Vertov, 1992:64). Senaryo tekil kişilerin ya da tekil insan gruplarının icadıdır,

henüz karşılaşmadığımız bir dünya ile olası bir buluşmamız değildir: "Eserden malzemeye doğru değil, biz malzemeden sinematografik esere doğru hareket ediyoruz – böylelikle, Kinokslar sanatsal sinematografinin sonuncu –ama en dayanıklı– kale suruna, edebi senaryoya saldırıyorlar..." (Vertov, 1992).

Bunun yanı sıra, Sine-Hakikat öğretisinde, bir film yapımcısının bir olayı temsil edişi süregiden yaşamın "gerçek zamanının" gerçekleşmesi ile kıyaslandığında ikincil önemdedir. Eğer kamera bizim kesintisiz harekete, şeylerin akışının kesintisiz değişimlerine katılmamızı sağlayan makine-göz ise, montaj insan algısının ve önyargılarının rağbet ettiği şeylere uymamalıdır. Gözün psikolojisi ve Nietzscheci anlamda dilin fetişizmi vardır. Bunun sayesinde, izleyicilerin temel ihtiyaçları ve istekleri eğlence teknolojisi sinema tarafından karşılanır ve tatmin edilir. Oysa, montaj vasıtasıyla, dünyayı kuran zamansallık gözetilerek "görünür dünyanın örgütlenişi" hedef alınır: "Bu alanlarda fazlaca deneyim bulunmaktadır. Çok az başarılı girişim olduğu söylenebilir. Ritmlerin ve aralıkların çözümlenmesine benzer, müzikal bir notasyon sistemini andıran montaj-masaları vardır..."

Böyle bir Konstrüktivist yöntem sayesinde, Kinoks hareketi projeksiyon salonlarındansa –"sinema salonlarının elektriksel afyonu"– fabrikaları, trenleri ve gemileri tercih etmektedir: "Bir sine-vagonu yönetiyorum, harap olmuş bir istasyonda gösteri sunuyoruz..." İki dizinin izini sürebiliriz – bizi uzamda nakleden modern ulaştırma dizisi ve sine-gözü bu ulaşım araçlarına monte etmek suretiyle zaman içinde yolculuğun paralel ifade edilişinin dizisi. Bu Kafka'nın arzusuna benzemektedir – uçaklara ve diğer ulaşım araçlarına monte edilmiş telefonların olması. Bu yeni bir dünya algısıdır, yeni araçlar ve tarzlarla bilinmeyen bir dünyanın "anlamını çözmektir".

Sine-gözün işlevi görmek ve görmemizi sağlamaktır: "gözleri açar, bakışı aydınlatır...", çünkü henüz onları görmeyi beceremiyoruz. Sine-göz bize evrenin belirli bir noktasındaki bir hareket veya bir imajı başka bir noktadaki bir hareket ve imajla birleştirme olanağı verir. Bu imajlar ve hareketler onları kendi önyargılarının sonluluğunda göremeyen insan gözünün bakış açısı ile orantılı değildirler: "Sine-Göz insan gözüne görünmez kalan bir zamansal düzendeki yaşam süreçlerini görme kapasitesidir..." (Vertov, 1992:73). Sine-göz henüz bilinmeyen, "asıl hareketin sonuçta oluşan vektörünü" hareketlerin kaosundan çekip çıkarabilmelidir – böylece "günlük hayat" ile günlük hayatın örgütlenişini ilişkilendirmelidir.

Vertov'un projesinin gerçekleşmesi sinemadaki işbölümünü yeniden oluşturmaz. Vertov altı "dizide" gerçekleşecek bir üretim süreci önerir. Kinoksların eserleri aracılığıyla yalnızca ilk "dizi" başarılmış görülmektedir, diğer aşamalar Stalinist rejimin baskılarının başlamasından önce, deneysel olarak kalır. Bu dizi "başından sonuna emprovize hayat" olarak adlandırılmıştır. "Bu dizide, kamera belirli küçüklükteki zarar görmeye açık bir noktayı seçerek, yaşamın içine ölçülü bir biçimde girer ve yayıldığı görsel ortama yöneltilir. Diziler boyunca ilerleyerek, kamera sayılarının artırılmasıyla, gözlem altına alınmış uzam genişler. Dünyanın farklı yerlerinin ve farklı yaşam parçalarının yanyana konması bizi görünür dünyayı keşfetmeye zorlar. Her dizi gerçekliğin kavranmasına berraklık katar. Milyonlarca işçi, görme gücünü yeniden ele geçirmiş olarak dünyanın burjuva yapısını sürdürmenin gerekliliği hakkında kuşkusunu ifade eder."

Burada, aynı görsel malzeme çok derin bir çözümlemeden geçer ve sinemanın biçimsel teknikleri dâhil olmak üzere, elde mevcut bütün teknik araçlar kullanılarak çözümlemesi yapılmış öznelerin ilişkilerini aydınlatmak üzere yeniden düzenlemeye girer. Vertov'a göre, "olayların dokusu" poetik

sinema bağlamında "sine-gözlemler" ve "sine-çözümlemeler" üretecek olan "sine-gözlemcileri" yeniden fetheder. Öyle görünüyor ki, sinema uzun süre böyle bir imkânı terketmiş durumdaydı ve Jean-Luc Godard "sinema kendisini tarihi anlatmakla sınırlamamalı, tersine Tarihi görünür kılmalıdır..." çağrısında bulunana kadar beklemek zorundaydık. Günümüzde aynı beklentiyi az sayıda video-sanatçısının işlerinde görmek mümkündür.

Vertov'un Holywood ideolojisi ile (ve bazı farklarla, Eisenstein ile) bütün polemiği sinemanın imajlar ve temsillerden kurtarılması yönündeki "devrimci" gerekliliğinin yanı sıra oluşur. "İmajın görünür olanın şeyleşmesi olduğu" eleştirel fikri Vertov'da geçerlidir, ama bunu aşmayı başarır: görünür, imajlara ve hareketlere indirgenemez. Görünürün aslına ait hakiki öğe Vertov tarafından "aralık" olarak adlandırılır. Eğer aralıklar boyutuna yerleşebilirsek, imajlar ve hareketlerden çok fazlasını görebiliriz. Bir aralık, tam da ritmler ve beklenmedik hareketler gibi, imajların "arasında" yer alır. "Sine-göz okulu filmin 'aralıklara', yani imajlar arasındaki hareketlere bina edilmesini umar... Kendilerinde malzemeleri ve hareket sanatının öğelerini oluşturanlar aralıklardır (bir hareketten diğerine geçişler), ama kesinlikle hareketler değildir..." (Vertov, 1992: 31).

Aralıklar kuramı Vertovcu felsefenin çekirdeğidir: aralık bir "dikiş", bir yer değiştirme, bir boşluk ya da bir geçiştir, gözlerimizin, tümüyle insani gözlerimizin önyargılarının tatmin edilişi değildir. O "arkaplandır", bütünselliğin saf boşluğudur, asla imajların kendilerinde tarif edilmez – ekranın kusursuz akışıdır... İmajlara ve hareketlere indirgenemeyen aralık onların kaynağı yani kökenidir. Spinoza'nın mutlak ebedi sıfatları gibi bir şeydir. Görünürün alanı içinde, aralık herhangi bir söylemsel ya da betimsel varlığa indirgenemez.

Spinoza'nın "majör rasyonalizmi" ile Bergson'un minör rasyonalizmi (yöntem olarak sezgi) şimdi "aralık" nosyonunu anlamanın anahtarları olarak görülebilir. Spinoza'da, saf imajların, yetersiz olan birinci tür bilgilerin, duyguların nosyonlarının ötesine gidilmelidir. Bir sıfatın (düşünce ya da uzam) bilimsel bilgisi her fikrin, her nesnenin birbirine bağlandığı planı –sadece zihinsel bir göze görünür olan– zekânın gözleri sayesinde kavramaktır. Bergson da, sezgisel yöntemi aracılığıyla, şeylerin salt temsilinin, bilince oluşların ve kesintisiz süreçlerin –hareket ve süre...– "hareketsiz kısımları" olarak görünen, nesnelerin imajları yoluyla temsil edilişinin ötesine geçmek istemiştir.

Kinoglaz, aralıklar kuramı sayesinde, zamanın büzülmesi-tutulmasının bir makinesi olma eğilimindedir. Zamanın görünür kılınmak suretiyle kristalleştirilebileceği söylenebilir: "Kameranın mekanik gözü kendini hareketlerin çekimine yani rehberliğine bırakır ve böylece kendi hareketinin ve salınımlarının yolunu açar. Zamanın izini sürmeyi dener, hareketi parçalar ya da zamanı kendinde masseder... Sinegöz zamanın yoğunlaşması ve bileşenlerine ayrılmasıdır..." (Vertov, 1992).

Burada Vertov'un bakış açısını Sitüasyonistlerin fikirleri (özellikle Debord) ile karşılaştırmak çok önemlidir: Sitüasyonistler "toplumlarımızın hayatının bütünselliğinin kendisini gösterilerin uçsuz bucaksız bir birikimi olarak duyurduğunu" iddia ediyorlar. Ve gösteri "bir gösteri halini alacak derecede biriken sermaye" olsa bile, yine de bir meta olarak imajın ötesine geçilmelidir. Marx önceden, zaman (bu örnekte emeğin zamanı) ile öznellik (zamanın sermayenin içinde emek-zaman olarak metalaşması) arasında oluşmuş anlaşılması güç kapitalist ilişki sürecinde zamanın kristalleşmesinin rolünün farkına varmıştı... Vertov'un sinematografisi ve felsefesi bize "zamanın kristalleşmesinin" başka

bir cephesini, mekanik ve termodinamik makineleri rastlaştırabilen tipte bir makinenin, algının, duyarlılığın ve düşüncenin zamanını yeniden oluşturabilen bir makinenin keşfini gösterir.

Sinemanın; imajların insanların saf, doğal algısının ötesine geçebilmesini olduğu gibi, düşüncenin bilincin ötesinde olabileceğini pratikte göstermiş olduğunu kabul etmek gereklidir. İnsan imajların ve düşüncelerinin üreticisi olduğunun kesinliğini yitirmiştir. Dolayısıyla, "insanın" ve dünyasının ayrıştığı çağda, tehlikede olan şey "düşünme gücü" (Spinoza'yı hatırlamalı), düşünce imajı ve düşünce imajını yaratım sürecidir. Sine-gözün "görsel düşüncesi" imajların otomatikleşmiş üretimiyle sonuçlanarak, "ruhsal otomatlar" olan bizlere uygun gelir – hafızamızda "fikir döngülerini" kışkırtır, ve düşünceleri "doğrudan ekrandan izleyicinin beynine akıtma" olanağını açığa çıkarır..." Bundan ötürü, Vertovcu sinemanın merkezinde olan şey temsil olmadığı gibi dolayımlama da değildir: "düşünceler konuşmanın hilesi olmaksızın doğrudan ekranda serpilmelidir. Bu ekranla canlı bir temastır, beyinden beyine bir iletimdir... Her birimiz bilincimizde bizi kışkırtan fikir döngülerinin içine nüfuz ederiz..." (Vertov, 1992:211).

Günümüzde özellikle yapısalcılar ve sinema göstergebilimcilerinin övdüğü, "sinema bir dildir" şeklinde genel bir kabul vardır. Ancak Vertov onun hiçte anlatısal bir dil olmadığını, tersine "görsel bir dil" olduğunu gösterir: bu görsel dil konuşma dilinin, ya da yazınsal dilin karşısına konulabilir, çünkü düşünce üretimini kışkırtan karmaşık bir güçler ve göstergeler ağı içinde yayılır. Belgesel filmi Tri Pesne o Lenine'de (*Lenin Hakkında Üç Şarkı*) Vertov'un sözcükler ve anlatı içinden yol almadığı açıktır. Kendi sözleriyle "çoğul kanalların sonuçta oluşan vektörü ile", ses ve imaj arasındaki etkileşimi yakalamanın başka yollarını kas-

ten uyarlamayı dener: "burada sesle, orada imajla, ya da ara-başlıkla; burada hareketin içsel çerçevelenmesi yoluyla, şurada karanlığın aydınlığı basışıyla; ve bazen de gürültü ile..." Yöntemi "yüzeye varması için bazı cümleler ve sözcüklerin kimi zaman yeraltı yollarına bırakılmasından" geçer (Vertov, 1992).

Vertov "yalnızca bazı cümlelerin", bazı sözcük parçacıklarının "yüzeye" çıktığını ifade eder. Onun burada suçladığı şeyin düşünce üretiminde özne ve nesne fetişizmini dayatan bütün bir "yayılmacı" gösterge rejimi olduğunu fark etmek önemlidir. Önce gelişleri ortadan kaldırılınca, bir filmdeki yazılı ya da konuşulan sözcükler bir ritmler ve kontr-puanlar sistemi içinde yeniden düzenlenebilir. Sine-göz bambaşka bir düşünce imajı üretmektedir.

Guy Debord "gösterinin imajlar aracılığıyla dolayımlanan toplumsal bir ilişki..." olduğunda ısrar eder (Debord, 1978). Bu, gösteri tarafından ele geçirilen, manipüle edilen ve sömürülen güçlerin aynı zamanda, toplumsal ilişkileri başka bir kılık altında oluşturabilenlerle aynı güçler olduğu anlamına gelir. Sitüasyonistler "sine-duyarlılığı" suçlarken, salt gösteri eleştirisinin ötesine geçen Vertov gösterinin kaptığı güçleri onları başka bir yolla yeniden düzenlemek üzere özgürleştirmeye çabalar. "Sine-duyarlılığı" görme, hissetme ve düşünmenin güçlerinin bütünselliği olarak yorumlar, o gösterinin tek-yönlü tahakkümü değildir. Bu güçler sinema aracılığıyla, makinesel nitelikleriyle ve bir kolektifin kendine mal edişi suretiyle ifade edilirler. Vertov "bütün ulusların proleterleri arasındaki görsel ve işitsel sınıf bağı" olan "sine-bağ" kavramını öne sürer. Aralıklar vasıtasıyla görülmedikçe, uzak ülkelerin proleterleri arasında hissiyatların ortaklaşması ve sınıf bağları nasıl düşünülebilir? Bundan ötürü, sine-göz "dünyanın tümündeki insanlar arasındaki görsel bir bağın kendine mal ettiği bir uzam olarak" tanımlan-

malı ve her biri tarafından görülen olguların kesintisiz dolaşımı üzerinde kurulmalıdır – "sine-belgeler" sine-teatral temsiller ve gösterilerin esasen ticari dolaşımının (kapitalizmin eğlence kültürünün belirleyici niteliği) karşısına konulmak zorundadır.

Vertov "sine-duyarlılık"tan "sine-bağ"a geçişi, bu "görme, hissetme ve düşünme makineleri" aracılığıyla çokluğun yaratıcılığının bileşimi ve çoğaltılmasına yöneltilen toplumsal bedenin örgütlenmesi ve kurulmasına yol açacak eş zamanlı etik ve siyasi bir süreç olarak tasavvur eder. Vertov'un etiği yönetmenin imajlar ve kamu önündeki bireysel sorumluluğu ile ilgili değildir, aksine bedenlerin sine-duyarlılık ve sine-bağ yoluyla karşılaşma, bileşme, etkilenebilme ve etkileme güçlerinin artırılması ile oldukça ilgilidir. Sine-bağın kurucu gücü bir şekilde bir salınım, mesafelerin bir ucundan öbürüne işleyen telematik bir salımmdır. Bu konu yeni enformasyon ve iletişim teknolojilerinin olanakları hakkındaki güncel tartışmalarda sürmektedir.

Sine-gözün sağladığı beşeri-olmayan algı öyleyse bizi bir tür Nietzscheci "üstinsana", ya da devrimin "yeni insanına" gönderir. Vertov; Charles Chaplin ve Sergey M. Eisenstein gibi çağdaşlarının sevecen "komünist hümanistliğine" hiç ilgi göstermez. Vertov'da, insan ile makineleri karşı karşıya koyan hiçbir şey yoktur: insan kapitalizm tarafından kendine verilen "ikinci doğa"yı çoktan üstlenmiştir ve bu tersine çevrilemez bir gerçekliktir, ayrıca "insanı aşmanın" koşulunu oluşturur. Çağımızın "beyin-bilgisayarı" olmasa da, "sine-göz", "radyo-kulak" ve "tele-göz" günümüzde, sayelerinde devrimin kolektif öznesinin duyabileceği, konuşabileceği ve düşünebileceği stratejik olarak düzenlenmiş melez makinelerdir. Kimseyi görünür ve duyuluru üretme işi ile görevlendirmeksizin, kendiliğinden ifade edebilen makinesel bir bedene, görmenin, algılamanın ve düşüncenin bir

cyborg'una müracaat edilebilir. Bu, sinemanın teknolojik ve finansal (kapitalist) yoğunlaşmasının karşısına sinematografik yöntem-bilgisinin toplumsallaşmasına ve teknolojinin minyatürleşmesine işaret eden sine-gözün mikro-politikasının konulması anlamına gelir. Bu anlamda, Vertov bugünlerin video teknolojilerini kestirmiştir: "Biz çok geniş atölyelere, muazzam dekorlara, ya da şu "gösterişli" film yönetmenlerine, "ünlü sanatçılara" ve sansasyonel fotojenik kadınlara artık ihtiyaç hissetmiyoruz; tersine 1) hızlı ulaşım araçlarına, 2) yüksek-duyarlıklı filmlere, 3) ultra-ışıklı el kameralarına, 4) ultra-hızlı sine-muhabirler takımına, 5) bir gözlemci-kinokslar ordusuna gereksinim duyuyoruz..." (Vertov, 1992:47).

Kinokslara verilmiş olan örgütlenme şeması "gözlemci-kinokslar", "sinema operatörü-kinokslar", "inşacı-kinokslar", "kurgucu-kinokslar" (kadınlar dâhil) ve "laboratuar teknisyeni-kinokslar" arasında ayrım yapacaktır. Temel proje, sine-çalışmayı "bilgimizi ve teknik tecrübemizi yükselen işçi gençliğin güvenilir ellerine" verecek komsomollara ve öncü örgütlere telkin etmektir (Vertov, 1992:23). Bu bağlamda, sinemanın "kitlesel niteliği" yalnızca filmlerin yayılımı-dağıtımı ve izleyici kitlesi tarafından kabul görmesi ile sınırlandırılmamalı, "üretimin" zorunluluklarını da içermelidir, çünkü aksi durumda, ifade gücüne ister istemez "el konulmuş" olur. Vertov Godard'ın başvurduğu şeyi önceden görür: "bir imaj pedagojisine ihtiyaç duyuyoruz"...

Vertov'un "sine-drama"yı yadsıması üretim ve dağıtım araçlarının kapitalist sinema endüstrisince yoğunlaşması ve denetlenmesini eleştirmesinin zorunlu bir sonucudur. Bu bakış açısına göre, Sovyet rejimi eğlence filmlerinin ve dramatik eserlerin propagandasını yaparak, o devirde eleştirmeye kalkıştığı iş örgütlenmesini yeniden üretmekten başka bir şey yapmamıştır. "Solcu" angaje sinemaya da filmle-

rin öznesi olmama olasılığını Sovyet işçilerinin tasarrufuna sunmanın yegâne yolu olan "mikro-politika" aracılığıyla karşı konulur. Eisenstein'ın sineması, örneğin, kitleleri sinematografinin gerçek olmayan, biçimsel öznesi olarak kabul ediyordu. Kitleler filmlerin öznesi olmamalı, tersine görünür ve duyulurun üretim sürecinin bütününün öznesi olmalıdır.

Bundan dolayı, Vertov sinemayı düşünen ve bir "kitle sanatı" olarak değil, tersine bir kitle faaliyeti, kurucu bir faaliyet, kolektif bir çalışma olarak düzenleyen biricik yönetmen olarak ayrılır. Bu sinemanın teknolojik olarak belirişinde zaten gizli, örtülü durumdadır ve şimdi Vertov tarafından kurucu bir güç olarak değerlendirilmektedir. Bilgisayarlar ve ağlar yoluyla yeni bir tür entelektüel ve duygulanımsal faaliyeti yayan günümüzün post-fordist birikimi kolayca akla gelebilir. Vertov bir "sanatçı" gibi çalıştığını reddeder, ancak bütün Sovyetler Birliği'nin her yanındaki muhabirler ağı içinde bir aktarıcı olduğu iddiasında bulunur. Herhangi bir iş bölümüne indirgenemeyen, denetlenemeyen bir akışın içinde çalışmaktadır. Böyle bir çalışma anlayışı "el" ve "zihin" emeği arasındaki ayrıma yapılan herhangi bir göndermenin geçersizliğini ilan eder. Bu yüzden, "sanatçı", yönetmen veya entelektüel figürünü ortadan kaldırır... Dolayısıyla, Kinoksların çalışmasının sanatsal bir eser olarak kolayca kabul edilemeyeceği söylenmelidir. Makinesel ve kolektif biçimi ve niteliği bu çalışmayı genel olarak emekle nesnel ve öznel olarak bağlantılandırır: "kızıl kinoksların hücreleri diğerleri arasındaki bir fabrika, gözlemci-kinokslar tarafından gelecekte sine-çalışmalara dönüştürülen hammaddenin döşendiği bir fabrika olarak düşünülmek zorundadır" (Vertov, 1992:451). Vertov'un hedeflediği şey yaratıcı çalışmanın evrenselliği ve genelliğinin tanınması ve tesis edilmesidir: "bu film kameraların gerçekliğe akın edişini ve meydan okuma-

sım oluşturmakta ve yaratıcı çalışma konusunu sınıf çelişkilerinin ve günlük hayatın zemininde hazırlamaktadır" (Vertov, 1992:33).

Vertov'a nadiren göndermede bulunan Walter Benjamin de, "sine-bağ"ın yaratıcı çalışmanın toplumsallaşmasında bir paradigma olarak kullanılabileceğinin farkındadır: "Yaratıcılığın tek bir yönetmenden veya bir grup kişiden kitleye bu geçişi aynı zamanda burjuva sanatsal sinemasının ve özelliklerinin çöküşünü hızlandıracaktır: aktör, hikâye senaryosu ve dekorlar gibi pahalı oyuncaklar ile başpapaz, yönetmen..." (Benjamin, 1992).

Vertov'un konumunun entelektüellik karşıtlığı ve şu popülist "proleter sanatçı" (proleter yazarın izleyicisi olan proleter film yapımcısı) tasavvuru ile ilgisinin olmadığına dikkat edilmelidir. Burada olumlanan yönetmen ve sanatçının ötesindeki bilinmeyen alanlara açılabilen eylemlilikler olgusu, başka estetik, toplumsal ve üretici paradigmaların sanallıklarım sezinleten oluşlardır.

Vertov'un bugün tek taraflı –imajların ekrandan izleyiciye doğru giden hareketi– faaliyet gösteren televizyonu olmasa da, videoyu nasıl sezinlediğini evvelce vurgulamıştık. Sinemanın teknolojik aygıtı onun tarafından şöyle bir öngörünün, "imajların ve seslerin görüntülü-yayınlanışının" öngörüsünün izleyeceği yolda etkili şekilde kullanılmıştır: "İnsan gözünün bakış açısından, kendimi bu salonda bulunan, örneğin, şunların arasında göstermem için hiç nedenim yoktur. Bununla beraber, sine-gözün uzamında, kendimin montajını, sadece yanınızda oturuyor olarak değil, ama daha iyisi, dünyanın değişik yerlerinde bulunuyor olarak yapabilirim. Sine-gözün önüne duvarlar veya uzaklık gibi engeller koymak gülünç olur. Televizyon öngörülerek, şu 'uzaktakini görmenin' montaj vasıtasıyla mümkün hale geleceği anlaşılabilir." Bu nedenle, televizyon Vertov'a göre sadece "do-

laşan göze" çok uygun teknolojik bir araç değildir, aynı zamanda kapitalizm tarafından bir önvarsayım olarak önceden ileri sürülmüş olan hayatın üretiminin toplumsal ve kolektif boyutlarına çok münasip bir aygıttır: "imajların radyo-iletiminin izlediği yol, ki çağımızda keşfedilmiş durumdadır, neyin daha çok özsel olduğuna ulaşmakta bize yardımcı olabilir... Dünyanın anlamının komünistçe çözümleneceği bir platform üzerinde, bütün ülkelerin proleterleri arasında işitsel (radyo-kulak) bir sınıf bağına paralel olan görsel bir sınıf bağı (sine-göz) oluşturmak."

Çağımızda sinemanın "sanatsal" televizyonun "kültürel" bir şey olduğunun Vertov'un düşüncesi ile ilgisi yoktur, çünkü onun zamanında, televizyon teknolojisi henüz icat edilmemiştir, diğer taraftan bunun başka türlü de olabileceğini kolayca söyleyebiliriz: kapitalist koşullar altında televizyon açıktır ki Vertov'un öngördüğü durumda değildir, kanaatlerin manipülasyonuna uygun tek-taraflı bir makine olarak görüntülü-yayılımın, imajların ve seslerin görüntülü-yayınlanışının gerçekleşmesinin bir yoludur yalnızca. O, teknoloji emperyalizmi ve bilim kültünden büyülenmiş bir makine "fütüristi", bir teknoloji fetişisti değildir. Vertov toplumsal ve kolektif makinenin teknolojik makine üstündeki önceliğine daima inanmıştır: "teknik alanında bile, sanatsal sinema olarak adlandırılan şeyle yalnızca kısmen idare edebiliriz, çünkü burada uyarladığımız görevlerin uygulanması başka bir teknik anlayışa işaret ediyor" (Vertov, 1992:124). Bu "başka teknik anlayış" burada hayatidir, çünkü Vertov'un "Kinoglaz savaş makinesi", Holywood'a özgü ticari zihniyetler ve yapıların nüfuz ettiği, Eisenstein tarzındaki sine-dramayı "toplumsal gerçekçilik" olarak benimsemiş olan Sovyet rejimi altında otuzlarda bastırılmıştır. Kinokslar hareketi rejim tarafından zulüm görmesinden ve bir eğlence endüstrisi olarak Holywood sinemasının aşikâr za-

ferinden ötürü değil, ama yeni teknolojileri ve toplumsal iletişim faaliyetlerini önceden görme gücü ve yeni bir teknoloji anlayışı yaratma çabaları ile dikkate değer kalmıştır. Bu onların teknoloji fetişistleri oldukları anlamına gelmediği gibi, "katastrofik bir deneyim" olarak teknoloji üzerine Heidegger'ci bir bakış açısı da taşımazlar. Makinelerin insana dışsal şeyler olmaktan ibaret bulunmadıklarının farkındaydılar – insanlar ve kolektiviteler aynı zamanda makinesel düzenlemeler olarak kavranabilmelidir.

Leni Riefenstahl'ın eserlerinde göz önüne serilen Nazi estetiğinin, muazzam Nazi iktidar gösterisinin etkisi altında, Dr. Goebbels'in kılavuzluğunda, sine-göz deneyimini taklit etmek için bütün nedenleri barındırdığı açıktır: "benim için şöyle bir film yap..." Ancak, Nazi hakikat rejimi herhangi bir Kinopravda anlayışından çok uzaktır. Riefenstahl'dan Nurnberg'te veya 36 Olimpiyat Oyunları sırasında uzun bir Nazi yürüyüşü sahnesi düzenlemesi ve kitleleri yaratıcı sinemaya özgü emeğe davet etmeyi başarabilen kolektif bir sine-göz inşa etmemesi istenir. O tam bir propagandadır, totaliter bir toplumun, "Almanların" gösterisidir. Jean Pierre Faye (Faye, 1972) eylemlerini sonradan uygulayan İtalyan faşizminden farklı olarak, söylediğini yapan Nazilerin "totaliter dilini" ayırt etmeyi başarır: olayın dramatizasyonu çekimden ve kurgudan önce geldiğinden, Leni Riefenstahl'ın filmi "The Triumph of the Will" de [İradenin Zaferi] sine-göz yoktur. Anlaşılan, Riefenstahl imajları bir keşif ya da hakikatle bir temas olarak üretmeyen birisidir. Seremoninin asıl yaratıcısı olarak, bütün "mizanseni", yaşamı görkemli bir dekora dönüştürerek oluşturması istenir.

Oysa ki, Godard'ın videografik "karşılaştırma" (*Histoire(s) du cinéma*'da yapmış olduğu) yapıtında öne sürdüğü üzere, "bu filmlerde gösterilen Sovyet işçi kızlarının ve Alman gençliğinin yüzlerinde aynı gülümsemeyi" görmek olanak-

sızdır. Bu mesafe ya da aralık bizim "imajın gücü" ile kastettiğimiz, bazen "aşkmsal", ama bazen kendi "gerçekliği"nden ayırt edilemez olan şeydir, ki bu "belgesel" film yapımcılığı aracılığıyla yeni bir "duygular sosyolojisinin" yörüngesinin izinin sürülebileceği bir gerçekliktir.

SONUÇ YERİNE

Çalışmamız, toplumsal araştırma yöntemlerini "kanaat toplumları"nın varsayımları temelinde belirlemiş olan olağan "kanaatler sosyolojisi"nin eleştirisi üzerine kurulmuştur. "Bilimsel bilgi"ye ilişkin ezeli epistemolojik iddiayı bir yana bırakarak, sosyoloji sürekli olarak değişen ve kararsız kalan kanaatleri toplama, filtreleme ve sınıflandırmanın devasa bir ürünü halini almıştır. Bu durum kesin olarak "bilimsellik" iddialarının bir koşuludur ve günümüzde iletişim toplumsal bilimlerin başlıca modeli olmaya eğilimlidir. İçinde yaşadığımız farz edilen "enformasyon toplumları"nın; toplum bilimlerinin ilk kurucularında bulunan (Tarde, Weber, Simmel ve hatta Durkheim) yetenek ve yaratıcı-duygusal doğanın aşınmakta olduğu bir dönem boyunca, toplumsal bilimlerin akademikleşmesinin başlangıcından bu yana geliştirilmiş olan böyle bir modeli gerektirdiğine ve meşrulaştırdığına inanılmaktadır. Bu, son örnekleri bazı tarihçiler ile Charles Wright Mills ve ara sıra Michel Foucault gibi, bir mikro-sosyologlar ve eleştirmenler dizisinin eserlerinde nadiren görülen "toplumsal tiplerin" terk edi-

lişidir. Bir başka eğilim bugün sosyolojik eser ve eleştirinin "metinselleşmesi"nde ortaya çıkıyor. Sosyolojik eser ve eleştiri, zayıf fenomenolojik gözlemler ve iddialar haricinde, artık yaşam deneyimine dayanmamakta, tersine metinler ve bağlamların etkileşimine dayandırılarak, semiyoloji, kültürel incelemeler, sömürgecilik-sonrası toplum incelemeleri, kültürel eleştiri, yapısöküm ve hatta yorumsamacılık gibi çağdaş yaklaşımlara zemin hazırlamaktadır. Bu son yöntem de, kendi meramını, gerçek fiiller yerine, metinler ve sözlerin berisindeki "niyetlerden" türetmeye çabalayan bir "kanaatler sosyolojisi"nden başka bir şey değildir. Günümüzde Marx'ın başlangıç ilkesinin çok uzağındayız: bir halkı ya da çağı kendisi hakkında ne düşündüğünü sorarak anlamaya çalışamazsınız.

Açıktır ki, bu girişimleri kanaatler, metinler ve kültüre ait insan yapımı nesneler alanını (cultural artefact) iyileştirmek üzere karşı karşıya getirmiyoruz: bunun yerine toplumsal araştırmanın ve bütünüyle beşeri bilimlerin yöntemsel alet kutusunu genişletebilecek *bir "duygusal sosyoloji", bir "duygular sosyolojisi" önerisinde bulunuyoruz.* Kanaati modernlik ile ortaya çıkan bir tür "duygusal hal" gibi ele alarak, bugün "kanaatler sosyolojisi" diye adlandırdığımız şeyin kurucusu olan Tarde'ın eserini anımsatmıştık. Tarde'ın "monadolojik" eseri ve Durkheimcı *sui generis* toplum kavrayışına yönelttiği eleştirileri, tartışmamızın temel başlangıç noktası olmuştu. Bu daha çok, Amerikan sosyologlarının sonradan "sosyal psikoloji" (yanlış bir adlandırmadır) olarak yorumlamış oldukları Tarde'ın temel oluşturucu mikro-sosyolojisi yüzündendir. Aynı zamanda Foucaultcu "iktidar" kavrayışının köklerinde yer alan, Tarde'ın "toplumsalın mikrofiziği" temel bir önerme üzerinde tesis edilmiştir: küçük olan büyükten, birey toplumdan çok daha karmaşıktır – o yüzden, Durkheim'ın, izleyicilerinin ve ya-

pısalcıların yaptığı gibi bu ikisini karşı karşıya koymak yersizdir, olağan kanaatler sosyolojisi hakkında ise söylenecek bir şey bile yoktur.

Bundan ötürü, kanaat nosyonunun deneme niteliğinde bir eleştirisini, Eski felsefenin bakış açılarından *–episteme* (dizgeleştirilmiş-bilgi) ve doxa (kanaat) arasında oluşturdukları zıtlık– ve siyasi kurumları çoğunlukla kanaatlerin denetlenmesi ve manipülasyonuna dayanan (bugünün parlamenter demokrasileri "kanaat toplumları"dır) modern toplumların bakış açısından geliştirmeye çalışıyoruz.

Temel soruşturmamız; kanaat toplumlarının, hem tarihsel hem de mantıksal bağlamlarda, Burroughs'un "denetim toplumları" adını taktığı, Sitüasyonist Guy Debord'un "gösteri toplumları" olarak isimlendirdiği şeyle çakışma tarzı hakkındadır. Amacımız, her biri kendi meziyetlerine sahip olan, toplumsal bilimler ile belgesel filmcilik arasında bir "evlilik" kurmak olduğundan, bu kavramlar arasındaki bağlantıları yeniden tesis etmek önemli hale gelmiştir. Bu girişim, F. Jameson'ın da (Jameson, 1990) sezinlettiği bir mesele olan, kanaat toplumlarının ontolojik gerçekliği bakımından bir eleştirisini kat etmelidir. Diğer bir deyişle, "kanaatler sosyolojisi" başlığı altında düşünülen toplumsal bilimlerin gerçekten kanaat toplumlarının tarihsel gelişimi ile çakışıp çakışmadığını yahut "kanaatlerin kanaati" haline gelmiş olan toplumsal bilimlerin güncel pratiğine kılavuzluk yapan ve sınırlayan yöntemlerin, düzeltilmesi ve eleştirilmesi gereken yöntemsel bir başarısızlık olup olmadığını sorgulamak zorundaydık.

Bu noktada; "toplumsal tip" yaratımının artık toplumsal bilimlerin kapasitesi dâhilinde olmaması yüzünden, bazı şanslı istisnaları muhafaza ederek, anahtar sözcüğün "toplumsal tipler" olması gerektiğine inanıyoruz. Simmel'e göre, "toplumsal tipler" (Weber'in "ideal tipler"inin aksine) te-

melde, sezginin kudretlerini içererek, somut toplumsal formasyonları ve olayları kavramanın çözümleyici araçlarıdır. Bunun anlamı, bir toplumsal tipin ortalama insan tahayyülüne göre görselleştirilebilecek bir "figürü" ve bir "formülü" barındırması ve onlara esasen içinde bulundukları ve yaşamak zorunda oldukları topluluklar tarafından yüklenen bir kişisel özellikler, nitelikler ve duygular demeti ile oluşturulmuş olmasıdır. Yabancı, Yoksul, Yahudi toplum tarafından böyle tanındıkları ölçüde "toplumsal tiplerin" örnekleridirler. Başlangıçta toplumsal bilimler ve kurucuları böyle toplumsal tipleri yaratmaya müsaitlerdi. Bu onların bireysel eserlerinin temel bir niteliğiydi: Simmel hakiki bir galeriye sahipti, Marx "Lumpen-Proletarya"yı, Weber "kapitalizmin ruhu"na eşlik eden "ethos"u ile "Protestan"ı, Sombart formülü "Doğa'nın koşulları ve ritminden sıyrılan ve özgürleşen ilk insan" olan Burjuva'yı icat etmişlerdi. Bu listeye Walter Benjamin'in "flanör"ü, Karl Mannheim'ın "muhafazakâr"ı ve Ernst Jünger'in "Der Arbeiter"ı eklenebilir.

Ne var ki, toplumsal tipler yaratımının toplum bilimlerinin alanı ile sınırlı olmadığını keşfederiz. Balzac'tan beridir, roman somut ayrıntılandırımları ve formülasyonları eksik olmaksızın, toplumsal tipleri yaratabilmeye özellikle muktedirdi. Modern edebiyat, Lukács'ın göstermiş olduğu gibi "bireyler" yerine toplumsal tipler yaratımı anlamına gelir. Kural olarak, bir toplumsal tipin bir "formüle" sahip olması gerektiğini iddia ediyoruz ve bu tür formüller Ondokuzuncu yüzyıl romanında Stendhal'den Dostoyevski'nin Budala'sına kadar bulunabilir. Bundan başka, onları ekrandaki neredeyse karikatüristik mevcudiyetlerinin dışında resmetmek, romanda olduğu gibi, zor olmakla beraber, sinemanın doğuşu bize toplumsal tiplerin daha "görselleştirilmiş" tariflerini sunmuştur. O noktada bu toplumsal tipler yaratımı kapasitesine karşılık gelen şey sinemanın temel "türleri" ve roman-

dır: polar*, savaş filmi, gangster filmi, aile ya da aşk romanı ve özellikle sahne şakaları ile hiciv. Karikatürize edilmiş Şarlo figürü kılığında, Charles Chaplin çağının önde gelen toplumsal tiplerini "formüle etmeyi" başarabilmişti: Göçmen, "flanör", yoksul ve benzerleri... Murnau'nun Dr. Mabuse'si, Almanya'dan Birleşik Devletler'e fantastik göçü boyunca dönüşüm halindeki bir toplumsal tiptir... Bertolt Brecht Hitler'i Arturo Ui'de Al Capone olarak "formüle edebilmiştir". Bu "duygular" ve "hususiyetlerin" sinematografi tarafından çok daha kolayca sunulabiliyor olması demektir ve bu bizi, bu düzeyde bile, belgesel film yapımı ve toplumsal-bilimsel araştırma arasında bir evliliği öne sürmeye sevk eder.

Sonuç olarak, bu konuda kaçınılmaz bir soru belirir: Günümüzde toplumsal tipler yaratabilme yeteneğini (çünkü bu, bir "formül" gerektirdiği için, gerçekten de bir "yaratımdır") kaybetmiş olmak yalnızca toplumsal bilimlerin bir eksikliği midir? Bu yakıcı bir sorudur, onu bu tarzda sormak zorundayızdır. Ve ardından şunu sorarız: Modern toplum, toplumsal tiplerin ya gözden kaybolduğu ya da daldan dala atlayan kitle kültürü içinde yok olduğu bir toplum mudur? "Toplumsal tipler" için hiçbir şekilde nostaljik hisler taşımıyoruz; ne var ki onların bugün sinema ve roman alanlarını (post-modern çeşitlemelerinde olduğu üzere) terkettiğini de gözleyebiliyoruz. Ancak, bundan başka şu sorulmalıdır: olağan toplumsal bilimler ve postmodern popüler romanda olduğu kadar sıradan sinemada da hüküm süren "gazeteciliğe özgü" egemen dil ile derinlemesine toplumsal tipler yaratımı başarılabilir mi? Bu eleştirel sorular buradaki amacımızın sınırlı alanının ötesinde daha fazla geliştirilmeli ve ayrıntılandırılmalıdır. Bu noktada yalnızca, toplumsal tiplerin ortadan kayboluşunun sadece toplumsal bilimlerde değil,

(*) Polar: Fransızcada toplumsal hiciv ve yergi içeren polisiye ve gerilim filmlerine verilen genel ad.

aynı zamanda sinema, tiyatro, edebiyat ve hatta psikanaliz gibi diğer temsilî pratiklerde de gerçekleşen bir olay olduğunu öne sürebiliriz. Bugün "yuppi"ler veya "hacker"ların toplumsal tipler olduklarını söyleyemeyiz, çünkü gerekli "formül"lerinden yoksundurlar veya formülleri eğer hükümetler veya idareler tarafından verilmezse, sadece gazetecilik dilinde verilir. Günümüzde her şey ya tekillikler ya da trendler olarak beliriyor, ve ilk söylenen yön toplumsal tipler konusunu ve fikrini canlandırmaya hâlâ açıktır.

Bu yüzden, "duygular" üzerine olan ikinci bölümde, duygusal hususiyetler alanının derinliklerine gitmeye niyetlenmiştik ve burada bize yalnızca Spinoza akılcı ve o denli ampirik olan duygular, tutkular ve hisler öğretisi ile yardımcı olabilirdi. Bu sadece, Lacancılar vakasının gösterdiği üzere, günümüzde kişilik çözümlemesini, "adli" örnekleri bile, gerekçesiz şekilde tekelleştirmiş görünen psikanalizin bir eleştirisi yoluyla yapılabilirdi. Bu eleştiri esas olarak, psikanalizde "terapi" olarak adlandırılan şey dışında herhangi bir çözümleyici kaygının mevcut olmayışı ile ilgilidir. Psikanaliz rüya görmeye, âşık olmaya ya da eylemde bulunmaya hizmet etmez, Deleuze ve Guattari'nin ikna edici şekilde gösterdikleri gibi, yaşamı ailevi Ödipal üçgende eski durumuna getirir. Duyguların çözümlenişinin, esasen etik ve siyasi olan bütün bu pratik meseleler hakkında bize daha fazlasını anlatabileceğine inanıyoruz. Psikanalize ait "Bilinçdışı" teması ile uğraşmak yerine, "bilmiyoruz" (ignoramus) nosyonu ve "bilmeyen" (ignorant) nosyonunu geliştirmeye ihtiyaç duymamızın nedeni budur. Id'in (*Es*) yarı-mistik içselliğine rahatlıkla indirgenemeyecek olan Spinozacı bir bilinçdışı anlayışı geliştirmeye çalıştık.

Kesin biçimde söylemek gerekirse, bu tür bir "Bilinçdışı" üretilmesi ve parçalardan birleştirilmesi gereken bir şeydir. Verili, orada-önceden bulunan bir şeyden ziyade bir ya-

ratımdır. Onu bütün yönleriyle sezmek zor olsa da, ruhun derinliklerinde değil yüzeyinde yer alır. Kişisel, bireysel temel yerine toplumsal-siyasal düzeyde inşa edilmelidir. Ekonomik bakımdan, sürekli bir doyum arayışı olmaktan çok bir arzu yatırımıdır. Psikanaliz eleştirimizde, Spinoza'nın (ve ara sıra Tarde'ın) ayrıntılarına yalnızca bireysel düzeyde değil fakat daha ziyade toplumların ve bireylerin içine yayıldıkları bir "tutarlılık planı" üzerinde girdiği, tutkusal hayat noktasına ulaşmayı denedik ve inanıyoruz ki, Spinoza'ya göre, toplumlar da duygular, hisler ve tutkulardan ya zevk alırlar ya da acı çekerler.

Bu başka bakımlardan büyük bir devrim olan zihnin Kartezyen mimarisinin "kafatası-içi-oluşunun" karşısında yer alır. Cogito devrimi "düşünmeyi" bir insan faaliyeti konumuna getirmiş bir devrimdir, böylece "düşünce, kanaat ve vicdani hakların" iddia edilebilmesinin yolu hazırlanmıştır. Ne var ki, bizim tercihimiz, Leibnizci, Spinozacı ve Kantçı Descartes eleştirileridir: ilki "görme biçimleri" ve "görülebilir kılma"ya ilişkin olan son bölümde gerek duyulan "bakış açısı" temasının geliştirilmesi; ikincisi fikirlerin "özgürleştirici" niteliği; ve sonuncusu da, öznellik üzerinde temellendirilen bir dünyanın "yaratılmasının" Kantçı arayışı ile ilgilidir.

Bu üç esaslı felsefî düşüncenin yardımı olmaksızın bir duygular sosyolojisinin kurulamayacağına inanıyoruz. Spinoza her şeyin "eyleme kudreti" (*potentia*) ile "egemen iktidar" (*potestas*) arasındaki bir oyun olduğu olgusunun farkındaydı; ilki yaşamdan zevk duymanın, hazları üretme ve yaratmanın yolu olurken, ikincisi eyleme gücümüzden koparak mutsuzluğa, korkuya, teröre vb. gömüldüğümüz durumdur. Bir rejim, hatta sosyal-demokratik rejim (ve özellikle de sosyal demokrasiler) bireyselliği, "masum" olduğu ve "yönetilmek" zorunda olduğu varsayılan halk adına so-

runları çözeceği niyet edilen hayali bir "potestas" bünyesinde masseder: yönetmek bir "hizmet" haline gelir ve inanıyoruz ki, insanlar özgür olma ve kendilerini yönetme potansiyeline sahip olmalarına rağmen, bu kendi kendilerine "çözülmesi-gereken-sorunları" yaratan bizzat "potestas"ın konumudur. Bu, demokrasinin herhangi bir liberal tanımının aksine, "en güçlü siyasi rejim" olduğunu bildirmiş olduğu demokrasinin Spinozacı temel tanımıdır.

Spinoza tutkusal yaşamı bireylerden gruplara, kolektivitelerden sınıflara, ülkelerden genel olarak toplumlara yayılan mümkün her düzeyde tarif etmeyi başarmıştı. "Ulusların" da duyguları, fikirleri, simgeleri, boş inançları olduğu gerçeğinin farkındaydı. "Bireyliğin" çoğul olduğuna, ruhun dalgalanışına tabi olduğuna, tıpkı toplumlar gibi, bizzat bir "beden" olarak tanımlandığına inanıyordu. Dolayısıyla, en iyi siyasal rejim herkes maksimum haz aldığında oluşur ve Spinoza korku ve terör hatta umuda ("ütopyacılıkta" olduğu üzere) dayalı rejimler hakkında gönülsüz görünür.

Spinoza'nın duygular ve imajlar öğretisi bağlamında, geriye yine de çözülmesi gereken mimari bir sorun kalır. Bu mümkün bir "duygular sosyolojisi" önerimizin temeli olarak imaj "alanını" (yani "tahayyül gücünü") önerirken kalkış noktamızdı. "Belgesel" film ve genel olarak sinemanın yanı sıra "düşünce-imajları" olarak adlandırdığımız bazı çağdaş kayıt yapma ve değişiklik yapma tekniklerine doğru konu dışına çıkma gereği duymuştuk. Gözlemlerimiz şu yönde ilerliyor: bütün bir belge-imajlar alanına ve bunların gerçek bir kuramsal tartışmadan yoksun ancak en azından imajların gücünü ifade aracı olarak kullanmalarından ötürü etik bir kaygı ile donanmış arşivlerine sahibiz. Toplumsal bilimler, buna karşılık, anlaşılan böyle bir etik sınırlamanın eksikliğini duyuyorlar, ancak bir başlangıç kavrayışı rolünü oynayabilecek kuramsal-yöntemsel bir alet ku-

tusu geliştirmiş durumdalar. Belgesel, toplumsal bilimlerin kendine ait, metinsel ve akademikleşmiş alanında geliştirebildiği şeyin ihtiyacı içinde. Bu yüzden toplumsal bilimler ile "imajların", görsel-işitsel tekniklerin ve "belge-imaj"ın kudretlerinin taşıdığı olanaklar arasında bir birleşmeyi önermeye mecbur kalmıştık. Sinema bundan böyle semiyolojik, sosyolojik veya psikanalitik olarak çözümlenecek bir şey değildir: o, ilk zamanlardan başlayarak (örneğin Vertov) toplumsal olguları ve daha ziyade "görünmeyen" birleşimlerini, eklemlenmelerini ve olaylarını çözümlemek zorundaydı. Sinema ve video günümüzde görünmeyeni görülebilir kılmaya, "fikirler" oluşturmak için seçilmiş ve monte edilmiş bir ilişkiler demeti yaratmaya yöneltilmiştir. İmajlar dünyasının göze çarpan tehlikesi yaşamın her alanı üzerinde kurduğu iktidar ve tahakküm değildir. Gerçek tehlike imajları, "zaman yönetiminin" bir parçası olarak (bir zamanlar Maurizio Lazzarato'nun ileri sürdüğü üzere), tek taraflı şekilde klişelere ve tekrarlara dönüştüren televizyon olmuştur. Ama, bizzat televizyon (diğer dijital iletişim teknolojileri gibi) en gelişmiş ifade aracı olmayı halen sürdürmektedir. Dil, imajlar, görüntüler ve müzik hepsi birden oradadırlar ve yalnızca hakiki "gösteri toplumunu" (Debord) değil, aynı zamanda bir video-uzamı da (Debray) oluştururlar. Her şey ondan geçtiği için –fotoğraf, film, resim, konuşma ve sohbet ve her tür belge–, televizyon imajların "benzeri" daha doğrusu "sureti" olmuştur. O başlı başına bir kanaatler toplumudur. Asıl gerekli olanın, imajları, onların klişelerle aynı anlama gelen alışıldık televizüel biçiminden kurtarmak olduğuna inanıyoruz.

Bu yüzden, bizim arşivimiz görsel işitseldir ve kanaatlerin değil tersine imajların ve duyguların toplanması ve sınıflandırılmasına dayanmaktadır. Michel Foucault'nun sözceleri gibi, onların da ender bulunduklarına inanıyoruz, öy-

le ki nadir oluş onların bizzat mevcudiyet biçimidir. Klişeler ve kanaatler her yerdedir, bizi bir uzam olarak kuşatırlar ama insanlar tarafından ya "anlamsızca" ya da bakılıp kayıtsızca zihinden geçirilen bir şey olarak görülürler. Castoriadis'in ileri sürdüğü üzere, bu durum "önem-dışılığın yükselişi"dir. Yalnızca televizyon eleştirisi yoluyla, ama aynı zamanda onunla kendi araçlarıyla savaşarak, duygulara, imajlara ve Deleuze'ün deyimiyle, "duygulandıran-imajlara" dair "yeni-Vertovcu" bir duyarlılık geliştirilebilir.

KAYNAKÇA

Agamben, G., (1993) *Infancy and History: The Destruction of Experience*, Verso. [*Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev., Betül Parlak, İstanbul: Kanat Yay., 2010.]

—, (1997) *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil. [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev., İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001]

Arendt, H., (1983) *La condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris. [*İnsanlık Durumu Seçme Eserler I*, çev., Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.]

Aristoteles, *Eudaimon Ethics*, http://perseus.tufts.edu (Perseus Project Web page) [*Nikomakhos'a Etik*, çev., Saffet Babür, Ankara: Bilgesu Yay., 2009.]

Austin J.L., (1975) *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge. [*Söylemek ve Yapmak*, çev, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.]

Bachelard, G., (1970) *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris.

Bazin, A., (1990) *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. Bu Cerf. [*Sinema Nedir?*, çev., İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yay., 2000.

Beauvoir, S., (1972) *Faut-il bruler Sade?*, Ed. De Poche, Paris. [*Sade'ı Yakmalı mı?*, çev. Cemal Süreyya, İstanbul: (Yapı Kredi, 1997]

Benjamin, W., (1969) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (içinde) *Illuminations*, Tr, Harry Zohn. New York: Schocken.

—, (1977) "On Language as Such and on the Language of Man" (içinde) *Reflections*, Cambridge, MIT Press.

Bensmaïa, R., (2002) "Le Cinéma comme opérateur d'analyse", (içinde) *Surfaces*, http://pum12.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol1/bensmaia.html

Bergson, H., (1896) *Matière et mémoire*, http://mper.chez.tiscali.fr/auteurs/Bergson.html, [*Madde ve Bellek*, çev., Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.]

—, (1970) *Les deux sources de la morale et de la religion*,(içinde) Oeuvres, PUF,. [*Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*, çev., M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2004.]

—, (1988) *Le Rire*, Pleiade, Paris. [*Gülme*, çev., Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996]

Blanchot, M., (1972) *De l'amitié*, Ed. De Minuit, Paris.

Bloch, Ernst., (1995) *The Principle of Hope*, Mass. MIT Press. [*Umut İlkesi*, çev., Taml Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.]

Bonitzer, Pascal., (1982), *Le Champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, Paris. [*Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev., İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.]

—, (1985), *Dècadrages, Peinture et cinéma*, Paris. [*Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev., İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.]

Carter, L. B., (1986) *The Quiet Athenian*, Oxford University Press.

Castoriadis, C., (1972) *Les Carrefours du labrynthe*, Seuil, Paris,.

Chion, M., (1993) *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, (Plume, Editeur).

Cicero, *De Amicitiae*, http://perseus.tufts.edu [*Dostluk Üzerine*, çev., Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Homer Yayınları, 2000.]

Clastres, P., (1974) *La Société contre l'Etat, Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Minuit,. [*Devlete Karşı Toplum*, çev., Mehmet Sert ve Nedim Demirtaş, Ayrıntı Yayınları, 1991]

Daney, S., (1983) *Cahier critique 1970-1982*, (içinde) Cahiers du cinéma, Paris.

Debord, G., (1978) *Oeuvres cinématographiques complètes*, Ed. Champs Libre.

Deleuze, G., F. Guattari (1972) *L'Anti – Oedipe – Capitalisme et schizophrénie 1*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit. [*Kapitalizm ve Şizofreni* çev. Ali Akay, Bağlam Yay., 1990]

—, (1975) *Kafka – Pour une littérature mineure*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit. [*Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev., İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, Işık Ergüden ve Özgür Uçkan, 2001.]

—, (1980) *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Collection "Critique" – Les éditions de Minuit. [*Felsefe Nedir?*, çev., Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.]

Deleuze, G., (1966) *Le Bergsonisme*, Collection "Sup – Le Philosophe" – P.U.F., Paris. [*Bergsonculuk*, çev., Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, 2006.]

—, (1967) *Présentation de Sacher-Masoch – Le Froid et le Cruel*, Arguments – Les éditions de Minuit. [*Sacher-Masoch'un Takdimi*, çev., İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, 2007.]

—, (1968) *Spinoza et le problème de l'expression*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1969) *Logique du sens*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1970) *Spinoza, philosophie pratique*, P.U.F. Paris. [*Spinoza: Pratik Felsefe*, çev., Ulus Baker, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.]

—, (1981) *Francis Bacon – Logique du sensation (2 vol.)*, Edition de la différence. [*Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, çev., Ece Erbay ve Can Batukan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2009.]

—, (1983) *Cinéma 1- L'image mouvement*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1985) *Cinéma 2- L'image temps*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1986) *Foucault*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit.

—, (1988) *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Collection "Critique" – Les éditions de Minuit. (*Kıvrım: Leibniz ve Barok*, çev., Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006.]

—, (1992) *Nietzsche et philosophie*, Philosophes – P.U.F. Paris.

—, (1993) *Empirisme et subjectivité – essai sur la nature humaine selon Hume*, Epimétée – P.U.F., Paris. [*Ampirizm ve Öznellik*. çev., Ece Erbay, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2008.]

—, (1994) *La Philosophie critique de Kant – Doctrine des facultés*, Le philosophe – P.U.F. Paris. [*Kant'ın Eleştirel Felsefesi* çev., Taylan Altuğ, İstanbul: Payel, 1995.]

—, (1996) *Marcel Proust et les signes*, Quadrige – P.U.F. Paris. [*Proust ve Göstergeler*, çev., Ayşe Meral, İstanbul: Kabalcı, 2004.]

Derrida, J., (1998) *Politics of Friendship*, Verso.

Descartes, R., (1932) *Oeuvres*, 2 Vol. Librairie Albin Michel,.

Donzelot, J., (1977) *La police des familles*, Minuit.

Ducrot, O., (1980) *Les échelles argumentatives*, Editions Minuit, Paris.

Dufrenne, M., (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F. Paris.

Eagleton, T., (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge. [*Estetiğin İdeolojisi*, çev., Ela Akman, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayhan Çitil, Neşe Nur Domaniç, Ayfer Dost, Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Engin Kılıç, Banu Kıroğlu, İstanbul: Doruk Yayınları, 2002.]

Eisenstein, S. M., (1987) *Nonindifferent Nature*, çev., Herbert Marshall, Cambridge: Cambridge University Press.

—, (1992) *Selected Works, Vol 1*, Ed. Richard Taylor, Indiana University Press.

Faye, J.-P., (1972) *Langages totalitaires*, Hermann, Paris.

Flusser, V., (1999) *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books. [*Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev., İhsan Derman, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2009.]

Foucault, M., (1963) *Naissance de la clinique – une archéologie du regard médical*, Paris: P.U.F. [*Kliniğin Doğuşu*, çev., İnci Uysal, Ankara: Epos Yayınları, 2002.]

—, (1966) *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard. [*Kelimeler ve Şeyler*, çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.]

—, (1969) *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard. [*Bilginin Arkeolojisi*, çev., Veli Urhan, İstanbul: Birey Yayınları, 1999.]

—, (1971) *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard. [*Söylemin Düzeni*, çev., Turhan Ilgaz, İstanbul: Hil Yayınları. 1987.]

—, (1972) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard. [*Deliliğin Tarihi*, çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995.]

—, (1975) *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard. [*Hapishanenin Doğuşu*, çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2000.]

—, (1994) *Dits et Ecrits 1*, 1954-1969. *Dits et Ecrits 2*, 1970-1975. *Dits et Ecrits 3*, 1976-1979. *Dits et Ecrits 4*, 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994 4 cilt, Editès par D. Defert & F. Ewald.

Frazer, J., (1922) *The Golden Bough*, Macmillan, New York. [*Altın Dal*, çev., Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.]

Freud, S., (1888) "Hystérie" çev. M. Borch-Jacobsen, P. Koeppel, F, Scherrer (içinde) *Cahiers Confrontation*, 7, 1982.

—, (1888-1889) "Hypnotisme et suggestion", çev. M. Borch-Jacobsen, P. Koeppel, F, Scherrer (içinde) *L'écrit du temps*, 6, 1984.

—, (1905) *Les trois essais sur la théorie de la sexualité*, çev., P. Koeppel, Paris, Gallimard, 1987.

—, (1910) "Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci" 1, çev., kolektif, (içinde) *Oeuvres complètes*, X, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

—, (1912-1913), *Totem et tabou*, çev., M. Weber, Paris Gallimard, 1992.

—, (1914) *"Le Moïse de Michel-Ange"* (1914), çev., B. Féron, (içinde) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

—, (1915) "Pulsions et destins de pulsions", "Le re-foulement", "L'inconcscient"), çev., J. Laplanche ve J.B.Pontalis, (içinde) *Mëtapsychologie*, Paris, Gallimard 1968.

—, (1920) "Au-delà du principe de plaisir", çev., J. Laplanche ve J.B.Pontalis (içinde) *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

—, (1921) "Psychologie des foules et analyse du moi" 1, çev., P. Cotet, A, ve O. Bourguignon, J. Altounian, A. Rauzy, 1981.

—, (1923) *"Le moi et le ça"* (1922/1923), 1, çev., J. Laplanche, (içinde) Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 2, çev., kolektif, (içinde) Oeuvres complètes, XVI, 1981.

—, (1924) "Le problème économique du masochisme", 1, çev., J. Laplanche, (içinde) *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France.

—, (1924) "Névrose et psychose", 1, çev., D. Guérineau (içinde) *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France 1973.

—, (1925) "La négation", 1, "La dénégation" çev., François Lyotard, (içinde) *Discours*, Figure, Paris Klienksieck, 1971.

—, (1926) *L'interprétation des rêves*, çev., I. Meyerson, Paris, P.U.F. [*Rüyaların Yorumu I-II*, çev., Selçuk Budak, Öteki Yayınları, 1999-2000.]

Fromm, E., (1942) *Fear of Freedom*, Venture, New York. [*Özgürlükten Kaçış*, çev., Şemsa Yeğin, İstanbul: Payel Yayınları, 1988.]

Garfinkel. H., (1967) *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Gordimer, N., (1991) "Writing and Being", *Nobel Lecture*. http://www.nobel.se/literature/laurates/1991/gordimer-lecture.html

Jünger, E., (1920) *In Stahlgewittern*

—, (1922) *Der Kampf Als Inneres Erlebnis*

—, (1931) *Die Totale Mobilmachung*

—, (1932) *Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt*

—, (1949) *Strahlungen*

—, (1957) *Glaserne Bienen*

[Kant, I., (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul)]

Klossowski, P., (1965) *Le Baphomet*, Mercure de France. [*Baphomet*, çev., Mukadder Yakupoğlu, Mor Yayınları, 1999.]

—, (1969) *Nietzsche et le circle vicieux*, Mercure de France. [*Nietzsche ve Kısırdöngü*, çev., Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yayınları, 1999.]

Kripke S. A., (1972) *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge. [*Adlandırma ve Zorunluluk*, çev., İstanbul: Berat Açıl, Litera Yayınları, 2005]

Lacan, J., (1973) *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fundamentaux de la psychanalyse*, Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil.

Laplanche J., J. B. Pontalis, (1973) *Vocabulaire de la psychanalyse*, Flammarion.

Laswell, H., (1998) (içinde) http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/introductory/laswell.html

Lazzarato, M., (1998) "La Machine du guerre de Ciné-Oeil", (içinde) http://www.korotonomedya.net

Le Brun, A., (1986) *Soudain d'un bloc d'abime Sade*, Ed. Pauvert.

Lefort, C., (1972) *Essais sur le politique*, Points.

Leroi-Gourhan, A., (1964) *Le Geste et la parole 1-2*, Albin Michel.

Lévi-Strauss, C., (1949) *Les Structures Élementaires de la Parenté*, Paris: Presses Universitaires de France, London, New York. Verso.

Maniquis, R., (1989) *English Romanticism and The French Revolution*, A Special Issue of *Studies in Romanticism*, Cambridge, MIT Press.

Matheron, A., (1986) *Anthropologie et politique au XVIIe siècle (études sur Spinoza)*, Vrin, Paris, coll. "Vrin-Reprise", 231 p.N IX, 21-24 (Jacqueline Lagrée).

Metz, C., (1993) *Le signifiant imaginaire*, Paris: Christian Bourgeois Editeur.

Mills C. Wright., (1951 [1956]) *White Collar: The American Middle Classes*, New York: Oxford University Press.

—, (1956 [1970]) *The Power Elite*, New York: Oxford University Press. [*Iktidar Seçkinleri*, çev., Ünsal Oskay, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2000.]

—, (1959 [1976]) *The Sociological Imagination* New York: Oxford University Press. [*Toplumbilimsel Düşün*, çev., Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları, 2000.]

Mulvey, L. (1989) *Visual and other pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana Universtiy Press.

Negri, A., (1982) *L'anomalie sauvage: Puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, Presses Universitaires de France. [*Yaban Kuraldışılık: Spinoza Metafiziğinin ve Siyasetinin Gücü*, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2005.]

Pascal, *Pensées*, [B. Pascal, *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay. 1996.]

Pollock, F., (1976) "Empirical Research into Public Opinion" (içinde) P. Connerton ed. *Critical Sociology*, Penguin.

Sade, Marquis, de., (1801) Histoire de Juliette, http://desade.free.fr/index2.html, [*Juliette Birinci Kitap, Erdemsizliğe Övgü*, çev., Münire Yılmaer, Chiviyazıları Yayınevi, 2003, *Juliette İkinci Kitap, Suç Kardeşliği*, çev., Münire Yılmaer, Chiviyazıları Yayınevi, 2004, *Juliette Üçüncü Kitap, İhtirasın Nirvanası*, çev., Münire Yılmaer, Chiviyazıları Yayınevi, 2004.]

Sartre, J.-P., (1960) *Critique de la Raison dialectique*, Gallimard. [*Yöntem Araştırmaları: Diyalektik Aklın Eleştirisi – Ön metin*, çev., Serdar Rıfat Kırkoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.]

Simmel, G., (1907) "Quantitative Bestimmheit der Gruppe" and other essays in German http://www.socio.ch.simmel/

—, (1971) *On Individuality and Social Forms*, in Donald N. Levine ed. Selected Writings, The University of Chicago Press.

—, [*Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2009.]

Sontag, S. (1973) *On Photography*, New York, NY: Doubleday. [*Fotoğraf Üzerine*, çev., Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.]

Spinoza, B., *All Works of Spinoza*, Spinoza'nın bütün eserleri, Latince, İngilizce ve Fransızcada J. Y. Yesselman'ın web platformunda yer almaktadır: http://www.yesselman.com/

Suner, A., (1998) "Specificities: Other Cinemas Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice: Making Feminist Sense of Yılmaz Güney's Yol" 283-300 (içinde) *Social Identities* Cilt 4 No 2 Mart 1998.

Tarde, G., (1890) *Les lois de l'imitation*. http://gallica.bnf.fr

—, (1893) *Monadologie et sociologie*. http://gallica.bnf.fr [*Monadoloji ve Sosyoloji*, çev., Özcan Doğan, Ankara: Öteki Yayınevi, 2004.]

—, (1895) *La logique social*. http://gallica.bnf.fr

—, (1897) *L'opposition universelle. Essai d'une thérie des contraires*. http://gallica.bnf.fr

—, (1898) *Écrits de psychologie sociale*. http://gallica.bnf.fr

—, (1898) *Les lois sociales. Esquisse d'une sociologie*. http://gallica.bnf.fr

—, (1900) *La philosophie pénale*. http://gallica.bnf.fr

—, (1901) *L'opinion et la foule*. http://gallica.bnf.fr

Uexküll, T. Von (ed) (1986) *Psychosomaticshe Medizin*, 3rd edn. Urban and Schwarzenberg, Munich.

Vernant, J.-P., (1965) *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, coll. Textes à l'appui, Paris, Maspero.

—, (1965) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (en collaboration avec Pierre Vidal-Naquet), coll., Textes à l'appui, Paris, Maspero.

Vertov, D., (1992) *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Önsöz: Annette Michelson İngilizce çev., Kevin O'Brien. [*Sine-Göz*, çev., Ahmet Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.]

Virilio, P., (1991) "Guerre et cinéma", (içinde) *Cahiers du cinéma*, Essais.

Weber, M. *Wirtschaft und Gesellschaft*, part III.

Woolf, V., (1932) *The Waves*, Cambridge, Huntington. [*Dalgalar*, çev., Oya Dalgıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.]

Žižek, S., (1991) *For They Know Not What They Do: Enjoyment As A Political Factor*, Verso.

Achilles 116
Adorno (T.) 56, 123, 190, 294, 318
Aeschines 116, 117
Agamben (G.) 32, 170, 296
Akad (L.) 267, 268, 270
Althusser (L.) 42, 63, 69, 312
Anaksimander 39
Anderson (N.) 57
Apel (K. O.) 53, 82
Aquinas (T.) 113-116
Arendt (H.) 129, 215
Aristoteles 12, 37, 38, 66, 67, 77, 109-119, 124, 129, 137, 140, 145, 181, 182, 186
Arnauld (A.) 67
Arnheim (R.) 226, 255-257, 261, 262
Artaud (A.) 191, 193
Aumont (J.) 243
Aurelius (M.) 40
Austen (J.) 104, 183
Austin (J. L.) 86
Aziz Augustine 69

Babeuf (F. N.) 179
Bachelard (G.) 155, 220, 221
Bakhtin (M. M.) 226, 276
Balzac (H. de) 25, 49, 90, 91, 104, 340
Barthes (R.) 226, 243, 279
Bataille (G.) 220
Baudelaire (C.) 94, 101
Baudrillard (J.) 36, 282, 290
Bazin (A.) 226, 227, 243, 265, 274, 280, 281, 287, 300
Beaumarchais (P. de) 90
Beauvoir (S. de) 198
Beckett (S.) 122
Begin (M.) 297
Benjamin (W.) 27, 93, 101, 105, 213-216, 226, 242, 258, 278, 333, 340
Bensmaïa (R.) 28
Berger (J.) 260
Bergson (H.) 34, 47, 59, 106, 149, 221, 228, 229, 238, 239, 242, 301, 327
Berkeley (G.) 227
Beethoven (L.van) 266, 284
Blanchot, (M.) 202, 245, 294, 295
Bloch (E.) 105, 213
Bonald (L. de) 183
Bonitzer (P.) 264
Braudel (F.) 134
Brecht (B.) 341
Bréhier (É) 40
Bresson (R.) 201, 202, 206
Breuer (J.) 143-147

Bronte 183
Bruno (G.) 74
Buber (M.) 292
Burckhardt (J.) 204
Burroughs (W.) 250, 251, 339
Büyük İskender 177

Capra (F.) 271, 275
Carroll (L.) 151
Castoriadis (C.) 40, 79, 80, 346
Cézanne (P.) 222, 223, 229, 243, 254
Chaplin (C.) 99, 330, 341
Charcot (J. M.) 143, 144
Chion (M.) 279, 280
Clastres (P.) 39
Clausewitz (C. von) 276
Comte (A.) 48, 90, 124, 219
Coppola (F. F.) 265
Corneille (P.) 89
Coser (L.) 101
Coulanges (F. de) 99
Curtis (E.) 291

Çehov (A.) 104
Çiçero (M. T.) 40, 109, 115, 117, 118

Daney (S.) 133, 265
Daguerre (L.) 258
De Bonald (L.G. A. de) 183
Debord (G.) 107, 318, 327, 329, 339, 345
Debray (R.) 15, 225, 226, 345
Dégas (E.) 98
Deleuze (G.) 15-18, 24, 40, 41, 47, 50, 59, 61, 96, 97, 107, 115, 121, 122, 128, 132, 133, 151, 156, 157, 169, 170, 172, 181, 185, 192, 193, 226, 229, 235, 246, 247, 254, 255, 265, 271, 273, 291, 298, 299, 303-306, 319, 320, 342, 346
Delacroix (E.) 219
De Maistre (J.) 183
Demiurgos 232
Derrida (J.) 28, 78, 109, 118, 142, 143, 292
Detienne (M.) 38, 55, 230
Descartes (R.) 45, 50, 65-73, 96, 97, 111, 172, 183, 184, 198, 227, 343
Dickens (C.) 90
Dickson (W.) 240, 257, 260, 262-264
Dionysos 311
Diyojen 177
Donzelot (J.) 160
Doppler (C.A.) 193
Dostoyevski (F.) 25, 49, 50, 90, 96, 97, 195, 204, 291, 340
Dovzhenko (A.) 276
Duby (G.) 289
Ducrot (O.) 35
Dufrenne (M.) 255
Durkheim (E.) 48, 52, 57, 58, 62, 99, 124, 148, 170, 192, 337, 338

Eagleton, (T.) 214
Edison (T.) 240, 255, 257, 258, 260, 262-264
Einstein (A.) 219
Eisenstein (S. M.) 106, 133, 215, 216, 276, 286-288, 301, 302, 304-311, 316, 317, 326, 330, 332, 334
Ellis (H.) 199
Elwes (R. H. M.) 168
Engels (F.) 87, 92, 219, 286
Epikür 40
Erksan (M.) 267-269
Ertuğrul (M.) 267, 269

Faye (J. P.) 335
Fellini (F.) 291, 292
Feuerbach (L. A.) 219
Fichte (J. G.) 183
Finkielkraut (A.) 297
Flaherty (R. J.) 132, 299
Flaubert (G.) 122, 134
Flusser (V.) 29, 223-226, 249, 259, 261, 300
Ford (J.) 132, 265, 271
Foucault (M.) 15, 17, 37, 41, 43, 51, 59, 73, 74, 76, 95, 102, 128, 130, 131, 135, 143, 144, 160, 161, 181, 199, 205, 218, 222, 230, 244-248, 272, 274, 288, 289, 318, 337, 338, 345
Fourier (C.) 124
Frazer (J. G.) 148

Freud (S.) 23, 50, 57, 123, 129, 137, 138, 142-168, 172, 186, 191-199, 209, 219, 253, 254, 291

Galileo (G.) 221
Gance (A.) 275
Géricault (T.) 259
Godard (J. L.) 15, 16, 28, 125, 131-134, 173, 226, 264-266, 272, 274, 282, 303, 319, 326, 331, 335
Goebbels (P. J.) 127, 275, 335
Goethe (J. W. von) 155, 229, 284
Gogol (N. V) 49, 290
Gordimer (N.) 34, 35
Göle (N.) 138, 139
Gramsci (A.) 147
Granger (G. G.) 62
Griffith (D. W.) 275, 286, 299, 302, 304-306
Grozny (I.) 305
Guattari (F.) 23, 50, 61, 96, 97, 115, 156, 192, 193, 254, 305, 342
Guizot (F.) 49
Gutenberg (J.) 35
Güney (Y.) 267, 268, 270-274

Habermas (J.) 43, 53, 76, 82, 181
Hawks (H.) 244
Hegel (G. W. F.) 26, 45, 49, 65, 76, 78, 79, 91, 97, 104, 125, 133, 134, 147, 149, 180, 225, 228, 228, 232, 241, 277, 282-286, 302, 306, 307, 309, 315
Heidegger (M.) 32, 39, 48, 80, 123, 134, 135, 156, 172, 187, 224, 227-229, 237, 238, 242, 252, 254, 293, 295, 299, 303, 335
Heraklitos [Heraklit] 40, 77, 79, 124
Hesiod 39
Hitler (A.) 293, 341
Hobbes (T.) 174, 300
Holbein (H.) 222
Homeros 39
Honegger (A.) 314
Horkheimer (M.) 123
Hölderlin (F.) 284
Hugo (V.) 261
Huizinga (J.) 284
Hume (D.) 75, 227
Husserl (E.) 48, 252, 254, 256, 287

Jakobson (R.) 83
Jameson (F.) 12, 13, 339
Janet (P.) 143, 144
Jaspers (K.) 64
Jelles (J.) 238
Joyce (J.) 150, 151
Jung (C. G.) 148
Jünger (E.) 87, 134, 156, 165, 340

Kant (I.) 43, 47, 55, 59, 66, 71-73, 76, 121, 153, 158, 161, 164, 180, 181, 198, 218, 227, 228, 234, 252, 253, 261, 262, 283, 298, 299, 301, 306, 307, 343
Kazan (E.) 132
Kemal (O.) 268
Kemal (Y.) 268
Kierkegaard (S.) 33, 122, 123, 244
Klee (P.) 277
Klein (M.) 157, 244
Klossowski (P.) 202, 204, 205
Kopernik (N.) 180
Korsch (K.) 94
Körner (C. G.) 154
Kracauer (S.) 275
Krafft-Ebing (R. von) 197
Kripke (S.) 81
Kristeva (J.) 40, 290
Kuleshov (L.) 276, 308
Kusturica (E.) 292, 293, 298

La Mettrie (J. O. de) 184
Lacan (J.) 123, 150, 151, 156, 165, 182, 189, 193, 342
Lanzmann (C.) 294-299
Laplanche (J.) 144
Lasswell (H. L.) 83-86
Lazzarato (M.) 226, 278, 318, 345
Le Bon (G.) 49, 93, 101, 105, 124
Le Play (P. G. F.) 49
Le Roy (E.) 239
Leeuwenhoek (A. van) 221
Leibniz (G. W. F.) 17, 70, 71, 74, 111, 170, 173, 220, 227, 320, 343

Lefort (C.) 120
Lenin (V. I.U.) 65, 133, 215, 216, 275, 276, 305, 328
Leroi-Gourhan (A.) 185, 186, 225, 260, 278, 279
Lessing (G. E.) 284
Levinas (E.) 227, 292
Lévi-Straus (C.) 23
Locke (J.) 75, 227
Loria (A.) 99
Losey (J.) 213, 244
Lukács (G.) 94, 104, 213, 244, 260, 315, 340
Luhmann (N.) 76
Lumière (L.) 75, 218, 240, 251, 255, 257-259, 262-264, 316
Luxemburg (R.) 25, 93
Lyotard (J. F.) 181

Macherey (P.) 42
Magritte (R.) 131, 244, 245, 248
Maistre (J. de) 183
Makyavel (N.) 124, 174, 199
Malebranche (N.) 78, 218
Malinowski (B.) 139
Mannheim (K.) 42, 94, 340
Marey (É. J.) 259
Marx (K.) 24, 44, 47-49, 56, 58, 63-65, 87, 92, 101, 106, 147, 187, 218, 219, 241, 286, 311-314, 317, 327, 338, 340
Matheron (F.) 169
May (R.) 155
Mayakovski (V.) 216
Méliès (G.) 263
Melitopoulos (A.) 278
Menon 68, 141
Merleau-Ponty (M.) 123, 229, 252, 254
Merton (R. K.) 58, 125
Messter (O.) 260, 263
Metz (C.) 157
Meyerhold (V.) 216
Mills (C.W.) 25, 29, 53, 56, 62, 92, 102, 123, 125, 126, 130, 138, 139, 337
Minelli (V.) 290, 291
Molière (J-B. P.) 90, 91, 179
Montaigne (M. de.) 218
More (T.) 179

Mounier (E.) 64
Mozart (W.A.) 266, 284
Mulvey (L.) 157, 205
Murnau (F. W.) 341
Muybridge (E.) 241, 259
Myrdal (G.) 130

Napolyon (B.) 17, 91, 124, 129, 161, 180, 183, 241, 245, 246
Needham (J.) 187
Negri (T.) 264
Newton (I.) 221
Niépce (J. N.) 242, 282, 316
Nietzsche (F.W.) 18, 26, 32, 48, 65, 78, 80, 94, 142, 165, 176, 191, 204, 228, 277, 278, 303, 324, 330
Novalis 183

Occam (W.) 43
Orpheus 231
Owen (R.) 124

Parajanov (S.) 305
Park (N.J.) 265
Park (R. E.) 57
Parsons (T.) 58, 125
Pascal (B.) 31-34, 36, 41, 45, 46, 53-55, 122, 201, 218, 294
Pasolini (P. P.) 201
Patroclus 116
Peirce (C. S.) 219, 301
Phidias 237
Pindarus 39, 40, 80
Pinel (P.) 143, 161, 247
Platon 16, 34, 37, 38, 39, 44, 50, 52, 60, 66-68, 76-79, 96, 117, 124, 140, 141, 169, 175, 194, 210, 217, 229-232, 302
Plotinos 231, 232
Poe (E. A.) 94, 101
Pollock (F.) 36, 47, 58, 100, 123
Pontalis (J. B) 144
Popper (K.) 44
Porphyrius 231
Potter (E.S.) 306
Proust (M.) 94, 195, 196
Pudovkin (V.) 271, 276

Racine (J.) 89
Rembrandt (H. van R.) 237
Renouvier (C. B.) 106
Reynaud (E.) 258
Ricardo (D.) 198, 200
Riefenstahl (L.) 275, 335
Robert (K. M.) 57, 58, 125, 201
Rossellini (R.) 248, 303
Ruyer (R.) 217, 219

Sacher-Masoch (L. von) 198, 199
Sade (M. de) 198-200, 221
Said (E.) 291
Saint-Simon (C. H. de) 124
Sartre (J. P.) 35, 64, 123, 217, 227, 252, 286, 287, 295, 298
Saussure (F.) 79, 226
Schelling (F.) 149, 155
Schiller (F.) 154, 155
Scholem (G.) 105
Schopenhauer (A.) 142, 211
Schumpeter (J.) 313
Seneca (L. A.) 40
Shannon (C. E.) 82, 83
Shakespeare (W.) 302
Simmel (G.) 24, 27, 28, 48-51, 53, 56, 57, 90, 93, 95, 96, 101, 102, 105, 119, 159, 170, 184, 213, 232, 244, 289, 300, 337, 339, 340
Simplicius 97
Sklovsky (V. B.) 216
Smith (A.) 198, 200
Sokrates 37, 50, 61, 77, 79, 81, 141
Sokurov (A.) 207, 305
Solanas (F.) 304
Sombart (W.) 24, 49, 57, 101, 340
Sorokin (P.) 299
Spencer (H.) 48, 86-90
Spielberg (S.) 266
Spinoza (B.) 17, 27, 41, 42, 70, 71, 74, 75, 105, 108, 111, 124, 137, 165, 168-178, 181, 184, 208, 210, 211, 220, 227, 234, 307, 320, 342-344
Spock (B.) 129
Steinbeck (J.) 271
Stendhal 340
Strauss (L.) 23, 123, 148, 187
Suner (A.) 273

Tarde (G.) 23, 28, 51-53, 99, 101, 105, 108, 130, 170, 192, 221, 314, 315, 337, 338, 343
Tarkovski (A.) 207, 305
Tertullianus 54
Theognis 118
Thierry (A.) 49
Tito (J.B.) 293
Todorov (T.) 297
Toynbee (A. J.) 299
Troeltsch (E.) 87
Turgenyev (I. S.) 49, 90
Tylor (E. B.) 148, 313

Uexküll (J. von) 145

Van Gogh (V.) 223, 229, 254
Veblen (T.) 24, 49, 57, 101
Velasquez (D.) 222
Vermeer (J.) 221, 222
Vernant (J. P.) 38, 55, 230
Vertov (D.) 17, 18, 28, 104, 131-134, 184, 215, 216, 233, 235, 251, 272, 275-277, 299, 301, 302, 305, 306, 318-334, 345, 346
Vinci (L. da) 195, 254
Virilio (P.) 107, 127, 134, 241, 243, 318

Yılmaz (A.) 267

Weaver (W.) 82, 83
Weber (M.) 24, 48, 49, 56, 57, 87, 88, 90, 94, 95, 101, 248, 288, 337, 339, 340
Welles (O.) 244, 271, 302, 304
Wilder (B.) 244
Wittgenstein (L.) 129
Woolf (V.) 205, 206, 256, 282
Wyler (V.) 271
Žižek (S.) 32, 292
Zola (E.) 90, 104

Actes manqués 147-149, 159, 163
Adlandırma 81
Affectio 131, 169, 170
Affectus 168, 170
Agape 109, 113
Aisthēsis 75
Akılcılık 17, 18, 228, 320
Akuzmatik ses 279, 280
Alegori 34, 215, 216
Algı fenomenolojisi 252, 256
Aletheia 80
Amerikan Bağımsız Sineması 304
Amerikan Rüyası 293
Amor 113
Apeiron 39
Aralık 326, 327, 336
Aralıklar kuramı 17, 301, 326, 327
Arkhai 232
Artık-üretim 315
Arzulayan makineler 305
Auschwitz 294
Automaton spiritualis 18, 287, 306, 320
Aydınlanma 15, 43, 59, 66, 72, 75, 91, 124, 180, 181, 218

Bakış açısı 63-66, 70, 96, 224, 248, 251, 262, 266, 275, 321, 322, 335, 343
Barok 179, 202, 284, 286
Bastırma 160-163, 167, 188
Beden-zihin sürekliliği 27
Beden-zihin ikiliği 66
Beliriş 77, 99, 104, 193, 194, 210, 218, 248, 261, 232
Beşeri-olmayan algı 18, 330
Biçimcilik 206
Bilgi sosyolojisi 42
Bilimsel bilgi 27, 29, 37, 38, 44, 45, 55, 60, 61, 67, 75, 78, 90, 92, 94, 97, 126, 129, 137, 138, 141, 188, 228, 284, 327, 337
Bilinçdışı 15, 16, 22, 23, 64, 140, 142, 143, 146-148, 151-153, 156-165, 167, 172, 186-188, 191, 193-196, 235, 342
Bireylik 49, 289, 344
Budala 32, 54
Büyük Kapatılma 247

Camera obscura 242, 260, 263, 285, 316
Cogito 26, 66, 67, 69-71, 73-75, 162, 165, 198, 343

Conatus 163, 178, 209, 210
Corpora simplicissima 169
Cyborg 18, 321, 331

Dadaizm 285
Darstellungen 307
Das Ding (Şey) 228
Dasein 252
Değerler felsefesi 48
Demiurgos 232
Denetim toplumları 128, 179, 339
Derinlik fizyolojisi 309
Derinlik psikolojisi 303, 309
Devlete karşı toplum 39
Dışavurumcu / Dışavurumculuk 275, 285, 302, 304
Dianoia 68
Diegesis 281
Dil oyunları 76, 129
Dil sosyolojisi 42
Dilbilim 78, 81, 83, 145, 149, 153, 156, 157, 205, 215, 226, 297
Dilin fetişizmi 324
Disiplin toplumları 128, 130, 245-247
Diyalojizm 28
Dizgeleştirilmiş bilgi 44, 45, 339
Doğrudan zaman-imajları 304
Doksoloji / Doxology 44, 46, 48
Doppler Etkisi 193
Dost 13, 19, 107-123, 171, 270, 309
Doxa 27, 37-39, 44, 45, 55, 60, 231, 339
Dreyfus Davası 93
Duygulandıran-imajlar 346
Duygular sosyolojisi 18, 23, 25-28, 51, 52, 56, 86, 105-107, 137, 226, 336, 338, 343, 344
Düşünce imajı 16, 17, 19, 26, 27, 66, 68, 69, 328, 329
Düşünce makinesi 224
Düzdeğişmece 156, 157, 311
Dziga Vertov Grubu 131-133, 272, 319

Ego 142, 159, 162-166, 192, 193
Ego-ideali 164, 165, 193
Ekonomik psikoloji 314
Empati 138-141, 173
Episteme 37, 38, 44, 45, 55, 60, 218, 339
Ereignis 172
Estetik çağı 225, 282, 285, 286
Ethos 113, 114, 116, 269, 340
Etnoloji 57, 273
Études (Taslaklar) 243

Fail 90, 94, 164, 167, 174, 300
Fantazma 189, 223
Fellini Etkisi / Fellini Etkileri 291, 292
Fenomenoloji 48, 76, 123, 224-229, 252-256, 261, 262, 282, 301, 338
Frankfurt Okulu 36, 105, 123, 313
Fütürizm 184, 276

Gerçeklik İlkesi 163, 167, 191, 219, 237, 290
Gerçeküstücülük 285
Gesselschaft 232
Görelilik 53, 65
Görme biçimleri 180, 260, 343
Görsel clinamen 232
Görsel düşünce 328
Görsel sosyoloji 26, 288
Gösteri toplumu / Gösteri toplumları 37, 230, 235, 238, 318, 339, 345
Gözlemci-kinokslar 331, 332
Gözün psikolojisi 324
Grand Teori / Grand Teoriler 58, 125, 130
Gündelik hayatın sosyolojisi 104, 213

Habitus 113, 215, 315
Hadımlaştırma 189, 191
Haecceities 41
Hafıza-imajları 209, 298
Hakikat-değerleri 43
Hakikat-deneyimi 294
Hakikat iddiaları 43, 44, 81
Hareket-imaj 302, 306
Haz İlkesi 162, 163, 165, 167, 191, 219
Herhangi-bir-fenomen 307
Hermenötik 28
Hipergerçeklik 282
Holokost 294, 297

Homonoia 112
Hors-champs 207, 222, 223

Id / Id 159, 164-166, 342
İdeal tipler 48, 248, 339
İdeolojinin sonu 63
İgnoramus 16, 18, 19, 22, 186, 190, 191, 194, 342
İgnorant 342
İkonografi 26, 29, 97, 98, 230, 282
İmaginatio 41, 42, 234
İmagosfer 301
İmaj siyaseti 100, 107
İmajların pedagojisi 125, 228, 264
İmgesel 123, 163, 164, 189, 190, 217, 220, 221, 226, 227, 250, 254, 260, 266, 269, 273, 283, 284, 295, 301, 310
İsonomia 39
İtalyan Yeni Gerçekçileri 280
İtalyan yeni gerçekçiliği / yeni-gerçekçi / yeni-gerçekçilik 236, 274, 280, 281, 303, 304
İtki 142, 167, 168
İzlenimci Sosyoloji 244
İzlenimcilik 98, 285

Jenerik özne 62
Jetzseit 242

Kamumantıksal 283
Kamusal alan 100, 102, 106
Kanaat toplumları / kanaatler toplumu 15, 31, 37, 38, 55, 65, 70, 75, 107, 128, 230, 235, 247, 288, 290, 304, 337, 339, 345
Kanaatler sosyolojisi 23, 26, 27, 43, 52, 53, 56, 58, 102, 105, 138, 288, 337-339
Kantçı yüce 262, 306
Katılımcı gözlemi 127, 139, 140
Kavramların pedagojisi 125
Kavramsal kişilik 50, 96, 116
Kayıtsız olmayan doğa 287, 308, 309
Kendinde-imajlar 43, 308, 310
Kimliğin bozuluşu 202
Kino-göz 294, 301
Kinopravda 295, 323, 335
Kinoks 18, 318, 321-325, 331, 332, 334
Kitle iletişimi 63, 83, 85, 86, 128, 193, 251, 282
Klasikçilik 286
Koinoneia 44, 79
Kolektif bilinçdışı 148
Konstrüktivist / Konstrüktivizm 276-278, 305, 324
Kozmoz 80, 206
Kuleshov Etkisi 308
Kutsal insan 296

Lacancılar 151, 189, 342
Leningrad Estetik Okulu 276
Liberalizm 87, 89
Logos 38-41, 78-81, 124, 283

Majör rasyonalizm 327
Makinesel düzenleme / Makinesel düzenlemeler 335
Medya incelemeleri 61
Memento mori 222, 223, 300
Meta fetişizmi 312
Metafor 54, 150, 156, 185, 201, 214-216, 311
Metinlerarasılık 190
Metinsellik 48
Metonimi 156
Mikro-politika 331, 332
Mikro-sosyoloji 337, 338
Minelli Etkisi 290, 291
Minör rasyonalizm 105, 327
Modernizm 206, 277
Monadoloji 216, 221, 338
Montaj-düşünce 17, 19, 29, 205, 306, 307, 316, 317
More geometrico 70
Muthos 55, 292

Narsist benlik 191
Naturalizm / Naturalist 49, 90, 290
Nomos 124
Noo-şok (Düşünce şoku) 299

Occam'ın usturası 43
Oidipus Kompleksi 165, 188

Olaysallaştırma 248
Optik-göstergeler 301
Organsız beden 193
Oryantalizm 291

Öteki 50, 116, 160, 164, 190, 227, 291, 292
Özlerin bilgisi 41
Özne ve nesne fetişizmi 329
Özneler-arasılık 138

Paedeia 38
Panimajcılık 301
Pascal'ın bahsi 31, 33, 34, 36, 46, 294
Pastoral iktidar 73
Pathos 113, 116, 286, 306-309, 316, 317
Percepts 301
Perspektivizm 53
Philia 109, 113
Phronesis 137
Phusis 40
Platonik 77, 79, 96, 117, 140, 230-232, 302
Potentia 174, 343
Potestas 174, 175, 343, 344
Pozitivistik yöntem 28
Pragmatik 27, 78, 81, 85, 86, 189, 270, 288
Praksis 19, 94
Pratico-inerte 130, 295, 299, 317
Principium individuationis 169
Psikanaliz 23, 50, 57, 138, 142, 143, 145, 146, 151, 155, 157, 186, 188-196, 198, 201, 254, 342, 343
Psikoloji 52, 57, 62, 225, 245, 252, 253, 314, 338
Punctum 243, 279

Radyo-kulak 330, 334
Rasyonalizm 74, 105, 327
Romantizm 183, 218, 286
Rönesans 66, 222, 247, 254, 284, 286
Ruhsal otomat 90, 172, 184, 328
Ruhun dalgalanışı 344
Rus biçimciliği 276
Rüya çalışması 154, 155

Sado-mazoşizm 201
Saf film 225
Saf imaj 205, 327
Sanatın sonu 225, 282
Sanat tarihi 28, 282, 284-286
Sanat tarihinin sonu 284, 285
Savaş makinesi 318, 334
Sembolleştirme 157, 158
Semiosis 73
Semiyoloji 28, 338, 345
Sempati 138, 139, 173
Shoah 294, 295, 297, 298
Simgesel 189, 190, 226, 260, 269, 273, 283, 284, 301
Simulacrum 290
Sine-bağ 329, 330, 333
Sine-göz 17, 18, 306, 318, 320, 323-326, 328-331, 333-335
Sine-hakikat 295, 323, 324
Sinematografik imaj 99, 240, 255, 257, 265, 320
Sitüasyonist 238, 318, 327, 329, 339
Sivil toplum 147, 296
Siyaset alanı 100
Siyaset sosyolojisi 56, 99
Socius 169, 170, 299
Sofist 38, 50, 55, 61, 76, 77, 81, 96, 127, 230, 268
Sosyal antropoloji 140
Sosyal psikoloji 338
Sosyolojik tahayyül 29, 92, 102, 123, 125, 126, 130, 138, 289
Sömürgecilik-sonrası toplum incelemeleri 48
Söz edimi 40, 81, 86
Söz eylemi 86
Sözce 145, 149-151, 248, 250, 345
Sözlü tarih 106, 289
Stoacılar 40, 68
Strung und Drang 183
Studium 279
Süper-Ego 137, 163-166
Sürrealizm 218

Tabula rasa 253
Tahayyül 41, 73, 123, 125, 137, 278, 288

Taklit 68, 140, 173, 232, 236, 265, 268, 269, 275, 315, 335
Tam-algı 139
Tarihin hilesi 285
Techne 242
Tekillik / tekilliğe / tekilliği 18, 29, 50, 71, 103, 111, 213, 255, 321, 342
Teknik imajlar 29, 217, 223-226, 249, 259, 260
Temsili imajlar 29, 223, 300
Tikel 59, 91, 101, 103, 104, 169, 277, 283-285
Tin 284
Toplumsalın mikrofiziği 338
Traumarbeit 154-158
Trieb 167
Tutarlılık planı 169, 343

Umwelt 252

Üçüncü Sinema 267, 304
Ütopya 94, 105, 124, 180, 217, 219, 344

Varoluşçuluk 33, 35, 123
Vernunft 299
Verstand 299
Verstehen 29, 138
Video-imaj 15, 16, 131, 265
Videografik devrim 278
Videografik imaj 265
Videouzam / Video-uzam 15, 16, 135, 225, 226, 345
Vita activa 92
Vita contemplativa 92
Vorstellungen 307

Yabancılaşma 284, 314
Yakın-plan 310
Yanlışlama 45
Yapıbozum 28
Yapısal antropoloji 23, 123
Yapısalcılık 28, 226
Yaşam-dünyası 88, 91, 181, 234, 241, 300
Yaşandığı şekliyle hayat 299
Yeni Dalga 304
Yeniden üretim 106, 107, 224, 226, 227, 241, 251, 257, 278, 281, 312-315, 321
Yer değiştirme 156-158, 326
Yoğunlaştırma 156-158
Yoksul 24, 49, 50, 91, 93, 95, 101, 102, 160, 269, 270, 272, 302, 340, 341
Yorumsama 48, 63, 338
Yüce 262, 298, 299, 307

Zaman-imaj 265, 298, 304, 305
Zamanın kristalleşmesi 321, 327
Zihinmerkezli 39, 80
Zorunlu yanılsama(lar) 41, 42, 45

KİTAPLAR

63. Mektup (Spinoza, B.) 108
Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı (Bergson, H.) 34
Algının Fenomenolojisi (Merleau-Ponty, M.) 123
Alkibiades (Platon) 117
Altın Dal (Frazer, J. G.) 148
Antik Şehir (Foustel, C. de) 99
Anti-Oidipus (Deleuze, G. ve Guattari, F.) 156
Arı Usun Eleştirisi (Kant, I.) 71, 72
Aşkın Metafiziği (Schopenhauer, A.) 211
Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Transandantal Fenomenoloji (Husserl, E.) 254
Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt (Kant, I.) 43, 59, 181
Baphomet (Klossowski, P.) 202, 205
Bilirbilmezler (Flaubert, G.) 122
Cimri (Molière, J-B. P.) 91
Cinselliğin Tarihi (Foucault, M.) 135
Çaresiz Stratejiler (Baudrillard, J.) 36
Çıplak Şölen (Burroughs, W.) 250
Dalgalar (Woolf, V.) 205
Denemeler (Montaigne, M. de) 218
Der Arbeiter (Jünger, E.) 87, 156, 340
Devlet (Platon) 34, 141
Diyalektik Aklın Eleştirisi (Sartre, J.P.) 286
Dostluk Üzerine (Çiçero) 117
Dünya Görüşü Üstüne (Freud, S.) 254
Düşünceler (Pascal, B.) 32, 33, 218
Estetik Deneyimin Fenomenolojisi (Dufrenne, M.) 255
Etika (Spinoza, B.) 138, 173, 177, 185, 199, 207, 211
Eudemos'a Etik (Aristoteles) 118
Face à l'extrême (Todorov, T.) 297
Felsefenin İlkeleri (Descartes, R.) 68
Feuerbach Üzerine Tezler (Marx, K.) 219
Filmin Niçin Sanat Olduğuna Dair 20 Güzel Neden (Arnheim, R.) 256
Goriot Baba (Balzac, H. de) 91
Görünür ve Görünmez (Merleau-Ponty, M.) 123
Gözetlemek ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu (Foucault, M.) 245
Grubun Filmleri Üzerine (Dziga Vertov Grubu) 132
Günlük Yaşamın Psikopatolojisi (Freud, S.) 148

İmgesel: İmgelemin Psikolojik Fenomenolojisi (Sartre, J. P.) 123
İnsan Anlağının İyileştirilmesi Üzerine İnceleme (Spinoza, B.) 172, 174
İstenç ve Tasarım Olarak Dünya (Schopenhauer, A.) 142
Jabberwocky (Carroll, L.) 151
Kampfplatz (Kant, I.) 161
Kamuoyu Üzerine Ampirik Araştırma (Pollock, F.) 47, 100
Kapital (Marx, K.) 106, 312
Kapital'i Okumak (Althusser, L.) 312
Kelimelerle Nasıl İş Görülür? (Austin, J. L.) 86
Klasik Çağda Deliliğin Tarihi (Foucault, M.) 199
Kör Alan ve Dekadrajlar (Bonitzer, P.) 264
L'Homme-machine (La Mettrie, J. O. de) 184
Le geste et la parole (Leroi-Gourhan, A.) 278
Madde ve Bellek (Bergson, H.) 239
Magna Moralia (Aristoteles) 182
Mantık Bilimi (Hegel, G. W. F.) 227
Matematiksel İletişim Kuramı (Shannon, C. E.) 83
Meditasyonlar (Descartes, R.) 67
Menon (Plato) 68, 141
Mercier ile Camier (Beckett, S.) 122
Musa ve Tektanrıcılık (Freud, S.) 160
Nietzsche ve Kısırdöngü (Klossowski, P.) 204
Nikomakhos'a Etik (Aristoteles) 112, 182
Rüyaların Yorumu (Freud, S.) 151
Savaş ve Sinema (Virilio, P.) 241
Sempozyum (Platon) 61
Sırça Arılar (Jünger, E.) 165
Siyaset Sosyolojisi (Tarde, G.) 99
Sofist (Platon) 77
Sosyolojik Tahayyül (Mills, C.W.) 29, 123
Tekinsiz (Freud, S.) 150
Tekniğe İlişkin Soruşturma (Heidegger, M.) 135
Teoloji Üzerine Bir Deneme veya Teoloji Özeti (Aquinas, S.T.) 114, 115
Teolojik-Politik İnceleme (Spinoza, B.) 41
Timarchus'a Karşı (Aeschines) 116, 117
Tinin Fenomenolojisi (Hegel, G. W. F.) 282
Yöntem Üzerine (Descartes, R.) 68
Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe (Nietzsche, F. W.) 80

FİLMLER

Alexander Nevsky (Eisenstein, S.) 305, 309
Ana (Pudovkin, V.) 271
Ana ve Oğlu (Sokurov, A.) 207
Bay Klein (Losey, J.) 244
Bir Trenin Ciotat Garına Girişi (Lumière Kardeşler) 240
Bir Ulusun Doğuşu (Griffith, D.W.) 275
Coşku (Vertov, D.) 301
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Wiene, R.) 304
Dr. Mabuse (Murnau, F.W. Lang, F.) 341
Duvar (Güney, Y.) 270, 271
Ekim (Eisenstein, S.) 216, 305
Eski ile Yeni (Genel Çizgi) Eisenstein, S.) 308, 317
Europa '51 (Rossellini, R.) 248
Film Unique (Lanzmann, C.) 297
Gazap Üzümleri (Ford, J.) 271
Grev (Eisenstein, S.) 305
Histoire(s) du cinéma (Godard, J.L.) 131, 133, 134, 335
Hoşgörüsüzlük (Griffith, D.W.) 275
Hudutların Kanunu (Akad, L.) 268, 270
İradenin Zaferi (Riefenstahl, L.) 335
JLG-JLG (Godard, J.L.) 265
Korkunç İvan (Eisenstein, S.) 305
Kuyu (Erksan, M.) 268
Kuzeyli Nanook (Flaherty, R.J.) 299
Lenin Hakkında Üç Şarkı (Vertov, D.) 328
Napoléon (Gance, A.) 275

Potemkin (Eisenstein, S.) 215, 305, 308, 310, 316
Sevmek Zamanı (Erksan, M.) 268
Shoah (Lanzmann, C.) 294, 295, 297, 298
Sürü (Güney, Y.) 268, 271
Umut (Güney, Y.) 105, 268, 272
Yeraltı (Kusturica, E.) 292
Yol (Güney, Y.) 268, 270, 271, 273
Yurttaş Kane (Welles, O.) 244

TABLOLAR

Ceci n'est pas une pipe (Magritte, R.) 131, 245, 248
Delft Şehri'nin Görünüşü (Vermeer, J.) 221
Nedimeler (Velasquez, D.) 222
Sefirler (Holbein, H.) 222

TİYATRO

Arturo Ui (Brecht, B.) 341



Bu inceleme toplumsal bilimlerle belgesel filmcilik arasında mümkün bir birleşmenin boyutlarını tartışıyor. Bunun ön şartlarından birinin hâlihazırdaki "kanaatler sosyolojisinin" bir eleştirisi olması gerektiğine inanıyoruz. Bu yalnızca sıradan toplumsal araştırma pratiğine yönelik bir eleştiri değil, yorumcu-epistemolojik tarza ve toplumbilimsel yaklaşımların "metin" ve "kanaat" etrafındaki epistemolojik düğümlenişine yönelik bir eleştiridir. Spinoza'nın "duygular öğretisi" bu noktada bizim için merkezi bir öneme sahip: duygular sosyolojisi kendi başına bir epistemik alan olmaktan çok, adanmış olduğu alanda bir praksis oluşturmaya çabalamalı. Bu praksisi nihai olarak Dziga Vertov'un sinegöz ve sine-hakikat yaklaşımında, çağdaş video alanında ise Jean-Luc Godard'ın videoyu bir "düşünme cihazına" dönüştürmeyi amaçlayan yaklaşımlarında görüyoruz.

ULUS BAKER

ISBN-13: 978-975-05-1862-1
9 789750 518621

Birikim Kitapları