sanathayat32



Ulus Baker

sanat ve arzu

Editör:
Tansu Açık

iletişim

ULUS BAKER

Sanat ve Arzu

ULUS BAKER (1960-2007) Kıbrıs asıllı sosyolog. ODTÜ'de Sosyoloji Bölümü ile GİSAM'da, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde dersler verdi. *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 de yazıları yayımlandı. Gilles Deleuze'ün Kant, Spinoza ve Leibniz üzerine derslerini; *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?*; *Müzikal Zaman* ve *Spinoza: Pratik Felsefe* başlıklı kitaplarını Türkçe'ye kazandırdı. Yayımlanmış kitapları: *Aşındırma Denemeleri*; *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*; *Dolaylı Eylem*; *Beyin Ekran*; *Yüzeybilim: Fragmanlar*.

TANSU AÇIK Klasik filolog. *Virgül* ile *Toplum ve Bilim* dergilerinde yazdı; *Virgül* dergisine editör olarak katkıda bulundu. *Teorik Bakış* dergisi yayın kurulu üyesi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkam.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Sanat, direnendir:
Ölüme, köleliğe, alçaklığa, utanca direnir.
Gilles DELEUZE

ULUS BAKER

Sanat ve Arzu

EDİTÖR **Tansu Açık**

iletişim

İletişim Yayınları 2082 • sanat**hayat** dizisi 32
ISBN-13: 978-975-05-1672-6
© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2014, İstanbul
2. BASKI 2015, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAYIT ÇÖZÜMÜ Kadriye Ramazanoğlu - Ayşegül Oğuz
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
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

İÇİNDEKİLER

Editörün Notu
TANSU AÇIK 9

19 Şubat 1998 Tarihli Ders 13
"Bakış açısı" nedir?; görüş, kanı, kanaatle arasındaki farklar. – Heidegger'in ayrımı: "gerçek hayatta gözlemlemek" ve "modern bilimin laboratuvar koşulları". – Pavlov'un deneyi ve bakış açısı problemi; *affect*'ler. – Anlama ile hissetme ayrımı. – Nietzsche'de tragedyanın ölümü. – *Physis*, *aisthesis*. – Eski Yunan'da formlar öğretisi, aşkın biçimlerin ardışıklığı. – Kepler'in devrimi: aşkın formların ve ayrıcalıklı anların yıkılması, "herhangi an"ın değer kazanması. – Rönesans perspektifinin gelişimi; "pozlar" yerine "kesitler". – *Mimesis* – Descartes'ın insan tanımı, *cogito*, öznellik problemi. – Kant'ın *cogito* eleştirisi.

24 Şubat 1998 Tarihli Ders 35
Düşüncenin "kurtarılması". – 17. yüzyılın sonsuzluk düşüncesi. – Descartes'ta insanın evrenin merkezi haline gelmesi; *cogito* ve kuşku yöntemi. – *Encyclopedia*. – Leibniz'in *cogito* ve öznellik eleştirisi. – Mikroskobun ve mikro sonsuzluğun keşfi; sonsuz kompozisyon fikri ve Barok estetiğine yansımaları. – Leibniz'in tesadüfi karşılaşmalar olarak kent fikri; na-

türmort ve manzara resminde tesadüfi karşılaşmalar. – Hegel'de "kötü sonsuz". – Rönesans perspektifi: homojenleştiren göz. – Leibniz ve göreliliğin derin anlamı. – Perspektiften ikinci kopuş: empresyonistler; bir bakış açısına yerleşmek; empresyonistlerden kübistlere giden yol: kolaj. – Leibniz'in "mümkün dünyalar"ı, yeter sebep ilkesi.

5 Mart 1998 Tarihli Ders **69**

Bakış açısı ve görelilik. – Zarafet, "başka bir dünyadan"lık, *philia*. – Hoşlanmanın temeli olarak kusur. – Sakarlık; *Modern Zamanlar*; mim. – Varyasyon. – İnsanın gecikmişliği fikri. – Duns Scotus ve birey olarak manzara; *haecceitas*, bireyleşme ilkesi.

19 Mart 1998 Tarihli Ders **93**

Freud ve Lacan'da eksiklik olarak arzu; *philia*; Spinoza'da insanın özü olarak arzu. – Spinoza'da sevgi ve nefret; *gloria*; *cupiditas*. – Melodram kuramı. – *Affect*'ler ve tutkular. – Tanrı'nın bakış açısı. – Spinoza'nın monizmi. – Bedensel hazlar; hedonizm; tutkular üzerinde hâkimiyet. – Spinoza'da aşırılık; Artaud'nun "organsız beden"i; mazoşizm. – Zorunlu çağrışım ilkesi. – Tanrı sevgisi; karşılıksız sevme. – Bakış açılarının karşılaşması ve Pasolini'nin "mimesis" tezi.

27 Mart 1998 Tarihli Ders **117**

Spinoza, Simmel ve Vertov'u birlikte düşünmek. – Simmel'in biçimsel sosyolojisi; kent izlenimleri. – İzlenim nedir?; empresyonistler; Simmel'de ekspresyonizme karşı empresyonizm. – Simmel ile Spinoza arasında ortaklıklar. – Vertov'un Spinoza'yla bağı: konstrüktivizm; Spinoza'da tanım: bir şeyin nasıl inşa edildiğini bilmek. – Spinoza, Simmel ve Vertov'un bağı: hayatı olduğu gibi vermek, izlenimleri tek düzleme yaymak. – Plotinos ve pay alma kuramı; Vertov'da hayata katılma fikri; entervaller kuramı.

30 Nisan 1998 Tarihli Ders **143**

Kant'ın eleştiri felsefesi ve üç eleştirisi. – Bilme yetisi; *a priori* ve *a posteriori* yargı. – Arzulama yetisi. – Kopernikçi devrim. – *A priori* sentez. – Duyumsama yetisi. – Kategoriler. – Yargı gücü; *sublime*.

14 Mayıs 1998 Tarihli Ders **165**
17. yüzyılın sonsuzluk ve çoğulluk anlayışları. – Spinoza'da duygulanışın bölünmezliği; pasif duygular. –Sade'ın ekonomi politiği: sermaye yatırımı olarak haz. – Sacher Masoch'un Spinozacı projesi: *affect*'ler ölçümü olarak mazoşist deney. – Spinoza'nın Bleyenberg'le tartışması: özgür irade ve yasak meyve. – İyinin ve kötünün ötesi.

21 Mayıs 1998 Tarihli Ders **183**
Spinoza'da *potestas* [iktidar] ile *potentia agendi* [eyleme kudreti] ayrımı. – Foucault'nun, hukuk modeline dayanan iktidara yönelik eleştirisi: teknoloji olarak iktidar. – İlkel toplumlarda devletsizlik; göçebelik-yerleşiklik; savaş makinası. – Batı'nın ve Doğu'nun farklı doğa koşullarına tepkileri: doğrudan müdahale/dolaylı negatif eylem. – Bakış açısı fikriyatının özeti. – *Affect*'ler ve imgeler kuramı. – *Reality effect*.

28 Mayıs 1998 Tarihli Ders **217**
Plotinos'un ışık metafiziği; *lux* ve *lumen*. – Filme özgü ışık; filme özgü imge. – Işık ve renk ilişkisi; Goethe'nin renk kuramı; filmde ekspresyonizm. – C. S. Peirce'in birincil ve ikincil imgeleri; klişeleştirme; Godard'ın ters çevirmesi. – Spinoza'da imkânsız imgelerin varlığı. – Sinemada yüz; Ingmar Bergman'ın yüzleri. – Wölfflin'e göre portre yapmanın iki kutbu; Descartes'ta iki *affect* kutbu: *admirato* ve *desidera*. – Eisenstein'in yüzü parçalaması ve niteliksel sıçrama.

Dizin **249**

EDİTÖRÜN NOTU

TANSU AÇIK

Ulus Baker *From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects* başlığıyla doktora tezi olarak sunduğu başyapıtında (*Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim Yayınları, 2010) insan bilimlerinin, sosyal bilimlerin köklü, felsefi bir eleştirisiyle birlikte yeni bir sosyal bilim, insan bilimi yapma önerisinde bulunuyordu. Tezinin ilk bölümünde "kanı"nın ne idüğünü, neliğini, ikinci bölümünde *affect*'in (duygulanım, etkilenim) neliğini, son bölümde de imgenin neliğini tartışıyordu. *Sanat ve Arzu* seminer dizisi de doktorasına giden yoldaki en önemli uğrak. Burada 17. yüzyıldan başlayıp Kant'la devam eden modern özneleşme süreçlerini Deleuze'ün kılavuzluğunda, eleştirel kuramın yardımıyla ele alıyor, sonra resmin, özellikle de filmin imge üretme, anlam üretme düzenekleri üzerinde duruyor; araştırmanın baştan sona yönetici fikri ise *affect*.

İmdi seminerde adı geçen düşünürlerin belli başlı her düşüncesi, düşüncelerinin eklemlenmesi, esasen Deleuze'ün Spinoza, Leibniz, Kant üzerine derslerinde bulunur; Duns Scotus, Spinoza derslerinde, Descartes ise Kant derslerin-

de. Bu olağanüstü derslerin hepsini de daha sonra Ulus Baker çevirmiştir. Bu derslerin kayıtları Fransızca ya da başka bir dilde kitaplaşmadı bildiğim kadarıyla, yani bu derslerin kitaplaşmış biçimi yalnızca Türkçede bulunuyor. Seminerlerde derinleşmeyi dileyen elbette Deleuze'ün bu derslerine başvurur, ille de Ulus Baker'in doktorasına başvurur. Ancak sıcağı sıcağına sinema izleğini sürdürmek isteyebilecekler, Ulus Baker'in 2007 yılında verdiği "Görsel Düşünce" semineriyle devam edebilir (*Beyin Ekran* kitabının 70. parçası olarak yayımlanmıştır). İlk defa bu kitapla Ulus Baker okuyacaklara ise, ek olarak Ulus Baker çevirisiyle *körotonomedya* sitesinde yayımlanmış olan Deleuze'ün "Yaratma Eylemi Nedir?" konuşması önerilir.

Sanat ve Arzu başlıklı semineri 1998 yılında ODTÜ-GİSAM'da verilmekte olan seçmeli derslere paralel olarak hem GİSAM öğencilerinin hem de dışarıdan gelen dinleyicilerin katılımıyla, görüntü kayıtlarına göre haftada bir gün yapmış Ulus Baker. Kayıtta çok fazla kesinti var, bunlar metin içinde köşeli parantezle belirtildi. Çoğu tartışma zaten kaydedilmemiş, belli ki bunlar kaydedilenlerin bir bölüğü gibi dağınık, yararsız sayılmış; kaydedilmiş olup tam anlaşılmayan tartışmaların geçtiği yerleri ise yine köşeli parantezle belirttik.

Ses kayıtları ile deşifreleri yayına hazırlarken belirli bir yazı dili amaçlamamakla birlikte konuşmayı tekrarlarından, kopukluklarından arındırmak gerekti. Olguya aykırı kimi kaydırmalar, tersine çevirmeler, dil sürçmeleri, not düşülmeden doğrudan düzeltildi. Her dersin başına ana tartışma konularını içeren dizelgeler eklendi.

Ulus Baker çok fazla Frenkçe kelime kullanır, bu kelimeleri büyük ölçüde özgün dillerindeki yazılışlarıyla verip yanlarına köşeli parantezle Türkçe çevirilerini ekledik. Fakat Ulus, yer yer "işleç" gibi kimilerine yadırgatıcı gelebilecek, on ikiden vuran kelimeler de kullanır; ya da fikir değiştire-

bilir – örneğin "varyasyon" diyegelirken, 21 Mayıs'ta "değişki" deyivermiştir. Bu tür eşanlamlı kelimeler de dizinde ayrıca belirtildi.

Yunanca harf aktarımı konusunda yaygın yolu yeğledik, vurgu işaretleri kullanmadık. Yunanca kelimelerde -ph "f" diye, -y "ü" diye okunur, yani *physis*'in sesletimi *füsis*'tir.

Elbette bu seminerlerin kitaplaşması, Sanat-Hayat dizisinin editörü Ali Artun'un ısrarı sayesinde gerçekleşmiştir; dizinin editör yardımcısı Elçin Gen de titizlikle metni okumuş, dizine son halini vermiştir. Şu ya da bu biçimde bu seminere emek veren başkalarına da teşekkür etmeli: En başta adlarını tek tek anamayacağımız seminere katılanlara; semineri kaydetme fikrini ortaya atıp gerçekleştiren Aras Özgün, Utku Ömeroğlu, Emre Doğan'a teşekkür ederiz. Seminerin kitaplaşmasından önceki en önemli uğrak Bilge Demirtaş ile Can Gündüz'ün kayıtları *vimeo*'ya yükleyerek kamulaştırması oldu; orada telif haklarına dayalı tuhaf bir yasak gelince şimdiki yerine taşındı: http://tinyurl.com/pepuwtf. Son oturum hariç olmak üzere, sadece ses kaydı da şu adreste mevcut: http://tinyurl.com/pzz5hg7.



Ulus Baker, GİSAM 1997. (Fotoğraf: Hakan Topal)

19 Şubat 1998 Tarihli Ders

"Bakış açısı" nedir?; görüş, kanı, kanaatle arasındaki farklar. – Heidegger'in ayrımı: "gerçek hayatta gözlemlemek" ve "modern bilimin laboratuvar koşulları". – Pavlov'un deneyi ve bakış açısı problemi; *affect*'ler. – Anlama ile hissetme ayrımı. – Nietzsche'de tragedyanın ölümü. – *Physis, aisthesis.* – Eski Yunan'da formlar öğretisi, aşkın biçimlerin ardışıklığı. – Kepler'in devrimi: aşkın formların ve ayrıcalıklı anların yıkılması, "herhangi an"ın değer kazanması. – Rönesans perspektifinin gelişimi; "pozlar" yerine "kesitler". – *Mimesis* – Descartes'ın insan tanımı, *cogito*, öznellik problemi. – Kant'ın *cogito* eleştirisi.

Bu seminer dizisini –zorunlu olarak devam edilecek herhalde– derse dahil bir şey gibi düşünmeyin. Ona paralel, serbest bir tartışma olarak, neredeyse bir forum olarak da düşünebilirsiniz. Seminer boyunca sürecek sunuşlarımı istediğiniz anda kesip fikrinizi söyleyebilirsiniz, bir katkınız varsa bunu esirgemeyin, hatta mutlaka yapın. Bazı durumlarda anlaşılması oldukça zor mefhumlara girmek zorunda kalabiliriz. O çerçevede benim konuşmamı müdahalenizle, daha anla-

şılır olması için ağırlaştırmaya çalışın. Adım adım kuracağımız bir çerçeve olacak çünkü. Giriş yapmamamın, bu seminerlerin tam anlamıyla neyi kapsayacağını şimdiden söylememin nedeni de bu.

Doğrudan doğruya çok kısa bir genel çerçeve çizeyim. Seminerin başlığım Aras'la [Özgün] birlikte –"ve" bağlacını pek sevmememe karşın– "Sanat ve Arzu" diye bağladık. "Arzu" ya da *desire* ya da "istek", hangisini kullanırsanız, bunun başlığın içerisine girmesinin nedeni, arzusuz hiçbir şey yapılamayacağı hakikatinden. Özellikle beşeri –ya da hayvani veya bitkisel bile diyebilirim– arzu gerçekten yaşamın temel unsuru, elemanı gibi, neredeyse özü gibi görünüyor. Kuşkusuz sanatsal üretim de, bilimsel üretim de, felsefi üretim de bunun dışında asla düşünülemez; şu anda buraya gelişiniz, dersi zorunlu alanlar da dahil olmak üzere, o da arzudan bağımsız düşünülemez. Başlığı böyle açıklayabilirim size.

Bu süreç içerisinde yalnızca sanattan bahsedecek değiliz elbette. Ağırlıkla felsefi, tarihsel, sosyolojik bir konuşma gidecek, yani konunun değişik alanlarında dolaşacağız. Bazı temel mefhumları, kırılma noktaları gibi tartışmayı düşünüyorum. Üç-dört temel mefhum var aklımda, yıl sonuna kadar değişik veçheleriyle tartışacağımız. Basitleştirerek söylersem, kendi çalışmalarım açısından da İngilizce "Sociology of Affects" diyebileceğimiz, yani bir tür duygulanışlar, "*affect*'ler sosyolojisi" çerçevesinde tartışacağız; ama tartışacağımız içerik, sanattan felsefi kavramların çerçevesine kadar oldukça geniş bir alanı içerecek, hatta yer yer size zor gelebilecek bazı bilimsel kavramlara bile girmek zorunda kalacağız.

Bir de şunu düşünmenizi istiyorum, her şeyi anlamak zorunda değilsiniz. Anlamak yalnızca dünyayla ilişkimizin bir düzeyinden ibaret, tümü değil. Felsefede, bilimde bile böyle. İki bilim adamı karşı karşıya geldiğinde genelde birbirle-

rini anlamazlar ya da bir filozofla bir sanatçı birbirlerini anlamazlar, zorunda da değildirler zaten. Çok farklı etkilenme türleri vardır. Zaten konumuz da *affect*'ler, yani bu etkilenmelerin biçimini tartışacağız. Bütün örneklerimiz günlük hayattan olacak, çünkü günlük hayatın dışında herhangi bir örnek, tırnak içerisinde söylüyorum, hiç kimse veremez sanırım. Verilebilen bütün örnekler, ister bilimde ister felsefede olsun, günlük hayattan, olağan hayattandır. Tartışmamızın genel çerçevesi bu kurallar üzerinde işleyecek. Kurallar yaptırımcı kurallar değil, dediğim gibi istediğiniz zaman kesip fikrinizi söyleyebilirsiniz; saçmaladığımda durdurabilirsiniz. Doğrudan doğruya ilk tartışma mefhumunu ortaya atmak istiyorum.

İlk tartışmak istediğim mefhum, "bakış açısı" dediğimiz şey. Nedir "bakış açısı"? Diyelim ki "Siyaset Meydanı" gibi bir televizyon programına bilirkişiler çağrıldı ya da olağan hayattan kişiler çağrıldı ve görüşleri soruluyor. Orada işleyen tuhaf bir mekanizma vardır. Aras daha iyi bilir o tür meseleleri, televizyonun işleyişi üzerine bir tezi vardı. Öyle bir yerde görüşünüzü beyan ettiğiniz anda – sözgelimi işte İslam meselesi üzerine bir konuşma açılmış, Yaşar Nuri Öztürk çağrılmış, bir İslambilim yorumu yapıyor, yani İslam'ın bilimsel yorumu, karşı taraftan başka birisi çıkıyor ve basitçe kendi görüşünü, işte Tanrı'nın varlığı-yokluğu hususundaki görüşünü beyan ediyor. Şimdi burada, karşı taraftan herhangi birisinin çıkıp "Senin görüşün beni hiç ilgilendirmez," deme hakkı ve olanağı vardır. Görüş öyle bir mekanizmadır ki, görüşlerin beyanı, bir bakış açısının görüş formunda beyan edilmesi gerçekten bir tuzaktır. Özellikle kamusal alan kuramları konusunda okumalar yapanlarınızdan, o eksikliği fark etmiş olanlar vardır belki. Benim "görüşler toplumu" konusundaki genel görüşüm, "bakış açısı" mefhumunun asla bir perspektifin iletilmesi, bir görüşün

beyan edilmesi türünden, nevinden bir şey olmadığı. Daha derinde bir mekanizmanın işlerlikte ve yürürlükte olduğunu düşünmemiz gerek sanıyorum.

Önce "bakış açısı" mefhumunun ortaya çıktığı çok tuhaf birkaç yerden dem vuracağım. Alman düşünürü Heidegger'in bir gözlemi vardı, dünyayı ve hayatı gözlemleme konusunda. "Aristo gibi birisi, bir deniz yumuşakçasını alıp muhafazasından çıkarıp, yani kabuğundan çıkarıp incelediğinde, gerçek hayatı gözlemleyebiliyordu henüz," diyor Heidegger. Ne demek "gerçek hayatı gözlemlemek"? Yani kurduğu şey bir laboratuvar değildi, demek istiyor. "Gerçek hayatta gözlemlemek" demek, doğal bir varlığı gerçek hayat içinde gözlemlemek demek, onu okyanusta yaşarken incelemek, görebilmek demektir, yani canlı görebilmek, yaşadığı gibi görebilmek demektir. Modern bilim bunu yapmıyor mu? Yapıyor. Ama Heidegger'in söylemek istediği başka bir şey var: modern bilimin "laboratuvar koşulları" diye bir şey yaratmış olması. İnsan bilimleri, beşeri bilimler de bu laboratuvar koşullarından çok uzak değil; tarih içerisinde, toplumu laboratuvar olarak kullanan iktidar mekanizmaları da çok tanıdık. Sosyolojik bir incelemeyi, bir kent incelemesini pekâlâ bir tür laboratuvarda yapılan bir deneye benzetebilirsiniz. Tek bir fark var belki, söz konusu laboratuvarın içinde yaşıyoruz, bilim adamının kendisi de yaşıyor. Heidegger'in söylemek istediği bundan birazcık daha derin bir meseleydi. Modern bilimin kuruluşu, hayat içerisindeki bir akışı gözlemlemeyi ilke olmaktan çıkarmıştır. Yani Aristo, okyanustayken canlı olan bir yumuşakçayı çıkarıp inceleyip yerine bırakabilirdi ya da karaya vurmuş, ölmekte olan bir yumuşakçanın ölümünü inceleyebilirdi. Ölüm orada hayatın bir vakası olarak vardı. O varlıkla ilişki, laboratuvar koşulları dediğimiz çerçevedeki ilişkiden çok farklıdır. Dikkat ederseniz laboratuvar koşulları dediğimiz tümüyle soyut meka-

nizmalar, cetveller, bağımsız/bağımlı değişkenlerin önceden belirlenmesi, bir dizi test bunun etrafında, bir örneklem seçilmesi bu çerçeve içerisinde. Doğrudan gözlem yoluyla yapılan ya da deney yoluyla yapılan bir test süreci...

Belki Heidegger'den sonra bir adım daha atıp onun bu düşüncesini daha da geliştirme ve verimli kılma şansımız olabilir. Şöyle bir şey var hatırımda, şu ünlü Pavlov'u bilirsiniz herhalde, yüzyıl başlarında köpekler üzerine koşullu refleks deneylerini yapan. Bir tür günah keçisidir tabii, pozitivist bilim anlayışının bir timsali olarak görülür. Ama bazı yazılarına baktığımı hatırlıyorum. Hiç de öyle bir adam değil Pavlov, pozitivizmin sembollerinden birisi, bilimsel duygusuzluğun sembollerinden birisi değil. Bir yerde çok ince bir sözü geçiyordu yanılmıyorsam. Şöyle bir şey diyor: "Sanır mısınız ki benim bu birincil ve ikincil işaretleşme sistemleri üzerine yaptığım deneyler, yani dildeki göstergesel koşullanma ile dildeki ikincil –yani insan diline benzer– koşullanma, göstergeler sistemine dayalı, sembolik sisteme dayalı dil düzeyi arasındaki ayrıma ilişkin yaptığım bu deneyler, köpekler üzerinedir? Öyle bir şey değil. Yapılan deney, insan üzerinedir," diyor. Çünkü bu ikincil işaretleşme sistemine, dil ve dili anlama süreçlerine sahip olup olmadığını asla bilemeyeceğimiz köpekte, koşullanmaların herhangi bir öznelliği söz konusu değilse, öznellik dediğimiz şeyin hiçbir işareti yok – bunu ilerde göreceğiz, köpek konusunda değil insan konusunda da göreceğiz. Bütün bu deney süreci, neden insan üzerinedir? "Çünkü ben burada dil üzerine bir araştırma yapıyorum, insan dili üzerine araştırma yapıyorum," diyor Pavlov. "Köpekte eksik olan bir şeyi göstermeye çalışıyorum, köpekten alamadığım bir cevabı insandan aldığım bir sistem var ve biz bu sistemin içerisinde yaşıyoruz, buna da kültür diyoruz." Dolayısıyla, Pavlov'un araştırmasının köpekler üzerine değil, insanlar üzerine olduğu anlaşılıyor. Başka bir deyişle,

laboratuvar koşulları bile olsa, test edilen şey *specimen* [türünün örneği] olarak köpek değil, test edenin bizzat kendisi.

Doğrudan doğruya o klasik hermenötik meselelerine, anlama problemine falan filan girmeyin. Baştan söylediğim gibi anlama yalnızca bir düzeydir. Bir tabloyu gördüğümde onunla bir ilişki kurmam –coşkusal bir ilişki, estetik bir ilişki, bir sevinç, bir haz ilişkisi kurmam– herhalde tabloyu anlamamdan önce gelir, değil mi? Ayrıca hermenötikçilerin bu anlama problemini esas problem haline getirmelerini benimsemek de zor benim açımdan. Bu, her şeyi bir iletişim problemine çeviren Habermas'ın falan yaptığıyla, daha doğrusu medyatik süreçlerin yaptığıyla aynı şey gibi geliyor bana. Neyse, Heidegger'den başladık, Pavlov'la devam ettik. O kadar kasvetli yerlerde dolaşmayacağız, merak etmeyin. Sadece bir giriş olarak, bir bilimcinin çalışma sürecinin, üretim sürecinin, pekâlâ kendi zihinsel araçlarını, düşünsel aygıtını test etmek üzerine işlediğini göstermek istedim.

Peki, bir yumuşakçayı laboratuvar koşullarına koyduğunuzda, onu mu inceliyorsunuz acaba, yoksa kurduğunuz çizelgelerinizi mi inceliyorsunuz, davranışın kayıtlarını mı inceliyorsunuz? *Theoria* [kuram], varlığa mı yöneliyor, canlı varlıklara mı yöneliyor, yoksa zihinsel bir *construction*'a [kurguya] mı yöneliyor? Şimdiye kadar tartıştıklarımız herhalde bu ikincisinin daha geçerli olduğunu gösteriyor. Ama daha da derin boyuta, Heidegger'den aldığımız bu noktaya sanki Pavlovcu şartın da eklenmesiyle, sorunun daha da derinleştiği bir boyuta giriyoruz, çünkü artık bir "bakış açısı" problemiyle karşılaşıyoruz, bir algılama problemiyle karşılaşıyoruz, hem de bir tür yönelim sorunuyla karşılaşıyoruz. Açık ki, "köpeğin bakış açısı nedir?" diye bir soru soramayız kendimize bu çerçeve içerisinde. Böyle bir derdimiz de yok, ama onun sezgilerinden falan bahsedebiliriz, o sezgiler bizde bulunduğu ölçüde tabii.

Bu bakış açısı mefhumunu ortaya atışımın nedeni, felsefe tarihi ve bilimler tarihi içerisinde, ve esas konumuz olan sanatın tarihi içerisinde, salt teorik olmayan ürünlerde –yani bu pratiklere ilişkin bir tarihin, tarihyazımının söylediği değil, bizzat bu pratiklerin, felsefenin, bilimin ve sanatın içinde verilen ürünlerde– bir bakış açısı probleminin ortaya çıkmış olması. Bu bakış açısı problemini biraz önce söylediğim gibi hermenötik bir düşünceyle, bir "anlama" problemi olarak, ya da hermenötiğin ötesinde daha modern bir çerçevede bir "iletişim" problemi olarak ortaya koyduğumuzda, iletişim nevinden temalarla tartıştığımızda pek bir sonuca varabileceğimizi sanmıyorum. Sözgelimi, Gadamer gibi birisi için yaşanmış deneyim –deneyden farklı anlamda tabii deneyim– isterseniz öyle düşleyin, isterseniz sayıltılarınızı Habermas'ın filan yaptığı gibi daha bilimsel zeminlere, sosyolojik zeminlere oturtmaya çalışın, anlamanın kendisi her zaman bir ufkun ötesinde kalıyor, uzağında kalıyor, çünkü anlamak varoluşun boyutlarından yalnızca birisi olmakla kalmıyor, kendi dışındaki *affect* düzeylerinin –işte haz ve acı duyma, arzulama, coşku, tutku, bu tür düzeylerin, estetik *affect*'lerin– ne üstünde ne de altında... Bunu bir iddia olarak söylüyorum tabii, çünkü eski Yunan'a gidip Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* metnini bir anahtar metin olarak okumaya kalkarsanız, Nietzsche'nin orada duyulur dünyanın belli bir noktadan sonra aşağılanmaya başlamasının tarihi olarak tragedyanın çözülüşünü, ölümünü, poetik bir varoluş biçiminin ölümünü anlattığını görürsünüz. Anlattığı da şöyle bir şey, meseldir aslında: Tragedyayı Diyonysosçu bir esrime, kendinden geçme, *intoxication* olarak dolaysızca tanımladıktan sonra; duyulur dünyanın, *affect*'ler dünyasının bir işi olarak tanımladıktan ve bunu temel estetik kategori haline getirdikten sonra; onu Apolloncu kutbun –yani rüya ve biçime, *spektr*'a [tayfa] dayalı kutbun– karşısında-

ki esrimeye dayalı, sarhoşluğa dayalı bir kutup olarak koyduktan sonra, bu ikisi arasında bir mücadelenin doğduğunu anlatmaya başlar. Tragedyanın güçlü dönemi işte Aiskhylos, kısmen Sophokles, ve pek az oranda Euripides'tir, çünkü Nietzsche'nin bir tür *alter ego*'su [öteki beni] olan Sokrates tarafından esir alınmıştır Euripides. Euripides'in ensesinde tragedya sahnesine girmekten geri kalmamıştır Sokrates, çünkü Sokrates'in bütün derdi şu: Bir şeyin güzel ya da iyi olması için önce bilinebilir olması, *noetik* olması, İngilizce söylersem *intelligible*, yani akılla kavranır, anlaşılabilir olması, aktarılabilir, öğretilebilir olması gerekir. Sokrates'in önyargısı buydu; tragedyanın çöküşü de zaten bununla gerçekleşiyor. Nietzsche'nin "trajiğin ölümü" dediği şeyden bunu ayırt etmelisiniz. Trajiğin ölümü tümüyle modern bir olaydır. Kısacası, tragedya dediğimiz disiplinin ölümü ile, trajik yaşantı biçiminin yok oluşunu –yani hayatın düzlenmesini, hayat bunalımının yerini bir tür orta sınıf varoluş bunalımının alışını– birbirine karıştırmamak gerekir. Bu ikincisi, trajik yaşantı biçiminin ölümüdür.

Şimdi köpeğe dönersek, yine de onun bir bakış açısına sahip olduğunu söyleyebiliriz ya da varsayabiliriz sanırım, herhalde anlama türünden bir bakış açısı değil bu. Daha heterojen, belirli sayıda *affect*'ten oluşan, belki insanmki kadar karmaşık görünmeyen, çoğul olabilen bir sürü bakış açısı olduğunu görürüz. Bir yemeğe bakış, bir manzarayı seyrediş, haz, acı, elem, keder... bu tür şeyleri duyduğunu biliyoruz bir köpeğin, ya da bir yemek manzarası karşısında zevk duyduğunu biliyoruz. Buna köpeğin hayatla ilişkisi diyebiliriz sanırım, insandan hiç de geri kalmaz bu ilişkisinde; bunun temel birimi gibi bir şeyi saptamak istersek, bu birimin *affect*'lerden başka bir şey olmadığını söyleyebilirim sanıyorum.

Affect yani bir duygulanış, bir etkilenme, yaşayan varlığın canlılığının temel kanıtı gibi görünüyor. Bu saptamayı ön-

ce Spinoza'ya, sonra bildiğimiz gibi Nietzsche'ye borçluyuz. Yani "bilme"ye şu tür ironik bir ayrıcalık tanıyarak bunu vurguladığı bir pasaj hatırlıyorum: "Hayatım boyunca, bilmeyi en güçlü *affect*'im, ya da tutkum kılmaya uğraştım" türünden bir sözü var. Peki bu *affect*'ler meselesinin bakış açıları problemiyle ilişkisi nedir? Buna farklı düzeylerde bundan sonraki seminer çerçevesinde nüfuz etmeye çalışacağız. Şimdilik şöyle bir şey söyleyeyim –adım adım ilerlemeliyiz çünkü– bu problem, bakış açıları problemi, bazı dönemlerde felsefi olarak ciddi bir sorun haline gelmiş. Çünkü eninde sonunda insanlar toplumsal varlıklar olarak, politik varlıklar olarak görüş farklılıklarıyla karşı karşıya geliyorlar ve bir tür rölativizm, görelilik sorunu ortaya çıkıyor. Bakış açısı problemini doğrudan doğruya çağıran ve insanlara felsefi düzeyde, politik düzeyde sağlam zeminler aratan tarihsel süreçlerden bahsediyorum. Ben bunları genelde yalnızca felsefe alanında ya da siyasal yapılar alanında değil bilimsel alanda, estetik alanında, sanat alanında hep sıçramalar –tarihsel sıçramalar– biçiminde görebileceğimizi düşünüyorum; bu sıçramaları da yepyeni bir kavramın ortaya çıkışı gibi değil, her zaman var olan bir kavramın, çok farklı politik göndermelere, felsefi göndermelere, ahlaki göndermelere sahip olmaya başladığı anlar diye görüyorum.

Heidegger'in yaptığı ilk tespiti hatırlayın. Aralarında bir bakış açısı farkı olan, gözlemci olarak Aristo ile incelemeci, laboratuvarında çalışan modern bilimciyi ayıran süreci kuşkusuz bir dizi tarihsel sürece bağlamak zorundayız. Bu tabii Rönesans sonrasında modern bilimin ortaya çıkışıdır. Ama Rönesans sonrasını böyle genel bir ruh hali diye değerlendirmek de tehlikeli olur. Çoğu toplumsal düzen Ortaçağ'dakinden pek farklı olmasa bile, tümüyle farklı, yepyeni bir "dünyaya ilgi" biçiminin, ya da "dünyayı yaşama" biçiminin söz konusu olduğunu, ya da "dünyayı bilme" biçimi-

nin önemli bir değişikliğe uğradığını görüyoruz. Bu ilk boyut, oldukça genel bir boyut. Heidegger'in saptadığı duruma tekabül ediyor bu. En geniş anlamıyla diyebilirim ki, antik ya da klasik düşüncenin esas olarak ortadan kaybolduğu ve modern düşüncenin ortaya çıktığı tarihsel gelişim, önce Rönesans'ın bilimsel devrimleriyle başladı; ardından Descartes'ın ve Kant'm "metafizik" diyebileceğimiz devrimleri, metafiziğin içerisinde yapılmış devrimleri söz konusu. Çünkü antik çağın şöyle bir dünyaya bakış tarzı var – bunu anlamanız özellikle estetik sorunlarını tartıştığımızda faydalı olacak. Anlatırken biraz zorlanabilirim: Antik çağda, Yunanların düşüncesinde, *physis* yani bir akış var, yani varlıklar akıyorlar. Zaman bu akışa boyun eğiyor, bu akışın ilkesine boyun eğiyor, zaman onun bir görünümü, tanrısal bir akışın, bir kader gibi ilerleyen bir akışın dış görünümü. Bu süreç tabii Kant'la birlikte tam tersine dönecektir, bunu tartışacağız ilerde zaten. Ama bu akış içerisinde varlıklar ne yapıyor? İş varlıkların ne yaptığını düşünmeye geldiğinde antik Yunan estetik bir düşünceye başvuruyor: *Aisthesis*'in, yani duyumsanabilir şeylerin, bilinebilir şeylere göre, aşkın ve bilinebilir şeylere göre, özlere göre ikincil olduğu düşüncesine başvuruyor. Bunu zor açıklayabileceğimi söyledim. Lütfen anlamadığınız bir yer olursa kesin, çünkü daha sonraki safhalardaki tartışmalarımızı çok sıkıcı kılmamak için biraz adım adım gitmek zorundayız.

Antik Yunan, varlıkların, "aşkın formların ardışıklığı"ndan oluştuğunu düşünür. Yani varlıklar bir nevi 'poz verirler' bize, doğa duruşlar verir bize, duruş noktaları verir. İdeal ayrıcalıklı anları vardır sözgelimi bir hareketin, bir mekanik hareketin. Bu ayrıcalıklı anların 'en' ayrıcalıklı olanı da vardır, buna *telos* diyorlar, yani hedef, erek; bir formun aktüelleşmesi, etkinleşmesi, gerçekleşmesi. Aristo'nun ünlü formlar öğretisinin en basit anlamı budur işte, bir ebedi formdan

başka bir ebedi forma geçiş. Bu formlar idealdir elbette. Bunlar arasında varlık değişik pozlar veriyor, aynen bir dans gibi. Dolayısıyla, bütün Yunan estetik anlayışı da –ama müziği, dansı nasıl pratik ettikleri, nasıl bir mimarileri olduğu da dahil olmak üzere– bir formlar öğretisidir. Bunun ille de felsefece telaffuz edilmiş olması gerekmez. Felsefede kendi hesabına ayrıca bir formlar öğretisi vardır, o da buna boyun eğer. Bu formlar düşüncesi, bu biçimler düşüncesi asla bizim modern anlamdaki biçimcilikle alakası olan bir şey değil. Biçimcilik, biçimler dünyası darmadağın olduğu için biçim özlemiyle, biçim tutkusuyla, arzusuyla biraraya gelmiş bir süreçti ve belli bir noktadan sonra miadını doldurdu. Tekrar patlak verdiği yerler umarım olur. Bu da bir değer yargısı değil, yani herhangi bir şeyin ölümü pek istediğimiz bir şey olamaz sanırım, o anlamda söylüyorum. Şimdi doğanın pozlar vermesi şöyle bir şey: Müzik nasıl elde edilecektir, bir teli işte $^2/_3$ oranında böldüğünüzde, $^3/_4$ oranda böldüğünüzde, bu oranların karşılaştırılmasını, analogyasım, analojisini [örneksemesini] aldığınızda beşli klasik Yunan müzik skalasını elde edersiniz. Bunun üzerine derin bir tartışma yürütmemize hiç gerek yok.

[*kayıt cihazında film bittiği için ara veriliyor*]

Açtın mı şeyi? Bu film bitme meselesi biraz zor bir şey... Bana da hep zor gelmiştir bu meseleyi anlayıp ayırt etmek. Tam o anda kesildiği için birazcık geriden tekrar alayım diyorum. İşte bu Aristocu, Platoncu diyebileceğimiz dünya anlayışının, bir tür "aşkın biçimlerin ardışıklığı" üzerine inşa edildiğini söylemeye çalıştım. Müzikte, heykelde oranın ön plana çıkışı sözgelimi. Bunlar, bu biçimler, ideal biçimler ve hayatın kendisi bir biçimden başka bir biçime geçiş. İki ideal biçim arasında yaşanıyor hayat, yani *physis* de-

nilen şey. Hayat her şeyden önce bir akış ve tekrarlıyorum bir biçimden başka bir biçime, bir alt biçimden bir üst biçime, bir üst biçimden bir alt biçime akış. Aristo'nun *Oluş ve Bozuluş*'unu okursanız –rastlarsanız tabii, kitap listesi filan vermiyorum, tümüyle kendimiz tartışacağız her şeyi– orada yüksek bir aşkın biçimden daha kötü bir aşkın biçime geçiş, ki dikkat edin o da aşkın bir biçimdir, yani transandantal bir biçimdir, bozuluştur: bir şeyin bozulması, çözülmesi, dağılması, dağılmaya başlaması, ölmesi. Yaşam ölümden daha üstün bir biçimdir insani varlık için. Böyle tuhaf bir düşünce sistemi, ama böyle tuhaf bir düşünce sistemiyle Yunanların bir uygarlık olarak nerelere kadar ilerleyebildiklerini herhalde hepiniz biliyorsunuz. Bizim düşünce sistemimiz daha iyi ya da daha karmaşık değil bence, böyle bir dert yok. İşin esasında, modern dünyanın bütün kötülüklerine falanma filanına rağmen ben asla böyle bir nostalji ya da rölativizm taraftarı değilim. Modern dünyanın biçimini oluşturan önemli bazı yeniliklere nasıl işaret edeceğimi görürseniz, zaten bu anlaşılacaktır.

Benim çok sevdiğim bir adamdır Rönesans adamı. Rönesans adamları çok hoş adamlardır, çoğu delidir bunların, özellikle Kepler. Çok duygusal adamlardır; dine inanır gibi görünürler, aslında inanmıyorlardır. Kullandıkları bütün temalar hayata dair, ilahi temalardır. İşte İsa, Tanrı filan... Ama buna karşın bu ilahi temalara ihtiyaçları vardır. Bir tür özgürleşme için ihtiyaçları vardır. Ortaçağ'da hâlâ sürdürülen Aristocu ve Platoncu biçimlerin artık kaldırılamadığı bir dünyada bunlara ihtiyaçları vardır ve bunu her alanda yapmalıdırlar. O yüzden şu tür portrelerle karşılaşıyorsunuz, işte Leonardo da Vinci, verilebilen en ünlü örnek... hem bilimci, hem sanatçı, hem her şey. Çok ayrıcalıklı bir figür olduğunu da sanmıyorum ben Leonardo da Vinci'nin. Bence Rönesans'ın en önemli adamı Kepler'dir tabii.

Çünkü Kepler, bu "aşkın form" düşüncesini, Ortaçağ'da da süren aşkın form düşüncesini, ve doğanın, dünyanın ve insanın "poz verdiği" düşüncesini yıktı. Bunu fotoğrafla karıştırmayın; fotoğraf herhangi bir ânın çekilmesidir, herhangi bir ânı ayrıcalıklı kılmanın biçimidir, geçişin biçimi değildir fotoğraf. Şöyle bir şey diyebilirim, Kepler'in büyük önemi, dünya tarihinde ilk kez şöyle bir düşünceyi üretebilmesinde yatıyor: İşte bir ipin ucuna bir bilye bağlayıp bunu çevirirsem, bütün bu *physis* içerisinde, bütün bu hareket içerisinde ayrıcalıklı herhangi bir an yoktur. Nasıl dile getirebileceğimi bilmiyorum ama bu şu anlama geliyor: Artık ilgi 'herhangi anlar'a yönelik, ayrıcalıklı anlara değil. Bir hedefe, bir amaca gidip oraya varan, ölümüne varan ya da yaşama doğru yükselen süreç biçiminin, aşkın süreç biçimlerinin bir tarafa bırakılıp, yaşamda içkin olarak bulunan anların herhangi birisinin ötekine eş uzaklıkta olması, yani aynı değerde olması demek bu. Böyle bir düşüncenin üretimini astronomide Kepler'e borçluyuz. Kepler olmasa elbette Galileo olamazdı, çünkü Kepler bütün astronomisini şu meseleye dayandırmıştı: Bir *orbit*, bir yörünge üzerinde dönen herhangi bir cismin –yani bir yörüngenin ta kendisinin, çünkü yörünge üzerinde dönmekte olan cisim yörüngenin ta kendisidir aynı zamanda, yörünge bir soyutlamadır– takip ettiği yolun, bu kat edişin süresiyle olan ilişkisini formüle ederek modern astronomiyi kurmuştu.

Galileo ise modern mekaniği kurdu, modern fiziği kurdu. Aynı ilkeyle, serbest düşmeye bırakılan bir cismin, bu serbest düşme için harcadığı zaman ile bu serbest düşme sırasında kat ettiği yol arasındaki ilişkiyi sorguladı, yani ivme dediğimiz problemi ortaya attı. Dikkat ederseniz, bütün bunlar herhangi bir ânın başka herhangi bir andan ayrıcalıklı olmadığı bir sistemin düşünülmeye başlandığını gösteriyor. Laboratuvar koşullarını bu oluşturacaktır. Heidegger

belki biraz aşağılıyor bu laboratuvar koşullarını, felsefi açıdan aşağılamak istiyor. Ciddi, problemli sonuçları olduğuna ben de inanıyorum. Ama bu, insan uğraşısının bir yaratımıdır. Kepler'in, Galileo'nun bir yaratımıdır. Son olarak Descartes'ın modern geometriyi nasıl oluşturduğunu görüyoruz. Modern geometri de, bildiğiniz gibi, hareketli bir çizgi üzerinde, bir eğri üzerinde sürekli dolaşmakta olan herhangi bir noktanın, bir koordinat ekseni üzerindeki ilişkisinin çoğul hesaplanmalarından oluşuyor.

Anlatmak istediğim şöyle bir şey aslında: O âna kadar – tabii bu bir anda gerçekleşen bir şey değil, yani Copernicus geliyor, sonra Kepler geliyor, bir şeyleri formüle ediyor, Galileo geliyor, Descartes daha sonra geliyor; modernliğin oluşumunun, modern düşüncenin tam anlamıyla eklemlenebilmesinin Kant'a kadar yolu var – şimdi bütün bu süreç boyunca gerçekleşen tek ve aynı ortak hareket biçimine dikkat edin. Ayrıcalıklı anların yerine, yani formların, biçimlerin anlar ve pozlar oluşturduğu bir düşünce sisteminin yerine "kesitler" geçiyor; yani varlığı kesitlerle yakalıyorsun, herhangi bir anda aldığın bir kesit dünyanın imgesini oluşturuyor, portresini oluşturuyor.

Artık sanatta da böyle olacak, yani bir Rönesans perspektifi, bir kesit almadır. Perspektif o yüzden önem kazanmıştır, başka bir meseleden dolayı değil. Perspektifi neden keşfettiklerini sorarsanız, bu düşünce dönüşümünden, düşüncelerdeki bu dönüşümden bağımsız olarak düşünemezsiniz bunu asla. Pozların yerini kesitlerin aldığına dikkat edin süreç içerisinde.

Soru: Zamansal kesitler mi?

Tabii, zaman içerisinde alıyorsunuz bu kesitleri. Yine bir *physis* var, bir akış var ama bizzat bu akışın kendisi, bu kesiti oluşturuyor, bu kesiti alabiliyor. Eskiden bir poz, akışta-

ki bir durma ânıydı, bir formdu, bir biçimdi, akışın aldığı bir biçimdi. Şunu bıraktığımda, şu düşme hareketini Aristo şöyle kavrıyordu: Bırakılan bir nesne daha üstün bir forma geçiyor, düşüyor; düşme daha üstün bir form. Üstelik bunu desteklemek için, bu düşmeyi anlatırken çok tuhaf bir yere girer Aristo *Metafizik*'inde. Çünkü bazılarının herhalde itirazı olmuştur buna. Bir bardağı bırakıyorum, parçalanıyor diyelim, cam bir eşyayı bırakıyorum, düşüyor. Düşme niye daha alt bir durumdan daha üst bir duruma, daha alt bir pozdan daha üst bir poza, daha yüksek bir duruma geçiş olsun? Onu Empedokles denen adama başvurarak anlatıyor Aristo, çünkü Empedokles Platoncu bir ideale karşıt olarak şöyle bir şey önermişti: Felsefe yükselerek yapılmaz, yani tepeden bakarak yapılmaz. Aksine yerin dibine geçmek de aynı değerdedir. Yani, alt sınıfa inmek, kendini azaltmak, kendine özgü bir soyluluğa sahiptir. Bunu da zaten bir anekdotla, bir metaforla yapıyor Empedokles. Etna Yanardağı'na atlamış işte efsaneye göre. Öyle bir adamın yaşayıp yaşamadığı da bilinmez. Etna Yanardağı'na atlayıp atlamadığı da bilinmez, ama Etna Yanardağı vardır ve içine atlanabilir. O yüzden, meselin kendisi önemli, ne anlattığı önemli. Bu "düşme"ye değer verip vermeyeceğimiz meselesi antik Yunan düşüncesinde önemli, çünkü Yunanlar ayrıcalıklı anlar dediğimiz bir düşünce çerçevesinde düşünüyor. Halbuki, modern dünya için düşme/kalkma pek önemli şeyler değil. Tamamıyla düzleştirilmiş, filtrelenerek homojenleştirilmiş bir düzlem üzerine yerleştiriliyor düşünce, tek bir plan üzerine atılıyor. Kepler'in başardığı mesele buydu. Bu, ayrıcalıklı anların kaybolduğu, yitip gittiği anlamına gelmiyor tabii. Tümüyle düzleşmiş bu dünyada ayrıcalıklı anları yeniden oluşturmak gerekiyor bu kez. Eskiden belliydi bunlar, aşkın formlardı. Rönesans öncesi bir resim için meleğin İsa'ya yaklaştığı an... Bu bir pozdur, yani poz verilerek oluşur, bir danstır, dansta-

ki bir andır. O devrin tiyatrosu, Ortaçağ tiyatroları hep poz verilerek yapılan, pozlar alınarak yapılan bir tür mim üzerine kuruludur. Bir durum vardır, o durumu taklit edersiniz. *Mimesis* dedikleri, sanatın esas Aristocu temel kategorisi, bir formun başka bir form altında taklit edilmesidir. Doğa kendi alanında bir biçimi ortaya çıkarmıştır, siz ise o biçimi taklit ederek kendi alanınızda başka bir biçimi ortaya çıkarırsınız. Bu, analoji dediğimiz ilişki biçimidir. A B için neyse, C D için odur. Analojinin temel formülüdür bu, temel matematiksel formülü, ama bunun aynı zamanda felsefi bir formül olduğuna da dikkat edin.

Yine aynı çerçevede, şöyle bir sorunla da karşılaşmış görünüyor modern düşüncenin bu ilk yaratıcıları. Bu özellikle Descartes'ın başına gelmiş bir problem. Descartes'm düşüncesi çok basittir, çok yalındır, çok da devrimcidir. Öyle çok ucuz eleştirilmemesi gerekir, "Kartezyen düşünce sistemi" falan filan diye. Bu adamcağız, Renatus Cartesius, bu ayrıcalıklılığa karşı herhangi bir an bu dünyada yeniden kazansın diye etik bir uğraşıya girişmiştir. Şöyle bir derdi var adamın: Şimdiye kadar bu ideal formlar dünyasında düşünülmeye devam edildikçe, mesela insanın tanımı ne tür bir şey oluyordu? *Definitio humana*, yani bir insan tanımı neydi? *Animal rationale*, yani oranlayan, usa vuran, akıllı varlık olarak insan. "İnsan akıllı hayvandır", tam çevirirseniz. Bu ne demek? İnsan bir hayvandır. Hayvandan farklılığı nedir? Düşünüyor olması, akıl sahibi olması. Descartes böyle bir tanıma katlanamadı; şu ünlü lafını aslında ısrarla mektuplarında hep "insan tanımı" diye sundu. Yani, *dubito, ergo cogito, ergo ego sum – res extensa. Cogito* formülasyonunun bütününün tam tercümesini şöyle yapabilirsiniz: "Kuşku duyuyorum, öyleyse düşünüyorum, demek ki varım, öyleyse ben var olan bir şeyim." Bunu ısrarla "insan tanımı" diye sunuyor ve öyle savunuyor Descartes.

Şimdi, eskiden insan tanımı nasıl yapılabilirdi? Bir alan çizersiniz, bir tür *genus*, cins, yani canlı/hayvan cinsi; bunun içerisinde bir insan türü vardır. Bu insan türü, bu hayvan cinsinin geriye kalanından herhangi bir spesifik farkla, türsel farkla ayırt edildiği için ondan ayrı bir türdür. Ona dahildir ama o cinsin diğer tüm üyelerinden spesifik olarak farklı bir şeyi vardır, bu da akıllı olmasıdır. Bu Platoncu düşüncenin ve Aristocu düşüncenin dayattığı tuhaflıklardan birisi. Doğru-yanlış problemi değil bu. Ne üretebiliyordu bu düşünce? Yeni bir şey üretemeyen bir düşünce haline geldiydi ve Descartes bundan rahatsızlık duyanlardan birisiydi, bu tür bir dünya anlayışıyla, estetik, politik, felsefi her düzeyde kavgası olan bir adamcağızdı Descartes. Bununla yaptığı şeye dikkat edin, yalnızca insanın tanımını değiştirmemiştir, tanımın tanımını da değiştirmiştir. Yani tanımlama biçimini değiştirmiştir. "Düşünüyorum, demek ki varım"... böyle tanım olmaz; klasik düşünce bunu elbette kabul edemedi. O devrin maddeci denen düşünürlerinin de –ki onlar da papazdı zaten– buna ciddi itirazları vardı. Descartes'a çıkıştılar: "Bu düşüncede o kadar rahat edemeyeceğin taraflar var; sözgelimi, sende düşünen pekâlâ bedenin olabilir." Ama Descartes'ın derdi hiç de o değildi. Çok sinirli bir adamdı, kızarak şöyle cevaplar yazdığını hatırlayabiliyorum: "Ben öyle bir şeyi reddetmiyorum ki, elbette bedenim düşünüyor olabilir bende, benden içre; gelgelelim tuhaf bir şey var ki bende, ben bundan kuşku duyabiliyorum. Siz de kuşku duyuyorsunuz ki karşı-kanıtlar getirmeye çalışıyorsunuz. Bana deli diye gülüp geçmiyorsunuz. Beni hâlâ bir düşünür olarak kabul ediyorsunuz ve cevap vermeye çabalıyorsunuz."

Şimdi Descartes'la birlikte "öznellik" dediğimiz mesele doğuyor. Özne değil, öznellik dediğimiz mesele. Descartes'ın bütün düşüncesi şunu getiriyor: Eğer insanı akıl sahibi bir hayvan olarak tanımlayacaksam, bu ikisini ayrı ay-

rı düşünmek zorundayım, bu iki mefhumu: akıl sahibi, insan, dolayısıyla *genus*'un bütünü, cinsi hayvan. Ayrı ayrı düşünüp, kanıtlarını ayrı ayrı getirmem gereken bir *syllogism*, bir tasım mantığı işleyecek; dolayısıyla birisini önce düşünüyorsun, ondan sonra zorunlu olarak ötekini düşünüyorsun, ondan sonra sonuca varıyorsun. Böyle tanım olmaz diyor Descartes, çünkü onun aradığı şey kesinlik, *certitudo* dediği şey. Kesinlik de şu demek: bir çırpıda bütün düşüncelerin bir anda olup bitebilmesi. *Dubito*, "kuşku duyuyorum", bu aynı zamanda "düşünüyorum" demektir. Düşünüyorsam, bu aynı zamanda varım demektir. Farka dikkat edin, bir tür estetik duyu farkıdır. Ayrı ayrı düşünmüyorsun artık şeyleri. Bir çırpıda bütün düşünce çıkabiliyor bir varoluş süreci içerisinde, düşünce varoluş sürecinin yerini alabiliyor. Artık nesneler düşünülebilir, ayrı ayrı nesneler değil de, bir çırpıda çıkan, duyulur, dolaysız kavrayışlar; *cogito*'nun ana formülü işte bu.

Peki, bütün bu mesele ne anlama geliyor? Niye bu kadar uğraşıyor adam bu *cogito*'yla? Öncelikle tanımın tanımını değiştirmek için. İkincisi, düşünceyi düşünülebilir kılan başka bir şeyin var olabileceği düşüncesini üretebilmek için. Yani düşüncenin içinde geçeceği bir kap lazım artık, düşünce aşkın bir şey değil çünkü Kepler'den sonra. Herhangi bir şekilde, herhangi bir yerde oluşabilecek bir şey, bir konuya dair bir fikir, bir şeye dair bir fikir, ki bunlara idea denilirdi eskiden beri. Eğer düşünce böyle bir kap içerisinde gerçekleşiyorsa, gerçekten onun içinde bir çırpıda var olmalıdır, hepsi aynı anda var olmalıdır. Düşünceler arasındaki bu ilişkiye, artık "çıkarsama" demiyor Descartes, *implicatio* diyor: gerektirme, zorunlu kılma. Yani eğer kuşku duyuyorsam zorunlu olarak düşünüyorumdur. Düşünüyorsam zorunlu olarak varımdır. Artık, Spinoza'nm daha sonraki formülüyle, *partes intra partes*, yani parça parça içinde oluşan

bir dünya var. Sürekli olarak kılıflar halinde örgütlenmiş, eşmerkezli sarmalar halinde örgütlenmiş, son derece sıkı dokulu bir dünya var. Peki bu dünyayı tanımlayan ortak parametre ne olabilir? Ne diyordu? *Ego cogito, ergo... Ego*, tabii ki "ben". Ortak parametre ne olur burada? *Ben* düşünüyorum, *ben* kuşku duyuyorum, *ben* varım. Eski dünyanın hiç öyle, "ben var mıyım?" türünden bir sorusu yoktu, çünkü böyle bir parametreye alınmamıştı bir çırpıda olup bitecek düşünce. Yani kafatasının içerisinde geçmiyordu düşünce, düşünceler ideal formlardı; aşkın, transandantal biçimlerdi. Descartes'ın *cogito*'suna falan ciddi itirazlar hemen çağdaşlarından geldi, önce Spinoza, sonra Leibniz'den.

Spinoza'nm tutumunda da bir *cogito* prensibi var ama, o böyle *Ethica*'sının bir yerinde, "insan, düşünür" deyip geçiyor. Yani ses tonu önemlidir felsefelerde. Anlaşılan Spinoza için, Descartes'ın bu büyük öznellik buluşu o kadar önemli değilmiş. İlerde estetik konusuna daha fazla girmeye başladığımızda ilgileneceğimiz Leibniz ise, yine benzer bir ilişki çerçevesinde aynı eleştirileri yöneltiyordu ama, esas eleştiri *cogito* kavramını, "düşünüyorum" kavramını, yani bu öznelliği korumayı amaçlayan bir düşünürün, Kant'ın yaptığıdır. Kant Descartes'a şöyle diyor: "Tamam kuşku duyuyorsun, zorunlu olarak düşünüyorsun, zorunlu olarak varsın, buna tamam, ama sen aynı zorunlulukla 'ben düşünen bir şeyim' diyemezsin," diyor. "İkisi arasında bir fark var," diyor. *Cogito* kavramının başkalaşması gerekir, farklı bir öznellik anlayışının kurulması gerekir çünkü "düşündüğün için varsın" ile "var olduğun için düşünüyorsun" arasındaki farkı hiçbir zaman açıklama şansın yok bununla. Aynı zamanda insana bir "şey" diyerek, şeyler arasında –aynen eskilerin yaptığı gibi– aşkın bir form, biçim yaratıyorsun. Cümlelerin türleri ve bağlanışları aynı türden değil, aynı biçimde değil, dikkat ediyorsanız. En son çıkarım: Demek ki ben düşünen bir şe-

yim, *res cogitans*. Bu aynen, "insan düşünen hayvandır, akıllı hayvandır" türünden bir terim. Ama insan bir "şey" olmayabilir. Demek ki, "şey"le birlikte, bu süreç içerisinde, Kepler'in falan filan astronomideki, Newton'un, özellikle Leibniz'in sonsuz küçüklükler hesabında bu kesitleri sonsuzca birbirine yaklaştırma faaliyetleri diyelim, son olarak Descartes'ın öznelliği çok aşırı bir güçle vurgulayışı ve bunun arka planında yatan toplumsal, tarihsel vs. bir sürü gelişme, bizi belli bir noktaya götürüyor. Ayrıcalıklı anların kaybolduğu, tümüyle mekanik yasalara göre işlediği varsayılan bir dünyada yaşayacağız. Sanat da bunu yapacaktır, ahlak da bunu yapacaktır, felsefe de böyle düşünecektir. Bilimler zaten öyle varsayıyorlar dünyayı, ve toplumlar da bu program üzerine inşa edilecektir, yani modern toplum aygıtları, modern iktidar aygıtları, böyle bir düşünce sistemi uyarınca inşa edilecektir.

Şimdi, çok fazla vaktimiz olmaz diye bir sonraki konuya geçmek istemiyorum. Söylemek istediğiniz bir şey varsa, onu konuşalım. Açık olmayan bir yer yok değil mi?

Soru: Belki öznellikten biraz daha bahsedersen Descartes bağlamında...

Descartes'ın öznelliği formüle edişte bir başarısızlığı söz konusu. Oraya getirmek istemiştim lafı. Çünkü bütün o *cogito* zinciri içerisinde, kırması gereken yeri en esaslı noktada kıramamış; yani öznelliğin yaratımı için gerekli olan kırma noktasını, Kant'ın eleştirdiği noktayı, insanı bir "şey" haline sokan noktayı kıramamış, Descartes'ın başarısızlığı bu. Çünkü dikkat edersen bütün bu bağlanmalar içerisinde, bu *implicatio* içerisinde, bu gerektirme bağı içerisinde, *dubito ergo cogito* diyebiliyorsun, yani "kuşku duyuyorum, öyleyse düşünüyorum" diyebiliyorsun bir çırpıda. "Düşünüyorum"dan "varım"a varabiliyorsun, ama var

olmaktan düşünen bir şey olduğuna varamıyorsun çünkü bu sefer eskilerin düşündüğü biçime düşüyorsun yine, aşkın forma. Var olan ve şey olanı ideal bir form olarak düşünüyorsun. Kant'm eleştirisi, Kartezyen *cogito*'nun hatası diye düşündüğü şey, bu. Kant üzerinde duracağız çünkü estetik meselelerinde doğrudan doğruya resmi düşünenlerden birisidir. Yani her felsefe dersinde önce Aristo'nun sonra da Kant'ın estetiği konuşulur. Ondan sonra bir şey konuşmaya gerek kalmaz. Ondan sonra düşünürler, yani filozoflar değil, düşünen insanlar konuşulmaya başlanır.

Soru: Peki estetiği konuşmaya niye gerek var? Öyle bir kavram niye gerekli?

"Estetik" nosyonu yanlış hatırlamıyorsam, ilk kez Kant'ın hocası Baumgarten'in ortaya attığı bir terim, Yunanca'dan türetmiş. Terimin kökeni *aisthesis* Yunanca'da hissetme, duyumsama, hissediş demek, yani İngilizce *sensibility*, *sensation*. Bu nerelerden geçip de Baumgarten'in düşüncesine girdi, bilmiyorum. Estetiğin tartışılması nasıl temel bir kategori haline geldi bilmiyorum. *Mimesis* nosyonunu filan tekrar devşiren de Baumgarten'dir, estetik amaçlı olarak düşünmeye girişen... *Mimesis* Platoncu bir nosyon çünkü. Var mı başka soru ya da yorum?

[*soru duyulmuyor*]

Hayır, özneyi Kant kurmuyor tabii. Özne var; bir kelimede var, cümlede var, cümlenin içinde var, dışında var. Öznenin kuruluşu... [*kayıt kesiliyor*]

24 Şubat 1998 Tarihli Ders

Düşüncenin "kurtarılması". – 17. yüzyılın sonsuzluk düşüncesi. – Descartes'ta insanın evrenin merkezi haline gelmesi; *cogito* ve kuşku yöntemi. – *Encyclopedia*. – Leibniz'in *cogito* ve öznellik eleştirisi. – Mikroskobun ve mikro sonsuzluğun keşfi; sonsuz kompozisyon fikri ve Barok estetiğine yansımaları. – Leibniz'in tesadüfi karşılaşmalar olarak kent fikri; natürmort ve manzara resminde tesadüfi karşılaşmalar. – Hegel'de "kötü sonsuz". – Rönesans perspektifi: homojenleştiren göz. – Leibniz ve göreliliğin derin anlamı. – Perspektiften ikinci kopuş: empresyonistler; bir bakış açısına yerleşmek; empresyonistlerden kübistlere giden yol: kolaj. – Leibniz'in "mümkün dünyalar"ı, yeter sebep ilkesi.

Bakış açısı, Yunanların özellikle bir eleştiri konusu olarak algıladıkları "kanı" nosyonundan nasıl farklılaştırılabilir? Yani gerçek anlamda felsefi, sanatsal, etik ve politik bir bakış açısı –salt görüş olarak değil, salt bu kanılar dünyasının düzenekleri ve mekanizmaları açısından değil, medyada olduğu gibi değil– tam anlamıyla etik, politik ve felsefi alanlar-

da ya da sanatsal alanlarda, bu faaliyetlerin bir parçası olarak nasıl oluşturulabilir? Derdimiz oydu. Yani bakış açısı mefhumunu, bir insanın bir konudaki görüşünü beyan edişi gibi algılanmaktan nasıl kurtarabiliriz? Bunun için ne tür kavramlara ihtiyacımız vardır ve bu kavramın politik, etik ve sanatsal öngörüleri, gerektirimleri nedir? Önümüzdeki birkaç hafta içerisinde öncelikle bu mefhum etrafında konuşmayı düşünüyorum.

Devam etmeden önce, geçen haftadan kalan bazı sorularınızı almak isterim, çünkü seminerden çıktıktan sonra bana sorular yönelten arkadaşlarınız oldu, bunları hepimizin tartışabileceği bir ortama açmak faydalı olur.

[*kayıtta atlama*]

Bu konuya ilerde tekrar gelebileceğimizi düşünüyorum. Ama bugün tartışacağımızla doğrudan doğruya pek eklemlenemeyecek bir şey olduğu için çok kısa bir şey söyleyeyim. Zaten bütün bu tartışmaların nihai ufku diyelim, kendimize bir öznellik kipini nasıl yaratacağımız. Bakış açısını bu amaç çerçevesinde konu ediyoruz, tartışıyoruz zaten.

İkincisi, Heidegger'in bahsettiği bir şeyden söz ederken, Heidegger'i bu tartışmanın odaklarından birisi haline getirmek gibi bir niyetim yoktu. Bu bir nevi alıntıydı ve bilirsiniz düşünceler insanların elinden çok kolay çıkar, kullanıma açık nesnelerdir, bedavadırlar her şeyden önce. Satılan düşünceyle bakış açısı falan oluşturulamaz. Düşüncenin pazarlandığını da hepimiz biliyoruz. Artık günümüzde reklamcılar "konsept" yaratıyorlar, Deleuze'ün söylediği gibi. Onların elinden bunu nasıl alacağız, mesele o. Bir sanatçı sanat eserini reklam olmaktan nasıl çıkaracaktır? Ya da gazete köşe yazısı düzeyinde yürütülen bazı etik ve politik tartışmaların elinden siyaset alanları nasıl kurtarılacak ve nasıl ye-

niden inşa edilecektir? Ya da düşüncenin kurtarılması nasıl yeniden inşa edilecektir bu ortamın içerisinde? Şimdi ben düşüncenin kurtarılması gereken bir şey olduğuna gerçekten inanıyorum. Geçen gün Ahmet Cemal gibi bir adamın, herhalde kırk yılda bir, kafasına bir şey düştüğünde söyleyebileceği sözler sarf ettiği bir yazısını okuduydum. Orada, sonuçta ilginç bir şey görmüş. "Düşünce olmadan düşünce özgürlüğünden nasıl bahsedersiniz?" gibisinden bir hatırlatmaydı bu. Böyle durumlarla karşılaşmamak için, özellikle bunu Ahmet Cemal gibi birisinin ağzından işitmemek için epeyce uğraşılması gerektiğine inanıyorum ben. Etik olarak, felsefi olarak bir çaba gösterilmesi gerektiğine inanıyorum. Bu, medyada olmaz.

[*kayıtta atlama*]

Kaldığımız yeri hatırlayalım: 17. yüzyıl düşünürlerinin, Rönesans için belli bir rejim oluşturan, ama özellikle ve öncelikle sanat alanında ve onun içerisinde de öncelikle resim alanında ortaya çıkmış bir perspektif fikrini nasıl felsefi bir düzenek haline sokmaya giriştiğinde kalmıştık. Oradan devam ediyoruz.

Bildiğiniz gibi Leibniz bir 17. yüzyıl filozofu. İmdi şu 17. yüzyıl filozoflarını, Descartes'tan başlayarak belli bir boyutta, yalnızca *cogito* kavramı çerçevesinde tartışmıştık. Ardından Spinoza ve Leibniz geliyordu, 17. yüzyılın büyük klasik felsefesinin üç ana kişiliği bunlar. Şimdi bu 17. yüzyıl felsefesinin taktığı bir mesele vardı: sonsuzluk, yani sonsuz bir dünyadayız, süreç sonsuz, zaman sonsuz, mekân sonsuz; böyle bir sonsuzluk varsayımı. Yine 17. yüzyılın sıkı *pietist*, imanlı, Hıristiyan adamlarından birisi de Pascal, ki oldukça tuhaf bir adamdır, ilerde değineceğiz. Pascal bu sonsuzluğun oldukça mutsuzluk verici bir yönüne işaret ediyordu.

Yani sonsuz bir evrenin içerisinde bir kırıntı olduğunuz söyleniyor size, filozoflar söylüyor, yeniden canlanan Stoacı felsefe bunu söylüyor. Rönesans'taki gibi artık insanlar kendilerine o kadar güvenli değiller. Savaşlarla, Otuz Yıl Savaşları'yla kırılıp gidiyorlar. Çok kırılgan bir insan ortaya çıkıyor 17. yüzyılda ve bu insan –düşünün– "sonsuz" denen bir şeyin ortasında, yani bir varoluş kipinin ortasında. Bununla ne yapacak bu insanlık?

Bunu oldukça sosyal bir düşünce gibi algılayın; toplumun her kesiminde yankısını yeniden oluşturabileceğimiz –tarihçiler bunu oluşturabiliyorlar– bir fikir olarak algılayın. Bu sonsuzluğun ortasındaki insanı, bütün evrenin merkezi olarak gören, ya da görmemizi sağlayan bir bakış açısı nasıl bulunur, nerededir bu bakış açısı, diye sorduydu Descartes. Yani ne kadar gerilemeliyim ki şu odak noktasına, yeryüzünün odak noktasına insanı yerleştirebileyim? Yani ben düşünen bir varlık olarak, düşünen bir "şey" olarak, bir kaldıracın devrilme noktasına bu mefhumu, insanı yerleştirebileyim. Tümüyle Arşimedci bir çerçeve bu, bir dayanak noktası bulmak. Bu dayanak noktası, Descartes için, düşünen "ben". Bütün sonsuzluk artık insanın avuçlarında olacak, düşündüğü *ölçüde* insanın avuçları içinde olacak, başka bir şey yaptığı ölçüde değil. Bunun üzerinde ısrarla duruyorum. Bu "ölçüde" sözcüğünün çok stratejik bir kullanımı var felsefe içerisinde, özellikle 17. yüzyıl felsefesi içerisinde, Latince yazdıklarında *tamquam* sözcüğü, İngilizcesi *as it is*. İnsan, düşündüğü ölçüde sonsuzlukta bir yer bulabilir, başka bir şey yaptığı ölçüde değil. İnsan bunun yanında başka şeyler de yapmaktadır; hissetmektedir, duymaktadır. Ama o ölçüde, hissettiği, duyduğu, coşkulandığı ya da kendisine bir etik oluşturduğu, ya da eylemde bulunduğu ölçüde değil, düşündüğü ölçüde, evrenin merkezi olabilir Descartes açısından. Bu tırnak içindeki "ölçüde" mefhumu, bi-

ze Descartes'ın bakış açısını gösteriyor ama yalnızca Descartes'm bakış açısını değil, 19. yüzyıla kadar hâkim olmuş bir tür düşünce materyalizmini, programını ortaya koyuyor ki bu düşünce materyalizmi, yani düşüncenin maddi bir faaliyet olduğu, bir güç derecesi olduğu fikri Descartes'tan başlayarak Spinoza'dan ve Leibniz'den geçerek, Kant'ta belli bir ölçüde devam ederek ve sonuçta Alman idealist felsefesinin içerisinde eriyip yok olana kadar devam etti. Şimdi, düşüncenin maddeselliği çerçevesiyle 20. yüzyılda yeniden karşılaştık. Nerede karşılaştık? İdeolojinin, düşünceden farklı olduğunun, fikirlerin akışından farklı olduğunun benimsenmiş olduğu ideoloji tartışmalarında. İşte Althusser'le, Marksizm çerçevesinde ve benzeri çalışmalarla, ilerde değineceğimiz gibi, yeniden tartışılabilir hale geldi. Biz de zaten o yüzden tartışıyoruz. O yüzden etkinleştirmeye çalışıyoruz.

Descartes'ın oluşturduğu bakış açısı, dediğimiz gibi *cogito*'ya yaslanıyordu. *Cogito* şöyle bir şey: Ne kadar gerilemeliyim ki, kendimi ne kadar ufaltmalıyım ki, evrende fark edilmez, evrenin nüfuz edemeyeceği bir aralığa girebileyim? Kavranması gerçekten çok zor bir düşünce, çünkü bir tür *régression* var, sürekli bir gerileme halinde adım atıyorsun. Buna "kuşku yöntemi" adını veriyor Descartes, her şeyden kuşku duyabilmek. Şimdi ne demek "her şeyden kuşku duyabilmek"? Bunun çok tuhaf olduğunun altını çiziyorum, çünkü amaçları açısından baktığınızda, görürsünüz ki Descartes tümüyle insanın düşünsel olarak evren ve şeyler üzerinde, varlık ve varoluş üzerinde mutlak hâkimiyetinin peşinde. Bunu nasıl oluşturacak? Bir düşünce olarak, bir metot olarak nasıl oluşturacak? Bu estetik olarak olamaz. Yani, hissetmeler düzeyinde olamaz, çünkü bunlar her zaman yanılsamaya açıktır. İşte sokakta giderken, yolda giderken papazı eşek zannedebilirim. Ama bunu doğrulayabilirim. Başka bir vesileyle papazla karşılaşabilirsem, başka bir karşı-

laşma ile başka bir estetik hissetmeye dayalı, görmeye dayalı bir karşılaşma olanağı sağlayabilirsem bu yanılsamadan kurtulurum. Kuşku, her zaman düzeltilebilir olan yanılsamalarda işletiliyor Descartes açısından. İkincisi, elbette rüya; uyandığımda rüyamı düzeltirim. Bir tür sürekli *correction*, düzeltme yöntemi olarak işliyor bu kuşku yöntemi. Yine karşılaşmalar ve yine bir bakış açısı meselesi olduğuna dikkat edin. Öyle bir noktaya çekilmeliyim ki, artık kuşku duyamayacak halde olayım. Yani sırtım öyle bir duvara yaslansın ki artık kuşku duyabileceğim herhangi bir konumda olmayayım ve bunun etrafında tüm evreni yeniden kurmaya, inşa etmeye girişeyim. İmdi Descartes gibi düşünürler için metot düşünmekten daha önemlidir, metot fikirden önce gelir çünkü bir tür kesinlik arayışıdır. Burada çok Freudcu bir yön olduğuna da dikkat edin, Freud'un ünlü bir sözü psikanaliz açısından: "Bana hakikati değil, kesinliği ver", yani bir şey kesin olsun, o bana yeter tutumunda Freud. Bu tür bir kesinlik ihtiyacını Descartes'ta görebiliyoruz. Sonsuzluğa gösterdiği bir tepki bu.

Şimdi Descartes'tan sonra Spinoza ve Leibniz bu düşünceyle ciddi bir dalaşmaya giriştiler. Öncelikle *cogito* ve öznellik. Descartes modeliyle kurulmuş bir öznellik fikriyle ciddi bir dalaşmaya oturdular. Konumuz açısından şimdilik Leibniz'inki daha önemli çünkü doğrudan bir eleştirisini oluşturuyor bu *cogito* fikrinin. Şimdi René Descartes'm kendisini eleştiren bir papaza –Bourdin diye bir papaza– yazdığı bazı cevap metinleri var, mektuplar halinde. Bu mektuplarda kendi yöntemini anlatıyor. Bir benzetmeyle, bir metaforla anlatıyor: "Sayın rahip," diyor, "elinizde bir sepet dolusu elma olduğunu düşünün ve bu elmalardan birkaçının ya da bazılarının, bilmediğiniz sayıdaki bir elma miktarının çürümekte olduğu, çürümüş olduğu ve bazılarının bir tür bulaşma yoluyla çürümeye başladığı türünden bir şüphe uyan-

mış olduğunu düşünün, ne yaparsınız? Kuşkusuz, önce sepeti temiz bir yere dökersiniz; çürümenin bulaşmasından, bozulmanın bulaşmasından da ürktüğünüz ölçüde, üzerinde kesinlikle herhangi bir çürüme ya da yozlaşma izi bulunmayan elmaları çeker alır, bir köşeye koyarsınız. Diğerlerini ise toptan atarsınız çünkü üzerinde en ufak bir leke olsa bile, yenilebilir olsa bile o elma, atılması lazım çünkü diğerlerini çürütecektir." Descartes'm anlatımı bu. Sepeti yere dökme onun metodu, tümüyle döküp üzerinde hiçbir bozukluk belirtisi olmayan elmaları seçmek.

Şimdi benzer bir düşünce Rönesans sonrasında Francis Bacon'da da uyanıyordu. "Yeryüzündeki bilgilerin toplamı" diye bir fikir söz konusuydu. Bunun içerisinde inançlar, halk inançlarından tutun, eskiçağ düşünürlerinin, Platon'la Aristo'nun, skolastiğin –artık pek sevilmeyen, Bacon gibi adamların da reddettiği– yanlış addedilen düşünceleri de dahil olmak üzere, işte bunların tümüne *encyclopedia* diyorlardı. Ansiklopedi, yani bilinebilecek her şey, bilinmiş olan, toparlanmış olan her şey. Bu ansiklopedi içerisinde, Bacon'ın bir fikri vardı, nasıl ayırt edeceğiz doğruyu yanlıştan? Bunun için önceden belirlenmiş bir metoda sahip olabilir miyiz? Descartes da bunun için en sıkı yöntemi, kuşku yöntemini bulduğuna inanıyordu. Leibniz'in eleştirisine geçiyoruz şimdi, Descartes'ın bu örneğine yönelik. Böylece Leibniz'in bakış açısı mefhumuna ne tür bir yenilik ve yepyeni bir anlam kazandırdığını göreceğiz. Leibniz Descartes'a –tabii Descartes öldükten sonra, pek karşılıklı konuşma şansları olduğunu hatırlamıyorum– şöyle diyordu: "Evet, elma sepetini döküyorsun ama yanlış bir varsayım üzerine yapıyorsun bunu, sepetteki elmaların sayısının sonlu olduğunu varsayıyorsun –ünlü *finitudo* yani sonluluk kavramı– halbuki biliyoruz ki elmaların sayısı sonsuzdur." Ne demek elmaların sayısının sonsuz olması?

Önce çok estetik bir çerçevede bir şey söylemeye çalışacağım. Descartes'ın dönemine kadar gözlemcinin gözü bir tür makro dünyaya yönelikti. Yıldızlara, gezegenler sistemine, Newton, falan filan, Galileo... yani mekanik ilkelerin işlediği bir dünyaya yönelikti. Teleskop hâkimdi bu dünyaya, Herschel'in teleskobu. İnsanların merakını uyandıran yıldızlardı, dev gökcisimleriydi, böyle bir sonsuzluktu, yani dışarıya doğru giden makro sonsuzluktu. Estetik olarak da...

[*kayıtta atlama*]

Leeuwenhoek diye bir adamcağız, belki de bir tesadüf sonucu mikroskobu keşfediverdi. Leeuwenhoek'i başka bir vesileyle tekrar önünüze getireceğim. Yalnız onun için size bir metin dağıtmam lazım. Kısa bir metin. Bunu *web*'de de bulabilirsiniz. Ünlü Delftli, Hollandalı [Flaman] ressamlardan Vermeer'in, dostu ve komşusu olan Leeuwenhoek'e yazdığı çok ilginç bir mektuptur bu. Bunu daha sonraki derslerden birisinde, özellikle estetik anlamını tartışmak üzere size okumaya çalışacağım. Şu anda onunla kesmek istemiyorum konuşmamı. Leeuwenhoek'in mikroskobu insanlara çok tuhaf bir şeyler gösteriyordu. Acaba sonsuzluk küçülerek de mi devam ediyor? Sadece göksel cisimlere doğru yayılan bir makro sonsuzluk yerine acaba bir de mikro sonsuzluk mu var? Çünkü bir su damlasına baktığınızda içinde milyonlarca canlının oynaşmakta olduğunu görüyorsunuz. Onların da parçalardan oluştuklarını görebiliyorsunuz ve bağlı oldukları mekanik ilkelerin çok farklı olabildiğini gözlemleyebiliyorsunuz. Böyle bir gözlem karşısında, insanın dikkati, Leibniz gibi bir felsefecinin dikkati acaba neye yönelebilirdi? Leibniz biliyorsunuz, *calculus*'un, yani sonsuz küçüklükler hesabının Newton ile birlikte bulucularından birisidir. Birisinin yaptığı yanlışları öteki düzeltir. Ötekinin yaptı-

ğı yanlışlar da diğerinde düzeltilmiş olarak vardır, neyse meselemiz o değil. Böyle bir fikir doğuyor, bir tür mikro sonsuzluk. Bununla nasıl baş edilecek? Makro sonsuzlukla baş etmenin yollarını Kartezyen yöntem belirli bir oranda, mekaniği bir tür geometri, analitik geometri içerisinde kuşatarak halletmeye çabaladıydı. Ama Barok çağda, bu tür bir mikro sonsuzluk da ortaya çıktı: sonsuz küçüklükler, sonsuz yaklaştırmalar. Matematiğin artık sonsuzlukla yeni türden bir ilişki kurması gerekiyordu, ama dolayısıyla mekaniğin de. Sonsuzda birleşmekte olan çizgiler vs., bu tür fikirler çok eski olmalarına karşın yeterli değildi artık böyle bir çerçeve içerisinde, çünkü gerçek dünyayla daha fazla ilgiliydi. Şimdi böylece elmaların sayısının sonsuz olma ihtimali doğdu. Sepeti döküyorsunuz, sepet asla boşalmayacak. Onları nasıl ayırt edebilirsiniz? Descartes'ın çerçevesi, yani makro ve mekanik dünyaya yönelen gözleri henüz böyle bir sorunla pek tanışık değildi. Dolayısıyla Leibniz farklı bir bakış açısı, hem makro düzeye, hem de mikro düzeye uzanan sonsuzluğa farklı bir bakış açısı önermek zorundaydı: bir tür kombinasyonlar sanatı. Çünkü 17. yüzyıl Descartes'la birlikte kuşkusuz "bir birey nedir?" sorusunu da ortaya atmak zorunda kalmıştır. Nedir birey? Birey bir "şey" midir her şeyden önce? Yoksa bir tür "kompozisyon" mudur? Bir sürü bireyden oluşmuş bir kompozisyon mudur? Bireyler biraraya gelerek acaba başka bireyleri, daha üst bireyleri mi kompoze eder, oluşturur ve besteler, diyebiliriz. Bu birinci nokta, yani sonsuz bir kompozisyonlar ardışıklığı olarak sonsuz küçükten sonsuz büyüğe kadar uzanan sonsuzca karmaşık bir birey düşüncesi, Descartes ile Leibniz arasında elbette Spinoza tarafından dile getirildiydi. Birey artık bir derecedir, bu makro sonsuz ile mikro sonsuz arasında bir derecedir ve Spinoza'ya göre bir güç derecesidir, bir kudret derecesidir, başka bir deyişle bir edimselliktir. Sonsuzca

karmaşıktır, ama ondan sonsuzca daha karmaşık olan başka bireylerin de parçasıdır. Spinoza'nın bunun için bulduğu Latince terim *partes extra partes*: Parçalar birbirlerinin dışında sonsuzca kompoze olurlar. Bu, çok hoş, bütünüyle Barok estetiğine uyan ve orada bütün yansımalarını, labirentlerini görebileceğiniz, Barok resminde, Watteau'nun resminde, Caravaggio'nun resminde izleyebileceğimiz oldukça estetik bir göndermeye de sahiptir. Sonsuz bir kompozisyon, sonsuz bir beste düşüncesi... kuşkusuz bu sonsuz beste düşüncesini Barok müziğinde, özellikle Bach'ta yakalayacaksınız. Leibniz'in çağdaşı olan Spinoza'dan çok, Leibniz'in çağdaşı olan Bach'ta yakalayabileceksiniz.

Peki, sepetteki bütün elmalar dökülemiyorsa ve bunun sonu yoksa ne yapacağız? Nasıl bir tür kesinlik oluşturacağız? Şimdi, Leibniz'in Descartes'a yönelttiği eleştirinin esası, Descartes'ın bu sonluluğu bir tür kör ufuk haline getirmiş olması. Yani gerçek, aktif bir sonsuzluğu yakalama araçlarını ortadan kaldırıyor olması. 17. yüzyıl düşüncesinin esas ruhu, aktif bir sonsuzluğu nasıl bulgulayabileceğimiz, nasıl oluşturabileceğimiz, ya da nasıl kurabileceğimiz. O devirde tarih düşüncesi yok. Dolayısıyla bir amaç düşüncesi yok, yeryüzünün bir amacı olduğu düşüncesi yok. Zaten bu düşünce çok kapalı bir Hıristiyan öğretisine ait bir düşüncedir. Aşkın bir Tanrı vardır, bu aşkın Tanrı'nın yönlendirdiği, ya da Newton'da olduğu gibi, yönlendirmeden yaratıp bıraktığı bir mekanizma olarak dünya vardır. Ama 17. yüzyıl düşüncesi böyle bir amaçlılığa, böyle bir *telos*'a, evren açısından, kâinat açısından ve varoluş açısından böyle bir hedef gütme düşüncesine pek inanmıyor gibidir. Sonsuzlukla ciddi anlamda karşılaşan ve uğraşmaya çalışan bütün kültürlerde, düşüncelerde olduğu gibi... Leibniz'in çözümü şöyle bir çözüme benziyor bence: Descartes'ın metodu, kısaca söylemek gerekirse, bir tür "ya hep ya hiç" ilkesine dayanıyor. En

küçük bir kuşku duyuyorsanız, en ufak bir leke görmüşseniz, elmayı toptan atıyorsunuz, topyekûn silip atıyorsunuz. Bu, yeryüzünün sonsuzca kompoze olduğu fikrine pek bir olanak sağlamayacaktır elbette. Kurunun yanında yaşı da yakmaktasınız. Eğer ansiklopedinin içerisindeki bu sonsuzca kompoze bilgi ve inançlar yığını, büyük yanlışların yanında küçük yanlışlıklardan da oluşuyorsa, öyle bir sistem geliştirmelisiniz ki önce büyük yanlışları filtreleyesiniz. İkinci düzeyde, daha küçük yanlışları filtreleyesiniz, yani mesele tek bir filtre kullanmamak. Ondan sonra o karmaşıklıkların –o kompoze bireyliklerin, ki bilgiler de bireydirler ve sonsuzca kompozedirler– içerisine dalmak, sonsuz sayıda filtreyle bunun içerisine yaklaşa yaklaşa dalmak, "sonsuz küçüklükler hesabı" bu demek. Bunun en iyi modelini de işte matematikte buluyor Leibniz. Ama bir şeye dikkat etmenizi özellikle isterim. Böyle bir sonsuzca kompozisyon fikri zorunlu olarak başka bir fikri, yani "bakış açısı" fikrini, yeni bir perspektif fikrini ve bir filtreleme fikrini çağrıştırıyor. Şimdi bu filtreleme yönteminin felsefi ayrıntılarına girecek değilim ama Leibniz'in evren tasarımı, yani bu metot üzerine geliştirmeye çalıştığı, bu sonsuz sayıda filtrelerin derecelenmesi fikri etrafında kurduğu estetik bir benzetme var. O da şudur: Hepimiz aynı kentte yaşıyoruz. Sabahleyin yola çıkıyoruz, işte işimize gücümüze gitmek üzere, şu şu sokaklardan geçiyoruz, o sokaklarda belki tesadüfi olarak, belki de her zaman oradan geçen birileriyle karşılaşıyoruz, köşe başında bir dilenci olabilir – bir tür karşılaşmalar dünyası. Şimdi benim bu bakış açım, bir tür *cogito*'nun bakış açısıdır elbette Descartes'ın dediği gibi, ama sokağın tümü değildir. Ama aynı zamanda, tümü olmadığı ölçüde, benim bireyliğimin tümünün parçasıdır. Yani yine hakikattir ama o kentin, hepimizin içinde yaşadığımız o kentin hakikatinin tümü değildir. Tüm olmayan bir hakikat ile tümel bir hakikat, ger-

çeklik arasında çok katı bir karşılaşma gibi görünüyor şimdilik dikkat ediyorsanız. Şimdi benim kentte dolaşmamı ve karşılaşmalarımı, zaman ve mekân içerisindeki bu karşılaşmaları, başından geçişi düşünürseniz, bu önünde sonunda bir tür perspektif düşüncesini çağırır. Bu benim perspektifimdir, bakış açımdır kente. Bunu Rönesans'taki perspektiften ayırt etmeniz zorunlu. Çünkü Rönesans'taki perspektif, resimsel bir perspektiftir ve karşılaşmalar üzerinde durmaz. Yani bir hareket, bir edimsellik üzerinde durmaz. Bir tür makro tanrısal göz, düzlemi nasıl okuyacaktır? Her yerde aynı olan bir göz anlayışına, evrensel bir göz anlayışına göndermektedir Rönesans perspektifi, çünkü esas olarak resim içerisinde kurulmuştur, felsefe içerisinde kurulmuş değildir. Dolayısıyla Rönesans resminin karşılaştığı şeyler evrensel temalardır. Barok resmindeyse tümüyle tesadüfi karşılaşmalar görürsünüz. Nedir natürmort sözgelimi? Tesadüfen biraraya gelmiş bir yığın: orada bir ölü fare, onun yanında elmalar, iştah açıcı yiyecekler, böcekler... bu tür resimler. İkincisi, uzaktaki bir esinti, ağaç dallarını oynatan havada bulutlar... yani manzara resmi. Bu iki resmin stratejik olarak Barok'u nasıl başlattığını izleyebilirsiniz. Bütün bunlar tesadüfi karşılaşmaların önem kazandığını gösteriyor, yalnızca felsefi alanda değil, sanat alanında da.

Tekrar altını çiziyorum: Resimde kurulan Rönesans perspektif anlayışından çok farklı bir perspektif anlayışıyla, kentin içerisinde her gün farklı güzergâhlardan geçerek dolaştığımızda karşılaştığımız olayların toplamının oluşturduğu bir perspektifle, bakış açısı mefhumuyla karşılaşıyoruz Leibniz'in Barok düşüncesi içinde. Şimdi bu düşünce, bakış açısına böyle bir yaklaşım neyi gerektiriyor? Her şeyden önce bunun, günümüzde özellikle etik alanında hâlâ devam eden, felsefeciler arasındaki bir rölativizm sorununa doğrudan doğruya göndermediğine dikkat edin. Elbette bir rölativizm,

görelilik meselesi orada da hâkim: Yani "sana göre" bu kent, senin perspektifinin oluşturduğu bir varoluş biçimi olarak kent, benim perspektifimin oluşturduğu kentle aynı şey değildir. Ama o zaman kentin gerçekliğini yitirmiyor muyuz acaba? Leibniz, kentin gerçekliğinin, hakikatinin çok farklı perspektiflerden algılanışı yüzünden asla ortadan kalkmadığını, kentin basitçe bu perspektiflerin toplamı olduğunu söylemekte. Burada biraz durup bir sorunuz falan varsa onu almak isterim, çünkü bundan ne anlaşıldığına pek emin değilim yüzünüze bakınca...

Soru: [ilk kısım işitilmiyor] ...orada filtrelerden geçirmemiz gerekmiyor mu?

Hayır. Ansiklopedi sonsuzca anlar ve derecelerden oluşmuş olduğu için, zaten uygulanması gereken, aktif anlar halinde filtreleyerek kendi içerisinde yaratmak. Şimdi buna yol açan çok karmaşık bir fikir var. "Bir birey sonsuzdur" demiyorlar. "Bir birey, sonsuzca karmaşıktır" diyorlar sözgelimi. Şimdiye kadar pek edinmediğimiz, şu ana kadarki tartışma düzleminde bulunmayan kavramsal araçlara ihtiyaç var. Sonsuzca oluş, sonsuzca karmaşık olmak demek, sonsuzca güzel olmak demek, sonsuzca iyi ya da kötü [*kesinti*] etrafında.

Soru: Bu Rönesans'la Barok perspektiften bahsediyoruz ya... Sen bunu görsel imajlar olarak algılayabileceğimizi de söyledin, mesela natürmort dedik ya... Barok'taki... verdiği perspektif açısından bir Rönesans resminden ayıramayız.

Ama şöyle...

Soru: Onu seçiş mi yani önemli olan?

Tabii. Şunu söylemek istiyorum. Rönesans resminin ana temalarına baktığınızda, hep ilahi temalar var, yani geçen

derste de tartıştığımız gibi, poz verme... [*kesinti*] [...] elinden çıkmış gördüğünüzde, o İsa'yı tanıyamazsınız bile. Söylemek istediğim, özellikle natürmortta ve manzara resminde, işin içine manzaranın da girişiyle birlikte şöyle bir mekanizma ortaya çıkıyor: Natürmort, poz veren ya da birarada getirilmiş olan nesnelerin kadrajlanması ya da çekimi değil; temsili, *representation*'u. Bu nesneler hayatın akışı içerisinde "durdurularak" önünüze konulmuş şeyler değil, elbette durduruluyorlar karşınızda. İlerde özellikle manzara resmi konusunda, bir manzara ne demektir onun üzerinde dururken açarız bunu.

Soru: Bach'taki sonsuz melodiyi biraz daha açabilir misiniz? "Modülasyonu" demek istiyorsunuz...

Aynı kişi: Melodi...

Melodi... Şimdi o konuya çok doğrudan doğruya... [*kesinti*] [...] farklı melodileri aynı anda çalabilmesi, kanonik formlar falan filan, elbette bunları kullanmaktadır ama geriye doğru birbirlerinin üzerine kıvrılabilirler, dönebilirler. Yani sonradan ortaya çıkabilecek bir melodinin unsurları daha önce... [*kesinti*]

"Sonsuz" ile "sonsuzca" arasında bir ayrım yaptım, onu birazcık daha açma ihtiyacı hissettim. İki nokta üzerinden bunu söylemeye çalışacağım. Şimdi, Hegel denen adamın "kötü sonsuz" diye bir mefhumu vardı. Ne demek bu kötü sonsuz? Kötü sonsuz hep "bir eklenme" yoluyla oluşan sonsuzluktu. Ekliyorsun, n+1, n+1, n+1 sonu yok, hep artı bir, artı bir, artı bir ekliyorsun. Bu eklenmiş sonsuzluk, hiçbir yere ulaştırmayan bir sonsuzluk, edimsel değil, varoluşsal değil, aktüel değil bu sonsuzluk. Salt matematiksel bir sonsuzluk. Ama böyle bir sonsuzluğun makro dünyada var olduğunu sandıkları bir dönemde bunalıma girenler

oldu, Pascal gibi ya da Kierkegaard gibi. Ama işte rölativite kuramıyla, farklı "uzay" anlayışlarının modern geometrinin içerisine girişiyle, Lobaçevski'yle, Riemann'la –o kadar karmaşıklaştırmayayım tabii– makro sonsuzluğun farklı biçimde de anlaşılabileceği fikri uyandı. "Sonsuzca"yla söylemek istediğim, daha çok şöyle bir şey: Mesela Spinoza'nın dilinde Tanrı sonsuzca vardır, Tanrı sonsuz falan değildir. Ya da Spinoza mesela hayatın ezeli ve ebedi olduğunu söylediğinde sonsuzca olduğunu söylemek istemiştir. Elbette sınırlıdır hayatımız, şurada ve burada, şu mekânda, biz eksikli varlıklarız, ölümlü varlıklarız. Varoluşun ezeli ebedi oluşu öldükten sonra bir hayata inanmak demek değildir. Her zaman edimsel olarak smırlarını aşabilmeye muktedir olan bir varlık olma anlayışıdır ki etik budur. Etiğin hedefi sürekli olarak verili sınırları aşabilme durumudur. Bir sınırı aşmadaki faaliyet, işte sonsuzca olan faaliyettir. Spinoza gibi adamlar, Leibniz gibi adamlar, hatta Descartes, Tanrı'yı falan kullanırlar ama bu Rönesans ressamlarının kullandığı gibidir çünkü insanların o çok sınırlı dünyasının sunduğu temalar nasıl Rönesans ressamlarına yetmediyse ve onlar da ilahi konuları kullanarak yeni renkler, yeni tınılar bulma fırsatını kovaladılarsa, Spinoza için ya da Leibniz için de –aslında Leibniz için o kadar değil ama özellikle Spinoza için, ki bir ateisttir yani tanrıtanımazdır eninde sonunda– Tanrı, kullanılacak bir şeydi. Bu "sonsuzca"yı anlatmak için zorunlu olan bir mefhumdu. Tanrı sonsuzca vardır ve sonsuzca etkindir, ezeli ebedidir, gibisinden bir şey.

Bir ikinci boyutu daha var problemin, bu çerçevede şunu düşünmenizi isterim. İmdi Ortaçağ'da böyle felsefe falan yapmak o kadar kolay bir şey değildi, resim yapmak kadar zordu. İki türlü tehlike vardı. Birincisi, "Tanrı ile şeyler aynı anlamda vardır" diyenler vardı bir tarafta. "Şeyler var, şu elimdeki fincan var, şu sivrisinek var ve Tanrı var. Ama bu

ikisi aynı anlamda var," diyen bir düşünce çizgisi mevcut. İkincisi ise, "evet bu sivrisinek var, Tanrı da var, ama bunlar aynı anlamda var değiller". Şimdi bu ne demek? Bu çok tuhaf, skolastik bir tartışmaya benzeyebilir, ama her ikisinde de aşırıya gittiğinizde bir odun yığını üzerinde yakılabilirsiniz. O kadar da ciddi bir mesele olduğu anlaşılıyor o çağ için. Bir varlığın Tanrı'yla aynı anlamda, onunla ikilik oluşturabilecek şekilde, onunla rekabet edecek şekilde, aynı anlamda var olduğunu söylemek var. Onların varlıklarının, yani Tanrı'nın var olmasıyla şeylerin var olmasının, farklı anlamda var olma olduğunu söylemekte aşırıya gitmek var. Bunların her ikisi de yakılır Ortaçağ'da. Aşırıya vardırılmaması gereken, usturuplu söylenmesi gereken bir meseledir. Çok boktan bir skolastik meseleye benzeyen bu şey, "sonsuzca" ile "sonsuz" arasındaki, Hegel'in bahsettiği "kötü sonsuz" arasındaki ayrımın Ortaçağ skolastiğindeki temelidir ki ben Ortaçağ düşünürlerinin bütün o aşırı skolastik ve akademik düşünme disiplinlerine karşın bu disiplinlere kişisel olarak, çok zorunlu olarak ihtiyaç duyduklarını hatırlatmak isterim. Çünkü bir sözü söylerken onu usturuplu söylemek, yani başını belaya sokmamak için bu disiplinler gerekli, böyle cihazlara her zaman ihtiyaç olmuştur, şimdi de var, akademi zaten bu işe adanmış bir şey. Başka türlü sözünüzü kimseye dinletemezsiniz. Günümüz biraz daha yumuşak görünüyor, ama daha "akıllı" değil yani çağımız.

Tekrar perspektif meselesine dönelim şimdi. Rönesans'ta bir sorun yoktu, perspektif meselesinde. Özellikle resim içerisinde gelişmiş bir anlayıştı; bunu geliştiren büyük ustalar arasında Kuzeyliler –yani Dürer gibi adamlar– ile Güneyliler –yani İtalyanlar– arasında da ciddi bazı farklar vardı. Güneylilerin geliştirdiği perspektif, Botticelli ile falan başlayan ve devam eden, belirli bir oranda mimariye de uygulanan ve yansıyan bir perspektif. Özellikle, ilk Barok adamlarına, Cel-



Botticelli, *Storie di Virginia*, 1500-1504.

lini gibi aynı zamanda heykeltıraş olanlara da yansıyan bu perspektif, mutlak gözü hedef alıyordu. Yani bir *spectrum*'a sahip ve her yerde aynı olan, her yeri aynı kılan, homojenleştiren bir gözdü. Dolaşan bir göz değil Rönesans'ın gözü, "pozları" yakalayan, "ideaları" yakalayan, yani fikirleri yakalamaya adanmış bir göz türü.

Barok resimde ise böyle değildi. Rönesans'tan Barok'a, maniyerizme falan geçiş sürecine düz, çizgisel olarak bakarsanız, bunu pek göremezsiniz çünkü bu yeni perspektif anlayışını doğrudan doğruya Leibniz yaratmıştır, yani felsefenin içerisinde yaratılmıştır bu, Leibniz'e başvurulmadan da bu çizgi çizilemez. Yani Rönesans'ın perspektif anlayışının Barok perspektifinden ne türden bir farkla ayrıldığı Leibniz'e başvurulmadan pek çözülebilir değildir. Çünkü Leibniz gerçekten bakış açısındaki görelilik nosyonuna bambaşka bir kimlik kazandırıyor. Şimdi rölativizmin olağan, yüzeysel bir anlamı var, özneye göre olan, yani bize göre olan anlamında. Ben dünyayı böyle görüyorum, şöyle görüyorum, bu açıdan baktığımda şöyle görüyorum, başka bir açıdan, başka bir zaman baktığımda dünyayı şöyle görüyorum, dolayısıyla dünya bana göre. Yani özneye göre bir dünya, öz-

ne tarafından görüldüğü ölçüde bir dünya, hakikati onun tarafından belirlenmiş, özne açısından, öznenin bakış açısından belirlenmiş bir dünya. Şimdi, Leibniz için bu "özne olma", öznelik konumu bunun tam tersi: Ben "dünyanın verdiği" bakış açılarından birisine yerleştiğim ölçüde özne oluyorum. Bu biraz zor bir düşüncedir. Tekrarlıyorum, nesnelerin içerisinde, varoluşun içerisinde, dünyanın içerisinde bakış açıları var, bir öznenin bakış açısı değil bunlar, bir özne o bakış açılarına yerleştikçe özne haline geliyor. Başka bir bakış açısındaki başka bir özne, başka bir perspektife sahip oluyor. Bu anlaşıldı mı? Burası çok önemli bu bakış açısı probleminde, çünkü sanat konusundaki tartışmalara girdiğimizde büyük bir önem kazanacak. Yani şunu demek istiyor Leibniz: Öyle bir görelilik anlayışı düşünün ki, bakış açıları zaten bu kentin hakikatinin değişik tasarımları, değişik ifadeleri olsun; sonsuzca ifade ediyor kendisini çünkü bir kent, hepimizin içinde yaşadığı kent, kâinatımız yani. *Mundus*, yani dünya terimini başka bir şeye ayırıyor Leibniz ki ona bir adım sonra geleceğiz. Bakış açısı dolayısıyla bir bireyin özelliği değil. Kentin kendisinin çoğul özelliklerinden oluşan bir perspektif, çoğul bir perspektif, çünkü farklı farklı karşılaşmalardan oluşuyor. Bakan ve bir *spectrum*, bir çerçeve içerisinde gören bir gözden oluşmuyor. Anlık bir şey değil, tümüyle zaman içerisine yayılmış, zamanda birikmekte olan olaylara yayılmış bir perspektif anlayışına bağlı olduğu için böyle oluyor.

İkinci bir nokta, bakış açısının öznede değil de nesnelerin içerisinde olması düşüncesi. Yani bakış açısını, kendi görünüşlerini, nesneler kendi içlerinde taşıyorlar. Olaylar nesnelerin içerisinde olup bitiyor, öznelerin içerisinde olup bitmiyor. Dolayısıyla böyle bir görelilik anlayışı, bizim o yüzeysel görelilik anlayışımızdan biraz daha derin bir düzlemde ifade edilmiş oluyor Leibniz'de. Dünya bize göre değil,

biz dünyanın bakış açılarına yerleştiğimiz ölçüde –bu "ölçüde" sözcüğüne dikkat edin demiştim en başta– o ölçüde özneleşiyoruz.

Şimdi bu bir şey hatırlatıyor bana: Rönesans resminin kurduğu ve oluşturduğu, Barok'un geliştirdiği bir perspektif anlayışıyla başka bir kopma gerçekleşmişti 19. yüzyıl resmi içerisinde. Empresyonistlerin tutumuydu bu. Onlar kabaca şunu savunuyorlardı: Bütün bu klasik resimde –Barok da dahil olmak üzere, Rönesans'tan başlayan– öyle bir göz var ki, insan gözü değil bu. Çünkü insan gözü –mesela ben şu anda sizi göremiyorum çünkü gözüme ışıklar vuruyor– bazı şeyleri ışığa bağlı olarak, güneşin şöyle mi şöyle mi vurmasına bağlı olarak, şu ya da bu renklerin bir alaşımı, bir lekeler yığını, belirsiz şekiller halinde görür. Şimdiye kadar insan gözü asla yansıtılmadı, diyorlar. Şimdi bunu Leibniz açısından nasıl yorumlayacağız, empresyonistlerin bu tutumunu? Ne dersiniz? Leibniz'in eleştireceği bir konumda mı empresyonistler? Yoksa çok daha derinden, Leibniz ile bir tür bağ mı var aralarında ve Fransız düşünürü Hocquenghem'in dediği gibi hepimiz hâlâ zorunlu olarak Barok içerisinde miyiz? Yani Barok çağı bitmedi mi günümüzde de?

Soru: Bence Leibniz'in hâlâ eleştireceği bir durumdalar, çünkü empresyonistlerde, her ne kadar lekeler vs. bile olsa, minimalist bir tutum var. Barok'un devamı gibi görülen tutumları var. Hâlâ pek bir şey değişmiş değil sanat tarihi açısından...

Empresyonistlerle mi? Ama çok şey de değişiyor.

Soru: Sanat tarihi kapsamına almak sanat tarihçilerinin işsiz kalmamak için uydurduğu bir şey...

Tabii, tabii.

[*soru anlaşılmıyor*]

Soru: Benim aklıma şey geldi: Belli bakış açıları var ve ancak oraya yerleşince bir mekanizma bulabiliyorsak, niye zaten bulunduğumuz yerden bakıp bakış açısı açmayalım? Yani Leibniz bunu kabul ediyorsa rahat edebilir.

Şimdi iki soru ortaya çıkıyor o zaman Leibniz açısından. Leibniz'in bir "ilişki" mefhumu var. İlişki bir şey ile başka bir şey arasında olamaz, çünkü her şey sonsuzca karmaşıktır. "Bir şey ile başka bir şey arasında ilişki var" dediğimizde, daha derinde bu, "çoğul olan bir şey ile çoğul olan başka bir şey arasında çoğul ilişkiler var" anlamına gelir. Dolayısıyla görelilik anlayışı şöyle bir şey: Kentin değişmez, bir *spectrum*'la anlaşılabilir, bütünsel bir varlık olarak kavranması yanlış olur. Sürekli çoğul hareketler içerisinde, sürekli çoğul ilişkiler içerisinde, birbiri içine geçen ve sürekli hareket içerisinde, birbirlerine göreli olarak hareket içerisinde geçen ve birbirlerine kendilerini sürekli olarak ifade eden bir tür çoğulluklar düzeneği olarak kavranması gerekir kentin. Dolayısıyla, hazır bir bakış açımız yoktur hiçbir zaman. Yani biz bulunduğumuz bir konumda herhangi bir bakış açısına sahip değiliz. Leibniz'in bu düşüncesinin ikinci etabı ise şu: Bakış açısına sahip olmalıyız. Bu düşünce çok önemli: bakış açısına sahip olma. İnsan açısından Leibniz'in eylem dediği şeydir bu, "insan faaliyeti" dediği ya da insanın yaratmak zorunda olduğu, insanın üretmek zorunda olduğu bir şeydir bakış açısı. Herhangi bir anda bakış açısına sahip değilsiniz. Sözgelimi düşünmedikçe, düşünceler içerisinde, düşünceler çoğulluğu içerisinde bir bakış açısına sahip değilsiniz. Bakmadıkça, bir şeyi görmedikçe, dikkatinizi ona sarf etmedikçe bir bakış açısına sahip değilsiniz estetik olarak. Bunu demek istiyor yalnızca, bu anlaşıldı mı? Yani [*konuşan kişiye hitaben*] senin o sorun çok işe yaradı. Daha çabuk ifade edebildim, oraya gelmeye çalışıyordum zaten.

Soru: Peki bakış açılarının hepsi zaten var, yani verilmiş bakış açıları içine yerleşim özne olmayı gerektiriyor. O zaman, var olanın ya da bildiğinin dışında bakış açısı olması...

Ama nesneleri mesela kendi kendilerini ifade etmeye bırakmak da bir tür bakış açısına yerleşmek demektir. Mesela bir sanatçının yaptığı şey... Yani "bakış açısı üretilmesi gereken şeydir" önermesi ile "bakış açıları bu kentin içerisinde vardır, yani nesnelerin düzeni içerisinde vardır" demek arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmak için uğraşıyor zaten Leibniz. Bunlar arasındaki çelişkiyi aşmak söz konusu Leibniz için, özne ile nesne arasındaki bir çelişkiyi aşmak için uğraşıyor. İlerde göreceğiz, Kant'm Leibniz'e yönelik ciddi bir eleştirisi olacak bu konuda. Şöyle bir şeye çok dikkat etmenizi isterim, ama felsefi onaylamalarla konuşmak zorunda değiliz. Şu adamın, şu düşünürün, şu nosyonunu ya da şu dünyasını, şu fikir dünyasını nasıl kurduğunun ve bunun mimarisinin nasıl işlediğinin bambaşka bir önemi vardır. İlk derste zaten, anlamak o kadar önemli değil dedim. Bu çok ufak şeyler kendilerini nasıl hissettiriyorlar, ya da ne üretmişler? Ya da ne üretebiliyorlar? Bizde bu tür etkilere açık bunlar, bu etkilerin daha önemli olduğunu söylemiştim. Şu anda ben Leibniz düşüncesini onaylayan bir tavırda konuşmuyorum dolayısıyla, ama onunla bir nevi titreşen, onun söyledikleriyle titreşen bazı düşüncelerimiz var ortaya atabileceğimiz, o düzeyde konuşuyorum.

Soru: Ben kendimce yanıt vermeye çalışmak istiyorum da... yani her şey birbirinden sonsuzca etkileniyorsa ve biz o çoğulluğun içindeysek, biz bir şeye bakmaya kalktığımızda, biz her ne kadar gördüğümüzden etkileniyorsak da o şey de bakılıyor olmaktan etkilenecek. Bir bakış açısı doğurmak hiç zor bir şey değil, ekstra bir şey de değil ve en başa dönüp, o şeylerin, nere-

sinden bakılırsa bakılsın, bakıldığında poz vermeye başladığını düşünebiliriz.

Ama bir şeyin poz vermeye başlaması demek...

Soru: Pozu zorla almak anlamına gelir.

Haa yok, yok sözgelimi modern sanat, nesnelerin içerisine bakış açıları yerleştirme konusunda oldukça yetkin mekanizmalar da üretti. [*az önce konuşan kişiye hitaben*] Empresyonistleri aşağılamakla hata ettiğini düşünüyorum, çünkü empresyonistler gerçekten bir geçiş dönemidir. Empresyonistlerin o büyük sanata, klasik sanata, romantik sanata falan yönelttikleri çok ağır politik formülasyonları oldu –gerçi orada aşırıya varmış olabilirler, bunun çok politik nedenleri var– ama başlattıkları bir yol vardı bunların, onlar olmazsa başlayamayacak. Onlar var olduğu ölçüde ve onlar bunları yaptıkları ölçüde var olabilen bir çizgi var ki bence çok verimli bir çizgidir bu. İşte kübistlerin kolajı keşfedişleri, yani kolajın imkânının olabileceğini keşfedişleri –nesnelerin içerisine bakış açıları yerleştirmek üzerine kurulu bir şeydir kübistlerin kolajı– eğer bu kırılma olmasaydı pek öyle bir şansımız olamayacaktı. Ayrıca empresyonistlerin kendilerinin, işte Cézanne üzerinden geçen bir etkileşim zinciri de var ki bence herhalde resmî resim tarihinin söylediklerini bir tarafa bırakırsak çok önemli bir kırılmadır dünya tarihi içerisinde. Bir elmanın önem kazanması, yani bir kompozisyonun parçası olarak değil, tek başına önemli hale gelmesi... "Bir elmayla Paris'i şaşırtmak istiyorum" sözü diyelim, ya da anarşistlerden Langlois'nın, "İyi boyanmış bir havuç bir devrimi kotarmaya yeter" lafı,* 19. yüzyılın mantığı böyle.

---

* Ulus Baker burada Proudhon'un mektuplaştığı J.A. Langlois'dan bahsediyor olabilir; ancak Zola'nın *L'Oeuvre* adlı romanındaki ressam Claude Lantier de buna çok benzer sözler sarf eder ("Gün gelecek, özgün tarzda boyanmış tek bir havuçla devrim olacak"). Kimi kaynaklarda, Zola'nın bu sözleri, mektuplaştığı Cézanne'dan devşirdiği belirtilir.



Paul Cézanne, *Natürmort*, 1895-1898.

Soru: Empresyonistlerin biraz daha böyle yumuşak, belki bu yüzden şimdi pasiflikle suçlayabileceğimiz bir yönleri var ama...

Tabii, tabii. Ama 19. yüzyılda pasif olmak...

Soru: Başlangıca girmelerine çok yardımcı oluyor...

19. yüzyıl o kadar hareketli bir dönem ki, toplumsal hareketler filan açısından orada bu göreli hareketi yakalamak çok zor zaten. Ne güçlü, ne güçsüz, bunlar içerisinde kendini ön plana çıkarmış olanlar mı daha etkili oldu, yoksa arka planda olanlar mı? Şimdi bütün 19. yüzyıl politikasının döndüğü yer, esas merkezlerden birisi Fransa olmasına karşın, mesela Marksizm'in Fransa'da 19. yüzyılın sonlarına kadar çok güçlü olmadığını görüyoruz, ondan sonra yeniden *invented*, yani yeniden uyduruluyor. Neyse şimdi bu konulara o kadar fazla dalmayalım.

Esas formülü bir kez daha formüle edeyim, ortaya atayım. Birincisi, öznenin oluşumuna, yani bir tür birey-oluşa dair bir meseledir. Herhangi bir bakış açısında bir konuma yerleşebildiğiniz ölçüde, o konumu işgal edebildiğiniz ölçüde var oluyorsunuz. Bunu işgal edemediğiniz ölçüde, bu konumu işgal edemediğiniz ölçüde yoksunuz. Var olmanın bir tür şartını, koşulunu getiriyor Leibniz felsefesi. Peki, bu içinde var olduğumuz şey, bakış açısıyla anlatmaya çalıştığımız şey, bu tümlük, bu kent nedir? Dünya için bir metafor mu? "Dünya" demiyor buna Leibniz, *mundus* sözcüğünü tümüyle başka bir anlamda kullanıyor. *Mundus* bireyin içindeki şeydir. Şimdi oldukça tuhaf görünebilir, ağır felsefi bir problem olarak görünebilir, ama sözgelimi şöyle bir örneği var, bir meseli var diyelim Leibniz'in: "Tanrı günahkâr bir Adem yaratmadı," diyor. O devre kadar bütün skolastik boyunca Hıristiyanların çok fazla düşündüğü bir şey var. Eğer Tanrı bu şeyler dünyasıyla aynı düzeyde, ya da aynı anlamda var ise –bu konuya o yüzden değinmiştim– bunca kötülüğü nasıl yaratmış olabilir, türünden bir problem vardı. Bunca kötülük, bunca günah... Niye Adem günah işliyor? Eğer Tanrı dünyayı yarattıysa ve Tanrı iyiyse, niye bu kötülük ortaya çıkıyor? Bu ciddi bir kafa karışıklığı. Hıristiyanlık'ta işte bundan ötürü, "Tanrı sınadı Adem'i, zaten bu sınamayı yapmak zorundaydı" falan türünden, uzayıp giden bir tartışma vardı. Bu sınama temasını da çok fazla artırırsamz odun üzerinde yakılabilirsiniz. "Bu bir sınama değil, Tanrı kötülüklere boyun eğer, çünkü kötülükler ayrı bir dünyadır" derseniz de yakılabilirsiniz kâfir diye, öyle bir tehlike söz konusuydu. İşte çok usturuplu, felsefi ve teolojik bir dille anlatılması gerekiyordu bunun. Leibniz döneminde filozof için göreli bir özerklik ve özgürlük ortamı mümkün oldukça, onların da bu tür teolojik problemleri daha aklı başında görünen ama eskisinden çok da iyi olmayan –Leibniz hırttır yani ger-

çekten bu tür meselelerde– bir ortamda ifade etme şansları oldu. Leibniz şunu diyordu: "Tanrı günah işleyen bir Adem yaratmadı. Günah işleyecek bir Adem yaratmış değil. Adem'i yarattı ama Adem'in içinde günah işleyeceği bir dünyayı da yarattı." Bu ne demek?

Soru: Bu teolojik kıvırmayı iyi yapmış...

Korkunç, dehşet verici... [*gülüyor*] Bu ne demek? Ne demek istediğine dikkat edin. Adem bir birey, bir insan. Tanrı bunu yaratıyor, ama onun yanında, onun içinde günah işleyeceği bir dünyayı da yaratıyor. Bu dünyayı onun için yaratmıyor, Adem için yaratmıyor, bu dünya aslında Adem'in içinde, Adem'in dünyası, onun bakış açısından dünya, onun içine yerleştiği bir bakış açısının dünyası. Ama Adem' in içerisinde, yerleştiği sonsuz sayıda başka dünyalar var, bunlara "mümkün dünyalar" adını veriyor. Adem'in mümkün dünyaları, bu bireyin, Adem denen bireyin mümkün dünyaları. Adem bir dünyada günah işler, başka bir dünyada günah işlemez. Günah işlemeyen bir Adem vardır. Ama bu dünyalar arasından, Tanrı öyle bir kombinasyon seçmiştir ki Adem'in günah işlediği dünya bunun içerisinde mutlaka yer almıştır. Burada Leibniz yine bir Tanrı hikmetine başvuruyor, Spinoza bundan kaçınmıştı; Leibniz aşkın Tanrı'yı kurtarmaya çalışıyor, mutlaka bir nedeni, bir hikmeti vardır bu dünyanın diyor... Ama bulduğu çözümün zarafetine dikkat edin. Düşünce çok kötü, çok boktan bir düşünce teolojik olarak – özellikle günümüz açısından. Çok da tehlikeli bir düşünce... Etik ve politik açıdan, tanrıbilimsel açıdan, çok gerici bir düşünce. Günümüz açısından bütününü şöyle bir tasavvur ettiğimizde gerçekten berbat bir durum, ama hep "anlamak önemli değil" dediğimde söylemek istediğim oydu. Leibniz'in bulduğu çözüm o kadar zariftir ki bize çok fazla şey düşündürebilir, öyle bir gücü vardır bütün bu yaptığı

hırtlığın diyelim. Şunu demek istiyor çünkü: Sonsuz sayıda mümkün dünya var ama bu dünyalardan yalnızca bir tanesi gerçekleşiyor, aktüelleşiyor: Adem'in içinde günah işlediği dünya. Bir başka örneği, Caesar, Rubicon Irınağı'nı geçiyor Roma'yı fethetmek üzere. Bunlar tarihin çok büyük dönüm noktaları gibi görünüyor, ama tek başına bakıldığında, dünya olarak, bir bireyin dünyasının bir parçası. Başka bireylerle etkileşim içerisinde elbette, ama bir bireyin dünyasının ve eylemsel perspektifinin bir parçası, bundan başka bir şey değil. Şimdi eğer bunu anlayabildiysek birazcık daha derinleştirmek zorundayım. Leibniz aynı zamanda şunu da söylemek istemekte herhalde: Caesar'ın Rubicon'u geçtiği dünya ile, MÖ 4000 yıllarından beri firavunların kendilerine mezar yaptığı ve piramit diktikleri dünya, Kadeş Savaşı'nın olduğu dünya... Bütün bu tarihsel nedensellik içerisinde düz bir çizgi oluşturamazsınız. Nedensellik çizgilerinin çoğulluğunu kavramak zorundasınız.Yalnızca tek bir nedensellik çizgisi oluşturamamakla kalmıyoruz. Öyle bir nedensellik çizgisine karşı çıkmakla kalmıyor Leibniz, nedenselliğin de farklı anlamları olabileceği düşüncesiyle tanıştırmaya çalışıyor bizi. Bir tarih felsefesi yoktur Leibniz'in, tarih üzerine asla düşünmedi, bilmez de zaten, işte Kutsal Kitabın anlattığı bir tarih var, eski tarih. Tarih düşüncesi tümüyle 19. yüzyılda başlar, daha önce yoktur. Ama Leibniz bu tarihsel nedensellik diyebileceğimiz zincirin çok özgün, ve şu anda yeni yeni keşfediyorsak eğer çok da güncel olduğu anlaşılan bir düzeneğini kurmaya çalışıyor. Şimdi Adem günah işledi, bir dünyada günah işledi, bu dünya Tanrı tarafından seçilmiş olan dünya. Başka bir dünyayı seçemezdi Tanrı çünkü bu "mümkün olan dünyaların en iyisi"ydi. Mümkün olan dünyaların en iyisi türünden bir mefhumu var. Bunu iki etapta düşünüyor. "Eğer bu dünya seçildiyse, bunun için mutlaka bir yeter sebebi vardır," diyor. Ünlü "yeter se-

bep" ilkesi. "Bunun için yeterli bir neden vardır," diyor sadece. Senin dünyan var, benim dünyam var, İsa'nın dünyası var, ve hepimiz aynı kentteyiz. Aynı "dünyalar seçimi" içindeyiz. Kentin dünyalardan oluştuğu belli oluyor. Dünyaların toplamı olduğu anlaşılıyor böylece bahsettiği kentin. Hepimizin farklı bir perspektifi var, ama bu perspektifler yalnızca mümkün dünyaları değil, bu mümkün dünyalarla aynı zamanda mümkün olmayan, yani seçilmemiş –bu yüzden seçilmemiş– dünyaları da içeriyor. Dolayısıyla, bir insan eylemi, yani Adem'in günah işlemesi, Caesar'ın Rubicon'u geçişi, bir dünyalar çoğulluğundan oluşuyor. Caesar bir yerde, bir dünyada Rubicon'u geçiyor, başka bir dünyada geçmiyor. Başka bir dünyada Rubicon'a doğru yelteniyor, geçemiyor. Yine başka bir dünyada Rubicon Irmağı'nı geçerken boğuluyor. Yine başka bir dünyada, Rubicon'u geçmeyi bir yana bırakın, bambaşka bir yerde doğmuş oluyor, Afrika'da o sırada bilinmeyen bir yerde doğmuş oluyor, zaten Rubicon'u geçmek falan söz konusu bile değil. Rubicon'u geçen Caesar, Caesar'ın tümü değildir. Günah işleyen Adem, Adem'in tümü değildir. Adem'de günah işlemeyen Ademlerin oluşturduğu sonsuz sayıda dünya vardır.

Şimdi bu düşüncenin, bizim için çok önemli olan, çok stratejik bir özelliği var. Biz bir eylemi gerçekleştirdiğimizde, genelde onu özgürce gerçekleştirdiğimize inanabiliriz. Caesar'm Rubicon'u geçişi bir karardır. Adem bir karar vererek günah işlemiştir, yasak meyveyi kabul etmiştir. Ama Adem'de bu yasak meyveyi kabul etmemek yönünde sonsuz sayıda direnç vardır, çok küçük dirençler... Bu dirençlerden oluşuyor demek ki dünyalar, yani meyillerden oluşuyor.

Soru: Adem bu durumda yok diyebilir miyiz?
Adem bu dünyaların toplamı.

Soru: O zaman oluşan şey aslında yok. Sonsuzda "bir" çünkü. Yani aslında böyle bir şey yok...

Hayır. Oluşan bir şey için yok demiyor. Bu seçilmiş bir dünyalar kombinasyonu.

Aynı kişi: Yok şimdi artırdık ya mümkün dünyaları... Ve mümkün olmayan dünyaları... Dolayısıyla mümkün olan dünyalar içerisinde biri gerçekleşti ve biz bunu konuşuyorsak, aslında bu konuştuğumuz şey, sonsuzda bir olduğundan, hiç, yani aslında yok...

Söylediğin tam doğru değil, şu açıdan, şunu demek istiyor esas olarak, dünya yok demiyor. Bir dünyanın mümkün olması, mümkün dünyalar arasında bir seçim kombinasyonu olduysa, Tanrı mümkün olan en iyi dünyayı seçerken, hepimizin dünyalarından, dünyalar toplamından en uygun olanını seçip kotarmaktadır. Bir tür *optimum*, en iyisidir, tarih bir *optimum*'dur, bunların bir kombinasyonu... Başka türlü olamazdı zaten, diyor. Eğer her şey çoğulsa, bu dünyalar çoğulsa, hepimizin sonsuz sayıda dünyası varsa ve hepimiz bu dünyaları içeren bireyler olarak, bu varoluşa, bu seçime çıktıysak, şunu söylemek istiyor: Adem'in günah işlemediği dünyalar seçilmedilerse eğer, mümkün olmadıkları için değildir –bu düşünceye çok dikkat edin– seçilen diğer dünyayla "birarada mümkün" olmadıkları için seçilmemişlerdir. İkisi arasında çok ince bir ayrım var, ona dikkat edin. A nesnesi ile B nesnesi birarada mümkün olabilir, çelişik de olabilir, birbirleriyle çelişebilirler. Bu, çelişki ilkesiyle asla alakası olan bir şey değil. Çelişkiden çok farklı bir nosyon ortaya atıyor Leibniz. Birarada mümkün olabilmek ve birarada asla mümkün olamamak arasında bir ayrım yapıyor. Şimdi Adem'in günah işlediği bir dünya ile Adem'in günah işlemediği bir dünya birarada mümkün değildir. Bu yepyeni bir çelişki formülasyonudur dikkat ederseniz. Çeli-

şen iki şey var demiyor. Hem günah işlemiş hem de işlememiş bir Adem olamayacaktır. Bu çelişiktir. Bireyi yok edecektir böyle bir şey.

Soru: Peki birarada olması mümkün olabilen dünyalar birarada mı?

Mümkün olan dünyalar bir *optimum* uyarınca seçilir. Yine aynı *optimum* uyarınca birarada mümkün olamayan dünyalar, seçilen dünyalarla birarada mümkün olmadıkları ölçüde dışlanırlar. Ama bu mümkün olmayan, birarada mümkün olmayan dünyalarımız yine biziz: gerçekleşmeyen düşüncelerimiz sözgelimi, ya da Adem'in günah işlemeye karşı gösterdiği gerçekleşmemiş direnç –günah işledi çünkü– bunlar Adem'i daha az anlatmazlar. "Adem'i sadece günah işleyen bir varlık olarak düşünmeyeceksiniz," diyor yani Leibniz bize. "Aynı zamanda, günah işlemeye direnen, direnebilecek güçlere ve dünyalara sahip bir varlık olarak düşüneceksiniz."

Soru: Peki bu dünyalar arasında astlık-üstlük ilişkisi var mı?

Yok. Tek bir ölçütü var: İki şey, A ve B, birarada mümkün olabilir ya da birarada mümkün olmayabilir. Bundan ibaret...

Soru: Tanrı'yı mı meşrulaştırıyor şu noktada?

Tabii. Ondan sonra da meşrulaştırmak için çok kullanıyor bunu ama Tanrı'dan gelmiyor bu düşünce açıkçası. Onun bu kombinasyonları ve çoğullukları düşünme zorunluluğunu hissetmesinden...

Soru: Peki şeye ne oluyor bu noktada? Bireyi... Bireyi bir şekilde koruyor ama...

Birey bu dünyalar çoğulluğunun ta kendisi.

Soru: Yani hepsi?

Evet. Bireyi sadece eylemiyle yargılamazsınız çünkü, aynı zamanda bu eylemi yapmamaya götüren sonsuzca küçük bir sürü nedenin de var olabileceğini düşünmeniz gerekir.

Soru: Başta kıvırıp biraz da Adem'in sırtından bireyi kurtarıyor gibi?

Biraz da bireyi kurtarıyor... Adem'i kurtarıyor.

Soru: Bireye de dokunamıyorsunuz bu noktada.

Evet. Hırtlığı biraz o...

Soru: [duyulmuyor]... olmayan dünyaları da tespit edebilmek için...

Ama dikkat çekmeye çalıştığım şey bu çözümün zarafetidir, sonuçları değil. Bu düşüncenin zarafetinden bahsediyorum. Konumuz ağırlıkla estetik bir düzlem üzerinde cereyan edecek. Barok'ta da bu duygu vardır. Evet?

Soru: Adem'in günah işlediği dünya, o aynı anda, bağlam içinde var olan sonsuz bir dünyanın bütünü müdür?

Sonsuz bir dünya yok.

Soru: Hayır, şimdi Adem'in günah işlediği o dünya, aslında sonsuz, o andaki, o durum içindeki sonsuz var olan dünyaların bir bütünü mü?

Tabii, tabii. Bir parçası.

Soru: Parçası mı?

Tabii parçası. Adem'in günah işlemesi bir olay...

Soru: O tek bir olay...

Tabii, tabii. Bir üçüncü boyuta, Whitehead gibi düşünür-

lerin "olay" dediği bir boyuta geliyoruz. Adem'in günah işlemesi bir olaydır, bir dünya değil. Seçilmiş dünyada mümkün olan, o dünyaya özgü bir olaydır. Her dünya diğer dünyalar arasında, birarada mümkün olmayan dünyalar arasında seçildiği ölçüde bir olay meydana gelir. Ama unutmayalım, bir olay basitçe birisi köşe başında ezildi gibi bir şey demek değil. Bir olay evrenin ta kendisidir, kâinatın ta kendisi bir olaydır sözgelimi. Leibniz açısından bakarsak ya da o kavramsal çerçevede bakarsak, en ufak bir rüzgâr esintisi bir olaydır. Dikkat çeken şey demek değil olay. Olay hiç dikkat çekmeyen şeylerden oluşabilir...

[*soru duyulmuyor*]

Tabii tabii, yani her olay sonsuz sayıda olaydan oluşur. Aynen, seçilmiş bir dünyalar zincirinin sonsuz sayıda dünyadan oluştuğu gibi. Bunun sunduğu etik problemi düşünelim önce. Sonra estetik probleme geçeriz. Birincisi, bakış açısı çerçevesinden görmeye çalıştığımızda, Leibniz bize sanki şunu demek istiyor ya da şunu düşünmeyi dayatıyor: Bir insan ne kadar fazla mümkün olmayan dünyayı kendinde barındırırsa, o kadar güçlü bir varlıktır. Etik çözüm bu.

Soru: Yani kötülere rağmen dayanabiliyorsa, gibi bir şey mi?

Yok yok. Öyle bir şey değil. Adem'de günah işlemeye karşı ne kadar direnç varsa, mümkün olmayan, icra edilmeyen, Tanrı tarafından seçilmemiş olduğu için o, *providence*'ın [kayranın] seçmediği bir şey olduğu halde, ne kadar fazla sayıda direnç varsa günah işlemeye karşı, Adem'in günah işlemediği, günah işlemekten uzak durduğu ne kadar fazla sayıda dünya varsa –tabii Leibniz'in bütün düşünce ölçeklerine, derinliğine girmeye çalışırsak çok daha karmaşıklaşacaktır iş– Adem o kadar güçlü bir bireydir. Bu, etik meselesi... Beni daha çok ilgilendirense estetik meselesi, çünkü her

düşüncenin bir estetiği vardır. Bu özellikle bu bakış açısı, perspektif düşüncesi ve bu çoğul dünyalar, birarada mümkün olan ve birarada mümkün olamayan dünyalar arasındaki ayrım üzerine kurulmuş, çünkü sanat birarada mümkün olamayan dünyaları biraraya getirebiliyordu. Adem'i günahkâr değil diye sunmak asla dinin işi olamaz. Onlar da başka çözümlerle haklı çıkarmaya çalıştılar Adem'i, nedamet kuramıyla, kurtarma, *salvatio* mefhumuyla, dinler ve teolojiler bunu kotarmaya çalıştılar, ama estetik, ya da genel olarak sanat bunu çok farklı şekilde yaptı, bambaşka bir dünyaya taşıyabildi böyle bir tartışmayı, ve özellikle buna ihtiyaç duyduğu anlaşılıyor sanatın, bu tür temalara... Çünkü sanatın bazı aşırılıklarına her zaman göz yumulabilir. Bunun toplumsal, tarihsel nedenleri var, her zaman için söylemiyorum tabii bunu. Çoğu zaman rejimler sanatçıları oyar.

[*soru duyulmuyor*]
Tabii var. [*duyulmuyor*]... olayı var. Sorusu olan var mı?

Soru: Neye karşı güçlü? Ondan sonrasını takip edemiyorum.
Neye karşı güçlü mü? Şimdi "direnç" nosyonu ile "bir şeye karşı olma" nosyonu arasında belirli bir ayrım gözetmeniz gerekir bu düşünceyi anlayabilmek için. Bunu bize, yine oldukça Barok olduğunu düşündüğüm bir çağdaş filozof, Foucault iyi anlattıydı okuduysanız, Türkçe'de çıkmış olanları var. Direnç ile muhalefet arasında belirli bir fark vardır. Direnç şöyle bir şeydir: Siz belirli bir konumdasınız ama katlanılamaz haldesiniz diyelim; bir rejim için, bir düzen için, kurulu bir düzen için sizi oymak mutlaka gerekli. Ama siz bütün masumiyetinizle sadece varsınız, olduğunuz gibi, direnç budur, sizin açınız. Muhalefet ise bir şeye karşı olmaktır, bir düzene karşı olmak demek. Hangisi daha iyi, hangisi daha kötü, politik *implication*'larına [gerektirim, içerim] gir-

miyorum, politik sonuçlarına vardırmıyorum sorunu, ama ikisi arasında böyle bir kavramsal ayrım var.

Soru [tam duyulmuyor]: Etik olarak güçlü demek, etikle beraber bir ontolojik, varlıksal bir tartışma yaparsak... Sineğin var olması ve Tanrı'nın var olması cinsinden bir skolastik tartışma için... yani etik olarak güçlü olan, yani örneğin Tanrı etik olanda en güçlü...

[*kayıtta atlama*]

[...] adam çünkü Tanrı'nın etik anlamda var olamayacağı türünden bir düşünceyi sonsuzca güçlü kıldı. Tanrı'yı kurtarmak için Spinoza gibi birisinin ellerinden, Leibniz bu tür manevralar yapmaya çalışıyor gerçekten... Tanrı'nın etik anlamda mümkün olmadığı düşüncesi, Tanrı'nın iyinin ve kötünün ötesinde bir varoluş olduğu düşüncesiydi. Cezanın bizim enayiliğimizden başka bir şey olmadığı, yaşam güçlerine sahip olamamamız yüzünden...

Soru [tam duyulmuyor]: Orada etik anlamın dışına çıkma isteği ya da etik anlamın zaten böyle bir tür panteist, her şeyi içine alan bir kavramda var olmayacağını söyleyiş, Leibniz'deki zarafetin nedeni olabilir. Yani [...] yükselme çabası, onun perspektifini, ya da onun her neyse osunu, sürekli olarak dengesizce değiştirebilir.

Tabii, dolayısıyla sürekli bir varyasyon içerisinde yaşamaya mahkûmuz. Yani sürekli iyi ve kötü karşılaşmalarla yaşamaya mahkûmuz. Önemli olan, bu yaşamayı, bu karşılaşmalar zinciri içerisinde varoluş gücümüzü nasıl artırırız? Nasıl iyi karşılaşmalar yaratırız? Çok saf düşünürler bu insanlar aslında, Spinoza ve keza Leibniz. Çok aydınlık ve çok saf, çocuk gibi... Yani tek baktıkları, böyle yaşamaya mah-

kûm varlıklar olarak varoluş gücümüzü nasıl artırırız? Nasıl iyi karşılaşmalar yaratırız? Çok ağır, güçlü düşünceler bunlar ama klasik çağa özgü bir basitlikleri, yalınlıkları var. Başka hiçbir dert yok.

[*kesinti*]

Fikirler bizim karşılaşmalarımızdır, yani sahip olduğumuz şeyler değildir. Başımıza gelirler: Şu tarafa bakıyorum bir fikir var, şu tarafa bakıyorum başka bir fikir, şu tarafa bakıyorum başka bir fikir. Her perspektife göre mutlu oluyorum, keyifleniyorum, ama [*kayıtta atlama*] [...] Tanrı'ya dair bir fikir olmakla kalmaz o, o fikrin de fikrine, bendeki Tanrı fikrine dair bir fikrim de olabilir.

[*soru duyulmuyor*]
Spinoza'nın Tanrısıyla karşılaşsan herhalde başın daha kötü belaya girebilir [*gülüyor*]. Tanrı var olma ihtiyacında olan birisi değil Spinoza açısından, gücü de oradan geliyor. Var mı başka soru? Bugün konu biraz ağırlaştı. [*kayıt kesiliyor*]

5 Mart 1998 Tarihli Ders

Bakış açısı ve görelilik. – Zarafet, "başka bir dünyadan"lık, *philia*. – Hoşlanmanın temeli olarak kusur. – Sakarlık; *Modern Zamanlar*; mim. – Varyasyon. – İnsanın gecikmişliği fikri. – Duns Scotus ve birey olarak manzara; *haecceitas*, bireyleşme ilkesi.

Bakış açısı kavramı etrafında konuşuyorduk. Şimdi iki hafta daha bu çerçevede, bu mefhum çerçevesinde konuşmaya devam edeceğiz ve konunun estetik düzlemle ilişkisine girmeyi önümüzdeki haftaya saklıyorum. Dersi alanlar için dersleriyle doğrudan doğruya ilgili olan yönü tabii orası olacak.

Şimdi neden bu bakış açısı mefhumunu ortaya atma ihtiyacını hissettik? Böyle bir kavramın çekiciliği nedir? Birincisi bunun salt politik bir çekicilik olmadığım söylemem gerekir. Ahlaki yönlerini de bilirsiniz. Özellikle, bir nevi rölativizm tartışmasının –ahlak üzerine tartışmaların– eksenlerinden birisini oluşturduğunu hatırlarsanız, ki yalnızca ağır felsefe tartışmaları alanında değil, genel olarak dinlerin içerisine, oluşmuş ahlaki sistemlerin içerisine en az felsefenin içerisine sızmış olduğu kadar sızmıştır bu rölativizm. Yalnız bir

kez daha altını çizeyim, geçen derste Leibniz'in ilham ettiği bir iz üzerinde kalmıştık. Bizim açımızdan, gerçekten bugün için de yepyeni sayılabilecek bir kavram rölativizm. Üç yüz yıl önce telaffuz edildiğine bakmayın, çünkü daha tüketilmemiş bir mefhumla karşı karşıyayız. Şimdi ben birazcık konuyu hafifletmek istiyorum. Bu bakış açısı ve rölativizm nosyonunun daha gündelikleştirilebileceği bir çevre ve çerçeve oluşturmak istiyorum. Siz de hafifliğine riayet edin yani. İstediğiniz zaman kesip fikrinizi söyleyebilirsiniz çünkü "izlenimler" halinde gideceğim bu çerçevede.

Birinci izlenim, doğrudan doğruya estetiğe de açılabilecek bir şey. Bakış açısı mefhumu, ya da görüş açısı mefhumu nerede işe yarar? Medyada yaradığı belli, onu biliyoruz ama medyanın da pek estetik bir tarafı yoktur. Televizyon dediğimiz şeyin, ya da basın dediğimiz şeyin... Sanattan falan filan bahsederler ama yani Hulki Cevizoğlu'nun programında konuşan birisinin bakış açısında estetik olabilecek, estetiği içerebilecek herhangi bir görünüm bulmak olanaksız. Bakış açısının işe yaradığı, anlamamızda işe yaradığı şeylerden birisinin "zarafet" olduğunu düşünüyorum. Hiç yengeç gördünüz mü karada? Nasıl kötü yürüdüğünü, ya da bir kuğunun nasıl kötü yürüdüğünü gördünüz mü? Orada çok özel bir zarafet türü olduğuna dikkat edin, o karada yürüyüşte. Hayvanların çoğu zaman doğalarından gelen, insanlardan çok daha zarif yönleri vardır. Bir kedinin atlayışını düşünün, bir leoparın koşuşunu, bir ceylanın kaçışını. Bunlardaki çok özel zarafet sanata her zaman kaynaklık etmiş, ilham vermiş bir doğa zarafeti söz konusu. E peki yengeç gibi bir hayvan, suda tümüyle kendi dünyasında, bambaşka davranan ve kendine özgü o yengeç zarafetini taşıyan bir varlık, karada acaba aynı zarafeti taşımıyor mu? Ya da taşımadığını söylediğimiz zaman ne söylemiş oluyoruz? Buna ikinci bir temayı yardıma çağırarak cevap verme konusunda bir önerim

var. O da *philia*, "sevme, hoşlanma" anlamında. Yani hafif anlamında *philia*, dostluk anlamında değil. Ama dostluğun başlangıcındaki bu ilk hoşlanma, karşılaşma halindeki bir *philia* temasından bahsediyorum. Hiçbir zaman öyle kendiliğinden güzel olan bir şeyi seviyor değiliz, dikkat ederseniz. Kendisine yakınlık duyduğumuz, sempati duyduğumuz, bize bu izlenimi verecek şeyde, yani kendisiyle dostluk kuracağımız her şeyde, şöyle bir "başka dünyadan"lık, bir tür beceriksizlik hali, bir tür tuhaflık olmazsa asla dostluk kurulamaz. "Acıma" demiyorum buna, yani bu tür bir dikkati çekmenin, acıma mekanizmasıyla, acıma *affect*'iyle işlemediğinin altını çizmek isterim. Bir tür beceriksizlik karşısında, bir tür afallama, *désorientation* [yer-yön kaybı] karşısında duyduğumuz belli bir duygu vardır ve bu doğrudan doğruya bizi o yöne doğru çeker, yani bir sevgi bağına, bir nevi dostluk bağına çeker. Bunu yaşamayan var mı içinizde, bilmiyorum. Ya da hoşlandığınız bir insan olabilir, bir hayvan olabilir, bilmiyorum, sanki böyle bir duygunun, böyle bir *affect*'in önceden uyanması gerekirmiş gibi geliyor bana. Niye bunu söylüyorum, bilmiyorum belki bir tür yaşam deneyimidir. Yengeçten bahsederek konuya girmemin nedeni de o, çünkü bir yengecin yürüyüşünde ve kuğunun paytak paytak yürümesinde, doğrudan doğruya estetik bir şey vardır. Bir tür hoşlanmayı davet eden bir şey vardır, hafifçe şaşırtan bir yön vardır. Bu yönün ana formülünün "başka bir dünya zarafeti" diye tanımlanabileceğini söylemek isterdim. Leibniz'de, biliyorsunuz bu, öteki dünyalar – tabii ahiret anlamında öteki dünyalar değil, olası mümkün dünyalarından bahsediyorum. Eğer Leibniz'den bir estetik kuramı türetmek isteyen birisi varsa –işte tez yazarken falan, bulabilirseniz– bunu mutlaka ve mutlaka bu mümkün dünyaların içerisinde teknik olarak oluşturabilecek durumda olursunuz. Adem' in ahlaki direnişi nasıl öte dünyalarda, öteki mümkün dünya-

larda ifade oluyorsa, estetik duyumsayış da, bu tür hoşlanmanın başlangıcı olan bir tür algı *affect*'i de yine Leibniz'de bu öteki dünyalarda, yani öteki dünyaların bakış açısından ve bu öteki dünyalara bakışımız yönünden ifade edilecek bir hale geliyor bence. Basit *impression*'larla [izlenimlerle] ilerleyeceğimi söyledim. Merak etmeyin, öyle yapacağım ama çok zor bir mefhum değil herhalde ortaya attığım... bu tür hoşlanma *affect*'iyle ilgili, hoşlanma duygusuyla, duygulanış haliyle ilgili olarak söylediğim. Bir sorunuz var mı?

Soru: Yengecin yürüyüşü, işte deniz su falan, doğadan örneklerin çoğu kusursuzluk üstüne kurulu. En azından benim için, yani bu çok modernist bir estetik. Yani bir işlev var, çok güzel yerine geliyor, birtakım kaslar bilmemneler var, işte hayvanın belki doğuştan yüzme ya da yürüme yeteneği var. Tıkır tıkır oturuyor yerine...

İşte yengecin sudaki yürüyüşünün estetiğinden ayrı bir estetikten, estetiğinden bahsetme ihtiyacını...

Aynı kişi: Yengeci alıp karaya çıkarttığımızda, bir şekilde sakatlanıyor. Yani nedeni şu...

Bir tür kusur... Kendi dünyasında değil.

Aynı kişi: Ama... Yengeç içgüdüleriyle, yine elindeki olanaklara göre gene kusursuz yürüyor.

O tam anlamıyla teknik bir mesele...

Aynı kişi: Evet, evet. Ama teknik mükemmellik...

...fizyolojik, biyolojik, anatomik özelliklerine bağlı bir mesele, kudretinin neye yettiğiyle ilgili. Ama bizim açımızdan bir tür hoşlanma halinin nasıl olup da bu tür bir kusurdan, kabahatten, hoşlanacağımız varlığın bir tür kusurundan çıkabileceğini, bunun karşısında duyulan afallayıştan

gelen bir halden doğabildiğini vurgulamak için söyledim. Yengecin özelliğinden bahsetmiyorum, elbette yengeç karada çok rahat olmasa da yürür. Ama çırpınan balıkları bir düşünün, ağdan çekilmiş, atılmış diye balıklar acıma duymazsınız kesinlikle. O tür bir becerisizlik halinden bahsediyorum. Yine bir *impression* halinde şöyle bir şey hatırlatayım mesela: Klasik roman kahramanlarında, bu tür bir beceriksizlik, bir tür afallama hali, *désorientation* yok mudur?

Soru: Şanssızlık...

Şanssızlık, talihsizlik, esas melodram teması olarak sinemada da var olan bir şey. Güçlü kahramanlardan pek hoşlanmayız, yani güçlü bir kahramanı, sevilebilecek bir varoluş biçimi içerisinde tasvir etmek herhalde oldukça zor bir haldir. Turgenyev, *Babalar ve Oğullar*'da niye Bazarov'u öldürmek zorunda kalır? Yapacak başka bir şey yoktur. Yok edilmesinden başka çare yoktur.

Soru: Bu hırsızın tutuklanması gibi [duyulmuyor]... Hani banka soyma falan...

Belki, belki. Var mı başka bir soru? Yani bunun bir tür *impression* haline gelmesini istiyorum, bir tür izlenim hale gelmesini, devam edebilmek için... Yani hissedebildiğiniz bir şey haline gelmesine ihtiyaç var devam edebilmemiz için diyelim. Kimin mesela böyle bir örnek var aklında?

Soru: Budala...

Budala, değil mi? *Budala*'daki afallama zaten kuraldır. Yani *Budala* şu demek aslında: sürekli bir afallama. Deleuze mesela bunun altını çiziyordu, özellikle Kurosawa filmlerine dair, ama esas olarak Dostoyevski'de bu hal tebarüz ediyordu. Biliyorsunuz *Budala* Dostoyevski'nin hikâyesidir, ama bu hikâyenin arka planında böyle bütün bir Rus tarihi yattığına, bir

aydınlar, bir *intelligentsia* yaşamının ifade bulduğuna dikkat edin. Yani şöyle bir şeyin ifade bulduğuna dikkat edin: Geri kalmış bir ülkenin aydınları Almanya'ya gidiyorlar, Fransa'ya taşınıyorlar, bilimleri öğreniyorlar, kurbağa kesiyorlar, bütün pozitif bilimleri edinip geliyorlar ama anlıyorlar ki esas dert bu değil. Çok daha ağır, çok daha acil çözülmesi gereken problemleri var bu ülkenin ve afallıyorlar, hiçbir şey yapamaz hale geliyorlar. Çok acil bir şey yapma ihtiyacında olduğunuzda, tabii acele işe şeytan karışır. Sürekli bir afallama ve yapamama hali, eyleme gücünden bir tür kopukluk, eyleme kudretiyle, eyleme geçme kudretiyle yürümeyen bir ilişki tarzı ortaya çıkabiliyor. Evet, bu da "başka bir dünyanın zarafeti" formülüyle söyleyebileceğimiz bir şey. Pek özenilebilecek bir kültür dünyası değil 19. yüzyıl Rusyası, ama sanki orada bir başka dünyanın zarafeti var ki böyle bütün bir edebi, müzikal falan gelişimi 19. yüzyılda yaşattı. Ondan sonra tabii Sovyetler döneminde, o ilk parlayıştan sonra edebiyatı kaybettiler, yitirdiler. O da bir afallama tarzı...Var mı başka? Yani böyle ortaya atmanız daha hoş çünkü *impression*'larm size ait de olması gerekir. "Başka bir dünya zarafeti" dediğimizde zarafetten ne anlıyor olabiliriz? Bir onu düşünelim. Zarafet, Fransızca'sıyla *politesse* falan meselesi değildir, yani nazik davranma meselesi değildir. Zarafet büyük bir hantallığın içerisinde de bulunabilir, onu demek istedik. Ama yengece bir tür zarafet atfedebilmemizin nedeni, mutlaka ve mutlaka onun başka, kendine ait dünyasında, üzerinde taşıdığı bir zarafete gönderme yaparak, yani bir tür karşılaştırmayla elde edebileceğimiz bir *affect* ya da bir duygu farkındaysanız. Başka bir dünyanın zarafetinden bahsediyoruz. Ortaçağ filozofları meleklere atfederlerdi bu tür bir zarafeti, *grace*, *gratia*. Melekler insanlar gibi değildirler, onlara akıl bile atfetmediler çoğu zaman. Tek özellik, insandan tümüyle farklı olan o varlıklara, Ortaçağ teolojisi açısından atfedi-

lebilecek gerçekten tek bir özellik var, o da zarafetti, herhangi bir cinsiyet atfetmek olanaksızdı, yakılabilirdin işte. Tabii tartışılan dişi midir erkek midir bilmemne midir... Melek ve bunun tasvir sorunu estetikte Ortaçağ boyunca pek çözülemedi. Peki, Ortaçağ ikonografisinde antik Yunan'dan beri var olan bir malzeme niye kullanılmadı? Bizans resmi ve Ortaçağ resmi melekleri genelde cinsiyetsiz tasvir eder. Bu cinsiyetsiz tasvir bir süre daha Rönesans resmi içerisinde devam eder, ama antik Yunan'da bilirsiniz bir nevi hilkat garibesi olarak Hermafrodit denilen, *Hermaphroditos*, yani çift cinsiyetli bir varlık vardı efsanede. Sakatlık diyelim... Ortaçağ'da sakatlık önünde sonunda *monstre,* yani hilkat garibesini, canavarı çağrıştırır. Biyolojik bozukluğa yönelik anlayış böyle bir düşünceyle karşılanırdı. Antik Yunan'da bu hilkat garibeleri insandan önceki tanrılarla insanları birbirine bağlayan kuşaktır. Daha üst bir yerdedir işte Kikloplar, şu Tepegözler, Prokrustes gibi kaçık devler. Bu tanrıların görünümü, bedensel olarak kolay tasvir edilebilir değildir. Çünkü Yunanlar bütün ideallerini, ikonografik olarak ve oran olarak insan bedenine atfetmişlerdir. Antik Yunan mitolojisinde tanrıların bedeni bir tuhaftır, ışıltılıdır, bazen güzeldir ama sürekli olarak kılık değiştirebilir. Farklı *impression*'lar vererek ortaya çıkarlar, farklı belirişleri vardır, farklı kılıklarda ve maskelerde. Tanrı'nm herhangi bir kılığa girmemiş olması pek düşünülemez ama yine de bir ışıltısı vardır ki, onun Tanrı olduğu, başka bir dünyanın zarafetine sahip olduğu anlaşılır. Bu ışıltı nedir sizce? Sözgelimi efsanelerde Hermes geldiğinde, bir yoksul gezgin kılığında misafir olarak geldiğinde, efsanenin insan kahramanları bir şekilde onun Hermes olduğunu anlarlar. Ya da rüyalarında Hermes denen tanrı buzullar tanrısıdır, kendini açığa sermeden, tebdili kıyafet görüldüğünde. Bir ışıltısı, bir sürati, adım atışında insandan farklı bir çizgi vardır, hep bunu tasvir ederler ağırlıkla. İşte istersе-

niz Herodotus'u okuyun, isterseniz Aristo'yu okuyun, özellikle *Poetika* kitabını, tragedyada bile bu afallama ve kusur arkasında, hâlâ bize o kişiliği sevdiren, yakınlık duyduran bu kusurun arkasında her zaman bir ışıldama vardır. Başka dünya zarafeti dediğimiz de herhalde böyle bir şey, onu sadece Yunanlarda ya da Ortaçağ'da bulmak zorunda değiliz. Kendimizde de, kendi dünyamızda da bu tür zarafet hallerini bulabiliriz gibime geliyor. Var mı bu konu üzerine bir şeyler söylemek isteyen?

Soru: Söylemek değil de bir soru sormak istiyorum. Modernist estetik, avangard estetik arasındaki farkları, yani aslında eminim buradaki birçok insan biliyordur ama bu konu üstüne daha derinlemesine konuşulmasını isterdim...

E tabi. Bunu ilerde yaparız ama sen de getirmelisin kafandaki problemi...

Aynı kişi: Yani kafamda bazı düşünceler var bu konu hakkında, yani belli çıkmazları var böyle bir şeyin... Yani modernist estetik, avangard... belli birliktelikleri ve çıkmazları var. [duyulmuyor]... Yani mesela bu kaygıların süregeldiğini görüyoruz ama avangard denen sanatta bunların önemsenmesi gerekmediğini [duyulmuyor]...

Bir sürü avangard hareket, grup, dostluk grubu yine, bakış açısı grubu... Empresyonistler, işte bütünüyle modernist estetiğin kuruluşuna bak, galerilerde falan, farklı kentsel mekânlarda, kusurlu olanın estetizasyonundan çok daha ötede bir tür zarafet vardır bu çerçeve içerisinde. Ama avangard bu zarafetten asla yoksun olmadı. Onu modernist estetikten ayırt eden şey, bizim tartıştığımız şey değil. O yüzden sorun doğru olabilir, modernist estetik anlayışı ile avangard estetik anlayışın her zaman öyle bir iç gerilim taşıdıkları şeklindeki bir düşünce doğru olabilir, ama bizim sorunu-

muz bu değil şu anda. Yani bizim açımızdan, tartışmakta olduğumuz şey açısından değil, başka bir şeyi tartışıyor olsaydık, orada zaten bunun üzerine eğilebilirdik.

[*dinleyiciler arasında tartışma, tam anlaşılmıyor*]

Soru: Yaratının kendi... [duyulmuyor] dikkati çekici... Yeniden görünen bir hareket içinde olması... Yani biraz önceki o tanrısal taraf, Hermes'le ilişkili olarak da kişilerin sezgisel olarak kurdukları bağ buymuş gibi geliyor. Yani bugüne kadar normal kabul edilen, düşünmek için oluştuğu bir ortamın içerisinde [duyulmuyor]... değerlendirmek için düşünerek tavır almak ve o tavır çerçevesinde nesnelerin bir daha, yeniden tasarımı var, aslında bir yanıyla da güzeli ortaya koymak, yeniden onun bir yüzünü, bir şeklini, bir biçimini ifade etmek anlamına geliyor.

Tabii, ama bu da güzel olanın Tanrı'mn bir maskesi olduğu düşüncesini hiç engellememiş Yunanlar açısından sözgelimi.

Soru: Kendisi güzel olanın çekiciliği arasında bir ayrım da var. Yani güzel olanın görünmesi, bunun bir yüzle, bir maskeyle görünmesi o kadar önemli değil. Kişinin, yani yaşayan varlık...

Haa... Bunu tümüyle ortadan kaldıran düşünürler, Epikuros falan... Ama *grazia* sözcüğü Latince'de her zaman *gratis* bir varlığın, yani kendini bedava açmış bir varlığın, bedava gösteren bir varlığın çok özel bir güzellik ya da ışıltı tipi gibi mefhumlaştırılıyordu. İlerde tartışacağımız bir *emanatio*, yayılma, ışınım verme mefhumu olacak ki, özellikle Ortaçağ estetiğini anlamak için temel mefhumlardan birisidir. Zaten bunu da o çerçeveye doğru götürmek için ortaya attım, zarafet problemini... Ama bir değeri olması için, bunu felsefi bir problem olarak görmekten kurtularak bir *impression* olarak edinmemiz gerektiğini, hissetmemiz gerektiğini

düşünüyorum. Günlük bir mesele olarak anlamamız gerektiğini düşünüyorum.

Soru: Farklı dünyalardaki zarafetten, örneğin yengeçten konuşurken, Leibniz açısından düşündük. O zarafetin algılanabilmesi ya da... bir şekilde benim içimde bilinçlenebilmesi durumunu karşılaştırma yaparak anlayabiliriz dediniz.

Dünyalar arasındaki bir karşılaştırma mı?

Aynı kişi: Sanırım, yengecin suda ve karada bulunması arasındaki karşılaştırmadan bahsettiniz.

Ha, tamam.

Aynı kişi: Ve bu olaya Leibniz'deki açıdan baktığımız zaman, biz, yani insan da farklı bir dünya, değil mi?

Yok, hayır. Bu dünyada o berbat yürüyüşüyle, başka bir dünyanın, bir denizin bütün zarafetini taşıyabilir gözümüzün önüne bir yengeç yürüyüşü, onu demek istiyorum aslında. Yani esas formülü bu bence, bundan başka bir şey değil... Başka bir dünya. Denizin kendine özgü bir zarafeti, farklı bir hareket rejimi var, tümüyle farklı bir hareket düzeneği, akışkan bir yaşam... Suyu yararak geçen, ya da suyun izin verdiği yerlere girerek, onların içerisinden geçerek var olan yaratıklar, varlıklar, karadakinden çok farklı bir *aisthesis*.... Estetiği öyle derin anlamlı düşünmeyin, felsefi bir problem olarak düşünmeyin henüz. Yunanca *aisthesis* basitçe bir tür *sensation*'dur [duyumsama], bir tür hissediş. Estetik sözcüğüne Alman idealizmi içerisinde verilmiş olan anlam onu başka yerlere taşıdı, hermenötik bir mesele haline getirdi. Ama bunları ilerde açarsanız tartışırız, ben doğrudan her şeyi açmak istemiyorum. Siz de alıştıkça bu çerçevede, herhalde zaten böyle soruları ortaya atacaksınız ama benim bahsettiğim, bahsetmeye çalıştığım estetik henüz çok minimal dü-

zeyde. Kelimenin ilk anlamı, yani Yunanca'sıyla *aisthesis*, hissediş demek, hissiyat yani.

Soru: Peki televizyonda...

[*kesinti*] ...televizyon. Budalalaştırıcı bir estetiği vardır televizyonun. Yani bunu nasıl başarmışlardır, onu çözümleyebilirsiniz tabii. Bunun arkasında, bunu başarmak için kotarılmış dev bir endüstri var. Bunu çözümlerseniz, mesajların yapısını çözümlerseniz bunu görürsünüz.

Soru: Belki de mesele senin afallatma diye koyduğun şeyde duruyordu... Aslında zarafetle tanımlamaya çalıştığın şey, bu acımadan, bu kusurdan uzak durmaya çalışıyor anladığım kadarıyla. Karşıtını koyarsak, kusursuzluk da zarafet taşımıyor belki de, çünkü bunlar değil mesele. Tümüyle bir impression *haline girmek, yani böyle bir şeyle karşılaşmak ve afallamak... Ve zarafeti ya da zarif olanı o afallamanın içinde bulmak. Yani bu, bir tür insani hal olarak, günlük yaşamdaki bir an belki...*

Bir an ya da anlar toplamı, ya da sürekli bir varyasyon... İlk temamız buydu.

Soru: Bu, afallamanın da yarattığı bir şey...

Bence de. Televizyonda şöyle bir etki de yok mu: Bu afallamayı değerden düşüren ya da bir abartı haline dönüştüren, böylece etkisizleştiren, nötralize eden bir etki? ...

[*soru duyulmuyor; kesinti*]

Başlayalım mı? Bir hatırlatma yapmak isterim. Tartışma falan olduğunda bunu biraz daha verimli kılmak için, şöyle bir durumun altını ta baştan çizdiydim de... Şimdi insanların [*kesinti*]... Özellikle sanat gibi sorunlu bir alanda tartışıyorsak, önereceğim şey bir tartışma etiği değil, birazcık daha anlayış böyle bir durum konusunda. Şimdi devam edebi-

liriz, çok aniden kestik. En son konuştuklarımıza dair sorusu olan var mı, ya da ortaya atmak istediğiniz şeyler olabilir?

Soru: Güçsüzlerin, böyle ilgi karşısında biraz beceriksiz gördüklerimizin ihtiyaç duyulma hissinden dolayı mı?

Yok yok, sen kendini güçsüz mü hissediyorsun?

Aynı kişi: Hayır... Yani...

Ha? [*gülüyor*]

Aynı kişi: Ama yine de bir süper-kahraman karşısında güçsüz hissedebiliyorum mesela.

Süper-kahraman gördün mü hiç?

Aynı kişi: Yani o değil. Sonuçta yani karşımda öyle bir şey veriyorlar.

Süpermen'i bile öldürdüler bildiğim... Yapacak bir şey yoktu.

Aynı kişi: Yani böyle bir şeyle ilişkisi yoktu...

Yok tabii. Yani güçlülüğü bir süper-kahraman gibi algılamak herhalde tehlikeli bir şey. Güçlü ne demek? Kendi varoluşunu, içini doldurabilen bir varlık. Şimdi bir şeye dikkat edin. Bir güçsüzlük halinin zarafet duygusuna neden olabildiğini söylediğimde, aslında şunu hatırlatmak istedim: Bu gerçek bir güçsüzlük dışavurumu değil. Bir yengeç güçsüz değildir karada. Çağdaş'ın [*soru soranlardan birini kastediyor*] söylediği ona geliyordu. Yine kendi doğasınca o dünyada davranıyordu.

Soru: Kusursuz çözümü bulmuş.

Yani buluyordu. Dengesini bir şekilde buluyordu. Tuhaf bir denge, ama denge de budur. Yani denge, yengecin bize

göre, bizim estetik duygularımıza hitap edecek şekilde dengeli yürümesi değildir; o onun dengesidir. Ama bunun ardında, bizim duyumlarımızda uyandırdığı etkilerden birisi, tuhaf bir sempati etkisidir, bir yengeçten nefret edemezsiniz. Yani bunu söylemek istiyorum sadece.

Soru: Benim aklıma gelen şeydi... O yengeç örneği şimdi... Hepimiz ondan konuşuyoruz da... Güzel bir örnek... Demin arkadaşlar "güçlü"yle ilgili bir şey sordu. Ben "güçsüz"le ilgili bir şey eklemek istiyorum.

Tabii.

Aynı kişi: Yengeci sudan çıkartmak onu çok güçsüz bir konuma koymaktır. Yani sualtında bir yengeçle opponent *[muarız] olarak karşı karşıya gelmek, hoş bir şey olmaz. Ama karada tamam, siz üstünsünüz. Ama şu olabilir: Yengeç karadadır. Ortamın dışındadır ama bir yolunu bulmuştur. ... O yüzden insan sempati duyuyor. Yani benim karadaki yengece ya da ne bileyim yüzen fillere duyduğum sempatinin kaynağı bu... Ben yüzme bilmiyorum, ama filler bir şekilde yüzüyorsa herhalde ölmem falan diye düşünüyorum.*

[*kesinti*]

Başka bir kişi: [kesinti; muhtemelen "Balıkçı Kral" filminden bahsediyor] ...bir facia sonucu eşini kaybeden bir adam vardır. Yıllar sonra, çok dakik, çok düzenli bir hayat yaşayan ama sürekli sakarlıklar yapan, silik bir tip olan bir hatundan hoşlanır bu adam... Sürekli onu takip eder. Burada, arkadaşımızın bahsettiği yengeç örneği gibi, bir başarma duygusundan çok bir özdeşleşme var, bir empati var. Galiba zarafet sözcüğü burada böyle...

Evet o anlamda kullandım. Sakarlık en güzel laf, ilk kez telaffuz edildi. [*kesinti*] *Modern Zamanlar* filminde bir sa-

karlık türü vardır. Bu Şarlo'nun kendisinden gelmez, başka bir dünyada olduğu için... İşte bir tür işçi rolündedir ve aynı zamanda tüketici rolündedir vs., yani rolleri de sürekli olarak değişir, bunun mimetizmi üzerinden gider. Bilmiyorum seyretmeyen var mı *Modern Zamanlar*'ı, çok ünlü bir filmdir. Belki bir fırsatını bulursak gösterim yapabiliriz, değil mi Aras? Yani oradaki o sakarlığın, gerçekten bu zarafeti içerdiğini düşünüyorum o filmde; bu tür bir hissiyat uyandırmadan da o filmin işleyemeyeceğini, bir anlamı olmayacağını düşünüyorum.

[*soru duyulmuyor*]
Çok açık, çok yalın ama...

[*soru duyulmuyor*]
Hümanist. Realist değil, asla realist değil. Ama sakarlık Charles Chaplin'in bedeninin bir hali değil, bütün o kapitalist endüstriyel mekanizmanın kurduğu dünyanın içerisine düşen bir bedenin mimetizmi. Okunacaksa da ancak böyle okunduğunda bir anlam taşıyabilir. Hümanist yönleri var, sulugöz yönleri de var, ama o kadar mesele değil. Ayrıca bu tür bir melodramatik klişeleştirmenin de gerekli olduğunu düşünüyorum Charles Chaplin açısından, bunu bir anlatı haline getirmek ihtiyacından dolayı. O nedenle film asla kötü falan değildir.

[*kesinti*]

Foucault disiplin kurumlarını anlatırken, hepsinin işleyişi "artık orada değilsin, buradasın" demek üzerine kuruludur derdi. Artık ailende değilsin, okuldasın. Artık okulda değilsin, askerdesin. Artık okulda değilsin ya da askerde değilsin, istesin, iş yaşamındasm. Bu şekilde işleyen düzenek-

lerden bahsederdi disipliner kurumlar adı altında. Benim zaten söylemek istediğim şey bu: Yani başka dünyadan gelmiş olmanın çok radikal bir şey olmadığı, bir hayatın kendi iç kırılmaları içerisinde zaten kurulan bir yön olduğu. Okulda aile içindeymiş gibi davranmak, bu beceriksizliktir, sakarlıktır bir tür. Çocuklar bunu hissederler. Çocukken siz de hissetmişsinizdir. Sulugöz bir çocuk işte, ana baba kuzusu mesela...

[*soru duyulmuyor*]

Ama o zarif olmayan sakarlık türünün yanı sıra, zarif bir sakarlık da var, Charles Chaplin'inki o işte. Doğru şeyi yapmak zaten olanaksızdır o cihazın, o aygıtın içinde. Doğru bir şeyin yapılamayacağı bir cihazla karşı karşıyayız. Filmin vermek istediği de odur zaten. Yani doğru bir şeyi kötü yapan bir adamın içine konulduğu bir düzenek, bir mekanizma değil endüstriyel aygıt ya da tüketim aygıtı. O yüzden, gerçekten o filmin ciddi bir başarı olduğunu düşünüyorum. Bütün bu modern kapitalist cihazın iki boyutlu işleyişinde bize sunduğu tüketim olanağı ve üretim mecburiyeti... Bu iki boyutu birleştirerek, bağlantısını oluşturarak, iki çizgi halinde, tek bir insanın başına gelebilecek bir olay haline getirdiğimizde ne görülecek diye soran, iyi bir film olduğunu düşünüyorum. Onu aslında bir ara seyretsek, fena olmayabilir. Öyle bir olanağımız olur mu? Çünkü o film gerçekten bir sakarlık filmidir. Charlie Chaplin'in her zaman bir sakarlığı vardır, sokakta şeyde, bir tür talihi ve bir tür sakarlığı var 'Şarlo' tipinin. İkincisi, ta başlangıçta söylediğim, çerçeveden kopmuş bir mimetizmi var. Mim sanatı biliyorsunuz pozlar sanatıydı. Teatral sunuşu öyle bir şeydir. Artık pozlar yok, kentte dolaşma sırasında başa gelen olaylar, sürekli başa gelen olaylar var. Bu kentte dolaşma bir sürekli varyasyondur yine, bu sürekliliği içeren bir mimetizm var. Pozlarla değil, kent kesit-

leri alan, kent yaşamından kesintiler alan bir mimetizmi var. *Modern Zamanlar* nasıl endüstriyel yaşamdan ve tüketim yaşamından kesitlerle işliyorsa, Şarlo'nun bütün mimetizmi de sinemaya uyarlanmış bir hareket mimetizmidir. Çok eleştirenler oldu Charles Chaplin'i, mimi zıvanadan çıkarması yüzünden. Adam mimi asla bozmuş falan değil bence, çünkü doğrudan doğruya sinematografik bir mim yapıyor Şarlo. Farklı türden mim, mim sanatı alanında bir devrim yani. Bilmiyorum size öyle gelmiyor mu? Yani seyretmeyen yoktur herhalde, veya o tipi tanımayan... Neyse bir fırsatımız olursa seyrederiz. Peki başka sorusu olan var mı?

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...yapısalcılık diye bir şeyi bir ara oluşturdu, şimdi bu aşılıyor. Yapısalcılık bir tür modernizm olarak rafa kaldırılırken, bir etik meselesi haline dönüştürülüyor, bir tür gazetecilik etiği, akademik etik ya da genel olarak etik. Yani bir tür iletişim ve anlaşma, konsensüs etiği. Habermas'ı okursanız bunu anlarsınız. Kamusal mekânın, yani bu iletişim ve anlaşmanın politik mekânsal ortamının ne olacağı üzerine, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü** diye kitabı çıktı, ona bakabilirsiniz. En güzel kitabıdır zaten Habermas'ın. Ama mesele yine rahatsız edici olmayı sürdürüyor bence. Bu iletişim, iletişimsizlik modelleri... İlerde bu konuya derinlemesine gireceğiz; yani başka bir semiyotik model, iletişimden farklı, iletişim mefhumuna doğrudan doğruya başvurmayan bir semiyotik, göstergelerin ne olduğunu, simgelerin ne olduğunu anlamaya yönelik başka bir model önerebileceğiz herhalde bu seminerler çerçevesinde, yine minimal düzeyde tabii...

---

* *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010).

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*]... en azından şöyle bir şey var. Kuşlar biliyorsunuz, öttükleri bir alan vardır, onların evidir orası. O alana, o araziye başka bir kuş tecavüz ederse, olacak şey şudur: Otururlar belirli bir uzaklıkta, dalların üzerine konar, ötmeye başlarlar. Bu ötme bir tür sürekli varyasyondur. Yani soru-cevap gibi de gitmez, tartışma gibi de gitmez. Bir tür güzel ötmedir, daha zarif ötme. Birbirlerinin ötüşünden bir şey anladıklarını da söylemek istemiyorum. Yani bir "anlama" meselesinin olmadığına dikkat çekiyorum, ama daha zarif ötme dediğimiz bir şey vardır ki diğer kuş belirli bir noktada pes edip gidecektir. Bu, ötmenin süresiyle ilgili değildir, baskınlığıyla ilgili değildir, salt daha güzel ötme türünden bir şeydir. Ya yeni kuş kazanır, ya da arazinin sahibi olan eski kuş. Bunu nasıl yorumlayacağız? Daha güzel ötmek ne demektir bu kuş açısından?

Soru: Daha mı zarif öttü yani?

Zarafet terimini biraz güzelin yerine koymamın şimdilik nedeni de oydu zaten. Yani çok çok güzel ötüyor deriz işte kuşlar için, o anlamda söylüyorum zarif, zarafet terimini.

Soru: Bu da çok göreceli bir şey değil mi? Yani ben mesela guguk kuşunu...

[*kesinti*]

Doğrudan doğruya varyasyon gücü, yani sesleri ötüş içerisinde dolaştırma, böyle bir kudret. Bunun çok özel bir etkisi olduğu anlaşılıyor bu ötme süreci içerisinde.

[*soru duyulmuyor*]

Varyasyona şöyle bir ihtiyacın vardır. Mesela dilencisin, oturdun; şöyle bir araziye giren işte parayı şuraya koymak zorundadır ya da uzağından geçmek zorundadır. Bunu bir tür varyasyonla alırsın. Düüt diye üfleyince müzik olmaz çünkü, hiç kimse para da bırakmaz, korna basar gibi oluyorsun o zaman. Bir tür varyasyon yaratmak zorundasın. Müziğin de başlangıcı bu kıvrık ezgisel durumdur. Yani varyasyondur müziğin birimi dikkat ederseniz. Varyasyon temadan önce gelir, yani Bach'ın ilkesinden bahsediyorum. Yani bir tema verilir ve bunun üzerine çeşitleme yapılır türünden bir mantıkla pek müzik yapan olduğunu düşünmüyorum ne klasik müzik içerisinde, ne cazda. Varyasyon önce gelir, yani müziği müzik yapan o dikkat ederseniz. Ama sözü de, sanki şiiri de şiir yapan oydu: Varyasyon, ritim ve bunun ölçülendirilmesi...

[*soru duyulmuyor*]

Kabile toplumlarına belki de haksızlık ederek onlara sanat terimini uyguluyoruz. Onların sanatını bir düşünün. Onlar sürekli olarak ritim ve varyasyonun bir anlamda *expressive*, ifade edici kılınması programı üzerinden bir şeyler yaptılardı, yaptılarsa. Yalnız insanlar doğaya göre, sanat yapmakta çok gecikmiş haldeler, hem tarihsel olarak –yani evrim içerisinde daha sonra ortaya çıktıkları için– hem de insanların tarihi var. Şimdi, Hegel gibi pek sevmediğim bir düşünürün çok derin bir formülü vardı, bir yerde öyle söyler onu, ama bütün eserinin içine de sığmıştır: "Tarih insan ırkındaki bir gecikme halidir," diyor. Bir tür gecikmişlik, yani doğaya göre gecikme, her şey geç geliyor, o yüzden tarihimiz var; zaman diye, geçmiş diye bir şeyimiz var; hayvanlarınsa geçmiş diye bir derdi yok, çünkü gecikmemişler, şu anda varlar, yani yaşam anlarında varlar. İnsanın bir geçmişi var çünkü gecikerek yapmış bir şeyleri, sanata geç başlamış sözgelimi.

[*kesinti*]

Hegel, Sanat Çağı'nın biterek Estetik Çağı'nın başlaması diye formüle ediyor bunu, katılmak zorunda değiliz. "Sanat artık bitti, Estetik Çağı başladı" diye bir formülasyonu vardır Hegel'in. Bütün bu formülasyonun ardında, insan türünde sanat alanında doğaya göre bir tür gecikmişliğin sezilmiş olduğunu düşünebilirsiniz. Çünkü insanlarda sanat bir sürü başka mülahazayla birlikte ortaya çıkmış: ritüel, dinsel, bilmemne, sembolik, etik. Hayvanlarda ise komple bir sanat var, eğer buna sanat diyebilirsek. Bu kuşun ötüşünde, saf bir ötüş var, tümüyle saf, ritüel değil çünkü. Ritüel ancak sembolik bir rejimi atfedebilirseniz, bir tür *signification* sistemini, bir tür anlamlandırma sistemini atfedebilirseniz var olabilir; ancak o zaman sembolik bir ilişki doğacaktır sanat ile hayvanlar dünyası ya da doğa arasında. Oysa bunu yapmak niyetinde değiliz, hiçbir zaman da insanların böyle bir niyeti olmadı. O zaman hayvanları üstün görme tehlikesine varan bir tür vülger yön doğacaktı.

Şimdi, tarihin bu gecikmişlik tezi salt Hegel'de değil, düşünen herkeste sanki biraz var gibidir. Sözgelimi sanatın bir tür doğal "icraat" değil de, doğrudan doğruya bir tür "üretim" olduğu düşüncesine ne zamandan beri sahip olabiliyoruz? Kapitalizmin doğuşundan beri. Sözgelimi Yunanlarda sanatın tümüyle ritüel bir işlevi var. Kap kacaktaki resimlerin bile... Şiir sözgelimi Yunanlar için geçmiş ataların nasıl yaşadıklarını anlatmakla görevlidir. Bunu anlatır ya da anlatmaz. Anlatmadığında kötüdür. Ve o tür şairleri devletten atmak gerekir. Platon'un tartışmasında olduğu gibi...

[*soru duyulmuyor*]

Biz galiba insan ırkı olarak manzara resmini de çok geç yapmaya başladık. Yani 17. yüzyıl, manzara resminin Batı'da

icadı. Doğu sanatlarından bahsetmiyorum, Çin'de manzara çok önemli bir şeydir ama başka bir düzenleme ruhuna sahiptir ve tümüyle başka bir işlevselliği vardır. İki manzara geleneği var, Batı'da çok geç başlamış, Çin'de her zaman olmuş bir manzara çerçevesi var. Şimdi manzarayı bir "birey" olarak düşünmeye çalışan Duns Scotus diye bir adamcağız vardı; büyük bir ihtimalle Doğu metinlerini ilk okuyanlardan, realist düşünürlerden. Nominalistlerle bir tür atışması var Ortaçağ'da. Bunu bir tür skolastik felsefe içinde kuruyor ama anladığım kadarıyla işte İbn Rüşd'ü, Mutezile'yi falan filan okuyor. Biliyorsunuz şimdi Doğu literatüründe bir tür manzara betiği hep ön plana çıkar, manzara betimlemesi, yani bir tür görüntü hafızası. Buna ilerde daha ayrıntılı gireceğiz. Ama bir "birey" mefhumu etrafında düşünmek zorunda kalan bu yaklaşım –mesela sen bir bireysin, şu alet bir birey, şunların tümü başka bir birey– bu bileşik, kompoze birey nosyonunun hepsi, Heidegger'in söylediği gibi, bir "şey"e göndermede bulunuyor, 'şey' olarak birey olunuyor. Peki bir manzara resmi ya da bir şiir, bir şeyi terennüm ettiğinde, o bir birey değil midir? Bireycilerle, nominalistlerle tartışması içerisinde Duns Scotus'ta böyle bir düşünce uyanıyor. Uzakta dalların esintisi, dalları sallayan bir esinti ve o sırada güneş batmakta... Biliyoruz ki manzara resmi bunu toparlar. Birey değil midir bu? Yani bunu toparlayan farklı bir bireylik türü mümkün müdür? Tasavvur edilebilir mi böyle bir şey? Bunun kavramı oluşturulabilir mi? Kavramını oluşturmak zorunda çünkü kendisi filozoftu, başka bir şey yapamazdı. Ama böyle bir bireyi anlamak, işte Ortaçağ realizminin kurucusu olan Duns Scotus'un, ilk kez Batı felsefesi içerisinde yaptığı bir şeydi. Büyük bir ihtimalle bu Doğu şiirini falan arada kaçırıp okumak gafletine düştüğü için diyelim. Ne demek istediğim anlaşıldı mı?

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...sayılabilirliği daha az olmayan, oranlanabilirliği daha az olmayan, "kompoze" olması, karmaşık olması daha az olmayan, ama kendisi 'şey' olmayan... Çok farklı, çok uzaktaki şeylerin "olası" bir birlikteliği olarak cereyan eden, yani bir "olay" halinde bir birlik oluşturan... Güneş batıyor, dallarda bir esinti, sazlıklar var ilerde, bazı sazlar yana yatmış: bu an bir bireydir Duns Scotus'un öğretisine göre.

[*kesinti*]

Peyzajın esası, birbirinden çok farklı şeyleri, çok uzak şeyleri, bir tür eş-uzamlılık içerisinde biraraya getirip bununla bir birey oluşturma hali. Duns Scotus'un bunun için kullandığı barbarca sözcük, *haecceitas*. [*birine hitap ederek*] Sen "böylesilik" diye önerdin, belki uyar; "işte bu!"luk gibisinden bir sözcük. Bunu daha ayrıntılı tartışacağız tabii. Gerek felsefi çerçevesinden dolayı açarak, gerekse bazı estetik mefhumları olanaklı kılacak şekilde genişleterek ya da yayarak... Ama yani merkezî temayı anlamayan var mı içinizde? Yani Duns Scotus'a başvurarak ne demek istendiğini..? *Haecceitas*'ın ne olduğunu anlamayan var mı?

Soru: Evrenselin karşıtı mı?

Tabii, tabii. *Haecceitas* tümel olmayanla ilgili ama bu tümüyle teknik anlamda. Kaynağı ve *généalogie*'si [soykütüğü] açısından baktığımızda bir manzara olayı ve bunun birey oluşu... bu aynı zamanda bir bireydir, yani Ortaçağ düşünürlerinin *principium individuationis* [bireyleşme ilkesi] dedikleri ilkelerden birisidir.

Soru: [tam duyulmuyor] Kimliğin bazı kullanımlarını [...] mı?

Yok, tümüyle, çünkü bu "bireyleşme ilkesi" denilen şey Ortaçağ düşünürlerinde her alana, farklı düzeylere, farklı biçimlerde uygulandı. Tek bir bireyleşme ilkesi söz konusu değildir. *Realiter* bir bireyleşme ilkesi vardır, yani gerçekte var olanı var eden ve onu birey kılarak var eden bir bireyleşme ilkesi vardır. *Formaliter*, yani gerçekte var olmayan ama biçimsel olarak var olan bir bireyleşme ilkesi vardır. Mesela bir kavram, idea sözgelimi Ortaçağ düşüncesi için söylüyorum, ya da bir *haecceitas*. Bu da bir bireyleştirme ilkesi olarak öneriliyor. Ben burada bunun stratejik önemine ve estetik önemine dikkat çekmek istedim sadece.

Soru: Soyut bir şey olarak mı yani?

Soyutlukla hiç alakası yok, yani soyut değil, "şey". Gerçekten bir esinti, bir esintinin ağaçla, yapraklarla ve onların sarsılmasıyla birarada oluşturduğu oluşum, bu bir bireydir, yani bir tür bireyleşme ilkesine sahiptir.

Soru: Yani bir grup? O kadar yani, diğerleriyle ilişkisiz...

Yok değil. İlişkisiz değil, tesadüfi de değil.

[*soru duyulmuyor*]

Yoo, değil. Aynı zamanda işte güneş de kızarmaktadır batarken, bir bulut gelip örtmek üzeredir, *haecceitas* bu.

Soru: Karşılaşma anları?

Tabii, tabii... Bir tür karşılaşma bu. Her biri ayrı bireylik ilkeleriyle tanımlanabilecek şeylerin, o tür bireylik ilkeleriyle tanımlanamayacak başka bir bireylik ilkesi içerisinde biraraya gelişleri, yani birey-oluşları. Manzara böylece bir bireydir...

Soru: Romana benzetebilir miyiz? Romanın ortaya çıkışı çok geç olmuştu yani... Mesela daha önce Decameron'a bakıyorum, açıyorum yüz ayrı öykü var. Ama Don Quijote'ta mesela "Meraklı" öyküsü var, bir parça olarak çekebilirsiniz...

Ama ancak bir parça olarak çekip aldığınızda o olabiliyor çünkü roman ağır bir anlatıdır. Roman, Lukács'm söylediği gibi yine bireydir, ama öyküsü anlatılan bireydir, *narrative* [anlatısal] bir bireydir. Ama mesela bu tür bir bireyliği *haiku* şiirinde hemen yakalarsınız: bir kurbağanın suya atlayışı, ve bir dalın, bir nilüfer yaprağının uzaktan sarsılışı türünden, çok kolay gibi görünen ama asla öyle olmayan bir tür bireylik hali. Bu mefhuma ilerde yeniden döneceğiz. Başka söyleyeceği bir şey olan var mı? [*kayıt kesiliyor*]

19 Mart 1998 Tarihli Ders

Freud ve Lacan'da eksiklik olarak arzu; *philia*; Spinoza'da insanın özü olarak arzu. – Spinoza'da sevgi ve nefret; *gloria*; *cupiditas*. – Melodram kuramı. – *Affect*'ler ve tutkular. – Tanrı'nın bakış açısı. – Spinoza'nın monizmi. – Bedensel hazlar; hedonizm; tutkular üzerinde hâkimiyet. – Spinoza'da aşırılık; Artaud'nun "organsız beden"i; mazoşizm. – Zorunlu çağrışım ilkesi. – Tanrı sevgisi; karşılıksız sevme. – Bakış açılarının karşılaşması ve Pasolini'nin "mimesis" tezi.

[*başı duyulmuyor*] ...bir konumu olduğunu söyledik ve bu çerçevede Leibniz'e başvurduk. Ama zaten derdimiz de böyle bir şeye karşı ne tür dirençler oluşturabileceğimiz. Şimdi bu nosyonla işimizi bitirebilmek için geçen haftanın aksine oldukça zor bir *réflexion*'a davet etmek isterim sizi. Bence bakış açısı mefhumunun tartışılabildiği bir tür doruk noktası Spinoza'da bulunuyor. Spinoza'ya bakış açılarının çoğulluğunun esas düşünürü olarak bakabiliriz. Onun *Ethica*'sında bakış açılarının bir tür problematize edilişiyle karşılaşıyoruz. Bunu bir örnekte, ama takip edilmesi oldukça zor ola-

cak bir örnek çerçevesinde açmak istiyorum. Lacan diye bir psikanalizci var, psikanalizi ciddi devrimleştirmiş bir adamdır; bir anlamda Freud'un arzu ve aşk kuramını tuhaf bir yönde yenilemiştir. Freud için aşkın varoluşu, yani sevginin varoluşu tümüyle bir libidinal düzene, bir arzu düzenine bağlanıyordu. Arzu düzeni açıkça söylemek gerekirse bende eksik olan bir şeyi başkasında aramam demektir. Bende eksik olan bir şeyi... Ama o zaman acaba o sevilen kişi karşı tarafta ne durumdadır? Onun bakış açısı nedir? Lacan'ın bu tartışmaya verdiği çok radikal bir cevap var, bir formülü var her şeyden önce. "Birisini sevmek, kendinde olmayanı vermektir" diyor: *Donner ce qu'on n'a pas*. Yani sevmek kendinde olmayanı vermektir, ve bu sevme ânının gerçekleştiği an, aşkın "yüce" ânıdır – *moment sublime* diyor Lacan. Bundan ne anlamalıyız? Yine belki Lacan'la uzaktan paralellik içerisinde düşünen Jacques Derrida, konuyu dostluk ve cemaat meselesi etrafında ele alırken, yani bir tür sevgi bağının, cemaat bağının, bir tür sosyalleşmenin buna bağlı olarak nasıl yeniden düşünülebileceğini tartışmaya giriştiği bir yerde, antik çağdan beri artık pek düşünmediğimiz bir tür dostluk modelinin söz konusu olduğunu hatırlatır. Bu dostluk modeli ise *philia,* sevgi. Yunanlardan beri, Aristo'nun *Etik*'i özellikle *Eudemos'a Etik*'i çerçevesinde, ya da dostluk üzerine Cicero'nun kitabında her zaman sevgiyi, sevilen kişinin bir özelliği olarak değil seven kişinin bir özelliği olarak görmek isteyen bir tavır hâkim. Buna göre antik Yunanlar için, antik Yunan kültürü ve uygarlığı için –belki de Ortaçağ'da da bu modelin devamı söz konusuydu– seviyor olmak, seviliyor olmaktan üstündür. "Neden üstündür?" diye sorduklarında, Sokrates'inden Stoacılarına, Ortaçağ düşünürlerinden Montaigne'e kadar dostluk üzerine düşünmüş olan, sevgi üzerine düşünmüş olan herkesin kafasında büyük bir açıklık var gerçekten. Metafizik bir açıklık neredey-

se... Çünkü seven kişi sevdiğini bilir, bunun farkındadır; bir sevgiyle duygulanmış olduğunu bilir. Sevilen kişi ise bunu asla bilmek zorunda değildir, bilmediği bir şeye maruz kalmıştır, bu da kötü bir haldir. Spinoza'nın bütün öğretisi yine bu düzenin içerisinde cereyan ediyor. Bir tür sevgi doktrini diyelim... Ve şunu söylemeliyim ki psikanalitik bir sevgi doktrini değildir bu asla. Psikanalizin de ötesine geçen ve sevgiye dair altını çizdiğim –Ortaçağ'da da hâkim olan– bu varsayımın bir nevi aşılmasıdır. Bakış açısı nosyonu üzerinde yürüttüğümüz tartışmaya gerçekten bir doruk noktası getiriyor sevgi doktrini, çünkü Spinoza'nın bütün düşüncesi – Lacan ya da Freud'unkinin aksine– belirli bir noktada arzuyu bir tür eksiklikle damgalayan düşünceyi imkânsız kılma projesidir, çünkü arzu insanın özüdür. İnsanın bir özelliği değildir, insanın özüdür. İnsan olmak arzu duymak demektir, istektir. Yanımda Spinoza'nın kitabı var, bir-iki noktasından yavaş yavaş konuya girmek istiyorum.

Ethica'nın 3. kitabı, *affect*'lerin, duygulanışların kökeni ve doğası nedir, bunu anlatmaya çalışıyor. Son derece ikna edicidir bu sunuş çünkü bütün tartışılanlar günlük yaşamın içindedir. Orada merkezî bir önerme var, üçüncü kitabın kırk bir numaralı önermesi. Bu çevirinin* oldukça kötü olduğunu düşünüyorum, aşırı öztürkçecidir. Yanlışsız bir çeviri Aziz Yardımlı'nmki ama başlığı yanlış. "Törebilim" değildir "Ethica", kötü çağrışımlar yaratan bir laf bu. Eğer okumak isterseniz *Ethica*'yı, belki daha kötü ama daha samimi bir çeviriyi Hilmi Ziya Ülken yapmıştı, piyasada zor bulabilirsiniz. Ama burada Aziz Yardımlı iyi bir şey yapmış, Latince'sini de vermiş metnin çevirisiyle birlikte. Bu kırk birinci önerme şunu söylüyor: "Başkası tarafından sevildiğini hayal eden" –ben değiştireyim, çeviride "imgelenen" denmiş–, "başkası tarafından sevildiğini hayal eden ve ona bunun için

* *Törebilim*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınları).

hiçbir sebep ya da neden vermediğine inanan ya da verdiğine inanmayan kişi, zorunlu olarak, karşılık olarak onu sevecektir." Biraz Lacancı "an"la ilgili, başlangıçta söylediğimiz: Lacan'ın aşkın ya da sevginin büyülü ânı ya da yüce ânı dediği nokta, sevilen kişinin kendisini seven kişi yerine koyduğu andı, yani sevgiye cevap verildiği andı. Yani ben seviliyorum, karşılığında sevmeye başlıyorum. Spinoza'da bunun nasıl bir konumda organize edildiğine dikkat edin, eklediği bir şey var: "Başkası tarafından sevildiğini hayal eden ve ona bunun için hiçbir neden verdiğine inanmayan..." Eğer bir neden verdiğinize inansanız –başkası tarafından sevildiğinizi hayal edin, imgeleyin– o zaman ne tür bir durumda hissedersiniz kendinizi? Cevap vermek isteyen var mı? Karşılığında onu sevmek zorunda değilsiniz çünkü ona sizi sevmesi için bir neden vermişsiniz, değil mi? Herhangi bir neden vermediyseniz ve o sizi seviyorsa, o zaman kaçınılmaz bir şekilde onu seveceksiniz çünkü hiç nedensiz sizi sevmektedir. Şöyle demiş Spinoza: "eğer sevgi için haklı bir neden verdiğini, bir sebep verdiğini düşünseydi, hayal etseydi sevilen kişi, olsa olsa bundan gurur duyar", *gloria* yani bir tür gurur duygusuna kapılır, sevgi duygusuna kapılmaz. Yani kendini beğenir hale gelir, bu sık sık olur, demiş. Aynı önermenin bir paraleli, kırkıncı önermedir – okuduğumuz kırk birdi ve sevgiye dairdi. Sevginin zıddı nedir? Nefret dediğimiz şey... Kırkıncı önermede şunu söylüyor, paralelliğe dikkat edin: "Eğer biri başkasının ondan nefret ettiğini hayal ederse ve nefretine neden olacak hiçbir şey yapmadığına inanırsa, yani nefret edilmesi için kendisine hiçbir neden vermediğine inanırsa, kendi payına o da ondan nefret edecektir." Şimdi bu ikincisini düşünün: eğer birisi sizden nefret ediyorsa ya da bunu imgeliyorsanız –bunun tümüyle sübjektif bir bakış açısı olduğuna dikkat edin– eğer sizden nefret etmesi için ona bir neden verdiyseniz, yani se-

bebinin sizde olduğuna gerçekten inanırsanız, ondan nefret edemeyebilirsiniz, kendinizden nefret etmek zorunda kalırsınız. Ama ona sizden nefret etmesi için herhangi bir neden vermiş değilseniz, ona bir zarar vermiş değilken sizden nefret ettiğini hayal ediyorsanız, karşılığında zorunlu olarak ondan nefret edeceksiniz. Şimdi bu iki noktayla başladık. Bu noktaya kadar herhangi bir sorusu olan var mı? Adım, adım ilerleyeceğiz çünkü. O zaman devam edelim.

Spinoza için sevgi nedir? Spinoza için bütün duygular, üç temel duygunun varyasyonlarıdır. Birinci temel duygu, insanın kendi varoluşunu anlaması, buna "isteme" diyor, istek, arzu adını veriyor, *cupiditas*. İkinci bir duygu neşe, üçüncü bir duygu da neşenin tersi keder. Bütün diğer duygular bu üç duygunun oranlanmaları, birbirlerine karışmaları. Başka türlü söylemek gerekirse, bütün bir duygular, heyecanlar çoğulluğu, temelde bu üç duyguya indirgenecektir. Sevgi bir neşedir; Spinoza için son derece açık her şey, sevginin bir neşe olduğu; çünkü sevdiğinizde varoluş gücünüz, ya da kudretiniz bedensel olarak ve tinsel olarak, ruhsal olarak artacaktır. Ya da tam tersi, kudretin engellendiği bir durum vardır. Sevginin tersi, nefret, sizin eylemde bulunma gücünüzü –Latincesi *vis agere*– kısıtlayacaktır. Nefretle yaptığınız, gerçekleştirdiğiniz eylemler böylece aslında değerden düşmektedir.

Spinoza'nın bu çerçevesi üzerinde devam ettiğimizde bir de şunu görüyoruz: Sevgi bir dış neden fikrine, ideasına, ya da böyle bir ideanm eşlik edişine ihtiyaç duyuyor. Sevgi diye genel bir şey yok, öyle Platoncu değil Spinoza. Sevginin aşırısı mesela kötüdür Spinoza için, ve oldukça ciddi, paradoksal bir durumdur. Bu "dış neden" ne demek? Dikkat ederseniz, sevilmek ya da nefret edilmek için herhangi bir sebep vermiş olduğuna inanmaktan ya da inanmamaktan bahsediyordu; dış neden dediğimiz, bu. Dışarıdaki bir şeyi se-

viyor olmak demek, sende dışarıdaki bir şeyin uyandırdığı *affect*'in, duygunun, bir dış neden fikriyle birlikte verilmiş olması demek. O zaman sevginin tanımını görmüş oluyoruz: Sevgi bir dış neden eşliğinde duyulan neşe duygusu, nefret de bir dış neden fikri eşliğinde duyulan keder duygusu, gücün azalma duygusu. Tümüyle bedensel terimlerle düşünmeye dikkat edin bunu, çünkü beden bizim bir tür etkilenme modalitemizdir, tarzımızdır; tin de, ruh da, zihin de bir tür etkilenme tarzımızdır. Zihin fikirlerle etkilenir, beden ise –Spinoza son derece açıktır bu konuda– mekaniktir diye düşünür; bunun için o dönemin kendi mantığı içerisinde, o dönemin fiziği uyarınca nedenleri vardır. Hiçbir şey uzaktan değildir. Varoluşu doğrudan doğruya mekanik kompozisyonlar olarak düşünürsek eğer, yani kompozisyonların ve bireylerin, çoğul bir halde sürekli olarak sökülüp takılması olarak düşünürsek, varoluş bundan başka bir şey değil.

Şimdi birazcık hafifleteyim, çok ağır bir konu olduğunu düşünüyorum bunun. Aslında bu tam bir melodram kuramıdır. Melodram nedir bilirsiniz. İşte 19. yüzyılda ortaya çıkan bir şey; oldukça güçlü romancılarla başlayan –Jane Austen'm romanları, özellikle kadın romancılar–, ne bileyim Flaubert'le devam eden, Emma Bovary romansı etrafında devam eden ve kuşkusuz Hollywood sinemasını yaratan bir tür ideadır melodram. Aşk meseleleri, sevgi meseleleri, cevap alabilme-alamama meseleleri etrafında örülür; gerçekten de Spinoza'nm tartışmasında da melodramatik bir hava vardır. Hafif bir alay olmadığını da söyleyemeyiz bunda, insanlık haliyle bir nevi alay edilmediğini, melodram halinde yaşayan bir tür insanlık portresinin çizilmediğini de söyleyemeyiz. Neden melodramdan bahsettim? Çünkü melodramlar biliyorsunuz haz ve acı, sevgi ve nefret örüntüleri ve oyunları etrafında döner. Peki, Spinoza gibi bir düşünürü, konuyu mekanik tartışması düzeyinde tartı-

şan birisini melodramatik kılan mesele ne? Yavaş yavaş onu tartışmaya gireceğiz.

Şöyle bir şey düşünün: Melodramın klasik bir üçüncü kişisi olur, bu üçüncü kişi mutlaka devreye girer. Gerçekte sevilmeyen, ama gerçekte sevilen kişinin sevdiği birisinin sevildiği belli bir an vardır. Spinoza'da bu üçüncü nasıl belirir? Bu üçüncünün belirişi toplumu kuran şeydir zaten, cemaati oluşturan şeydir. Üçüncü belirmedikçe sevgi işlemeyecektir. İkinci bir noktayı hemen vurgulayayım: Spinoza için sevgi kendi içerisinde değerli bir şey değildir aslında, sevgi ya da nefret her zaman bir başka duygulanış halinin, bir başka stratejinin yan ürünüdür, *by-product*. Dolayısıyla Spinoza öyle ütopyacı, sevgi dinlerinden falan doğrudan doğruya hoşlanan birisi değil, öyle görünüyor. Realizmi de buradan kaynaklanıyor zaten.

Tekrar bu kırk ve kırk birinci önermelere geliyoruz şimdi: Sevilen bir kişi ne zaman sevmeye başlar? Zorunlu olarak sevmeye başlaması, seven kişiye, kendisini sevmesi için herhangi bir neden vermemiş olmasından kaynaklanıyor: yani bende onun beni sevmesi için hiçbir neden yok, seviyor beni, ben de onu seviyorum. Bu kadar basit bir şeyden bahsediyor Spinoza. Tekrarlıyorum, bu önemli bir nokta: Bir neden vermiş olsaydım, zenginlik bilmemne falan –yine melodram içindeyiz dikkat ederseniz– o zaman karşılığında onu sevmek zorunda olmazdım, aslında sevmezdim, gurur duyardım. 20. yüzyıl başlarında Amerikalı sosyolog Thornstein Veblen'in, kapitalizmin modern tüketim kalıplarını tartışırken ortaya attığı bir nokta vardı. Orada *vicarious consumption* diye –benim "vekaleten tüketim" diye çevirmeyi önereceğim– bir nosyon attı ortaya: *vicar* yani vekil olarak. Bu bir tür tüketim kalıbı, sözgelimi kadının süslenmesinin erkek için olması hali, başkası adına bir tüketim kalıbı. Bunu tabii erkekler de yapıyor, o değil sorun. Veblen'in

kullandığı sosyolojik örnek bu temelde gidiyordu. Neyse, konumuz açısından önemli değil. Ama Spinoza gibi birisinin tümüyle bu mekanik çerçeve içerisinde ne kadar zengin düşüncelere götürebileceğini zaten takip etmeye devam edeceğiz. Nefret için de aynı şey söz konusuydu hatırlarsanız. Eğer ben birisine kötülük yapmışsam ve benden o yüzden nefret ettiğine inanıyorsam, o zaman ondan nefret etmem aslında. Birisine bir nefret dolayısıyla kötülük yapabilirim, iş o noktadan itibaren oldukça karmaşıklaşacaktır. Yani sevgi ile nefretin iç içe geçtiği bir diyalektik ve bu üçüncü kişinin, üçüncü bir X'in çağrılması zorunlu hale gelecektir, toplumsallaşma sorunu haline gelecektir.

Ama bunun için Spinoza'da önce bir duygunun – *affectus*'un– ne olduğunu, bir *affect*'in ne olduğunu iyice bir hatırlamamız lazım. Bir duygu belirli bir güç derecesinin diferansiyelidir. Ne demek bu? Bir duygu bir "şey" değildir; bir simge, bir imaj, bir şey değildir, bir değişmedir. Bu değişme zorunlu olarak bir dereceden başka bir dereceye geçiş halidir. Bir aralığın takip edilmesidir bir duygu, yani bir tür kuantumdur. Sonsuz küçüklüklere kadar takip edebileceğiniz çok ufak varyasyonlardır. Duygu doğrudan doğruya başımıza gelen bir şey değil dolayısıyla; başımıza geliyor tabii, maruz kalıyoruz duygularımıza, öfkeleniyoruz, kızıyoruz, korkuyoruz, umut ediyoruz, güven duyuyoruz, seviyoruz ve nefret ediyoruz, sonsuzca, pişmanlık duyuyoruz, *morsus conscienti*; veya halimizden pek memnun değiliz, itiraz ediyoruz, bir tür *ressentiment* [hınç] duygusuna kapılıyoruz. Bu duygular içerisinde kuantum olarak eyleme gücümü artıran duygular neşe duyguları, eyleme gücümü azaltanlar ise keder duyguları. Eyleme gücünün artması elbette istenir olan şeydir; Spinoza'nın *Ethica*'sının tek bir amacı var, o yüzden 'Törebilim' falan değildir söz konusu olan. Bir tür bilim olduğu doğrudur ama bilmeyi bir tür *affect* ha-

line getirmek, insanlık tarihine etik bir çözüm, etik-politik bir çözüm öneren bir çerçeve olduğunu düşünün bütün bu *Ethica* çalışmasının.

İmdi bu gücümü artıran, eyleme gücümü artıran duygularla nasıl karşılaşırım, bu tür duygularda nasıl etkilenirim? Şimdi, eyleme gücümü azaltan duygulara, Spinoza basitçe *passion*, yani tutkular diyor. Bir tür edilgenlik hali... İnsan bu edilgenlik haline her zaman mahkûmdur, çünkü insanda fikirler nedenlerin bilgisiyle birbirine bağlanmış değildir bu durumda. Başıma bir şey gelmiştir, duygulanmışımdır ama bunun nedenini bilmediğim ölçüde bu duygu, duygulandığım şey bir tutku haline dönüşür. Ama olumlu tutkular olduğunu da hiçbir zaman yadsımıyor Spinoza. Sözgelimi pişmanlık, olumlu bir tutkudur tümüyle, insanın eyleme gücünü azaltır elbette pişmanlık. Ya da nefret, kötü bir şeyden nefret etmek diyelim. Ama Spinoza'nın bütün soruyu iyinin ve kötünün ötesinde tartışmakta olduğunu asla unutmamalısınız. Başka bir deyişle, Spinoza'da bütün o çoğul bakış açılarının arka planında şöyle bir inanç, şöyle bir düşünce yatıyor: Eğer bir fizik olacaksa, bu Tanrı'nın gözüyledir; yaratıcı Tanrı'nın değil, zaten fiziğin, kozmolojinin kendisi olan, yani doğanın kendisi olan bir bakış açısından formüle edilmelidir. Eğer bir kimya olacaksa, eğer bir biyoloji olacaksa, canlı varlığın bir bilimi olacaksa, eğer bir etik olacaksa Tanrı'nın gözüyle formüle edilmelidir. Ama Hıristiyanlık bunu başaramaz. Hıristiyanlığın bakış açısı Tanrı'nın bakış açısını bilmez, anlamaz. Tarihsel dinlerin bakış açısı, Tanrı'nın bakış açısı değildir. Tanrı tümüyle farklı şeyler anlatmaktadır, çünkü ifade edici bir güçtür Tanrı. Kendisini döken bir doğadır, kendisini açmakta olan bir doğadır, kendisi dışında da herhangi bir hedefe yönelik değildir, bir *telos*'a yönelik değildir. Varlık, varoluşun bitimsizliğidir, başka bir deyişle ezeli ve ebedi oluşudur. Ama insan sonlu varlıktır, do-

layısıyla başına sürekli kötü şeyler gelir, kötü karşılaşmalar gelir. Ölümlüdür ama ölümü düşünemez. Eğer özgür ise ölümü düşünemez. Hayatı düşünebilir, hayatı temaşa edebilir yalnızca.

Yine bu çerçevede, bedene ilişkin tutkuların, Spinoza'nın bakışınca, yani Tanrı'mn bakışınca, çok özel bir gerçeklik tipine sahip olduklarını görüyoruz. Sözgelimi, hoşlanma dediğimiz şey... Bu mesela, birisiyle karşılaştığımız bir andır. Bu karşılaşma, bir *occursus* yani, başımıza gelen bir şeydir. Tesadüfen birisiyle karşılaştık, aa hoşlandık, bu ne demek? Biliyorsunuz yine melodramlarda yıldırım aşkı bilmemne dedikleri bir şey vardır, ilk bakışta aşk durumu. Spinoza için bu son derece net, çünkü Descartes'ın, yani öncüllerinden birisinin, kendi üzerine tartıştığı ve hatırlattığı bir *coup de foudre*, yani yıldırım gibi vurulma hali vardır. Ama Spinoza'nın bize söylemek istediği şeyi iki nokta çerçevesinde açarsak bu konuya neden girdiğini anlayacaksınız. Birincisi, Spinoza şunu bir varsayım olarak koyuyor: Karşımızdaki birisinin, herhangi bir duyguyla etkilendiğini görürsek biz de aynı duyguyla etkileniriz. Burada açık olmayan bir nokta var mı? Bunu bir *impression*, bir giriş izlenimi olarak düşünmenizi isterim, ontolojik bir varsayım değil yani. Eğer herhangi birisini, bir nefret duygusuyla etkilenmiş olarak görürsem, ben de o duyguyu taklit ederim, yani bende de bir nefret duygusu uyanır. Neye karşı? Onun nefret ettiği kişiye ya da varlığa ya da olaya karşı. Sevgi için de aynı şey geçerli, bir tür taklit etme modalitesi, çok *primaire* [birincil] bir şey... evet sorunuz?

[*soru duyulmuyor*]

Ha evet, o, kitabın daha önceki bir yerinde ama ben şimdi ortaya atma ihtiyacı hissettim çünkü Spinoza'nın kitabına herhangi bir yerinden girip herhangi bir yerine çok farklı

yollardan, çok çoğul yollardan gidebilirsiniz, bütünüyle bir iç göndermeler ağı halinde örgütlenmiş olduğu için. Bu gerçekten bir varsayım, ama ontolojik bir varsayım değil. Onun altını çizmek istiyorum. Bir tür biyolojik, fizyolojik varsayım. Spinoza'nın başına gelmiş herhalde, o anlamda söylüyorum böyle bir şeyi, işte Descartes'm başına nasıl geldiyse *coup de foudre*. İkinci bir nokta, bir ısrar meselesi. Ben birisini sevdiğimde, seviyorsam eğer, sürekli olarak onda da bana karşı bir sevgi uyandırma, aynı duyguyu uyandırma isteğiyle çabalarım. Bu herkes için öyledir. Dolayısıyla ne yaparım? Ona beni sevmesi için bir neden sunmak zorunda kalırım. Ama ben neden sundukça ona, eğer bu nedenin farkına varırsa, kendisinde benim arzuladığım bir şeyin bulunduğunun farkına varırsa, bunun karşılığında o beni sevmeyecektir ki. Başlangıçtaki varsayım içerisinde yine aynı durum geçerli.Yani bu ısrar temasının da altını çizeyim bu taklit temasının yanında. Biraz ara verelim isterseniz...

[*kesinti*]

Bütün bu sevme ve nefret duyguları etrafında ördüğümüz, bir tür melodram meselesine bağladığımız konuşmanın, Spinozacı bir arka planı daha var tabii. O arka plan da, elbette bedensel hazlar mevzuunda beliriyor. Spinoza için beden karmaşık bir cisimdir, sonsuzca karmaşık bir cisim, bir bireydir beden ve biz bedeniz. Bu apaçık bir şey, ayrı bir ruh değiliz. Anlığımız [zihnimiz] bedenimizden asla bağımsız bir şey değil, ama anlığımızla bedenimiz birbirlerini karşılıklı koşullandıramayan şeyler. Başka bir deyişle –en klasik Spinoza meselesi, monizmi yani Spinoza'nın– beden ile anlık, yani *mens*, zihin aynı şeydir. O zaman duygu nedir? Tekrar geriye bakıyoruz. Her duygu bizde bedenin bir duygulanışına tekabül eden zihinsel bir olgudur. Başka bir de-

yişle, zihin, anlık dediğimiz şey, sadece anlama kudretimiz değildir. Zihin dediği, anlık adını verdiği şey bütün bu coşkusal bileşenleri, heyecanlarımızı, başımızdan geçen olayları, hafızamızı tümüyle kapsayan ve duyguları da böylece içeren bir *modus*, bir tarzdır. Duygulara *affectus* adını verir Spinoza, ama bu *affectus*'u belirleyen –"belirleme" terimi çok önemlidir Spinoza açısından– yani onun zeminini oluşturan bedensel duruma, bedenin bir halden başka bir hale geçişine, eyleme kudretindeki bu varyasyona, artmaya ya da azaltmaya ise *affectiones* adını veriyor: yani bedenin modifikasyonları, duygulanışları. Bunlar aynı şey değil, birbirinden çok farklı şeyler. Eğer şehvetten, hoşlaşmadan falan bahsedersek, bunlar bedensel *affectio*'lardır. Spinoza bedeni ciddiye alan ilk düşünürlerden birisi, bir hedonist değil asla ama hazların bastırılmasına falana filana karşı çok radikal bir konumu var; özellikle din ve ahlak sistemlerine, öğretilerine karşı oldukça radikal bir konum ve Spinoza'yı bayağı tedirgin ortamlarda bırakan bir tür baskıya –Hollanda gibi oldukça özgür bir yerde yaşıyor olmasına karşın o dönemde– maruz bırakmış.

Peki... bedensel bir *affectio*'nun ne olduğunu kavramadan galiba sevgi işini kavrayamayacak gibi görünüyoruz ya da daha ileri gidemeyecek gibi görünüyoruz, yani üçüncü kişiyi işin içine katamayacak gibi görünüyoruz. Bedensel *affectio*'lardan, duygulanışlardan, Spinoza şunu anlıyor: Güneş ışığını görmek mutlaka ve mutlaka bir karşılaşmadır, bedensel bir karşılaşmadır. Güneşin bedeni ile, güneşin ışığının bedeni ile –çok basitçe öyle düşünüyor Spinoza– bedenimin şu ya da bu kısmının ya da bütününün karşılaşmasıdır. Cinsel aşk ya da şehvet, bedenin şu ya da bu yönde başka bir bedenle etkilenmesidir, kompozisyonudur. Bu kadar yalın bakıyor Spinoza meseleye, bizim fiziğimiz, fizyolojimiz daha karmaşıktır elbette. Ama meselenin önemi, tartış-

ma boyutunun ne olduğunu algılamamızdan gelmeli. Spinoza tümüyle kendine ait nedenlerle, kendi döneminin fiziğinin belirlediği nedenlerle, bedeni bütünüyle bir mekanizma olarak düşünüyor. Bizler de otomatlarız, insanlar tinsel, ruhsal otomatlardır Spinoza'ya göre. Daha sonraki dönemlere ait bir tür materyalizmin o *l'homme machine*'iyle, "makine-insan"ıyla karıştırmayın böyle bir şeyi. Çünkü Spinoza insanın tinsel otomat olduğundan bahsediyor, ruhsal otomat olduğundan; yani insanın ruhunun da bir tür 'otomatizasyon'u olduğundan, ruhunun da bir işleyişi olduğundan bahsediyor. Bu özgür bir işleyiş değildir açıkça söylemek gerekirse, çünkü özgürlük, yani iradeye dayalı bir özgürlük anlayışı basitçe bizi şu ya da bu yönde eylemeye götüren nedenlerin farkında olmayışımız demek. Herhangi bir şekilde eğiliyorum... Birisini seviyorum; özgürce sevdiğimi düşünebilirim çünkü bana bir neden verilmemiş bu sevme için. Dolayısıyla hem bedensel hem de tinsel bir otomattan ne anlamamız gerektiği anlaşılıyor. Spinoza'nın bütün programı bu bilme yoluyla, farkına varış yoluyla bir tür özgürleşme sürecinden bahsetmek. Dolayısıyla, sözgelimi şunları diyebiliyor: İlk insan asla özgür değildi, Adem özgür değildi, günahını özgürce işlemedi, dolayısıyla bu bir günah değildi, bir zehirlenmeydi. Adem elmayı yedi, zehirlendi, düştü, çünkü elmanın kendisi için zehir olduğunu bilmiyordu. Tanrı bunu ona söylediği zaman, bunu ahlaki bir yasa gibi algıladı. Halbuki Tanrı yapmayacağı herhangi bir şeyi vaaz edebilecek birisi değildir. Tanrı şeyleri olduğundan başka türlü yapamaz, çünkü bu, onun güçsüzlüğü olurdu, kendisi dışındaki bir ilkeye, kendisinden yukarıdaki bir ilkeye boyun eğişi olurdu. Doğa yasaları değişmezdir. Başka bir deyişle, yine o dönemin klasik fizik anlayışına bağlanıyor. Ama bununla ne yaptığı önemli Spinoza'nın, nasıl bir özgürleşme programı önerdiği, nasıl bir öznellik ve tutkular üzerinde hâkimi-

yet programı önerdiği önemli. Bu "tutkular üzerindeki hâkimiyet" çok eski bir temadır. İşte Aristo okursanız, bütünüyle bir efendilik ahlakı –yani tutkular üzerinde efendilik– vardır orada; aynı zamanda efendilere ait bir ahlaktır bu, yani özgür vatandaşlara ait bir ahlak rejimidir. Böyle klasik bir ahlak anlayışının hâkim olduğunu görürsünüz *Nikomakhos*'ta falan. *Ethica*, ahlakı biraz farklı bir boyutta tasvir ediyor. Spinoza'nın felsefesi pekâlâ bir ontoloji olabilirdi, ya da buna "Politika" başlığını da atabilirdi ama bunu yapmadı, "Etik"i seçti. Kendine özgü dışsal nedenleri vardı bunun, yakılma tehlikesi var çünkü. Sanki bir öneriymişcesine sunuyor göstermek için; ama kitabını basamadı, yine de cesaret edemedi basmaya, ölümünden sonra yayınlanmıştır.

Spinoza beden üzerine düşünmek değil de düşünmenin bedensel bir *affect* olduğunu göstermek istiyor bize. Düşünmek, coşkulanmak, haz almak, duygulanmak, bütün bunlar *mens*'in yani zihnin başka bir tarzda bedende aynı olan bir yönüdür, bedenin başka bir tarzdaki bir yönüdür. Bunu şöyle anlatabilirim: Mesela Spinoza, haz almanın iyi ve neşeli bir şey olduğunu söylediğinde, neşenin kendisinin, neşe duyma halinin aşırısının olmayacağını söyleyecektir. Neşe her zaman iyidir, aşırıya kaçması söz konusu değildir. Ama sevgi pekâlâ aşırıya kaçabilir, patolojik bir durum haline gelebilir, insanı delirtebilir. Aşırıya kaçmak dediğimiz şeyi günlük faaliyetimizden iyi biliriz. Bunu şöyle örneklendireyim: Spinoza'nm hoşlaşma adını verdiği şey, kendi içinde olumludur çünkü bir hazdır, gücümüzü artıran bir şeydir, bedenimizin gücünü artıran bir şeydir; ama bedenin yalnızca bir noktasında odaklanırsa, o zaman aşırıya kaçmış demektir – bedenin bütününe yazılmış, yayılmış olmaması anlamında... Dolayısıyla mesela şehvet duygusu kendi içinde kötü değildir. Aşırıya kaçtığında, yani salt bir cinsellik momenti içerisinde, tek bir organ üzerinde yoğunlaştığı zaman

kötüdür çünkü bedenin diğer taraflarının şanslarını tüketir. Cinselliğe yapılan aşırı bir yatırım, bedenin başka etkilenme tarzlarının, çeşitli ve çoğul etkilenme tarzlarının önüne geçme etkisi verebilir. Aşırı sevgi de böyle bir şeydir tinsel alanda, ruhsal alanda ya da zihin alanında. Bu çerçeve üzerinde mesela Antonin Artaud ya da Deleuze gibi insanlar "organsız beden" diye bir nosyon ortaya attılar. Özellikle Artaud, bedene ve cinselliğe bir skandal muamelesi etmeye başladığı dönemde... Evet?

Soru: Descartes için [duyulmuyor]... söyleyebilir miyiz? [devamı duyulmuyor]

Tabii tabii, Descartes için de öyle, Spinoza için de öyle, Hobbes için de öyle. Mesele o değil. O yönde bir dertleri yok, ama şu andaki bir yarar ile gelecekteki bir yarar arasındaki farklar... Mesela şu andaki bir zararı göze alabilirsin gelecekteki bir yarar için. "Eğer insanlar akıllı olsaydılar, us onları yönlendirseydi," diyor mesela Spinoza, "bunu yapabilirdi insanlar," diyor, ama şimdiye daha çok bağlıdırlar çünkü bedensel varlıklardır, otomatlardır. Yani çok dolaysız, hazır bulunan güdüler onları dürter şu ya da bu yönde eyleme. Spinoza aslında bir akıl dini oluşturmak istiyor değil. Son derece realist bir şekilde, insanların budala olduklarını biliyor. Kalabalıklar halinde yaşadıklarını, hiçbir zaman öyle akla uygun davranan varlıklar olmadıklarını biliyor, çünkü akla uygun davranış demek Tanrı'mn bakış açısı demektir. "İnsanlar akla uygun olsaydı" dediğinde, bunun gerçek bir varsayım olmadığını, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir varsayım olduğunu söyleyecektir. Sözgelimi akla uygun bir toplumda insanlar "iyi" diye bir şey düşünmeyeceklerdir ya da "kötü" diye bir şey düşünmeyeceklerdir, iyi ve kötü terimleri söz konusu olmayacaktır. Çünkü kötü bir şeyi düşünen demek, irdeleyen demek, kötü hale düşen demektir, bu

da eyleme gücünün azalmasına tekabül eder. Peki, sözgelimi hoşlaşma dediğimiz şey nasıl oluyor da eyleme gücümüzü azaltıyor, örseliyor ya da engelliyor? Artaudların ya da Deleuzelerin oldukça fizyolojik gibi görünen yaklaşımları –bu "organsız beden" mefhumu– bunu günümüze daha uygun bir tavırla terennüm eder sanırım. Şöyle bir çerçevesi var Antonin Artaud'yla kurulan organsız beden mevzuunun: Organik sistem, organizma dediğimiz sistem, insan organizması dediğimiz sistem, bileşik bir sistemdir ama bazı organlar ayrıcalıklıdır onun içerisinde. Mesela Freud için cinsel organdır bu. İnsan bebeğinin birey oluşunda, ağızdan başlayarak, oral safhadan jenital safhaya kadar giden bir cinsel "yerler" organizasyonu ya da tarihi. Psikanaliz bunu vücudun bütününe yaymamak konusunda çok ısrarlı. Bu safhaları organize ederken, tartışmasını yürütürken, tümüyle fizyolojik adlara ve incelemelere dayanan –Freud'dan başlayan– bir yorum tavrıdır bu. Hazlar, belirli organlar üzerine yapılan arzu yatırımlarıdır buna göre. Bütün bu *fallus* meselesi falan da oradan çıkıyor. Başlangıçta Lacan'la konuya girmiştik; Lacan'ın takip ettiği şey, bu arzu yatırımının bir nevi işleyişi. Bu işleyişin çok Spinozacı bir tarzda formüle edilmediğini biliyorum ama bazı benzerliklerin ya da paralelliklerin olduğuna dikkat çekmek isterim. Eğer ben cinsel bir arzuyla bağlanıyorsam, birisini seviyorum anlamına gelmez bu. Başkasının sevgisi aracılığıyla kendimi sevmem anlamına gelir. Başka bir deyişle, ben cinsel arzu etrafında kendi organıma, kendi organizmama bir tür yatırım yapmaktayım, hazzımın bir kısmını oraya yüklemekteyim, oraya bindirmekteyim. Sevdiğim şey ise, bu yatırımın her zaman arka planında, daha ötesinde belirmesi gereken bir şey Lacancı jargon içerisinde. Bu öteki, işte Lacan'ın *object petit a* dediği şey, o küçük, okunmayan, arzunun yönlendiği bir boşluk. Bunu şöyle Spinozacı bir çerçevede aşabiliriz sanırım, ya da –Hegelci bir

terminolojiyi, Spinoza'ya pek uygun olmayan bir terminolojiyi kullanırsak– "açıklayarak aşarız": Vücudun herhangi bir yerinin "aşırı uyarılması", diyor psikanaliz. Terime dikkat edin: aşırı uyarılması. Böyle bir *mode*'da, tarzda tartışıyor psikanaliz işi... Halbuki Spinozacı bir tavırla baktığınızda, vücudun "herhangi bir yerinin" uyarılması aşırılığın kendisidir, aradaki fark budur. Aşırılık, vücudun yalnızca herhangi bir yerinin uyarılmasından başka bir şey değildir, çünkü vücudun herhangi bir yerinin uyarılması başka bir yerinin de başka bir yönde uyarılmasının önüne geçilmesi anlamına gelir zaten. Dolayısıyla uyarılmanın bütün vücuda yayılması türünden bir varsayımı var Spinoza'nın, bütün vücuda yayılan uyarılmaya ise "haz" adını veriyor. Şimdi şöyle bir çerçeveyi düşünün –daha önce bahsettiydik, bu sadizm ve mazoşizm meselesinden– mazoşizmde cereyan eden bir şey var: Cinsel organlar üzerine yönlenmiş bir şey değil mazoşizm, cinselliğe doğrudan doğruya endekslenmiş bir şey değil. Vücudun bir anlamda kendi içerisine kapatılması... Yani organizma olmaktan çıkması; ayrıcalıklı hiyerarşik mekanizmalar olarak anlaşılmak yerine, organsız, kendi üzerine kapanmış, bir tür işlev olarak kodlanması... Böyle bir belirişi var mazoşizmin. Dolayısıyla, duyulan şey acı değil; acı duymayı istemiyor mazoşist, kendi bedeninin smırlarını kapsamak istiyor, bir tür öznellik tarzı olarak kendi bedenini içerden kavramak istiyor. Bu elbette çok tehlikeli sonuçlara da varabilir, bu da aşırılığa kaçabilir. Ama altını çizmek istediğim nokta şu: Tinsel, zihinsel ya da bedensel olsun, herhangi bir aşırı uyarma, her zaman bedenin ya da zihnin yalnızca bir yönünün, yalnızca bir tarzda ve tek yönlü olarak işleyişi anlamına gelir, dolayısıyla öte tarafların, bedenin, zihnin, duygusal yaşamın, öte tarafların engellenişi anlamına gelir. Spinozaca aşırılık nosyonu budur. *Ethica*'nın tamamını programlayan aşırılık nosyonu böyle bir şey aslında. Dolayısıyla

anlayabiliyoruz ki sevme de, sevgi de aşırı hale gelebilir. Tek birisine yönlendiği zaman, tek bir kişi üzerinde ısrarda bulunduğu zaman aşırıdır ve bizim için kötüdür. "Âşıklar da genelde deli gibi olurlar," diyor Spinoza, "gülünç duruma düşerler," diyor. Özellikle *Ethica*'daki *scholium*'larda, yani açıklama çıkmalarında böyle hikâyeler var. Ne yapacaktır âşık? Karşı tarafın kendi duygularını taklit etmesini bekleyip –buna belki Platonik bir tavır diyebilirsiniz ama tam o olmadığını söyleyebilirim– ona sürekli kendisini sevmesi için nedenler sunmak, kendisine cevap versin, aşkına sevgisine cevap versin diye sürekli nedenler yaratmak türünden bir faaliyete, bir uğraşıya, bir çabaya kapılacaktır; ve bu çaba sadece bir kişi üzerine endekslendiğinde, karşı taraf da onda bu nedeni bulduğunda, sonuçta bu sevgiye, bu aşka cevap vermeyecektir. Yani Gregory Bateson'un –iyi bir antropologdur– *double-bind* dediği "çifte-bağlanma" durumu, bir tür şizofrenik hal diyebiliriz. Bu çifte-bağlanma çerçevesi içerisinde, sevgi de dolaylı yoldan işleyebilir olduğu için –yani başka türlü bir stratejinin, duygu yatırımının, duygu stratejisinin, duygulanışın, bir tür yan ürünü olabildiği için– daha önce söylediğimiz gibi işin sonucunda varabileceğimiz nokta, sevgi üzerinde oyun oynanabilir olmasıdır; öznenin, kişinin, kendi sevgisi üzerinde oyun oynayabilir olmasıdır. Çünkü elinde, altını çizdiğimiz iki adet mekanizma vardı: Birisi, seven kişinin sürekli olarak karşı taraftan cevap almak için çabalaması, yani karşı tarafın da kendisini sevmesi için çabalaması; ikincisi, duyulan bir duygunun her zaman taklit edilebilir olması. Bu ikisinin normal sonucu nedir? Spinoza'da başka bir yerde beliren bir üçüncü formül de şudur: Herhangi bir duyguyla –sevgi olabilir, nefret olabilir– etkilenirsem, herhangi bir duyguya maruz kalırsam, özellikle bu sevgi gibi bir tür haz olduğunda, bende bu hazzı uyandıran imgeyle, görüntüyle ya da hayalle birlikte beliren, tesadüfen orada

olan başka bir imgeyi de severim ya da ondan nefret ederim. Bir tür çağrışım ilkesi, serbest olmayan bir çağrışım ilkesi, bir tür zorunlu çağrışım ilkesi; sözcükler düzeyinde değil, imgeler düzeyinde işleyen, hazır bulunuşlar düzeyinde işleyen çağrışım ilkesi. Dolayısıyla, sevdiğim bir ortamda birisiyle karşılaştığımda, o kişiyi severim artık, ta ki kendisinden nefret etmeme sebep olacak herhangi bir şey yapana kadar. Nefret ettiğim bir ortamda karşılaştığım birisinden ya da bir şeyden nefret ederim. Bütünüyle nötr olsam bile, yani kendisine beni sevmesi için herhangi bir neden sunmuyor bile olsam, bu duyguyu duyacağım ona karşı. Söylediği şu Spinoza'nm: Bir zamanlar ona haz vermiş şeyi anımsayan biri, ona ondan ilk kez haz duymuş olduğu zamanki koşullar altında sahip olmaya devam etmek isteyecektir; ama nefret ettiği koşullarda, elbette sahip olmayı istemeyecektir, tam zıddı gerçekleşecektir. Peki, bu *menage à trois*'ya [üçlü ilişkiye] nasıl dönüşüyor? Bu üçüncü nasıl beliriyor? O da şu ilke dolayısıyla beliriyor, ya da şu varsayım dolayısıyla beliriyor: Ben birini ya da bir şeyi severken, onun sevmiş olduğunu bildiğim şeyi de seveceğim, onun sevdiği şeyi de seveceğim – birinci ilkeyle çok uyum içerisinde bu– onun sevgisini taklit edeceğim. Çay seviyorsa çay seveceğim sözgelimi. Çok basit, yine ontolojik olmayan bir insanlık hali önermesi, ama diğeriyle uyum içinde. O zaman, karşılığında eğer bir sevgi göremiyorsam, sürekli olarak çabalayacağım şey, onun sevdiğini bildiğim birisini sevmek olacaktır. Onun sevdiğini bildiğim birisini sevmek: *Menage à trois* dediğimiz şey bu, melodramatik bir üçlü böyle yaratılıyor. Ama o üçüncü kişi de kendi payına, ben ona herhangi bir neden göstermeden, stratejik olarak, bir yalan olarak, bir illüzyon olarak sevildiğini görecektir benim tarafımdan, bu sahte bir sevgidir. Doğrudur, bir tür sevgidir gerçekten, ama aynı zamanda bir stratejinin konusu olabilir, melodramın konusu olabilir ve benim tarafım-

dan sevilen ötekinin sevdiği bu üçüncü kişi, çok geçmeden durumu çakacaktır. Sevilmediğini zorunlu olarak anlayacaktır. Ne olabilir o zaman?

Soru: Nefret edebilir?
Kimden?

Aynı kişi: [duyulmuyor]
Evet. Ötekine imrenecektir, benden nefret edecektir. İmrenme de, nefret etme de kötü duygulardır. Dolayısıyla ben birisini severken, bu sevgiyi kullanırken, *process* ederken, toplumun başka bir kesimini nefret duygularıyla etkileyebilirim. Nefret duygularım uyandırabilir, yani gücün azalması durumuna gark edebilirim bir anlamda. Bu aşırı sevgidir, ya da sevgi bir strateji olarak kullanıldığında vardığımız bir sonuç. Bunun altını çiziyorum. Bir sorunuz var mı bu konu hakkında?

[*soru duyulmuyor*]
İşin aslı, "Tanrı sevgisi" diye bir söz var, bu nedir? Hıristiyanlık Tanrı sevgisini asırlardır terennüm etti, eski Yunan için böyle bir dert yoktu. Pek sevilmeyen tanrıları vardı ortalıkta, ama varoluşu, *pyhsis*'i sevmek gibi bir şey vardı, *pyhsis* o zaman Tanrı'ydı. Tanrı diye adlandırılmamış, çoktanrıcılığın içeremeyeceği bir varoluşu sevmek meselesi vardı. Odunu sevmek vardı, marangoz odunu sever. Yani böyle anlatımları vardır Aristo'nun *tekhne* üzerine, ürün üzerine tartışmalarında. Filozof bilgeliği sever; bilge değildir, bilgeliği sevendir. Şimdi Tanrı acaba bizim onu sevmemiz karşılığında bizi sever mi? Biz ona, kendisine dışsal olan herhangi bir neden –Tanrı her şey olduğuna göre– sunabilir miyiz? Hayır, "Tanrı'ya asla böyle bir şey sunamazsın," diyor Spinoza. Zaten o evrensel anlığın bir parçasıdır, benim ona su-

nabileceğim bir tür neden, kendi nedeni olduğudur. Dolayısıyla Tanrı sevgisi denilen şey, Tanrı'ya yönelik bir sevgidir. Ama bu sevgi iki türlü olabilir, diyor Spinoza. Birisi entelektüel sevgi olabilir, zihinsel yani, *intelligere* momenti: her şeyi Tanrı vasıtasıyla bildiğini bilerek, her şeye Tanrı vasıtasıyla sahip olduğunu bilerek sevmek. Dolayısıyla, zavallı Goethe'nin yanlış anladığı ama hayran olduğu ünlü önermeye varılır: karşılığını beklemeden sevme hali, herhangi bir karşılık beklemeden, karşılık almadan bir şeyi sevme. Oysa böyle sevilebilecek tek bir varlık var Spinoza için, o da Tanrı'dır, çünkü ondan nefret edemezsin. Tanrı'dan nefret etme türünden bir anlayış var mıdır bilmiyorum. Tanrı bir idea olmadıkça, varoluşun tümü, kipi oldukça, varoluşun kendisinden nefret etmek ne anlama gelir? Spinoza bir konuda çok daha açık, ünlü *conatus* ilkesi, yani çaba ilkesi: Hiçbir varlık kendi kendisini *annihilate*, yani yok etmez. İntihar edebilir, çünkü karmaşık bir bireydir; ya da sözgelimi pek de ruhsal olmayan bir intihar olabilir, intihara mecbur bırakılabilir, bir dış nedensellik çizgisi içinde... Seneca gibi, hani tiran kendisine intihar etmesini emretmişti. O da intihar etti, çünkü gelecekte karşılaşacağı daha kötü bir durumdan –işkenceden, ya da tiran karşısında düştüğü korkaklık durumundan– kaçmak için o kötülüğü kabul etmek zorunda kaldı, ve kendisini ebedileştirdi bu intiharla. Aynı şekilde birisini öldürmek, kendi içinde kötü; birisinden nefret etmek benim için kötü, o bana karşı tümüyle kayıtsız olabilir, ta ki aynı diyalektik –yani sevgi diyalektiği gibi nefret diyalektiği– kendi içerisinde yeniden başlayana kadar, o da karşılığında benim nefretimi taklit edene kadar.

Bir şeyi unutmayın, önemli bir nokta var burada: Eğer birisi benden nefret ediyorsa, bunun için bende bir neden varsa, ben ona bir neden vermişsem, yani bir kötülük yapmışsam, ben bunun karşılığında ondan nefret edemem, ken-

dimden nefret ederim. Buna *pudor*, pişmanlık adını veriyor Spinoza, bu kendinden nefret etme haline. Kendinden nefret etme her nefret duygusu gibi kötü bir duygu. İnsanlar bu kötü duygudan iyi duygular karşısında olduğundan daha fazla tırstıkları için, ondan daha fazla kaçmak istedikleri için, *conatus* ilkesi uyarınca varlıklarını koruma, varlıklarını sürdürme çabası ve hep hazların peşinde koşma çabası –bir nevi egoizm meselesi– her zaman baskın olduğu için, sevgide bu çok kolay işlerken, *pudor* yani pişmanlık insanların pek karşılaşmak istedikleri bir duygu olmayacaktır. Yani çok az insan pişman olabilecektir. Ama pişman olan bir insan politik olarak faydalıdır. Spinoza kalabalıkların durumuna, insanlık haline falan pek güvenen birisi değil, biliyor insanların genel olarak kötü olduğunu. Ama bu bir aşağılama meselesi değildir, onlara gülme meselesi de değildir. Bir tür özgürleşme süreci önerme meselesidir, Spinoza bu konuda çok açık. Dolayısıyla, onun bu yekpare felsefesi kâh politik açıdan yorumlanabilir, kâh etik açıdan; kâh bir fizik olarak –varoluşun bir fiziği olarak– okunabilir, kâh bir kozmoloji, kâh bir tanrıbilim olarak. Ama bölümleri, kompartmanları yoktur. Başka bir deyişle "politik felsefe", veya bilmemne felsefesi, Spinoza'yı asla öyle okumaya kalkmayın.

Neden melodramdan bahsettim? Bütün bu melodramatik unsur, bakış açılarının çakışmadığı bir hal üzerinde döner dikkat ederseniz. Birisi birisine âşık olur ama karşılık almaz, bir süre sonra ise öteki birincisine âşık olur ama artık çok geçtir. İyi bitsin ya da kötü bitsin, bu program her melodramda vardır. Diğer şeylerin yanı sıra bütün sinematografik –ya da romansa dayalı, edebi– süslemelerin falanın filanın yanında çerçevelenen böyle bir program vardır. Peki, bu bakış açılarının karşılaşması, biraraya gelişi, yani birbirlerine cevap verişi acaba sözgelimi edebiyatta ya da sinemada nasıl cereyan eder? Tümüyle Spinozacı bir mesele olarak ortaya

atmış gibi görünüyorum ama, gerçekten de öyle olduğunu düşünüyorum. Bu karşılıklılık nasıl katlanılabilir hale gelir, ya da gerçekleştirilebilir hale gelir? Pasolini gibi birisi bunu işte Bakhtin'in kullandığı bir *linguistique* [dilbilim] terimiyle açıklıyor. Belirli bir noktada, ister romanda ister sinemada, Pasolini'nin bir tür *mimesis* adını verdiği öykünme hali, yani bir duygunun başka birisinde de yankı buluşu... Bu, dil içerisinde oluşturulabilir, ya da sinematografik imaj içerisinde yoğunlaşabilir. Melodram kötü bir şey değildir yani, o anlamda söylüyorum. Kötü melodram yapılabilir ama sözgelimi o güçlü İtalyan realist sineması tümüyle melodramatik klişelerin bir görüntüsüdür, çok da mühimdir. Rosselinilerin Viscontilerin dünyası gerçekten de güçlü filmlerdir, ya da İtalya'dan on yıl sonra Fransız sinemasında Jean-Luc Godard'la falan başlayan, farklılaşan bir süreç, ya da Altmanların falan, Amerikan bağımsız sinemasının bir tür realizmi... Aynı şeyi 19. yüzyılın büyük realist edebiyatında da görüyoruz, Fransız edebiyatında, Stendhallerde. Tümüyle melodramatik klişeler içerisinde devinen kahramanların, karakterlerin ve bireylerin dünyası. Pasolini'nin *mimesis* adını verdiği bu *linguistique* mesele, aslında şuna tekabül ediyor: Bakhtin'in bir kitabında "özgür dolaylı söylem" adını verdiği şeye. Şimdi, şöyle bir şey düşünün – çok zordur gerçekten bunun anlaşılması, çünkü bir tür üslup özelliğidir ki iki farklı dili birbirine tek bir unsur halinde eklemler; yani birbirini alıntılayarak üst-dil haline getirilen bir mekanizma söz konusu değildir, alıntılamak falan değildir. Bir yukarıdaki anlatıcının, birisinin düşüncesini alıntılaması, birisinin duygu halini alıntılaması değildir. Sözgelimi Gogol'den şöyle bir örnek verebilirim: "Bütün gücünü toplamaya çalıştı, asla kendini bırakmayacaktı", ünlem! Bu ünlem nedir? Gogol dıştan anlatıyor, birisinin ruh halini, falanını filanını tasvir ediyor ama belli bir noktada salt bu ünlemle, belirli bir nok-

talama işaretiyle başka bir dilin ruh durumu, Gogol'ün dilinin ruh durumuyla aynı hale geliyor. Bu bir tür üslup denemesi. Dikkat ederseniz, günlük hayatın konuşma düzeninde egemen olan tarz bundan başka bir şey değil, yani realizmin taklit etmek zorunda olduğu tarz, Pasolini'nin deyişiyle günlük hayatın bu tür bir konuşma içerisinde süregidişi. Bu serbest ya da özgür konuşma düzeni böylece günlük hayatın bütün unsurlarını toplayabilme ve biraraya getirebilme, tek bir konuşma düzlemi üzerine, tek bir söylem düzlemi üzerine atabilme anlamına geliyor. Melodramı ise, bu tür bir söylem biçiminin dışsal edebi ya da sinematografik formu gibi görebilirsiniz. Çok farklı realizm tipleri söz konusu olabilir. Elbette Amerikan Hollywood realizminin melodramı ile İtalyan realizminin melodramı arasında çok büyük fark vardır. Rosselini'ninkiler ya da de Sica'nın realizmi ve melodramı arasında... Bir soru var mı bu çerçevede? Bugünlük söyleyeceğim bunlar...

27 Mart 1998 Tarihli Ders

Spinoza, Simmel ve Vertov'u birlikte düşünmek. – Simmel'in biçimsel sosyolojisi; kent izlenimleri. – İzlenim nedir?; empresyonistler; Simmel'de ekspresyonizme karşı empresyonizm. – Simmel ile Spinoza arasında ortaklıklar. – Vertov'un Spinoza'yla bağı: konstrüktivizm; Spinoza'da tanım: bir şeyin nasıl inşa edildiğini bilmek. – Spinoza, Simmel ve Vertov'un bağı: hayatı olduğu gibi vermek, izlenimleri tek düzleme yaymak. – Plotinos ve pay alma kuramı; Vertov'da hayata katılma fikri; entervaller kuramı.

Üçlüden bahsedeceğim. Yani acaba üç metni üst üste koyarak okuduğumuzda, neyle karşılaşacağız? Bunu soracağım. Birisi doğrudan doğruya tanışık olduğunuz Spinoza'ydı, çünkü geçen derste, ya da ondan önceki derste bakış açısı kavramını tartışırken, onun üzerinden yol almaya çalışmıştık. İkincisi, yüzyıl başlarındaki, Spinoza'dan oldukça uzak bir Alman düşünürü: Georg Simmel. Üçüncüsü de, bir konstrüktivist Sovyet sinemacı: Dziga Vertov. Aras, geçen yıl herhalde göstermiştiniz filmini... O filmi aslında herkesin görme olanağı olsa, çünkü sürekli bir başvuru odağı ha-

linde sürdüreceğim bu üçlü okumayı. Vertov'a da filmine de sürekli başvuracağız.

[*kesinti*]

Elbette Spinoza'nınki felsefe alanında icra edilmiş bir metin. İkincisi, bir sosyolojik tasvir, *illumination*'lar [ilham] biçiminde işleyen: Simmel'in yüzyıl başlarındaki kent manzaralarını ve yaşam üsluplarını tasvir etmeye çalıştığı metni.* Üçüncüsü de sinematografik bir metin, yani doğrudan doğruya estetik bir metin. Dolayısıyla sosyal bilimleri bir bilim olarak kabul edecek olursak, *humanities*'i, beşeri bilimleri bilim olarak kabul etmekte hâlâ ısrarlıysak, göreceğiz ki estetik tarzda, ya da felsefi tarzda betimlenmiş olan şeylerle pekâlâ çakışabiliyor bilim. Felsefe de aynı şekilde estetik formla çakışabiliyor. Biz bu çakışmayı bulmaya çalışacağız. Yani sanat da doğrudan doğruya felsefi ve bilimsel formlarla çakışabiliyor pekâlâ. Bu çakışmanın bazı izlerini sürmeye çalışacağız.

Önce Simmel'le başlayayım, doğrudan Spinoza üzerinden devam etmek istemiyorum çünkü ona tekrar referanslarla döneceğiz. Sizi geçen haftaki kadar ağır bir şeyle sıkmak istemem. Simmel'in, sosyolog diye bilinen, 20. yüzyıl başlarındaki bu Alman düşünürünün yazısı doğrudan doğruya kent yaşamıyla ilgili. Onun öğrencisi, estetikçi Marksist düşünür György Lukács, onun için "çağımızın izlenimci sosyoloğu" ya da düşünürü der. Ne demek "izlenimci düşünür"? Lukács'm bunu söylemekte çok haklı olduğunu düşünüyorum; çünkü Simmel'in metinleri –tavsiye ederim, kütüphanede ya da *web*'de falan bulabilirsiniz– çok ufak tefek olayla-

---

* Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 2003); *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2009).

rın ve etkilerin kent yaşamındaki hafızayı nasıl biçimlendirdiğini, ya da etkilediğini tartışmaya çalışıyor. Yalnızca tartışmaya çalışmıyor, aynı zamanda bunu hissettirmeye çalışıyor ve hissettirmek de zorunda. Bu izlenimlere başvurmak dışında, başka türlü kent yaşamının yapılarını tasvir etmenin olanağı yok. Kentte nasıl izlenimlerle yaşayıp yolumuzu bulabiliyorsak, köşede bir dilenci görüyorsak, biraz ötede ne bileyim yaralı, kazaya uğramış bir adam yerde yatıyorsa, işte biraz daha ötede bir banka soyuluyorsa, bunlar olaylar... Ama olayları biraz izlenim olarak düşündüğünüzde, olay sözcüğünü daha geniş bir anlamda, daha derin bir anlamda düşünmek zorundasınız. Simmel de bunu sizin için bir tür mecburiyet haline getirir, eğer okuyup yorumlamaya girişirseniz. Bir şey eklemek istiyorum hemen şimdi: Simmel'i yorumlayan, ondan etkilenen daha sonraki, daha resmî havalı bir sosyoloji geleneği, Simmel'in sosyolojisine biçimsel sosyoloji –*formal sosyologie*– der, bu kendisinin de yer yer kullandığı bir terimdir. Böyle bir ad takmışlardı. Biçimsel olan bir şeyin izlenimlerle nasıl bir ilişkisi olabilir? Önce onu açmaya çalışacağım.

Simmel'in bütün betiği doğrudan doğruya kent yaşamını varsayıyor, onun durumunda da bu kent Berlin tabii, yaşadığı yer. Biliyorsunuz endüstriyel kapitalizmin hem kültür kentlerine ihtiyacı vardır, hem de endüstri kentlerine ihtiyacı vardır; endüstriyel kapitalizm bu ikisini birleştirmedikçe *metropolis* denen şey henüz yoktu. Metropol dediğimiz şeyin de anlamı doğrudan doğruya metrodur, çünkü yeraltı olmayan bir *metropolis* olmaz gerçekten de. Gizli bağlar, sokak yaşantısının bir tür tersi ve mekândan mekâna erişimin farklı bir tarzı, ki bunu yeraltında yaşıyoruz. Elbette New York, Londra, Paris gibi bir kente gittiğinizde, turistik seyahatlerinizi yeryüzünde yaparsınız. Metro da görülecek yerlerden yalnızca birisidir ama, metroyu sürekli olarak kullanmanın

bir yaşam tarzı olduğuna dikkat edin. –Belki o konuda Angela'nın [Melitopoulos] filmini de gösterebiliriz. *Transfer* diye bir video filmi var, oldukça kısa, hoş bir film.– İşte kentin bu iki yönlülüğünü izlenimler halinde dışavurmayı başaran Simmel'in bütün sosyolojisi, aslında, bu tür izlenimlerin altında yatan, onları yapısallaştıran sistem nedir, bunu anlamaya yönelik görünüyor. Simmel'e göre bunun altında yatan sistem açıktır; modern endüstriyel kapitalizmin para rejiminden, mübadele rejiminden, borsa ve kredi sisteminden başka hiçbir şey değildir bu. Dolayısıyla, Simmel açısından kapitalizmin de bir tür yeraltı var, ama salt izlenimler olmadan kapitalizmin bu yeraltını anlamaya da pek umutlu bakmamak gerekiyor Simmel'e göre. Böylece, Marx'ın analizinde de sanki böyle Simmelvari *moment*'lerin, anların bulunabildiği yerleri düşünebiliyoruz. Tümüyle analitik olan, kapitalizmin analitik yapısını tartışan metinler içerisinde, işte artı-değer kuramları, *Grundrisse* ve elbette *Kapital* içerisinde sanki yer yer bu *illumination*'lara, bu izlenimlere Marx da ihtiyaç duyuyordu.

Peki, bir izlenim nedir? Bunu konuşalım. Biliyorsunuz 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle galeriler aracılığıyla eski klasik sanatı karşılarına alan izlenimciler vardı, Monet'yle falan başlayan, Cézanne'la birlikte sona eren bir dönem içerisinde bir akım vardı. Adlarını nereden aldıkları enteresandır. İzlenimciler, Fransızca "empresyonistler"... Henüz bu ressamlar, bu adı alarak ortaya çıkmadan önce –bilhassa alıp almadıklarını da bilmiyoruz– izlenimci, empresyonist şu demek: 19. yüzyılda, o zamanlar elektrik yok, büyük kentlerde sokakları bütünüyle aydınlatmak oldukça zor; akşam olur olmaz havagazı lambalarını yakacak dev bir görevliler ordusu gerekiyor. Bu görevliler ordusuna "izlenimciler" deniyor, "empresyonistler" deniyor. İzlenimciler bu adı bilhassa benimseyip bir tür resimsel sanat akımına taşıdılar mı bir

ad olarak, bir üstlenme olarak, bunu bilemiyoruz ama bence daha büyük bir ihtimalle karşıtları, düşmanları onlara bu adı yakıştırmıştır. Yeni ortaya çıkan akıma karşı tutucu bir refleks geliştiren sanat eleştirmenlerinin, resmî sanat eleştirmenlerinin ad takması yani.

O devir için izlenimciliğin sonradan kaybedeceği bir tür avangard özellik taşıdığı kuşkusuz; yeni ortaya çıkıyor çünkü, bir tepki olarak ortaya çıkıyor. Galeriyi müzenin karşısına diken; yani 19. yüzyıl başlarındaki sanat anlayışının hâkim olduğu çerçevenin karşısına, yani müzenin karşısına çoğul galerileri geçiren bir tür avangard. Simmel de aynı şekilde bu izlenimci özelliği, bu empresyonist özelliği gerçekten içeren bir tür tasvir faaliyeti içerisinde. Karşıt olduğu şeyden bahsedersem, yani modern yaşamın kendine özgü formlarında karşı çıktığı, rahatsız olduğu şeyden bahsedersem, belki durumu daha iyi anlarsınız. Sanat olarak özellikle ekspresyonizmi karşısına almaktadır Simmel, yani izlenimcilere karşı bir avangard olarak kendini lanse etmeye başlayan, müzikte Schönberg'le, resimde Klimt'le ve Munch'le ön plana çıkan ekspresyonizmi, yani ifadeciliği. Ona göre ifadecilik, modern yaşamın bir tür dışavurumu, özellikle Alman hayatında belki milliyetçi bir özü içerebilecek, bir tür faşizmi de *inciter* edebilecek [tetikleyebilecek], içerebilecek bir dışavurum. Lukács'm analizi de bunu takip ediyor Simmel'in yolunda. Simmel henüz faşizmle o kadar haşır neşir olabilecek birisi değil ama öyle bir ruh halini bir tür tehlike olarak sezdiği söylenebilir. Lukács belki Simmel'e yönelik yorumunda bunu yanlış yerde görmüştü, nitekim Ernst Bloch ya da Brecht gibi kişilerle bu konuda –bunlar ekspresyonizm faşizmdir iddiasına karşı çıkıyorlardı– tartışmak zorunda kaldıydı. Ama söylemek istediğim, bu izlenim mefhumunun ne türlü bir tutuculuk barındırabileceği sorusuydu. Simmel yeni ortaya çıkmakta olan ekspresyonist, ifade-

ci, dışavurumcu geleneğin karşısına bu tür bir izlenim savunusuyla çıkıyor.

Ekspresyonizm, ifade prensibi, yani dışavurum prensibi, Simmel'le doğrudan doğruya karşılaştırmayı önerdiğim diğer kişinin, yani Spinoza'nm esas prensiplerinden birisidir. Kendini ifade eden bir varoluş süreci... bitimsiz, sürekli bir üretkenlik ve dışavurum halinde işleyen bir varoluş. Bence Simmel'in izlenimciliği, yanlış anlaşılmadıkça ve yanlış yorumlanmadıkça, çoğu yerde Spinoza'nın dışavurumculuğuyla örtüşüyor. Vurgulamak istediğim şey, bu. Spinoza düşüncesinin iki boyutu da içerdiğini söyleyeceğim. Bir yanda izlenimlerin analizi, yani ruhun izlenimlerinin, dalgalanışlarının –*fluctatio animi* diyor Spinoza, ki bundan, yaşamın içerisindeki sürekli varyasyon halinden bahsettiydik– analizi, öte yanda sonsuz, ezeli ebedi varlığın kendini dışavuruşu. Bu dışavuruş da dünyadır, başka bir şey değil. Şimdi izlenimler bizi, doğrudan doğruya, farklı bakış açılarından kente yönelmemiz anlamına götürecektir. İzlenim, "empresyon" – Spinoza bu lafı kullanmıyor, Simmel'in de çok kullandığını zannetmiyorum, ama bütün sosyolojisi, çok derin bir görüyle, çok kısa metinlerle, sözgelimi bir pazar mekânını anlatabilmesinde; Alpler'e tatile gitmek ne demek, bunu size çok derin ve büyük bir güçle anlatabilmesinde yatıyor. Simmel'i okursanız bir edebiyat eserinin, bir sanat eserinin işleyişi gibi işleyen bir sosyolojik tasviri gerçekleştirdiğini görürsünüz. Ben bunu, Spinoza'nm *more geometrico* dediği geometrik üsluba göre dizilmiş, inanılmaz *déductif* [tümdengelimli] metoduyla ortak bir özellik taşıyor gibi betimliyorsam, bunun da nedeni şu açıkçası: Evet Spinoza'nın mantıki, çokkatmanlı ve sistemli bir düşüncesi var ama, dikkat ederseniz, bütün o çokkatmanlı düşünce sistemi –işte önermelerden belitlere geçiş, belitlerden önermelere tekrar geri göndermelerle falanla filanla inanılmaz bir mantıki yapı–

içerisinde, yer yer çelişkiler olmakla birlikte cereyan eden bir ilerleyişi var bu düşüncenin. Peki izlenimler nerede orda? Eğer şunu düşünmezseniz, Spinoza'yı anlayamazsınız gerçekten, bir okuma biçimi öneriyorum: Spinoza'nın yazısı sadece bir açıklamaya yönelik değil. Yani "hayat böyledir" gibi bir açıklama, hayatın yapılarını, düşüncenin yapılarını, bedenin yapılarını salt çözümleme, aktarma ve anlatma tarzında işlemiyor Spinoza'nın düşüncesi. Anlattığı şeyin kendisi doğrudan doğruya Spinoza'nın kitabıdır. Bu oldukça radikal bir konum, bunun altını iyice çizmek isterim. Başka bir deyişle Spinoza'ya göre *Ethica* hayatın ta kendisiydi. Hayatta ne oluyorsa, *Ethica*'da da, *Ethica*'nın yazımı içerisinde de o oluyordu. Hayatta fikirler birbirlerini nasıl takip ediyorlarsa zihnimizde, duygularımız, duygulanışlarımız birbirlerini nasıl takip ediyorlarsa, kentte gezerken şuraya bakıyorsun, bir fikir ve bir duyguyla etkileniyorsun, şuraya bakıyorsun, başka bir görüntü, başka bir imaj, başka bir fikir, bunlar nasıl birbirlerini destekliyorlarsa, birbirlerini yürürlükten kaldırıyorlarsa, birbirlerinin ortaya çıkışını engelliyorlarsa sizin dolaşmanızla birlikte, işte Spinoza'nın *Ethica*'sı da budur: yani, fikirlerin fikirlerden çıkışı. Bunu fikirler modalitesinde, tarzında, ya da düzeyinde gerçekleştiriyor. İkinci kez de kuşkusuz, *affect*'ler yani duygulanışlar düzeyinde gerçekleştiriyor. O sözü bu anlamda söyledim yani, Spinoza'nın *Ethica*'sı hayattır başka bir şey değil. Nasıl Simmel'in izlenimleri başka bir tarzda modüle edilmiş haliyle kent yaşamını anlatan hayatsa...

Görüyoruz ki Simmel'in izlenimlerinin işleyişini sağlayan mekanizma, modern insanın hafızasının kısalığıdır. Aras'ın [Özgün] onun üzerine bizim *körotonomedya* sitesinde bir *essay*'i [makale] var, ona bakabilirsiniz. Bu kısalığı Aras videoyla bağlantılı kılmak istiyor, öyle bir gayreti var. Herhalde derste de bu tür temaları konuşuyorsunuzdur. Simmel'de

de sanki öyle bir video, bakan hafıza oluşturuyor izlenimleri, görüntüsel bir boyutu var; *imaginative* [imgelemsel], hayal etmeye dayalı bir ilerleyişi var izlenimlerinin. Bu da bence onu Spinoza'yla da bağıntılı kılan ikinci bir özellik. Spinoza'da fikirler nasıl birbirlerinden çıkıp sürekli birbirlerini takip ediyorlarsa, duygulanışlar nasıl bedenin şu ya da bu yerlerde, şu ya da bu biçimde olaylarla karşılaşmasının sonuçlarıysa – yani yürüyen insan, ölen insan bunların hepsi fikirdir eninde sonunda, aynı zamanda da duygulardır... Her fikre de elbette bir duygu tekabül edecektir. İnsanlar o kadar duygusuzca yürümezler sokakta. Hoşlanmadığım birisinin imgesi uyanabilir bende, karşılaştığımda onunla. Ardından hoşlandığım birisinin imgesiyle karşılaşırım, bu imgeyi oluştururum kendi zihnimde. O zaman bu bir fikir haline gelir ama hiçbir zaman nötr varlıklar olmadığımız için, fikirlerimiz, imgelerimiz şu ya da bu yönde bizi heyecanlandırdığı için, kızdırdığı için, üzdüğü için –biz öyle varlıklarız, yani öyle otomatlarız– her fikir aynı zamanda bir duyguya tekabül edecektir. Bütün bu sürekli varyasyon mevzuu da oradan ortaya çıkıyor. Bir 17. yüzyıl düşünürünün, bunu çok ikna edici bir şekilde, modern yaşamda olup bitecekleri çok iyi ve ikna edici biçimde anlatacak bir felsefe oluşturduğunu söyleyerek bu safhaya geçeceğim.

Spinoza'daki birinci mefhum, Simmel'in empresyonizmine tekabül ettirdiğim ekspresyonizmi ise şöyle: Spinoza'nın dönemindeki ekspresyonizm, Simmel'in empresyonizmiyle aynı şeydi, çünkü canlı varlık ya bir özne olarak kendini dışavurma ihtiyacındadır ya da dışavurulan bir dünyanın parçasıdır ki bu ikisi aynı şeydir. Dolayısıyla, Spinoza'nın ekspresyonist olması ile, Simmel'in başka bir dönemde, başka bir çağda, başka bir öznellik yapısı altında empresyonist olması pekâlâ çakışabilir ve uyuşabilir, farklı tarihsel dönemlerden bahsediyoruz çünkü. Spinoza'daki bu birinci eks-

presyonist özelliği, Gilles Deleuze'ün Spinoza üzerine kitabında* çok aşırı ve iyi, ama biraz karmaşık bir şekilde vurgulanmış olarak görürsünüz.

Spinoza'nın ikinci bir yönü, bence onu Dziga Vertov'la çakıştıran, yani yüzyıl başlarında bir Sovyet filmciyi –çok bilinçsiz de olsa o konuda– Spinozacı kılan bir özellik: konstrüktivizm. Size ilk bakışta tuhaf gelecek bir Spinozacı düşünce sekansını sunmak isterim durumu daha iyi kavrayabilmeniz için. Birincisi, Spinoza'ya göre yanlış bir tanım imkânsızdır. Bir şeyi tanımladığında, o tanım aynı zamanda o şeyin kendisi olduğu ölçüde, yanlış bir tanım zaten tanım değildir. Ama Spinoza'ya göre, bir şeyi tanımlıyor olmak demek o şeyin nasıl üretildiğini –konstrüktivizmden bahsettiğim için, İngilizce söylersem nasıl *construct* edildiğini– biliyor olmak demektir. Dolayısıyla, Spinoza'nın tanımlardan anladığı şey, tanımlamalardan, önermelerden falan anladığı şey asla nominal tarifler değildir, bilimsel tarifler falan değildir. Soyut bir alandan örneklendirmeye çalışır ama fiziksel dünyanın, duygusal dünyanın, etik dünyanın da öyle işlediğine inanıyor kendi nedenlerince. Sözgelimi bir küreyi nasıl tanımlarım? Öklidci matematikçiler şöyle tanımlıyorlar bir küreyi: Belirli bir noktadan, merkez olarak kabul ettiğimiz –C diyebilirsiniz ona– belirli bir noktaya eş uzaklıktaki bütün noktaların toplamı ve bunların çizdiği hacim, içerdiği hacim türünden bir şey. Spinoza bunun nominal bir tanım olduğunu, yani tanım olmadığını; kürenin özelliklerinden, dışavurumlarından yalnızca birisi olduğunu, ama gerçek, *générique* tanımını oluşturmadığını söylüyor. Bu ne demek, "gerçek, *générique* küre tanımı"? Spinoza hemen uyarıyor tabii: "Küre" dediğimiz şey, doğadaki gerçek küreler gibi fiziksel anlamda değildir. Bunlar rasyonel nesnelerdir, aklın

* *Spinoza: Pratik Felsefe*, çev. Ulus Baker, Alber Nahum (İstanbul: Norgunk, 2011).

yarattığı nesnelerdir ama orada da tanımın işleyişi böyledir diyor. *Générique* dediği tanım, bir şeyin *causa proxima* –en yakın neden, en samimi neden diyelim– bakımından tanımlanması. Bu en yakın neden, *causa proxima*, şöyle anlatılıyor Spinoza tarafından: "Bir yarım daire düşünün. O yarım daireyi bir ucu, bir tarafı hareketli, öte tarafı hareketsiz bir eksen etrafında çevirdiğin ölçüde küre vardır, bu hareket durduğu ölçüde, yani o anda küre yoktur." Bunda anlaşılmayan bir şey var mı? Küre, sabit bir eksen üzerinde çevrildiği ölçüde ve sürece –*quatenus*– var olan, ve bu çevirme hareketi, eylemi, faaliyeti durduğu anda tümüyle ortadan kalkan, kalkmak zorunda olan şeydir. Kürenin bir sürü özelliği vardır elbette, ama onlar kürenin tarifi değildir, *descriptio*'su değildir, özelliklerinden yalnızca birisidir. Yine de bütün meseleyi halletmiş olmuyoruz. Bu küreyi yaratan faaliyeti içeren ya da bu faaliyetin öznesi gibi görünen bu yarım daire nasıl yaratılacaktır? Yine bir ucu sabit, öteki ucu hareketli bir doğru parçasını çevirdiğinizde bu ortaya çıkacaktır. Bir ucu sabit, diğer ucu hareketli bırakılan herhangi bir şey bir yarım daireyi oluşturur, onun eylemi ve sonucu aynı şeydir. Sonucu yarım dairedir. Yakın nedeni, başka bir deyişle, fizik dünyaya, ya da kozmolojiye doğru aktarmaya başladığınızda, Spinoza'nm deyişiyle *immanent*, yani içkin nedeni odur. Ama "doğru parçası"nı da tanımlamamız gerekir. "Doğru parçası"nı da Spinoza şöyle tanımlıyor: Düzgün doğrusal bir yol boyunca hem durup hem kendisini aktaran bir nokta – yani *translatio* dedikleri Latince'de– kendisini sürekli tercüme eden bir hareket. Peki nokta nedir? *Causa proxima*'sı, yakın nedeni tarafından betimlendiğinde ya da tarif edildiğinde Spinoza belki de skolastik Ortaçağ düşünürlerinden devralabildiği bir şey söylüyor: Nokta, hareket ile hareketsizliğin, duruşun aynılığıdır, aynı olduğu yerdir. Neden? Çünkü dikkat ederseniz bütün tanımlarda bir ucun hareketli, bir

ucun hareketsiz olması gerekiyordu. Bu hareket ile hareketsizliğin birleştiği mefhum da elbette nokta. Peki noktayı yaratan nedir? Hareketin ve hareketsizliğin bir tür karşı karşıya gelişi ya da biraraya gelişi, bu hareket ile hareketsizliği biraraya getiren bu düzleme *attributum* adını veriyor açıkçası: yani uzayda yer tutma *attributum*'u, sıfatı; cisim olma, yani cismani bir varlık olma. Uzayda yer tutma ama, boş bir uzayda yer tutmuyorsunuz Descartes'ın söylediği gibi. Aktif bir hareket içerisinde uzayda yer tutuyorsunuz. Uzayda yer tutmak, bir faaliyettir, yani bir mekânın içerisinde bulunmak ve durmak değildir. Oysa –bunu zaten Descartes'm analitik uzam anlayışına karşı geliştiriyor– uzayda yer tutmak, bir *attributum*'un sonsuz bir yayılma ve yer tutma, yer kaplama yeteneğidir. Başka bir deyişle, hareketli ve hareketsizler arasında, hızlı veya yavaşlar arasında belli bir evrensel orandır. Aynı düşünceyi, tümüyle diğer insanların anlayabileceği diğer *attributum*'a ya da sıfata da, yani düşünce *attributum*'una da taşıdığını söyleyeyim. Orada da fikirler birbirlerinden, yakın nedenleriyle çıkacaklardır. Bu ne demek? Bütün varoluş, hem fikirlerin hem de cisimlerin hedefsiz sürekli açılışından ibaret. Önceden belirlenmemiş bir hedeften bahsedebildiğimiz zaman hedeften bahsedebiliyorsunuz gerçekten, önceden belirlenmemiş bir şeye de hedef denmez. Yani hedefsizliği o anlamda, negatif bir anlamda almıyoruz böylece. Tekrar altını çizeyim: Bu iki *attributum*'u, Tanrı'nın sonsuz *attributum*'larından yalnızca ikisini biz de paylaşıyoruz, çünkü biz de mekânda yer tutuyoruz ve Tanrı gibi düşünüyoruz. Tanrı da düşünüyor ama bizden farklı tabii. Çünkü o sonsuz sayıda *attributum*'un üzerinde, sıfat üzerinde var olan bir şey Spinoza'ya göre. Kendi dışında başka bir şeye olanak sağlamadığı ölçüde bütün sıfatlara, olanaklı bütün sıfatlara sahip olmak zorundadır. Bu Tanrı elbette özgür değildir; özgür olmak çok az bir tanım Spinoza için. Tanrı, özgür ne-

dendir. Bu iki sıfat aracılığıyla, insanın düşüncesinin ve cismani varlığının *causa immanentia*'sı, yani içkin nedenidir. Dolayısıyla Spinoza'nın Tanrı'yı sonsuz konstrüktivist bir faaliyet olarak algıladığı söylenebilir. Peki insan hangi anlamda bu tanrısal niteliğe sahip olabilir? Basitçe söylersek, ürettiği ölçüde, ürettiği ölçüde karşı çıkabilir. "Karşı çıkabilir" ifadesini şöyle bir anlamda kullandım: Negatif olmayan bir faaliyet olduğu için üretim, sözgelimi bir direnci de üretmek zorundasınız. Yani herhangi bir şeyi üretmek, bazen sözgelimi durmak, büyük bir faaliyettir. Duraklamak, şöyle bir durup bir şeye bakmak diyelim, epey ciddi bir emek gerektirir çoğu yerde, bazı yerlerde de hareket etmek. Çünkü hepimiz aynı kentte yaşıyoruz Leibniz'in söylediği gibi. Şimdi bu noktaya kadar biraz ağırlaştı son çerçeve. Soracağınız bir şey var mı Simmel ve Vertov üzerinden devam etmeden önce?

[*kesinti*]

Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ını seyredecektik, belki de iyi oldu...

[*kesinti*]

Kinoglaz [sinegöz], Vertov'un bu *stage cinema* denilen şeye hiçbir şekilde ödün vermeden, 1954'te ölene kadar yaptığı şey. Tabii Stalin döneminde film yapmasına pek olanak verilmemiş. Sadece Sergey Mikhailoviç Eisenstein ile birlikte, Sovyet sinemasının iki kutbunu oluşturuyorlar diyelim bu çerçevede. Sizin tartışmanız bence doğrudan doğruya buna dokunuyor gibi, çünkü Angela'nın [Melitopulos], Vertov'la, Vertov'un filmografisiyle kendi filmografisi arasında bağlantı olduğunu biraz sonradan öğrenmiş olsa da, ortak bir yere eriştiklerini söyleyeceğim – zaten kendisi de bunu söylüyor-

du. Görüntülerin kime ait olduğu ve bu saldırganlık problemi... Şöyle söyleyeyim, İtalyan sinemasında ciddi bir problem çıkmıştı 1948 dolaylarında. Büyük İtalyan sineması, yani de Sicalar filan, neo-realizm denilen bir sinema ortaya çıktı. Hayatı tasvir etmeyi, ama belgesel değil de bir tür *stage film*'le, yani mizansenli filmle hayatı yansıtmayı, realist yansıtmayı bir tür estetik haline getiren, bir tür yeni-gerçekçi İtalyan sineması. Yıl 1948, faşistler filmi bitirmemiş Almanya'da olduğu gibi. Almanya'nın bütün sinematografik aygıtı, endüstrisi Naziler tarafından parçalanmış ama İtalya'da o kadar olmamış. Dolayısıyla, savaş bittikten sonra, 1948 falan gibi –bundan bahsetmiştik hatırlıyorum, bir daha altını çizeyim– genelde bu solcu Rosseliniler, Vittorio de Sicalar ortaya çıkıp Hollywood *stage* sinemasına karşı İtalyan sinemasını yükselttiler. İtalyan neo-realizmi ve büyük İtalyan sineması buradan doğdu. Onların şöyle bir sorunu yoktu, Vertov'un karşılaştığını hissedebildiğimiz ve seni rahatsız eden sorun: Vertov'un *kinoki*'ye, kameralı adamlarına, kameramanlarına önerdiği şey, hayatı rahatsız etmeden, hayatın bütün veçhelerini, bu akışkan görüntüler içerisinde filmle tespit etmekti. Bunu söylerken de, "Aman ha dikkat edin, trafiği bozmayın, insanlara rahatsızlık verebilirsiniz, kameranın varlığı insanlara bir tür rahatsızlık verir," diye uyarıyordu, bu çok belirleyici Vertov açısından. İnsanlara rahatsızlık vermemenin yolu aktör kullanmaktır. Tabii bu bizi belgeselin dışına götürecek bir şey. Ama bu adam belgesel yapmak istiyor, yani Sovyet yaşamını –kendi deyimiyle, *jizn kak ona yest*'i, olduğu gibi hayatı– vermek istiyor. Ne demek "olduğu gibi hayat"? Aynen Spinoza'nın *Ethica*'sında anlatmaya çalıştığı gibi; Simmel'de de buna rastladığımızı düşünüyorum. "Olduğu gibi"... Berlin'deki o kent yaşamı, diyeyim.

Dziga Vertov'un filmi çok öforiktir [aşırı neşeli], yani Angela Melitopolous'un filminin o çok ağır işleyen karakte-

rinden apayrı, sürekli bir öfori, neşeliye kaçış söz konusudur, belki hastalıklı derecede. Görüntülerin sürekli birbirini takip edişi ama aynı zamanda karmaşık imajlar oluşturması... Dolayısıyla bir kez seyretmenin de fazla anlamı olmadığı için herhalde atlaya atlaya seyredeceğiz önümüzdeki hafta. Sonra tekrar seyredebiliriz tabii, daha dikkatli, ayrı bir seansta, çünkü söyleyeceğimiz şeyler bu üç metnin – biri filmografik, sinematografik olan, biri felsefi olan, diğeri de bilimsel, sosyolojik olan üç metnin– üst üste konuluşuydu, başta söylediğim gibi. Bakış açısı konusuyla başlamamın nedeni de buydu zaten. Vertov şuna derinden inanmış birisi gibi görünüyor: Kameranın bakış açısı birinin bakış açısı değildir. Yani bazı semiyotikçilerin düşündüğü gibi bir *extension*, bir uzantı değildir, ya da McLuhan gibi iletişimbilimcilerin düşündüğü gibi gözü taklit eden bir şey değildir, gözden bambaşka bir şeydir. Gözün gördüğünü gören şey değildir. Dolayısıyla, kendi içinde öznel olmayan bir görüntü tarzıdır. Kamera apayrı bir öznedir, çünkü bütünüyle farklı bir materyal üzerinde işlediği gibi, aynı zamanda sadece gördüklerini kaydetmekle kalan, bir tür bellek uzantısı oluşturmakla kalan bir şey de değildir. Kamera tümüyle farklı, insan gözünden tümüyle farklı bir şeydir.

Soru: Kimindi?
Vertov'un.

Aynı kişi: Yıl nedir?
1927.

Aynı kişi: Bu renkliden önce değil mi?
Tabii. Tabii.



Dziga Vertov, *Kameralı Adam* filminden.

Aynı kişi: Sinemanın yeni yaygınlaştığı zaman falan?

Renk kullandıklarını biliyoruz. Boyuyorlar çünkü... Montajda boyuyorlar.

Aynı kişi: Kamera yeni bir aygıt. Yeni endüstriyelleşmiş, yeni yayılmış durumda falan. O zamanki kamera belki gerçekten öyle [insan gözünden tümüyle farklı], şimdiki için bunu nasıl söyleyebiliriz?

Şey için söyleyemiyoruz bunu...

Aynı kişi: Yani 1920'deki kamera evet. 1998'indekinden çok şüpheliyim.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...bir özelliği değildir bir filmde ortaya çıkan, ekranda görünecek imgenin oluşturulduğu süreçtir demek istiyor, buna montaj diyor.

Soru: Peki montaj işin içine girince, 'olduğu gibi hayat' ne kadar sakatlanıyor?

Sakatlanmıyor çünkü Vertov'un düşüncesi şöyle bir şey: Coğrafi olarak, zamansal ve mekânsal olarak, tarihsel bir bütünlük olarak hayat zaten sakatlanamaz, çünkü herhangi bir noktadaki bir şey ile başka herhangi bir noktadaki bir şey arasında mutlaka bir ilişki vardır. Spinozacı bir ilke bu, onu zaten koyuyor. Dolayısıyla, bütün görüntüleri toparlayacak bir *fictif* [kurmaca] aygıt olarak sinematografiyi düşünebilirim, ya da şiir yazmayı düşünebilirim, sözle yapılan bir şiddet. Onun döneminin, etkili bir Bolşevik Devrimi'nin hemen ardından gelişen bir dönem olduğunu da unutmayın. Proletarya diktatörlüğü meseleleri tartışılıyor, Sovyet aygıtı tartışılıyor, işte o arada Lenin ölüyor. Bu adam, Vertov, "Leninist oran" gibisinden bir terim atıyor ortaya. Endüstriyel dediğim eğlencelik sinema –yani kültür endüstrisi– ile belgesel arasında hiç değilse bir oran olsun, her iki tarafa da para yatırılsın Sovyet hükümetince diyor. Çünkü amaç insanların sadece kendi hayatlarını bulmaları değil, çok uzaktaki hayatın da o Sovyetik beden üstünde nasıl aynı şekilde işlediğini görmeleri. Yani birbirinden çok uzak yerlerde yaşayanlar, Yakutistan'daki bir avcı-toplayıcı veya işte Leningrad'daki, Moskova, Bolşoy Tiyatrosu'ndaki bir balerin nasıl olup da Sovyet oluyor? Her şeyi tek bir düzleme yaymak... Bu, *Ethica*'nın da yapmaya çalıştığı şeydi. Kent anlatımında, kent izlenimlerinin birleştirildiğini düşündüğünüz andan itibaren Simmel'in de sosyolojisi buna tekabül ediyordu. Bu üç metni üst üste koymanın mecburiyetine dair bir ilk noktayla karşılaşıyoruz burada.

[*kesinti*]

Dikkat ettiyseniz, filmin üzerine çok konuşmak istemediydim ama farklı anlarda yapılmış çekimler bunlar eninde sonunda. Ayrıca bilhassa yapılmış çekimler, yani kamera-aktif çekimler ama burada da mesele sadece çekimlerden ibaret değil. Montaj masasındayken bir anlam kazanacak ya da dikkat çekecek şey, oradaki hayata dair, çeken kişinin, kamerayı kullanan kişinin düşündüğü, düşünmüş olduğu şey değil. Dolayısıyla işin içinde, sözgelimi birisini suçlayacak kötü niyet mantığını aramak bence biraz abes olur, bu çekimin bir tür kötü niyet içerebileceği düşüncesi abestir, yani gerçekten dövmemek gerekir kameramanı.

Soru: Peki Reha Muhtar'la karıştırırsam?

Reha Muhtar tümüyle televizyondur. Televizyon kadar saldırgan bir şey yoktur. Bir polis bir şey...

Soru: Çekilen bu mekânları ayırmak çok kolay değil...

Bilmiyorum. Videonun ortamının elbette televizüel bir şey olduğu belli, gösterildiği ekranın. Onu Aras daha iyi bilir, kendisi de videocu olduğu için... Ama bu adamların, Dziga Vertov'ların *newsreel* türü haber yaptıkları dönemi düşünürsek, oldukça karmaşık ve belirgin ölçüde, kendi düşüncelerine uygun, kendi sanat okumalarına uygun bir iş yaptıkları kanısındayım. Yani, biz Sovyet hayatını –ki bu da dünyadaki hayat demek, global insan yaşamı demek, Spinozacı deyimle söylersek bir anlamda da Tanrı demek– yaşamın kendisini "olduğu gibi" vermek istiyoruz diyorlar. Ama yaptıkları gönderme şöyle bir şey, şu çelişkiyi içermiyor onlar açısından: Bunun üzerinde bir tür *poiesis* yapılması, bir tür sanatsal yaratım, imgelerin yaratımı...

Soru: Montajla...

Montajla bir tür sanatsal yaratım ortaya koymak, yaşamı olduğu gibi vermekle çelişmiyor onlar açısından. Korktuğu şeye dikkat çekmiştim Vertov'un, sonradan *stage film* yapan İtalyan neo-realistlerinin korkmadığı bir şeyden korkuyordu. Hayatı engellemekten, Sovyet yaşamının düzenini engellemekten, trafik düzenini falan etkilemekten, ayıptan korkuyordu. Yalnız burada o dönemin Sovyet insanının henüz köylü olmasının bir rolü vardır sanırım. Bu önemli bir estetik roldür. İtalyanlar gibi *stage* bir filmde sokağa bir aktör çıktığında ya da bir bakkalsınız, dükkânınızın önüne büyük bir film seti kurulmuş, sözgelimi bir aktör geliyor de Sica'nın, Rosselini'nin filmlerinde, Ingrid Bergman gibi eski bir efsane sokakta döneniyor. İtalyanlar zarif insanlar tabii, Akdenizli, giriyorlar o dansa, bir jest yapıyor, bir şey yapıyor, olaya öyle katılıyor. Buna cesaret etme olarak, bu klişeleri "imgeleştirme"ye, imgeler haline getirmeye cesaret etme olarak bakabiliyoruz İtalyan sinemasına.

Soru: Aslında her iki örnek de televizyondan önce, yani 1948'de...

Televizyon geldi, her şeyi çok zorlaştırdı. O doğru.

Soru: Yani insanlar görüntü vermekten de çok hoşlanmayacak.

Evet. Tam da bu nedenle Vertov gibi bir deneyciye ya da Angela'nın yapmaya çalıştığı şeye, televizyona karşı bir tür güç olarak bakılabilir –atfetmek zorunda mıyız bilmiyorum ama– sanki oralardan bir kanal, televizyon gibi bir şeyi en azından düşük yoğunluklu bir çerçevede ortaya koyar gibime geliyor. Televizüel imaja karşı bir tür direnç olarak düşünüyorum, yani cam kutuya karşı bir direnç. Bu haberlerin falanın filanın, haber programlarının, şov programlarının

sunuluş biçimine karşı... Yani kanaat toplumunu yönlendiren bir televizyondan bahsedebilirsek, bu videonun kanaat toplumunu yönlendirmediğini, simgeleri, baskın simgeleri, başat simgeleri, resmî simgeleri içermediğini ve kullanmadığını, bunu yapabilmek için de doğrudan doğruya simgeleştirmekten kaçmak üstüne kurulduğunu söyleyebiliriz. Yani bu videonun, imajları simgesel olarak üstlenebilecekleri değerlerden tümüyle kurtarmak derdinde olduğu izlenimine sahibim ben.

Soru: Ben paranoyakça bir şey ekleyeceğim de... Görüntü hiç kimsenin değilse – ki Angela'nın davranışı biraz öyle...

Evet...

Aynı kişi: Sonuçta çıkan kurgulanmış şey de öyle aslında, herhangi birinin değil...

Evet...

Aynı kişi: Angela'nın böyle bir iddiası var mı bilmiyorum. Bir şekilde bir televizyon kanalı bunu ele geçirip yayınlarsa ne gibi bir rezillik ortaya çıkacak?

Aras [Özgün]: Zengin olursun.

Aynı kişi: Hayır, tamam Angela zengin olur ama ben de mi olurum?

Aras: Sana bir şey olmaz!

Aynı kişi: Ben o zaman manevi tazminat davası açabilmek isterim yani... Şimdi ben televizyonda yayınlanacak olduğunu bilseydim [Ulus Baker katılarak gülüyor] zaten kamerayı paramparça ederdim falan... Ama bunu yapamam, pratikte mümkün değil...

[*kesinti*]

Işık problemini hep, "Ne yansıyor?" diye çözümlemeye girişmiş bu insanlar, yani bir güneş ya da Tanrı'nın nuru yansıyor diye. Dolayısıyla, yansıtmak senin bir faaliyetin değil, yani varoluşun, senin ışığı yansıtman değil; bir görüntüyü oluşturan, seni algılayan şey, aslında diyecekler ki Tanrı'dır, sen onun simülasyonusun diyeceklerdir. Bana son derece ikna edici görünen bir şey var. Ortaçağ düşünürleri bu *simulacrum* meselelerini Baudrillard'dan çok daha iyi biliyorlardı, çok daha akıllıca kavrıyorlardı çünkü insan her zaman bu simülasyon içerisinde buldu kendini. Simülasyon kendi içerisinde kötü bir şey değildir. O kadar simülatif varlıklarmışız ki bunu anlamak için Ortaçağ teolojisini falan okumak yeterli. Platon ve Plotinos'tan bahsetmemin anlamı şuydu: Platon için bir "katılım problemi"nden bahsetmiştik, onu tekrar anlatayım. Katılıma üç *mode* altında bakıyor. –Katılım problemi diye bir felsefi problem var. Bize uzak gelebilir ama katılımdan söz edilen her yerde böyle bir sonuca varılıyor.– Bunun üç modeli var. Birincisi maddi katılım: İşte çayla sütün birbirine karışması, sütlü çay yapar. Sütlü çay bütündür, sütü ayırırsan bütün biter. İkinci bir katılma, demonik katılmadır: şeytana uymak, bir tanrıya uymak. Bu, bir katılım hareketi olarak düşünülüyor, neden allah bilir, bilmiyorum. Üçüncü grup katılım, simülatif ya da imitatiftir, Platon'un *mimesis* adını verdiği. Bu katılımda da bir model uyarınca bir *demiourgos*, bir *artisan* [zanaatkâr] o modele katılarak bir şey üretir. Platon katılımı [pay almayı] hep böyle düşünüyor.

Plotinos geliyor, neo-Platoncu diye bilinen, aynı problemi alıyor, ama "Bu iyi bir bakış değil," diyor. "Hep kendisine katılmanın değil de, katılan şeyin açısından bakıldığı için bu şiddet gibi görünüyor," diyor. Bir partiye, bir parti hareketine katılım ne demek sözgelimi? Katılan kişi partiden çekildiğinde, parti ne ölçüde dağılıyor? Dolayısıyla, "Platon'da

katılım bütünüyle negatif bir öznellik üzerinden işliyor," diyor. Plotinos bunu asla anlayamıyor, çünkü belki Hıristiyanlığa daha yakın biçimde, bu üç katılım ilkesini bu tür şiddet terimleriyle değil de bağış olarak düşünmeyi öneriyor. Platoncu olarak kalıyor tabii tartıştığı aynı şey, ama öyle bir şey bilmeliyim ki ya da düşünmeliyim ki kendisi değişmeden benim varoluşumun kendisine katılmasına olanak sağlasın diyor. Plotinos buna Bir diyor, Tanrı diyor; hâlâ pagan bir düşünür, hem de yeni-Platoncu bir düşünür. Bunun Hıristiyanlığın bazı doktrinlerini, uzun vadede teolojiyi de etkilediğini biliyoruz, İslami düşünceyi, tasavvufu da çok etkilediğini biliyoruz. Bu ne demektir? Bu doktrinin adı Latince *emanatio* [türüm, südûr]. İlkeyi, Thales gibi "su her türlü değişkede vardır" demeksizin, değişmeden kalan, ama asla soyut olmayan ve kendi modelini bahşeden, karşılığında hiçbir şey beklemeyen bir varlık, yani *to on,* ontolojik bir realite olarak düşünmeyi öneriyor.

Bu düşüncenin kötü sonuçları da olabilir, iyi sonuçları da. Ama ben sözgelimi Dziga Vertov'un şunu söylerkenki tavrını da bir nevi kendisine katılman bir hayat görüşü olarak görüyorum, görüntü yoluyla yankılananı görmek, seni görmek değil... görüntüyü mülkiyet olmaktan çıkarabilen bir bakışın prototipini görüyorum onda. Sen, bir hayatın üzerinde yansıdığısın, diyelim. Bir hayat var, herkesin hayatı bu, sosyal bir hayat var, ve bu sosyal hayatın içerisindeki belli bir işbölümü, Vertov'un "sosyalistçe işbölümü" dediği çerçevede *kinok*'lar var ve bu görüntüleri yakalamak zorundalar, çünkü bu da Sovyet hayatının bir parçası, onların da Sovyetik hayata katılma tarzı bu, onu konstrüktivist bir tarzda inşa etme faaliyeti, onların da katılımı bundan ibarettir. Dikkat ederseniz birileri için bir şey yapmıyorlar artık. *Entertainment* [eğlence] sineması –Vertov'un oranlanması üzerine düşündüğü şey– başka bir şey yapıyor çünkü, insanlara

özneleri ilgilendiren bir tür eğlence sunuyor. Ama bu film, önümüzdeki hafta izleyeceğimiz bu film kimseye eğlenceli falan gelmeyecektir. Mesele o değil. Bilmiyorum ikna edici olabildi mi söylediğim?

[*sorular duyulmuyor*]

Tabii aynı problemler mi, Angela'nın o video meselesinde yapıp ettiği ile Vertov'un yapıp ettiği, sosyalist olmayan bir toplumda...

Soru: Bana aynı gibi gelmiyor... Yani şu nedenle... aslında başka bir probleme gidiyor ucu... Yani ben metroya biniyorsam, sosyalleşmek zorundayım...

Zaten sosyalleşmişsin. Yani metroya bindiğin ölçekte sosyalsindir.

Aynı kişi: Ama işte marketi bakkala, kola makinesini de markete tercih etmek var.

Ama tabii bu tercihler çok küçük ve yapmanız gereken etik kaymalar.

[*kesinti*]

"Görüldüğünü görmek", bir *spectrum* alanında belirmek, yer bulmak demek. Görüldüğünü görmek, o demek. [*birine hitap ediyor*] Dayandığın ikinci şey, doğrudan doğruya etik-politik bir şeye çok acelecilikle vardırdığını düşünüyorum bu meseleyi çünkü şuna da dayandırıyorsun: Sözgelimi, yazı meselesi ortaya atıldığında, Aras ortaya attığında, sanki bu ikisini ayırt eden tek şey enformasyon miktarıyla, yani mühendislik terimleriyle ölçülebilirmiş gibi düşünme tehlikesi var. Öyle bir yanılgıya düşme tehlikesi var.

[*soru duyulmuyor*]

Hayır, şöyle bir şey: Angela'nın bu filmi tümüyle *noesis* dediğimiz şey üzerine kurulu. Gösterdiğini bir plan düzleminde ayırt etmeyen, esirgemeyen, bir anlamda görüntüye küfreden bir şey – ama birisinin görüntüsüne değil, genel olarak görüntüye küfretmek diye bir şey mümkündür.

Genel olarak görüntüye küfretmeyi mesela Orson Welles şöyle yapıyordu bence, geçen dönem tartıştıydık onu biraz. Neden acaba Othello'nun görüntüsü Iago'nunkinden daha kötü görünür? Othello doğrucudur, iyidir, *persona*'sı sağlamdır, ahlaklıdır; ama imaj düzeyinde gerçekten bir tür antipatikliği vardır. Iago ise klasik bir tür akreptir, sokar. Iago'nun ne yapacağını bilirsin, dolayısıyla daha az zarar verir. Felaketin müsebbibi olan kişi ne ölçüde Iago'dur? Desdemona'nın haksız ölümüne sebebiyet veren, cinayeti işleyen kimdir? Iago'nun tuzağına düştüğü için, yalanlarının tuzağına düştüğü için, yani başka bir deyişle enayi olduğu için, Desdemona'nın kocası Othello mudur? Bu işi nasıl çözeceğiz? Othello neden imaj olarak, imge olarak kötü gösterilmiştir? Sanat filmi tabii, resmî yorumun tam zıddı bu çünkü. Resmî yorum derken Shakespeare'in eserine yöneltilen resmî yorumu kastediyorum, Shakespeare'in kendisinin değil. Drama geleneği içerisinde Shakespeare'in bir tarihi olduğunu, resmî yorumlar içerisinde çok dönüştürülmüş olduğunu düşünüyorum. Antipatik gösterilmek zorundadır Othello tipi. Gerçek bir insan değildir, hiç önemli değil, bir tiptir ama bir insan tipidir ve kötü gösterilmesinin zorunlu olmasının, sanat eserinin işleyebilmesi için zorunlu olmasının nedeni de çok Spinozacı ve Nietzscheci bir sorun gibi geliyor bana. Othello doğrucudur, hak arar, hakikati arar, bunlar güzel duygulardır diyelim, güzel etik arayışlardır; ama Orson Welles sanki şunu da sormak ister: Bu hak arama dürtüsünün nedeni nedir? Kıskançlık, yani kötü bir duy-

gu. Spinoza olsa, "kötü bir duygudan iyi bir duygu çıkmaz," derdi. Oradaki bütün bu hak arama, işte bu resmî, baskıcı *moralitas*'ın [ahlakın] kökenidir bir anlamda.

İkincisi, yine bahsetmiştik, Spinoza soruyordu ya, birisini öldürmem ne demektir? Bir eylem olarak niçin kötüdür? Doğa açısından, Tanrı açısından kötü diye bir şey yok zaten; hiç kimseyi sevmek zorunda değil Tanrı bizim sevmekten anladığımız, insanların sevmekten anladıkları anlamda, çünkü neden sunmak zorunda değil. Doğanın düzleminde her şey apaçık diyelim. Kendi içerisinde hiçbir eylem ahlaki olarak iyi ya da ahlaki olarak kötü, güzel, iyi kötü çirkin değildir. Ama insanların bu düşünceye varmaları çok zordur; bunu nihai bir amaç olarak da söylemiyor Spinoza, bunu bir tür *affect*'ler rejimiyle, imgelerle oynayarak, fikirlerle oynarak kurmaya çalışıyor. *Ethica* öyle bir şey; en başta söylediğim, bu dersin yönelimi de o zaten. Bedenin gerçekleştirebileceği bir eylemdir birisini öldürmek, ve her beden, her vücut bunu en üstün doğal hakla yapar, diyor. Çünkü bu, bir bıçağı alıp, onunla belirli bir güç ilişkisine girip –Spinoza için her şey fiziktir– birisine saplamaktır. İşte annemi öldürüyorum, Neron mesela. Orestes ise babasını öldüren annesini öldürüyor, Klytaimnestra'yı. Bu iki fiziksel eylem aynı olduğu halde, insanlar birisine kötü birisine iyi diyorlar, bu ne demektir diye soruyor Spinoza. Niye öyle yapıyorlar acaba? Çözümlemesi de şöyle bir şey: İmgeler, bugün en başta söylediğim gibi karşılaştığımız, sokaklarda karşılaştığımız bu imgeler nötr değildir. Bizde neşe, keder, sevinç falan uyandırırlar çünkü başka duyguları ve zorunlu olarak daha önce görmüş olduğumuz başka imgeleri, görüntü imgelerini çağrıştırırlar. Orestes'teki çağrışım, imgesel çağrışım iyidir, çünkü Orestes'in güçlerini artırır. Neron'daki imgesel çağrışım kötüdür, çünkü Neron'un annesini öldürürken gördüğü ya da imgelediği şey annesinin ölü bedenidir, üzüntülü bir

şey verecektir ona bu, aktif bir sevinç vermeyecektir. Bir tür kıskançlık, bir tür öfke duygusuyla hareket edecektir Neron. Orestes ise annesinin ölümüyle birleşiyor değil, onu imgeliyor değil; babasının "hayatıyla" biraraya geliyor, annesi tarafından öldürülmüş babasının yaşamıyla biraraya geliyor. Dolayısıyla diyeceğiz ki, kendi açısından, kendi sevincini artırması açısından Orestes'in yaptığı daha iyi, Neron'un yaptığı ise daha kötüdür.

Üçüncü bir nokta, bu imgeler kuramı üzerinde duracağız, Vertov'la ilgili olarak, onun öforisiyle falan ilgili olarak da duracağız. Bugün gördüğümüz hep hüzünlü gibiydi sanki. Burada, Angela'nın filminde bir tür neşe yok mu, çok oynak bir şeyler de yok mu o görüntülerde?

[*soru duyulmuyor*]

Yani oldukça karmaşık bir sorunla karşı karşıyayız aslında ve çok acele bir etik yargıya varmanın olanaklı olmayacağını düşünüyorum. Bir estetik meselesiyle karşı karşıyayken, Spinoza'yla, yani bir etik kitabıyla o kadar uğraşmamızın nedeni de bu bir bakıma.

[*kesinti*]

Halbuki birbirinden çok uzak iki şeyin yakınlığını ölçmek başka bir şeydir Leibniz'e göre. Çok uzak iki şeyin, iki sayının yakınlığı da ölçülebilir ve bu sonsuzca yaklaştırılabilir. Leibniz'in bütün mantığı, mesafeyi ya da aralığı uzaklık yönünde düşünmek değil, "aralıklar kuramı" diye yeni bir mefhum ortaya atıp, *théorie des intervalles* diye bir şey ortaya atıp, birbirinden çok uzak iki şey arasındaki yakınlığı ölçmek, buluşmayı bir anlamda ölçmek. İlerde bu tür prensipler çok genişletilecek ve farklı uzaylar, uzay modelleri falan oluşturulacak; Lobaçevski, Riemann, bu yakınlıkları öl-

çen, çok uzak iki şey arasındaki yakınlıkları ölçen uzay modelleri geliştirecekler. Şimdi bu geometriye dair bir şey ama, etiğe dair ya da estetiğe dair modelini oluşturabiliriz, çünkü başlangıçta demiştik: Manzara resmi ya da natürmort dediğimiz, birbirinden çok uzak şeyleri biraraya getirme, yani bir anlamda yakınlığını ölçme yetisidir. Vertov'un bütün bir Sovyet yaşantısı düzlemi çizişinin temeli bu entervaller, aralıklar. Coğrafi uzaklık, bir film aracılığıyla tümüyle yakınlık haline geldiğinde poetik bir şeye dönüşecektir, yani bir anlamda bir sanat eserine dönüşecektir. Tam da bu yüzden, Vertov'un "senin yaptığın, yüzeysel bir habercilik, bunun üzerinde atraksiyonlar yapmışsın" türünden bir eleştiriye verdiği cevap şu: Bu ikisi –habercilik ile sanat– arasında bir yakınlık vardır ve bu film de odur. *Kameralı Adam*, *Chelovek s Kinoapparatom* filmi, bu yakınlıkların ölçümüdür. Yani bir enterval kuramıdır bir anlamda. *Rasshirenie* [расширение; rassširénije]. *Rasshirenie* gündelik Rusça'da, "şuraya bir uzayalım bakalım" gibi bir şey... Yine kentli bir tema, "bu akşam bilmemnenin meyhanesine bir gidip takılalım bakalım" gibi bir anlamda kullanılır. [*kayıt kesiliyor*]

30 Nisan 1998 Tarihli Ders

Kant'ın eleştiri felsefesi ve üç eleştirisi. – Bilme yetisi; *a priori* ve *a posteriori* yargı. – Arzulama yetisi. – Kopernikçi devrim. – *A priori* sentez. – Duyumsama yetisi. – Kategoriler. – Yargı gücü; *sublime*.

Bugün belki biraz konuyu ağırlaştıracak bir çerçeve atmayı düşünüyorum. Şimdiye kadarki çerçevemiz biliyorsunuz görsel sanatlara doğrudan doğruya değinmediğimiz bir çerçeveydi; özellikle Spinoza düşüncesini, konumuz açısından bazı çizgiler yakalayabilir miyiz bu felsefeden diye yavaş yavaş bir sorgulamamız olmuştu. Hatırlarsanız, konumuz bakış açısıydı. Ardından Dziga Vertov'la imge üretimi konusuna girmeye başladık. Bugün, bundan sonraki sekansların zorunlu kıldığını düşündüğüm bir düşünür aracılığıyla, ona dönüş yaparak, normal programımız dışında bir düşünüre, Kant'a bazı değinmeler yapmak istiyorum.

Çoğunuz biliyorsunuzdur, Kant'ın selefi başka bir Alman düşünürü, Baumgarten, estetiği bir bilim olarak ele almaya çalışmıştı. Baumgarten'dan sonra biliyorsunuz Kant estetiği diye bir şey var. Alman idealizminin estetiğe verdiği önem,

sanat felsefesine verdiği önem, bütünüyle Kant felsefesinin atmosferi içerisinde, o program içerisinde başlıyor. Kant'ın doğrudan doğruya bir estetik yazmadığım biliyoruz ama Alman felsefesinde tartışıldığı biçimiyle estetiği ve sanat felsefesini temellendirdiğini söyleyebiliriz. Buna karşın, estetikle doğrudan bağı olan bir düşünce sistemine sahip olmasına karşın Kant'ı okumak pek zevkli değildir. Okumaya kalkıştığınızda bayağı kasvetli bir felsefeyle, zor bir anlatımla, oldukça çetrefil ve sıkıcı bir havayla karşılaşırsınız, çünkü kendisi inançlı bir Protestan'dı. Ama onun felsefesini okumaktaki bu kasvetli havayı dağıtacak bir yol vardır. Bu yolu birazcık takip etmeyi ve bir tartışma açmayı düşünüyorum.

En az Spinoza kadar sistematik bir düşünür olduğu apaçık Kant'ın, bir sistem kurucusudur Kant. Ama Spinoza'dan farkı, pek de gayri resmî bir düşünür olmaması, üniversiter aygıtla çok iç içe olması. Özel bir düşünür değil Kant. Königsberg'deki kürsüsünün dışına hiç çıkmamış. Kant'ın ilk bakışta bütün yaptığı, sanki tuhaf iki nosyonu felsefesinin ya da genel olarak felsefenin içine dahil etmiş olması. Birisi mahkeme mefhumu, ikincisi ise eleştiri mefhumudur. Kant'ın, felsefesini, çok radikal bir şekilde üç eleştirisinde açtığını görüyoruz. Üç kitaba bölünmüş halde, 15-20 yıllık bir süreç içerisinde verdiği üç kitapta: birincisi salt aklın ya da saf aklın, yalın aklın eleştirisi; ikincisi, pratik aklın eleştirisi; üçüncüsü ise, yargı gücünün eleştirisi. Şimdi eleştiri ne demek? Bunu kavrayabilmek için, Kant düşüncesinin eksenini oluşturan eleştiri mefhumunu kavrayabilmek için Kant'ın her tarafa mahkemeler dikmeye çok düşkün olduğunu söylememiz ya da hatırlatmamız lazım. Mahkeme dikiyor. Tümüyle *législative*, yasa koyucu bir akıl mefhumuna, salt kendi kendini ayakta tutan ve yargılayan bir akıl mefhumuna nasıl erişeceğiz? Kant'm derdi budur – tabii ayrıntısına çok fazla girmeyeceğim.

Neden bu adam her tarafa ısrarla mahkemeler dikmektedir? Çünkü felsefe alanı, felsefi tartışmalar alanı ona kendi deyişiyle bir *kampfplatz*, bir savaş meydanı gibi görünüyor. Bir tarafta dogmatikler var, rasyonalistler var: Spinoza, Leibniz – bilginin doğuştan geldiğini söyleyen felsefeler. Öte yanda onların can düşmanı, tabii Anglosakson düşünürleri, Hume ve Locke, ampiristler. Kabaca söylemek gerekirse, Kant'ın deyişince rasyonalistler, Spinoza da dahil olmak üzere, dogmatiktiler. Çünkü onların düşüncesinde akıl yargı veremiyordu, bir dogmaya bağlıydı, bu dogma kendisi olsa bile. Akıl kendi kendini eleştirecek şekilde dizayn edilmiş değildi bu felsefelerde: Descartes felsefesinde, Spinoza'da ve tabii Kant'm en çok tanışık olduğu Leibniz'de – Kant'ın ihtiyaç duyduğu bir tür sentetik mantığı üretmeye ve biçimselleştirmeye çalışan ve buna matematiksel bir yöntem kazandırmış olan düşünür Leibniz. İkinci olarak, Hume hakkında "beni dogmatik uykumdan uyandıran kişi" diyordu Kant. Çünkü Hume ısrarla, Spinoza'da filan bulduğunuz töz gibi, akla dışsal olan, yani insan aklına, öznelliğe dışsal olan varlık anlayışlarının hiçbir ontolojinin temeli olmadığı düşüncesini öne sürer; çünkü bizdeki fikirler kendi dışlarıyla temas etmek için tümüyle algılamadan geçmek zorundadır, önce bir algılama olacaktır, ardından bu algılama üzerinde temellenen fikirler oluşabilir. Dolayısıyla töz diye bir şeyi algılamadığın ölçüde –ki algılamıyoruz böyle bir şeyi– bu fikir tümüyle bir *figment*'tir, uydurmadır. Olsa bile bunu bilemeyiz. Çünkü önce algılamamız gerekir. Hume'un bütün felsefesinin özeti açıkçası bu. Bunun pek de bir felsefe olmadığını, bir tür uyarı olduğunu, nominalist bir uyarı olduğunu ve rasyonalistlere karşı bir polemik olduğunu görüyoruz. E tabii Kant, Hume gibi bir felsefeciyi okudukça kıvranmaya başlıyor. Eğer Hume'un dediği gibi, nedensellik konusunda, kategoriler konusunda salt algı ve izlenimlerden başka fi-

kir oluşturucu, idea oluşturucu bir materyal bulamadığımız söylenirse, bütün akıl cihazının, akli olanın çökmesi tehlikesi var. Hume'u pek sevdiğini söyleyemeyiz dolayısıyla, ama bu meydan okuyuşa karşı bütün rasyonalist cihazı değiştirmeye ve bunun için de bir mahkeme oluşturmaya karar verdiği anlaşılıyor felsefesinin belli bir noktasında. Böylece akla ve yargı gücüne değişik veçheleri bakımından yönelttiği eleştirileri, üç eleştirisi ortaya çıkıyor Kant'ın.

Temel bir varsayım var tabii Kant'ın kafasında: Dogmatiklerde akıl, biraz önce söylediğim gibi dışsal bir cihaz, özneye içkin bir cihaz değil. Dolayısıyla kendi kendini başkalarına yargılatıyor, dışsal bir varlığa yargılatıyor, aşkın bir akla yargılatıyor sözgelimi, ya da Tanrı'ya yargılatıyor. Bu tutumunda da aklın, Kant'ın deyişiyle bir samimiyetsizlik var. Ampiristler ise, tam aksine aklı doğaya yargılatıyorlar, yine dışsal. Kant'la birlikte eski Yunan'da pek de sağlam gelişmemiş bir mefhum belirginlik kazanıyor, bu da doğa ile kültür ayrımına, karşıtlığına tekabül ediyor. Bu açıdan Kant'ın ilk *structuraliste* olduğu söylenebilir, ilk yapısalcı düşünür olduğu söylenebilir. Basitçe şöyle düşünebilirsiniz: Doğa açısından bir insan ne zaman yetişkin olur? Kant'ın bunu sorduğu oluyor. Elbette çocuk yapabilecek yaşa geldiğinde. Ama kültür açısından yetişkin olmak öyle çok kolay bir şey değil. On fırın ekmek yemen gerekir, diyor. Bu özellikle Aydınlanma üstüne yazdığı ünlü metinde, "Aydınlanma Nedir?" sorusuna verdiği cevapta, Aydınlanma ve devrim konularını ileri geri bir dille tartıştığı o metinde ortaya çıkıyor. İnsan gerçekten akla bir yeti olarak sahip olmasına karşın onu kullanamıyor, akla uygun yaşayamıyor, çünkü kültürel açıdan yetişkin değil. Aydınlanma projesini de tümüyle temellendiren zaten böyle bir fikir olacaktır. Kant üzerinde Hume'dan çok etkisi olmuş bir başka düşünür ya da edebiyatçı vardır: Tabii Jean-Jacques Rousseau'nun büyük ısrarı, bir tür anti-

kültür saldırısı düzenleyen Rousseau'nun Kant üzerindeki büyük etkisini düşünüyoruz.

Peki çıkar yol ne Kant'a göre? Akıl ancak kendi yapıp etmelerini, üretimini başka hiçbir şeye yargılatamaz halde tek başına kaldığı zaman, tek başına bırakılabildiği zaman olgunlaşacaktır. Yani, yapıp ettiğini, kendi sorumluluğu içerisinde, kendi kendini yargılayarak denetleyebilecektir. Bol gelen kavramları eleştirmesi gerekecektir; kendisine bol, ütopik gelen, dışsal olan kavramları... sözgelimi tözden falan filan bahsetmeyecektir. Yoksa Spinoza'nınki gibi tehlikeli, tanrıtanımaz bir felsefeye düşme tehlikeniz var – tabii bu, Kant için, Kant açısından bir tehlike. Dolayısıyla bir felsefenin aklın eleştirisini, mutlak ve sağlam bir eleştirisini tesis etmesi gerekir, eleştiri felsefesi de bu demektir zaten.

Birinci kitaba baktığınızda, Kant'm salt aklın ya da saf aklın eleştirisine insan zihninin yetilerini tartışmakla başladığını görüyorsunuz. "İnsanın zihni neye muktedirdir?" diye soruyor. "İnsan zihninde hangi *affect*'ler işlemektedir? Bunu bir tasnif etmemiz gerekir," diyor. İnsanda, –insan zihninde ama, aklında değil– üç yeti ayırt ediyor. Bunlara gerçekten birinci anlamda yetiler diyebilirsiniz, bunlar aklın yetileri değil, zihnin, *mens*'in yetileri. Bunlardan birincisi bilme yetimizdir, insan bilen bir varlıktır. İkincisi isteme yetimizdir, arzulama, arzu duyma yetimizdir. Üçüncüsü de haz ve acı duyumlarını hissetme –hissetmeyi aktif olarak alıyorsunuz– yetimizdir. Bu üç yeti, değişik kombinezonlar içerisinde, her biri kendi özgüllüğünü ve kendine özgü yapısını taşımaktadır. Şimdi o yapıları Kant'a göre ayrıştıralım.

Kant için bilme yetisi üç unsur arasındaki bir bileşimdir, yapıdır, formdur diyelim. Özne, nesne –bilen özne, bilinen nesne– ve bilen öznenin bilinen nesneye dair tasarımı, *représentation* yani, nesnesinin özneye sunduğu şey. Kant diyor ki, öznedeki tasarım, objesine uygunluk gösteriyorsa, yani

bir tür *correspondance*'ı varsa, tekabül ediyorsa, bu en geniş anlamıyla bilmek demektir. İkinci yeti de, yine özne, tasarım ve nesne arasında farklı türde işleyecek bir yapıdır. İlkinde uyum söz konusuyken, bu kez bilen öznedeki bilinen nesneye dair tasarım, o şeyin, bilinen şeyin kendisinin değişmesine, değişime uğramasına sebep olur. Bu arzulama yetisidir. Biraz karmaşık göründüğünü biliyorum –çok fazla kafanızı karıştırmayın– aslında şunu diyor: Eğer bilen öznedeki tasarım nesneyi üretebiliyorsa, onun varlığa gelmesine neden olabiliyorsa, bilen özne kafasındaki bir tasarıma göre bir şey yapmış oluyor. Bu, arzulama yetisidir. İlerde bunun daha açıklık kazanacağını düşünüyorum. Üçüncü yeti de yine özne, nesne ve tasarım arasındadır, ama yine farklı bir yapıdır. Bilen öznenin kafasındaki tasarım, zihnindeki tasarım, öznenin yetilerini artırıyor veya azaltıyorsa, yani yaşam gücünü artırıyor ve azaltıyorsa –bu fikre zaten Spinoza'dan alışıksınız– bu, haz ve acı duyumu yetisidir. Elbette Kant birinci kitapta, aklın saf, teorik kullanımını tartışmaya girişecek, öncelikle bilme yetisini ayrıştırmaya, inceleme altına almaya girişecektir. Bir tasarım nedir? "Ağaç", "yeşil", "renkler", bunların her biri kafamızdaki tasarımlardır. Kant diyor ki, kafamızdaki tek bir tasarım bilme yetimizi asla doyurmayacaktır, çünkü "yeşil" demek bir bilgi oluşturmaz. Ama "ağaç yeşildir" dediğinde, yani en az iki tasarımı biraraya getirdiğinde ya da bir tasarımın ötesine geçebildiğin ölçüde, bir bilgi, bir bilme edimi oluşacaktır. "Ağaç yeşildir" bir bilgidir. Ama ağaç tek başına bir imge olarak bilgi değildir, diyor. İki tasarımı biraraya getirmek ya da en az iki tasarımı biraraya getirmek elbette bir birleştirmedir, Kant'ın Yunanca *synthesis*, sentez [bireştirme] dediği şey. Bir sentez iki biçimde olabilir – burada Kant'ın çok radikal bir biçimde kullandığı eski bir terimi, *a priori* terimini devreye sokmamız lazım. Nedir *a priori*? Basitçe, Kant'm dilinde ve daha öncekilerde, de-

neyden önce ya da deneyden bağımsız demektir. *A posteriori*, yaşantıya bağlı olan demektir, yani deneyimsel, yaşam deneyimimize bağlı olan. Bundan başka da bir anlamı yoktur *a priori* sözcüğünün. Ama burada çok radikal bir önem kazandığını, bir işleç haline gelmeye başlayacağını göreceğiz, çünkü Kant şöyle bir şey diyor: Ağaç yeşildir, bu bir bilgi ama bilme yetisini bu doyurmaz. Akıl henüz bilinen şey üzerine yasa koymaya, bilinen şeyi yargılamaya girişmiş değil ki "ağaç yeşildir" bilgisinde. Çünkü ağaç tasarımı ile yeşil tasarımını biraraya getirirken, ağacı bir tür deneyim objesi olarak, bir tür *expérience* [deneyim] içinde algılıyoruz, *a priori* bir bağ kuramıyoruz. *A priori*'nin iki özelliği var, biraz daha inceltelim tartışmamızı: Birincisi zorunludur, ikincisi evrenseldir, her zaman her yerde aynıdır. Neden akıl doyuma ulaşmayacaktır, yeterli bulmayacaktır böyle bir şeyi? Çünkü zorunluluk ve evrensellik, "ağaç yeşildir" tipinden bir yargıda söz konusu değildir. Ne evrendeki bütün ağaçlar yeşildir, ne de ağaç yeşilse zorunlu olarak yeşildir. Peki *a priori* bir yargı nasıl mümkün olabilir? *A priori* bir yargı şöyle de mümkün olabilir: örneğin, "dik açılı bir üçgen, üçgendir" dediğimizde, yani tasarımın bir parçası zaten önceden postüla [koyutlama] olarak konulmuş halde olduğunda. Elbette dik açılı bir üçgen üçgendir. Buna "analitik yargı" diyor Kant: bir tasarımı bölüp bir özelliğini o tasarıma yeniden yüklemek. Bu sentetik bir yargı değildir, çünkü iki tasarımı birleştirmez. Dik açılı bir üçgenin üçgen olduğunu gösterir sadece. Bu da doyurucu değildir elbette. Kant şöyle bir yol tercih ediyor: Tahtaya çizdiğim şu çizgi beyazdır, bu zorunlu da değildir, evrensel de değildir. Çizilen çizgi zorunlu olarak beyaz değildir, başka bir renk de olabilirdi; çizilmiş bütün çizgiler de beyaz değildir. Burada zorunluluk ve evrensellik şartlarının yerine gelmediğini görüyoruz. Ama, diyor Kant, "iki nokta arasındaki en kısa mesafe bir doğru par-

çasıdır" dediğim zaman, bu, iki tasarımı birleştirir. "Doğru parçası" ile "iki nokta arasındaki mesafe" tasarımlarını *articuler* eder [eklemler], birleştirir. Ama bu zorunludur ve evrenseldir; nerede çizerseniz çizin, iki nokta arasındaki en kısa mesafe bir doğrudur. İki nokta arasındaki en kısa mesafe zorunlu olarak bir doğru parçasıdır, bir eğri parçası olamaz.

[*soru duyulmuyor*]

Kant geometri açısından düşünmüyor bunu, bir örnek verebilmek için söylüyor. Böyle bir şey aklı doyuracaktır. Öklidci düşünen bir aklı sözgelimi, doyuracaktır. Kant'ın meselesi şu: akıl gerçekten bilme yetisinde doyuma ulaşıyor mu, kendi varlığını onaylayabiliyor mu? Yasasım, birleşmenin, sentezin yasasını kendisinden mi türetiyor? Ya da kendisinden türetebiliyor mu? Basitçe söylemek gerekirse, şöyle bir durumla karşı karşıyayız Kant'la birlikte: Akıl, yani zihin diyelim, tasarımları birleştirirken, sentezini oluştururken, dış nesnelerin peşinde koşup duracak mı, yoksa dış nesnelere uygulayacağı kendine ait kategorileri, yani kendi gücünü keşfedebilecek mi? Kant'ın bütün sorunu bundan ibaret, eleştiri felsefesi de zaten bunu amaçlıyor. Kabaca tekrarlayalım: bir yargının *a priori* –deneyden bağımsız– olması, ikinci olarak da tasarımlar arasında bir sentez oluşturması. Bu sentezin bu şekilde oluşturulma zorunluluğu, bilme yetisi konusunda ortaya konulan şey bundan ibaret işte. Ardından arzulama yetisine geçiyor Kant. Arzulama yetisini bilme yetisinden ayırt eden acaba nedir, diye soruyor. Orada da bir tasarım var hatırlarsanız; ama öznedeki tasarım, nesnenin nedeni oluyor, nesneye neden oluyor. Arzulama yetisinin bilme yetisinden farkı şöyle bir noktada yatıyor: Kant'm felsefe tarihinde çok radikal bir öneme kavuşturduğu eski bir nosyon daha var –ilki, daha önce söylediğim *a priori* mefhumuydu–, kendi felsefesi içinde bambaşka bir yere getirdiği bir mefhum: beli-

riş. Bir şeyin belirişi ne demektir? *Apparitio* Latince bir terim, Kant'ın Almancası'yla *darstellung*. Eski düşünce açısından, işte Aristoculuk, Ortaçağ dogmatizmi falan açısından bir şeyin belirişi şu demekti: Beliriş, bir şeyin kendinde neyse öyle olarak bizim tarafımızdan anlaşılamama durumudur. Bunu şöyle anlatabilirim: Öznede bir eksiklik vardır. Şeyin kendisini, –sözgelimi Platon'da gördüğümüz gibi– duyusundaki bu eksikliği nedeniyle bilemez; öznede bir eksiklik, bir örselenme, bir insanlık hali vardır ki biz şeylerin kendilerini kolay kolay bilemeyiz. Sakatlanmış varlıklarız, antik düşüncede böyle bir varsayım var. Dolayısıyla öz ile görünüş arasında bir ayrım var. Bize yalnızca şeyler görünürler. Halbuki onların ardındaki o esas, bölünmez öz bambaşka bir şeydir; bunun için bir *episteme*'ye, bir bilgi geliştirmeye ihtiyaç vardır. Kant *apparitio*'yu bir nosyon olarak doğrudan doğruya kullanmış değildir. Bu sözcüğü ortaya atmamın nedeni, bilme yetisi ile arzulama yetisini ayırt ederken Kant'ın temel, eski, başka bir nosyon kullanmak zorunda kalması; başka bir nosyon etrafında örmesi gerekiyor bu ayrımı. Bu başka nosyon şunu anlatıyor bize: Bilme yetisi söz konusu olduğunda, zihin, bir şeyin bize belirdiği kadarıyla, ne ise onunla ilgilidir, ondan ötesine ilgi duymaz, şeyin kendisiyle alakalı değildir, ilgilenmez. Tek istediği, kendisini doyuracak olan, doyup durduğu nokta, şeyin kendisinin belirişidir, *apparitio*'sudur. Bu beliriş eski Yunanca bir ifadeyle veriliyor: bu da *phaenomenon*, fenomen yani. Biz şeydeki fenomenle ilgiliyiz bilirken. Bilme yetisi, hatırlarsanız hemen başında söylemiş olduğum gibi, tasarımın nesneyle bir uyum, uygunluk ilişkisi içerisinde olmasıyla yetiniyor, nesnenin kendisiyle ilişkili değil. Ama isteme, arzulama yetisi aynı şey değildir. Bu sefer nesnenin kendisini istiyorsun, bilgisini istemiyorsun. Bir özne olarak onu kendine bir nesne kılıyorsun. Ama sadece bilmekle yetinmiyorsun, nesnenin kendisini istiyorsun.

Şimdi, bu "nesnenin kendisi" ne demektir? Yine eski bir terimi kullanıyor Kant: Yunanca *noumenon*, "nesnenin kendisi" demek. Düşündüğün haliyle nesne, düşünüldüğü haliyle... İstiyorsun ya, kafanda o nesnenin bir fikri var demektir, o nesneyi elde etmeye yönelik arzu duyuyorsun demektir. Bu, Kant'ın "kendi içinde şey", "kendinde şey" dediği mefhumdur. Şeyi kendinde istiyorsun, başka bir deyişle şeyin kendisini istiyorsun. Bilmekte şeyin kendisini istemek söz konusu değil. Bu iki zihin yetisinin her ikisi de iş başında olabilir, elbette üçüncü zihin yetisi de, haz ve acı, keder duyma yetilerimiz de... Her biri zihnin üç aktivitesi olarak, temel *faculty*'si [yetisi] olarak her an işleyen şeylerdir; birbirlerine yardım ederler, birbirlerine malzeme sunarlar. Çünkü sözgelimi bir şeyi önceden bilmeksizin isteyemezsiniz. İsteyip de o nesne başınıza geldiğinde haz ve acı duymamak artık söz konusu değildir. Bu arzulama yetisinin de temel bir özelliği, onun da *a priori* bir senteze ihtiyaç duyması. İsteme yetisinde *a priori* sentez ne demek? İsteme yetisinde elbette iki tasarım her zaman birbirine bağlanıyor: nesnenin tasarımı ile onu arzulayan arzunun tasarımı, ona yönelen arzunun tasarımı – bu, şuurlu bir tasarım. Şimdi Kant'a kadar bütün ahlak anlayışları şunu yapıyordu: Bir iyi var, Platonik bir iyi, tepede, Tanrı'nın ya da âdetlerin vermiş olduğu, ya da bize göre aklımızın sunduğu bir iyi var. İnsanlar da bu iyiyi keşfedip yasalarını ona göre dizayn eder, düzenlerlerse ahlak dediğimiz şey oluyor. İyi yönetme, kurallara uyma, ahlak kurallarına uyup uymama bağıntısı açısından bakıyorlar meseleye. Kant ise "Hayır," diyor, "şimdiye kadar hep objelerin etrafında döndü öznellik, özne. Halbuki ben gerçekten Kopernikçi bir devrim yaptım. Artık nesneler öznenin etrafında dönecekler, özneye göre olacaklar."

Tabii isteme yetisi gibi bir mefhumu böyle kurarsanız bu zorunludur ve gerçekten de bir devrimdir, kavramsal bir

devrimdir. Kopernikçi'dir, bir *revolution*'dur – yani *revolution*'un yönünün ters çevrilmesi anlamındadır. Kant basitçe şöyle bir şey demek istiyor gibi: Bu felsefi devrimle birlikte ahlak anlayışı değişmek zorundadır. İyi olan –istenir olan, arzulanır, arzulamaya değer olan– şey, bundan böyle, nesnenin kendisini dayatmasıyla değil, kendi dayattığımız tasarım senteziyle oluşturulmalıdır, akıl bunu kendisi üretmelidir. Bu nasıl olacak? Biraz daha basit biçimde söylemem gerekirse, yasa iyiye göre kendisini kurmaz, iyi zaten yasanın söylediği şeydir. Bunu demek istiyor. Ama önemli olan bu yasayı akıl kendinde bulacak mı, kendinden bunu türetebilecek mi, bunu türetebilmesinin şartları, koşulları nedir? Yine dikkat ederseniz, bütün özne, tasarım ve nesne bağıntılarında olduğu gibi, bilme yetisinde söz konusu olduğu gibi bu ilişkiyi ifade edecek olan şey *a priori* bir sentezdir. Çünkü Kant sanki şöyle bir şey demek istiyor: Ahlaki yasayı şununla karıştırmamalı, birilerinin, bir toplumun size söylediğiyle, örneğin "zina etmeyeceksin" buyruğu. Ya da bir toplumun kuralları var, kurallara uygun davranmaya ahlakilik diyoruz. Halbuki Spinoza gibi birisi çıkıp bütün bu kuralların, insanın özgür olduğunu yanlış olarak tahayyül eden dogmatik sistemler oluşturduğunu gösterdi; Spinoza bunu yıktı, kuralların tarihselliklerini gösterdi, *relativiser* etti [görelileştirdi]. Spinoza'dan sonra gerçekten Kant o kadar rahat olamazdı. Nasıl bilme yetisi konusunda Hume'la bir derdi olduysa, orada da Spinoza düşüncesiyle belalı bir hali var.

Çünkü ahlakiliğin ön şartı özgürlüktür. Eğer bir kurala zorla uyuyorsan, senin dışında bir neden seni uyduruyorsa bir kurala, kural önceden verilmişse ve senin içinde yer etmemişse bu kural, başka bir deyişle bu kuralı sen kendin koymamışsan, kendi davranış kuralını, kendin *a priori* olarak koymuyorsan ahlaki bir varlık değilsin, çünkü özgür bir varlık değilsin. Ahlakiliği mümkün kılan şey doğrudan doğ-

ruya özgürlüktür. Kant'ın, dolayısıyla bütün Aydınlanma düşüncesinin çerçevesi bundan oluşuyor.

Bu *a priori* sentez nasıl oluşacak peki? Sanki insanın zihninde boş bir form halinde bulunması gerekecek. Ne demek boş bir form? Hemen söyleyeyim, bu boş forma "kategorik imperatif" diyor Kant, "kesin buyruk" diyor. Senin birilerinden almadığın, kendi kendine koyduğun buyruk ve bunun da *a priori* olması, *a priori* sentezle oluşması gerekir. *A priori* sentez ne demek? Deneysel olan her şeyden önce gelen demek. Şeyleri istemek, nesneleri arzulamak zihnin bu ikinci yetisini, arzulama yetisini doyurmayacaktır. Nesneyi bulabilirsin, yarın elinden kaçabilir. Nesnelere yönelik bir isteme... Belki size tuhaf gelebilir ama, isteyebileceğin tek bir şey var: istenirliğin kendisini istemek. İstemenin kendisini istemek, ki Hegel ilerde bunu bambaşka kılıklara sokacak ve fenomenolojisini bu düşünce çerçevesinde oluşturacaktır. İstemeyi istemek, boş bir form olarak yasayı istemektir. Arzulama kendi yasana uymandan başka bir şey değildir. Kendi yasana uymak arzulama yetisini doyurur, çünkü neyin istenebilir olduğunu zaten biliyorsun. İstenirliği istemek de böyle bir şey. Nesnelerin dünyasından bağımsızsın ilk olarak, zina gibi, ahlaki mefhumlar gibi şeylerden bağımsızsın.

Ama bu, *a priori* bilme ve *a priori* arzulama, nesnelere, dış nesnelere uygulanmayacak demek değil. Dış nesnelerin kriteri olarak bunu önceden oluşturmanız gerekecek, sadece bunu demek istiyor Kant. Çünkü bütün bilgi aslında somuta girildiğinde dış nesnelere uygulanır. Arzulama da her zaman dış nesnelere yöneliktir. Bunun yüksek formu, üstün yeti, üstün formu, üstün biçimi dediğimiz de yasanın dediğinin arzulanır olmasıdır. Ama bu yasa boş bir emretme kipinden, buyruk kipinden başka bir şey değildir. Çünkü herhangi bir şeyden bahsettiğinde bu yasa, herhangi bir şeyi is-

temekten bahsettiği anda özgürlük ortadan kalkar. Spinoza özgürlüğü takmadıydı, Kant ise takıyor, Protestan çünkü.

Nihayet üçüncü yeti, haz ve acı duyma yetisi. Dikkat ederseniz, bunun ilk ikisinden farkı, nesneye ilişkin olma tarzının farklı türden oluşu; çünkü öznede değişiklik yaratan tek yeti o. İsteme yetisi öznede bir değişiklik yaratmıyor, bilme yetisi öznede bir değişiklik yaratmıyor. Ama haz ve acı duyma yetisinde, nesnenin öznedeki tasarımı öznenin varoluş güçlerini azaltıyor ya da artırıyor, özneyi kederlendiriyor ya da üzüyor, sevindiriyor, doyuruyor. Kant bunu nasıl halletmeye çalışacaktır? Dikkat ederseniz, bu yetiler arasında zihnin dünyayla gerçekten temas ettiği tek nokta burasıdır. Dolayısıyla bir arayüz olarak düşünebilirsiniz acı duyma yetisini, bir *interface* olarak düşünebilirsiniz. Kant, bu arayüz niteliğindeki üçüncü zihinsel yetiyi ilk iki yetiden nasıl ayırt etmeye çabalayacak, onu görmeye çalışalım.

Bu arayüz üzerinde ikinci türden üç yetinin daha bulunduğunu söylüyor. Bunlar zihnin yetileri değil, artık akla geçiyoruz. Çünkü akıl, bir öznel akıl olarak, bir öznellik olarak, ancak bu üçüncü yetiyle birlikte dış dünyayla temas edecektir. Dolayısıyla akılda bir şeyler bulunmalı ki bedenin dış dünyayla teması, olaylar içerisindeki akışın falanın filanın ötesinde bir etkinliği olduğunu varsayabilelim; aklın etkin olduğunu, dolayısıyla yasa koyabileceğini, dolayısıyla düşünebileceğini varsayabilelim. Demek ki aklın da yetileri vardır, yalnızca zihnin yetileri yoktur. Nedir aklın yetileri? Bu yetilerden birincisi anlama yetisidir: *verstand*. İkincisi hayal gücüdür: *imaginatio*, imgeleme yetisi. Üçüncüsü ise aklın ta kendisi: *vernunft*, akletme yetisi. Şimdi bu yetiler, ikinci anlamında zihnin yetileriyle bir üst kombinasyon oluşturanlardır. Bu kombinasyon ise, kabaca tasnif etmemiz gerekirse, onların neyle işlediği bilgisiyle, ne ürettikleri bilgisiyle mümkündür. Zihin yetileri yargılar sunar, şey-

ler konusunda yargılar sunar. Kendi kombinasyonları içerisinde de bizim için, akıl için ürettikleri, yargılanmak üzere sundukları şeyler üç biçimdedir. Bunlardan birincisi konseptler, kavramlardır: *begriff*. Anlama, idrak yetisi –*verstand*– bununla işler, kavramlarla işler. Hayal gücü, imgeleme yetisi ise, adı üstünde imgelerle işler, imgeler üretir başka bir deyişle. Akıl, saf akıl –*vernunft*– ise, esas yargılamak durumunda olan yeti, idelerle, idealarla işler; bunların tümü farklı şeylerdir, hiç unutmayın. Bunlar her düşünme faaliyetimizde, her üretimimizde bir taraftan zihnin yetileriyle, öte taraftan birbirleriyle sürekli alışveriş içindedir. Akıl bu öznelliğin içerisinde düşünebilir ve kendisini yargılayabilir. Anlama yetisi, zihnin bilme konusunda bize sunduğu yargıları, tasarımları, kavramlar haline getirir. İmgeleme yetisi yargıları kafadaki imgeler haline getirir. Akıl ise onlardan fikirler türetir: idea, ide yani. İde, göreceğimiz gibi, basitçe bir fikir değildir. Akıl, bilme konusunda yetkisini anlama yetisine devretmek zorundadır. Bunu yapmazsa, sanki bilme yetisinin sunduğu zihinsel tasarımlar, sentezler birer ideymiş gibi davranırsa, akıl tümüyle saçmalamaya başlayacaktır, diyor Kant. Sözgelimi şöyle problemlerle karşılaşacaktır: Tanrı'yı bilmek, ya da sonsuzluk, ya da özgürlük. Neden bahsetmek istediğini yakalayabiliyor musunuz? Özgürlük bilinebilir bir şey olsaydı, paradokslar oluşmazdı. Akıl idelerle işlediğinde, özgürlüğü bir ide, fikir haline getirirse ya da sonsuzluğu bir ide, fikir olarak algılarsa Kant'ın ünlü dört *antinomie*'sine, çatışkısına düşülecektir. Hepsini saymayayım, ama dünyanın bir başlangıcı vardır, bir sonu vardır sözgelimi, ya da bunun tam tersi. Akıl eğer bilme konusunda yetkisini anlama yetisine devretmezse, her ikisini de onaylamak zorunda kalır; ama arzulama konusunda yargı vermek zorunda olan mutlaka akıldır. Yani otoritesini hayal gücüne ya da anlama, anlayış gücüne, idrak kapasite-

sine devredemez. Öyle bir durumda da daha önce söylediğimiz tipten paradokslara düşülür.

Kategoriler Aristo'daki anlamında değildir Kant'm düzenlemesinde. Hatırlarsanız bir şey söylemiştim: *A priori* bir sentezle oluşan bir yargı, deneyim nesnelerine uygulanmak içindir aslında. Çünkü deneyim nesnelerinden başka nesneler de yoktur yeryüzünde. Gül vardır, "gül kırmızıdır" türünden bir bilgi oluşturursunuz. Bu kendi içinde aklı doyuracak değildir elbette. Ama farklı bir biçimde de düşünebilirsiniz durumu, sözgelimi bilim açısından düşündüğünüzde, "su 100 derecede kaynar" gibi bir şey... suyun 100 derecede kaynadığından eminsinizdir. Her koşulda, her yerde suyun 100 derecede kaynadığından eminsinizdir, halbuki su bir deneyim nesnesidir. Peki akıl doymuyor mu bununla? Doyuyor, çünkü bu yasayı kendisi koymuştur. 100 dereceyi, derecelendirme mefhumunu kendisi koymuştur. Dolayısıyla bilme yetisi doyuma ulaşacaktır. Yasayı koyan akıldır böyle bir durumda. Ama ne ölçüde akıldır? İdrak yetisine, *verstand,* anlama yetisine otoritesini bıraktığı ölçüde. Bir kategori ne demek ama? Kategori, olası bütün deneylerin toplamı demektir. Böyle tuhaf, garip bir şey... Olası bütün deneyler... Dikkat ederseniz, "bu gül kırmızıdır" türünden yargılarda, ne bütün güller kırmızıdır, ne de kırmızı olan bu gül zorunlu olarak kırmızıdır. "Gül" ve "kırmızı" dediğimizde sınırlandırılmış bir kavramla karşı karşıyayız dikkat ederseniz. Böylece gül kavramından daha geniş bir kavramın içerisindeki gül olmayan çiçekleri dışlayarak bunu söylemiş oluyorsunuz. Daha geniş bir kavram, çiçek kavramı gül kavramım içerecektir buna göre. Ya da örneğin aslan nosyonunu daha geniş olan hayvanlar, onu da başka bir nosyon, canlılar içerecektir. Bu dışlama ilişkisine dikkat edin. Spinoza'nm ünlü sözüne geliyor: "Her belirleme olumsuzlamadır". Başka bir alanı dışlayarak bir şeyi tespit ediyorsunuz. Dolayısıy-

la "gül kırmızıdır" yargısı bir şeyi kendinden dışlıyor. Kırmızı olmayan gülleri dışlıyor önce, öteki çiçekleri varsaymıyor. Yargının işleyişi, evrenin tümünü varsaymayan bir anlayıştır. Mümkün olan bütün deneyimlere –"gülün nedeni vardır" ifadesini düşünün, bu *a priori*'dir; "çiçeğin nedeni var" dediğinizde, bu da *a priori*'dir– işte mümkün olan her şeye uygulanabilecek kavram türüne "kategori" diyor Kant. Kendisi üçer üçer dizerek on iki tane kategori tespit ediyor. Keyfinize göre bambaşka bir liste de çıkartabilirsiniz. Ama tek bir şartı vardır, o da zor bir şarttır: Mümkün bütün deneyim nesnelerine, tasarımlara uygulayabileceğiniz kavramlar olmalıdır bunlar. Sözgelimi, "her şeyin nedeni vardır", "gülün nedeni vardır": nedensellik kategorisi. Ya da totalite, bütünlük kategorisi, veya sınır: "her şeyin sınırı vardır", deneyimin nesnesi olabilecek her şeyin bir sınırı vardır, her şey sınırlıdır. "Her şey zorunludur": zorunluluk. Kategorileri böyle türetiyor, mümkün olan bütün deney objelerine, evrensel ve zorunlu olarak uygulanabilecek nosyonlara "kategoriler" deniyor. Kant'ın bu kategoriler arasında saymadığı yalnız iki evrensel ve zorunlu şey vardır. Kant kategoriler arasına zaman ve mekânı katmaz. Ama biliriz ki her şey uzam ve zaman içindedir. Peki niye katmaz bunları Kant? Söyleyebileceğiniz bir şey var mı, fikriniz var mı?

[*soru duyulmuyor*]

Tam olarak değil... Kategorilerin tanımına göre her şey uzamdadır, her şey bir uzama sahiptir, uzam içinde yer alır; her şey zaman içinde yer alır. Dolayısıyla bunun Kant tarafından kategori olarak tayin edilmesi lazımdı, "her şeyin bir nedeni" vardır gibisinden.

Kant felsefesinde aslında çok esrarengiz bir noktadayız. Çünkü zihnin üçüncü yetisiyle ciddi ciddi uğraşmaya giriştiği zaman, özellikle *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde –bu üçün-

cü kitabı yaşlılık dönemi kitabıdır– karşılaştığı bir sorun şuydu: *A priori* sentezi haz ve acı duyma yetisi için yürütebilecek miyim? Bunun için çok uğraşıyor. Yer yer bir zorlukla karşılaştığını itiraf ediyor. O konuda iş çok karmaşıklaşıyor. Mekân ve zamanı dışarda bırakmasının nedeni o. Şimdi şöyle bir şey düşünün: Zaman, Kant öncesinde nesnelerin bir özelliği olarak düşünülürdü, nesneler uzam ve zaman içindeydiler. Dolayısıyla Aristo için zamansallık bir kategoridir, Kant için değildir. Çünkü zaman, açıkça söylemek gerekirse, insan zihninin algısına aittir, insan zihninin içinde olup biten bir şeydir. Kant'ın burada söylediği asla öznelcilik değildir. Bunu örneklemek için Descartes'ın örneğini verelim, *cogito* diyordu: "Kuşku duyuyorum, öyleyse düşünüyorum, demek ki varım, öyleyse ben düşünen bir şeyim". Dikkat ederseniz, Descartes bunu insanın tanımı olarak sunmakta çok ısrarlıdır. O zamana kadar Aristocu, skolastik düşüncede insan nasıl tanımlanırdı? İşte rasyonel bir hayvandır, akıl sahibi bir hayvandır ya da düşünen hayvandır. Dikkat ederseniz, bu türler ve cinsler içerisinde işleyen bir kategoriye bağlı olarak, *prédicat* [yüklem] olarak tanımlanıyordu. Oysa bu, Descartes'la birlikte gelen bambaşka bir tanımdır, çünkü Descartes'la birlikte öznenin içerisinde bir zaman vardır. Descartes bu tanımında, "kuşku duyuyorum, demek ki düşünüyorum, öyleyse varım, demek ki ben düşünen bir şeyim" zincirini "zamansız" diye niteler, çünkü bu, öznel, farklı bir zamana aittir. Kuşku duyuyorsam mutlaka düşünüyorum, bir düşünceden başka bir düşünceye, ikincisine zorunlu olarak geçerim. Sonsuz bir bilişsel, *logical*, mantıki zaman mesafesi içerisinde aralıksız geçerim; ispatı da bu tasarımların birbirlerine bağlanışlarıdır. Dikkat edilirse, Kant da Descartes'ın bu *cogito*'sunu alır; bu tür bir öznelliği, öznenin içerisinde geçen sonsuz kısalıktaki zaman sürecini kabul eder. Ama sonuncu bağlantıya, "öyleyse ben düşünen

şeyim" bağlantısına gelince, o kadar acele etmemek gerek der. Bir şey olmak öznenin kendisine içsel değildir. "Kuşku duyuyorum" tamam, "düşünüyorum" tamam, ama "öyleyse ben düşünen bir şeyim", bu farklı tınlayan şey. Kendi tanımına ihanet ettiği bir üçüncü nokta vardır Descartes'm, Kant'a göre. Orada bir kategoriyi devreye sokmuştur, öznenin içerisindeki zamanı katletmiştir bir anlamda. Bu kategoriler meselesi bizim açımızdan çok önemli, çünkü bu üçüncü kitap *a priori* haz ve acı duyma yetisini ayrıştırmaya çalışır. *A priori* haz ve acı duyma yetisi ise bildiğiniz gibi zorunlu olarak yargılara bağlanacaktır. Bir yargı verirken bir şey konusunda, "bu güzeldir", "bu iyidir" türünden olduğuna dikkat edin bir yargının. Yargılamak bu demek: "bu kötüdür", "bu iyidir". Yargının iyi ile kötü arasında olduğuna dikkat edin; "bu haz verir", "bu acı verir" türünden işlediğine dikkat edin. Şimdi bu ne demektir o zaman? Bir süre sonra yazdığı *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitap elbette Kant'ın sanat felsefesinin temelini oluşturacaktır. Kategoriler yargı gücünü anlayabilmek açısından, yargı gücünün *a priori* olup olamayacağını anlamak açısından çok büyük önem taşıyor. Sözgelimi bilme yetim açısından aslan neydi? Etoburlar bir hayvan familyası, şu şu şu özellikleri var, bunları betimleyici olarak ortaya koyarak aslanın bilgisini oluştururum, bunlar aslana nesne olarak tekabül ediyorsa bilgim tamamdır. Ama haz ve acı duyma yetisi açısından bakıldığında, *aisthesis*, hissetme açısından bakıldığında, insanın "aslan budur" yargısını bu türden bir bilgiye dayandırması zorunlu değildir. Mesela insanın kafasında şöyle bir tasarım olabilir: Uzaktan bir homurtu geliyor, ormandaki kuşlar havalanıyor, dallar sarsılıyor, bu aslandır. Bu tasarımların birleştirdiği, bu tasarımları tümüyle bilişsel olarak değil de "bu aslandır" yargısını verdirtecek şekilde örgütleyen başka bir zihinsel mekanizma olması gerekiyor. Kant bu zihinsel meka-

nizmayla çok baş edememiş, çünkü gerçekten tanımın elinden kaçan bir şey. Böyle bir zihinsel mekanizmanın *a priori* kurallarını oluşturamıyorsunuz. E nerede ortaya çıkıyor bu zihinsel mekanizma? Güzelle ve doğayla ilgili, doğadaki amaçlılıkla ilgili olan "yüce" nosyonunda. Bir şey hatırlatayım, –Ortaçağ skolastiğine kısa bir geri dönüş– Duns Scotus vardır, özellikle Arap, Doğu eserlerinin bolca okunmaya başladığı bir dönemde, 13. yüzyılda yaşayan skolastik, realist bir düşünür. Onun türden, varlıktan, bireyden çok farklı bahsettiği olur, bunun gibi bir şey. Aslan canlılar arasında bir hayvan türü, etoburlar familyasından vs., bu bir bilgidir, realist bir bilgidir. Ama aynı zamanda başka türlü de delillendirilebilir aslanın varlığı, örneğin "burada bir aslan var" ifadesiyle. Dikkat ederseniz, bunun "güzel" konusunda uygulanışı –"bu güzeldir" yargısı– asla *a priori* olmayacaktır. Neden *a priori* olamaz? Çok emin değilim ama Duns Scotus'un daha önce de bahsettiğim *haecceitas* diye bir kavramı var Latince, zor bir terim. İşte bu yargının ta kendisi, yargı verme ediminin ta kendisi, aslan dediğimiz bir objeye sahip olduğunda, aslanın kendisini aşan bir tür aslan algısı, imgesi devreye girecektir. Aslanın hissedilmesi –işte yerler sarsılıyor falan–, ya da bir depremin hissedilmesi gibi. Herhangi bir sanat eseri, sözgelimi resim nasıl işler? Bir müzik parçasında hissettiğiniz bir aslan vardır, bir kükreyiş; asla aslan değildir, ama bir müzik parçasında aslanı hissedersiniz, bir duyuş olarak hissedersiniz. Elinizden kaçan bir nosyondur bu, "İşte aslan!" dediğinizde bu bilişsel bir aslan değildir, ancak sanat eserinde mümkün olan bir aslandır ya da doğrudan yaşam içerisinde mümkün olan bir aslandır. Bir yerli ile aslanın karşılaşmasını düşünün. İşte galiba tam da bu yüzden üçüncü yeti için *a priori* bir yargı Kant tarafından bulunamadı, ya da *a priori* olabileceği ispat edilemedi diyelim; çünkü yaşantının, yaşamın ta kendisinin, aklı aşan, sa-

hip olduğumuz akıl yetisine baskın çıkan, onu alıp götüren, peşine düşüren bir noktası var.

Mesela doğanın bir amacı var mıdır? Kant için bilme yetisi buna cevap veremez. İsteme, arzulama yetisi doğanın değil, bizim bir amacımızın olup olmadığını anlatır. Tanrı'nın bir amacı var mıdır? Spinoza bunu radikal şekilde reddetmişti. Tanrı bilinebilir mi? Kant'a göre bilinemez. Çünkü Tanrı bir idedir ve ancak ikinci yetiyle ilgili olarak söz konusudur. Çünkü Tanrı'nın bir görünüşü yoktur, sadece ahlaki açıdan, ahlaki bir bağ olarak varoluşu vardır, bilinebilir bir şey olarak varoluşu yoktur. Bilme yetisi açısından Tanrı diye bir şey hesaba katmıyor asla Kant. Ama üçüncü yeti söz konusu olduğunda, yani doğayla insanın gerçek anlamda temas ettiği yeti söz konusunda olduğunda Tanrı ne oluyor? Tanrı bir anlamda doğadaki amaçlılığın kanıtı oluyor her şeyden önce. Bilme yetisi açısından ya da arzulama yetisi açısından, "doğanın bir amacı vardır" diyemiyorsunuz, özellikle arzulama yetisi açısından doğanın hiçbir amacı olamaz. Ama zihnin hissetme yetisi açısından doğada bir amaçlılık varmış gibi gözlemlediğiniz anda, yüce bir şey karşısında olduğunuzu düşünüyorsunuz: Kant'ın ünlü *sublime* nosyonu, yani bir huşu duygusu. Doğa karşısında duyulana "huşu" diyor, sanat eseri karşısında duyulana ise "güzellik hissi" diyor. İkisi aynı kökenden, yalnız huşuyu daha olumsuz, daha sert ve daha esrarengiz bir duygu olarak tanımlıyor. Ondan sonra *Yargı Gücünün Eleştirisi* elbette bu tür duyguların, temelde de bu iki duygunun –sanat eserindeki güzellik duygusu ile huşu duygusunun– arasında ve üzerinde bir tartışmaya dönüşüyor, buna katılan duyguların, tasarımların nasıl işlediği ele alınıyor, böylece Kant'm *Yargı Gücünün Eleştirisi* bitimsiz bir tartışmaya dönüşüyor.

Bizim açımızdan bu işin önemi, görsel olsun olmasın bir sanat eserinin her şeyden önce zorunlu olarak bir tür kom-

pozisyon olduğudur. Ama bu kompozisyonun içindeki yargılar, tasarımlar bilişsel biçimde örgütlenmiş olmak zorunda değil, o zaman bu sanat eseri olmaktan çıkar. Arzulama yetisi açısından da örgütlenmiş değildirler, Kant o konuda çok emindir. Bir elma resmi sizde onu yeme ihtiyacı uyandırmadığı ölçüde sanat eseridir Kant açısından. Bir elma elbette hoşu vermeyecektir insana, ama mesela bir an şöyle düşünemez misiniz: Elma ağaçları, hafif bir esinti var, arkada güneş batıyor. Bu, Kant'ın doğadaki *sublime*, yüce dediği şeye tekabül eder. Arzulanır değil, bilinebilir değil, orada artık elma ağacıyla bilişsel olarak ilgilenmiyorsunuz, onu arzulamıyor, yemek istemiyorsunuz, bütün bunlar askıya alınıyor ya da aşılıyor. Akıl imgelem tarafından aşılabiliyor; akıl böyle bir durumla baş edemiyor, yasamasını koyamıyor. O zaman bu iki duygudan birisine kapılmışsınız demektir: güzellik yargısı ve yücelik üzerindeki yargı, sözgelimi dünyaya saygı duyma hali. İlginçtir, Kant tuhaf biçimde saygı türünden insan duygularını estetik alanda düşünür de, ahlak açısından, "aklın pratik kullanımı" dediği alan açısından düşünmez. Çünkü saygı duygusu, emredildiği için var olduğu durumda tümüyle kültürün alanına aittir, duygu falan değildir, orada özgür de değilsin. Ama bu üçüncü yeti içerisinde, üçüncü yetinin bir anlamda çıldırması, aklm ötesine geçmesi çerçevesinde genel olarak kâinat karşısında duyduğunuz bir kozmik saygıdan da bahsedebilirsiniz ki herhalde Kant'm da üçüncü eleştiriyi yazarken arzuladığı böyle duyuşu hissettirmek. Bu açıdan Kant'ın Spinoza'ya çok benzer bir tarafı var.

14 Mayıs 1998 Tarihli Ders

17. yüzyılın sonsuzluk ve çoğulluk anlayışları. – Spinoza'da duygulanışın bölünmezliği; pasif duygular. – Sade'ın ekonomi politiği: sermaye yatırımı olarak haz. – Sacher Masoch'un Spinozacı projesi: *affect*'ler ölçümü olarak mazoşist deney. – Spinoza'nın Bleyenberg'le tartışması: özgür irade ve yasak meyve. – İyinin ve kötünün ötesi.

Şimdiye kadar sizin ve benim zihnimde karmaşık kaldığını düşündüğüm bazı temalara girdik. Bunları belki biraz daha aydınlatacak birkaç nokta ya da soru varsa onları alayım.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...salt niceliksel bir çoğulluk meselesiyle karşılaşıp metafizik olarak tıkanıyorduk. Leibniz'in önemi, çoğulluğu bakış açılarının çoğulluğu olarak yakalamasıydı, ya da yakalamaya ve bunu teorize etmeye çabalamasıydı. Hepimiz aynı kentte, evrende yaşıyoruz ve farklı güzergâhları takip ediyoruz. Her şeyden önce perspektifin bir

güzergâh olduğunu düşünmeniz gerekiyor herhalde, Leibniz söz konusu olduğunda. Labirentsi bir çoğulluktan bahsediyorduk; bu, zamanın da lineerliğini [doğrusallığını] ortadan kaldıran, lineer olan bir çoğulluk anlayışını, yani antik zaman anlayışını, Aristotelesçi zaman anlayışını da artık varsaymamak durumundaydı. Kant'ın esas devrimini geçen derste ele aldık, ama bundan sonra esas olarak Kant'ın zamandaki devrimini tartışacağız. Yalnız, Kant'a neredeyse bir temel kazandırdığını söyleyebileceğimiz aktif sonsuzluk düşüncesi, 17. yüzyılın klasik düşüncesidir. Çok değişik veçheleriyle, Descartes'tan başlayarak, Spinoza'yla ve Leibniz'le devam ederek, yani üç büyük rasyonalist düşünürle modern düşüncenin içinde kurulmuştu bu düşünce. Ondan sonra idealist felsefe bu sonsuzluk duygusunu yitirtmek, ortadan kaldırmak için çok uğraştı. Çünkü varoluşta, onaylamanın dışında bırakılabilir, yadsınabilir herhangi bir şey bulamıyordu artık, tarihsellik ortadan kalkıyordu. Tabii Hegel'i rahatsız edecek bir durumdu bu. İnsan aklının tanrısal bir plana yerleşebileceği, zamansal olmayan, ezeli ebedi düşüncelere sahip olabileceği düşüncesine yol açtığından, Kant'ı rahatsız ediyordu tabii. Genel olarak fenomenoloji olanaklı değildi yani 17. yüzyıl düşüncesi çerçevesinde, böyle ciddi bir sorun. Tabii bu sorunu Alman idealizmi kendi kendine yaratmıştır, Kant ve Hegel yaratmıştır. Çünkü şu ya da bu biçimde aşkın, yaratıcı bir Tanrı anlayışının tekrar kurtarılması gerekiyordu. Bunun temelinde zaten şu var: Spinoza'nın Tanrı'yı bütünüyle doğanın içine taşıyan, doğa ve hayatın kendisiyle aynı şey kılan düşüncesinin teologlardan filan aldığı tepkiler nedeniyle, Leibniz de bir üçkâğıt atıp bu aşkınlığı, Hıristiyan Tanrı'sının yüce gönüllülüğünü yeniden tesis etmeye çabalıyor. Leibniz o açıdan biraz kötü bir adamdır, üçkâğıtçıdır. Sözgelimi Spinoza'yla görüştüğünü de reddetmiştir görüştüğü için suçlanınca, daha doğrusu gö-

rüşürken ajanlık yapmaya gittiğini söyler daha sonra. Ama aralarında sürekli bir yazışma geçtiğini, optik üzerine, matematik üzerine sürekli bir yazışma geçtiğini biliyoruz.

Şimdi bu çoğulluk meselesini Leibniz'den alıp Spinoza'ya geri getirdiğimizde şöyle bir şey görüyoruz: 17. yüzyılın, Merleau-Ponty'nin "yüksek rasyonalizm" dediği bir düşünce sistemi kurmaya çalıştığını ya da böyle bir sistemi özlediğini düşünebiliriz. Yüksek rasyonalizm, daha sonraki modern rasyonalizmden şöyle ayrılıyor: her şeyi, insan duygularından fikirlere varıncaya kadar her şeyi sonsuzluk görünümü altında algılamaya çalışmak. Merleau-Ponty'ye göre bu çok çocukça. Şimdi, "sonsuzluk görünümü altında" ne demek? Spinoza'nın, günlük yaşam içerisinde sevgi ve nefreti diyalektikleştiren bir perspektifi olduğunu söylemiştik; ama unutulmaması gereken, Spinoza için *affect*'lerin, yani insan duygularının aslında birbirlerinden farklı olması. [*kesinti*] İkinci olarak, bir duygunun, *affect*'in Spinoza açısından fikirler tarafından belirlendiğini söylemiştik. Çünkü hakkında bir fikre sahip olmadıkça, bir imgeye, bir düşünceye sahip olmadığımız şey bize ne haz verebilecektir, ne sevinç duyuracaktır, ne de keder verebilecektir. Burada anlaşılmayan bir şey var mı? Spinoza basitçe şunu demek istiyor: İstem diye bir şey yoktur, irade diye bir şey yoktur; genel olarak özgürlük diye bir şey yoktur, beden üzerinde kurabildiğimiz hâkimiyet diye bir şey yoktur, biz otomatlarız aslında. Çünkü bizim herhangi bir şeyi arzulamamız ya da istememiz aslında evrensel durumumuzdur, evrensel ve sonsuzca mahkûm olduğumuz bir haldir. Dolayısıyla genel olarak irade gerçekten bir soyutlama Spinoza'nın gözünde. Çünkü bir arzu her zaman bir şeye yöneliktir, her zaman bir şeyi istersiniz. Genel olarak isteme diye bir şey söz konusu değildir. Bir fikir aynı şekilde her zaman bir şeyin fikridir, genel olarak fikir diye bir mefhum yoktur, genel olarak fi-

kir bir soyutlamadır; antik çağda *doxa* dedikleri, görüş, kanı, bundan başka bir şey değildir. İkincisi, duygulanışın bölünmezliği diye bir şeyden bahsedebiliriz herhalde bu çerçevede. Duygulanışın bölünmezliği şöyle bir şey: Bir duygulanış, bir güç derecesinden başka bir güç derecesine geçiştir her zaman; yaşama kudretimdeki, arzulama, yönelme kudretimdeki, yaşamı sürdürme konusunda çaba gösterme yetimdeki artışa, "sevinç" dediğimiz duygu eşlik eder, azalışa ise "keder" dediğimiz duygu. Dolayısıyla bir şeye dikkat etmeniz lazım: Duygular birbirleri ardına sıralanan haller değildir. Duygular düz, kayıtsız bir çizgi üzerinde varlığını sürdüren bir varoluş biçiminin gücünün artışı ve azalışlarıdır. Her azalış bir kederdir, her artış bir hazdır. Ama insanlar bütün bu duygulanışlara şimdiye kadar farklı adlar takmışlardır: keder, nefret, korku, umut, öfke, yani heyecanlar basitçe. Spinoza bunları tek bir plan üzerinde birleştiriyor. Aslında bu tam anlamıyla bir *calculus* Spinoza açısından, duyguların grameri içerisinden bir hesap geçiyor. Hatırlarsanız bu sevme konusunda, sevmenin basitçe haz almadan ibaret olduğunu söylediydik: dış bir nedenin imgesi eşliğinde haz alma. Dış bir neden imgesi eşliğinde varoluş gücün artıyorsa demek ki duygu haz alıyor, buna sevme deniyor. Dıştaki bir nedenin imgesinin etkisi eşliğinde keder duyuyorsan bu nefrettir, nefret kederden başka bir şey değildir dolayısıyla. Öfkeyi de aynı şekilde tanımlayabilirsiniz, yüce gönüllülüğü de aynı şekilde tanımlayabilirsiniz, bütün duyguları, umudu da aynı şekilde tanımlayabilirsiniz. Umut bir sevinçtir, gelecekteki muhtemel bir durumdan kurtuluşun fikri eşliğinde aldığınız haz umuttur. Gelecekteki herhangi bir kurtuluş fikrinin dışlandığı başka bir fikirle karşı karşıya kaldığınızda, bu fikrin belirlediği keder ise korkudur. Dikkat ederseniz duygulanış sürekli bir varyasyon halinde beliriyor; kayıtsız bir momentten geçen, yukarıya vuran ve aşağıya vu-

ran. Spinoza'nın "mistik" denilen son kitabının, *Ethica*'nm son kitabının neresinin "mistik" olduğunu genelde insanlar doğru yorumlamıyor gibime geliyor. Bu son kitaba bakarsanız, "kimse Tanrı'dan nefret edemez" türünden önermelerle, orada karşınıza Tanrı'yı çıkartır gerçekten. İkinci olarak, sevmedeki karşılıklılık üzerine konuştuğumuzu hatırlarsanız, kimse kendi sevgisi karşılığında Tanrı'nın kendisini sevmesini talep edemez, isteyemez. Şimdi bunlar ne demektir? Tanrı, yani varoluş ya da doğa, mutlak olarak sevilir demektir. Spinoza'nm neden kimsenin Tanrı'dan nefret edemediğini ispatlamaya yöneldiğini de görebiliyoruz, özellikle mektuplarına baktığımızda. Duyguları, duygulanışları belirleyen fikirlerin biçimsel bir niteliği olduğunu, biçimsel bir gerçekliğe sahip olduğunu söylemişti. Bir fikir esas olarak nesnel bir gerçekliğe sahipti, bir nesneye tekabül ettiği ölçüde gerçekliğe sahipti. Tanrı fikri bir nesneye sahiptir. Bir sinek fikri, bir tasarım bir nesneye sahip olduğu ölçüde nesnel bir gerçekliğe sahiptir ve bu nesnel gerçeklik her fikir için aynıdır. Nesnesi olması açısından bakıyorsunuz. Oysa bir fikrin de fikrini oluşturabildiğim ölçüde, bende bir Tanrı fikri var. Tanrı fikrine dair bir fikir oluşturabildiğim ölçüde, bunun eşliğinde duygulanmadan edemem. Bende bir sinek fikri bulunduğu ölçüde, sinek fikrine sahip olduğumu algılayan başka bir fikir olduğu ölçüde sinek fikrinden etkilenmezlik edemem. İnsan çünkü spiritüel bir otomat, yaşayan bir varlık, var olma ve eyleme geçme gücü azalan ve çoğalan bir varlık. Eyleme gücünüz mutlak olarak azalırsa ölürsünüz. Ama eyleme gücünüz mutlak olarak artamaz, çünkü biz sonlu varlıklarız. Mutlak olarak eyleme gücünün en üst düzeyde olduğu varoluş biçimine Tanrı diyor Spinoza. Mutlak olarak eyleme gücünün belirli bir varlık için en alt düzeye, dibe vuruşuna da ölüm diyor. Peki eyleme gücünün azalması neydi? Nefret. Dolayısıyla çok kolay anlayabilirsiniz ki

Tanrı'dan kimse nefret edemez, çünkü sonsuz bir kederle etkilenmiş olması gerekir. Sonsuz bir kederle etkilenmek ise ölmüş olmak anlamına geliyor. Buradan fikirlerin biçimsel gerçekliğinin de temel bir özelliğini yakalıyoruz. Spinoza'da gerçekten anlaşılması en zor olan noktalardan birisidir, belki kitabının bütününü geçtikten sonra geriye dönerek bu tür bir aydınlatmaya girişebiliyoruz. Tanrı fikrinin, sonsuz bir varlığa ilişkin olduğu ölçüde, sonlu bir varlığa ilişkin olan bir fikirden sonsuzca daha kudretli, güçlü olduğunu söylüyordu. Bu basitçe şu demek: Bir sinek fikri de size keder verir, varoluş gücünüzü azaltır, ama bu çok az bir orandadır, yani bir sinek fikri cirmi kadar yer yakar. Sinek ne kadarsa fikri de varoluş gücünüzü o oranda etkiler – sineğin sevmediğiniz bir şey, sevmediğiniz bir karşılaşma, size keder vermiş bir varlık olduğunu varsayıyorsak. Bu keder varoluş gücünüzü sonsuzca yok edecek değildir, sonsuzca indirecek, azaltacak değildir. Dolayısıyla bir sinek fikriyle karşılaştığınızda ona karşı duyduğunuz nefret, sizin bedensel ve tinsel birliğinizi –*integrity*'nizi– ya da varoluş formülünüzü doğrulamasa bile, kötü yönde etkilemiş olsa bile, bu çok az bir oranda gerçekleşecektir. Ama varoluş gücünü tümüyle kaybetmek demek, sonsuzca kederlenmek demek, yok olmanın imgesi eşliğindedir. Yok olmanın imgesi bizim sonumuzdur, bir insanın, herhangi bir varlığın, herhangi bir sonlu varlığın sonsuz kederle, yani ölümle doluşudur. Burada anlaşılmayan bir şey var mı?

[*soru duyulmuyor; kesinti*]

Elbette insanlar haz duymaya, yaşam kudretlerini artırmaya sürekli eğilimlidirler, ama yaşam kudretlerini artırabilecek nedenler konusundaki bilgileri o kadar kıttır ki doğal hallerinde, her yerde bir sürü kötülükle karşılaşır ve kederle etkilenirler.

[*soru duyulmuyor*]

Bilgi mi? Basitçe, Spinoza açısından üç türlü bilgi var. Birisi duyumsal bilgi, nedenlerin fikrinin eşlik etmediği bir bilgi, bir bilme halidir bu.

[*soru duyulmuyor; kesinti*]

Spinoza, Tanrı güçlüdür falan demiyor; Tanrı sonsuz gücün ta kendisidir, başka bir şey değildir, sonsuz üretme gücüdür. Her şeyi sonsuzca çekip çeviren güce Tanrı diyor. Yani Hıristiyanlığın sonsuz güce sahip Tanrı anlayışını yıkmaya yönelik bir eleştiri bu.

[*soru duyulmuyor; kesinti*]

Varoluş gücünün azalması bir hüzündür, kederdir, artması bir hazdır. Bir haz, bir keder bizim varoluş gücümüzü artıran, azaltan şey değildir. Anlatmaya çalıştığım öyle bir şey. Bu yönü aydınlık mı?

[*soru duyulmuyor; kesinti*]

Zaten çoğunluğun öyle yaşadığını söylüyor Spinoza, başlarına da bir sürü bela geldiğini söylüyor o yüzden. İnsanların çoğunluğu, *multitudo*, gerçekten böyle yaşıyorlar. Çünkü tümüyle pasif duyguların, pasif oldukları duyguların etkisindeler. Pasif duygu *passion*'dur, acı çekme demektir yani; üstelik de devlet sistemleri falan da bendelerinden bu pasif duyguları talep eden, bunları işlemeyi, üretmeyi, bunlara yönelmeyi tercih eden oluşumlardır. Spinoza'nın bütün siyaset felsefesi de bunun üzerinde kuruluyor. Pasif duygu nedir? Mesela korku. Spinoza biliyor ki salt korkuyla herhangi bir devlet ayakta tutulamaz. Neye başvurması gerekir devletin? Mesela güven duygusuna. Tebaasına güven vermesi gerekir. Ya da diyelim ki korkunun tersi olan ütopyalara, umut duygusuna hitap etmesi gerekir. Machiavelli zaten bunları

incelemişti, bir hükümdar tarafından tebaada hangi duyguların üretilmesi gerektiğini Spinoza'dan önce çok daha ayrıntılı, tarihsel verilerle incelemişti. Ama bir duygunun ne olduğunu gerçekten anlamadan da geçmemek gerekiyor. Bir duygu her zaman varoluş gücümüzdeki bir artış ya da azalıştır ve bundan başka bir şey değildir.

[*kesinti*]

Sade'la uğraşırken sezilebilecek bir şey var: Sade, Spinoza'dan sonra modernliğin, Aydınlanma çağının bir tür nesneleştirme dünyasını yaşıyor. Masoch ise kendisini nesne kılandır. Ama bu ne demek? Kendisini neyin nesnesi kılıyor? Her ikisi de acı ve hazla belli bir ilişkisi olan insanlar. Edebiyatlarına baktığınızda, genel olarak okuduğunuzda, şunu görmeden edemiyorsunuz: Bu tam anlamıyla bir ekonomi politik meselesi Sade'da. Sade'ın bütün romanlarına bakın, içinde bir ekonomi politik derdin, Ricardocu, Adam Smithçi bir ekonomi politik derdin bulunduğunu görürsünüz, Marksist değil. O dert şudur: Ekonomi politiğin gelişmesine dikkat edin, Marx'la birlikte ekonomi politiğin doğuşunda, zenginliğin analizi yapılırken odak olarak toprak, bir ülkenin elindeki hazine ya da devletin elindeki malzeme, kaynaklar yerine, göz artık bu nesneler düzeninden zenginliği üreten başka bir şeye doğru kayıyor. Yani insan etkinliğine, bir tür insan öznelliğine bağlanıyor. Bu insan öznelliğinin iki yönü var: birisi emek, yani insandaki üretken faaliyet, öteki sermaye. Adam Smith ve Ricardo'nun Marx'ın tersine göremedikleri şeyse, sermaye ile emeğin birbirinden farklı şeyler olmadıkları. Öznelliği yanlış yerde kuruyorlar, çünkü sermaye de kristalize emekten başka bir şey değildir. Bir sınıf olarak burjuvazinin artı-değer şeklinde çekip aldığı ve kendi öznelliğini üzerinde oluşturduğu miktar, bir sürü

kuşağın kolektif emeğinin ürününden başka bir şey değildir. Ama her durumda ekonomi politik dediğimiz şey, ağırlığın, nesneler tarafından özneler tarafına kayışı demektir – tıpkı Kant konusunda bahsettiğimiz gibi: hani artık arzulama yetisi açısından nesneler dünyasının değil de, özneler dünyasının önemli hale gelmesi, Kopernikçi devrim dediği şey. Aynı şekilde, Freud açısından da böyle. Freud'dan önce psikoloji şununla ilgilenirdi daha çok: İnsanlar daha çok neleri istiyor, arzuluyor? İnsan arzusu neye yöneliyor? Freud'un bir devrimi var gerçekten: Artık önemli olan öznenin istemesidir, doğrudan doğruya istemenin formudur, tarzıdır, arzulamanın tarzıdır, yani libido dediği mesela. Bu, modern düşüncedeki öznelleşmenin, *cluster*'lar [demetler] halinde diyelim, bulgulanabileceği bir süreç içinde gerçekleşiyor tabii. Ama her zaman yepyeni bir öznellik yaratımı eşliğinde gerçekleşiyor bu. İşte Marquis de Sade'ın konumu da bunun gibi bir şey: ekonomi politikçilerin yaptığı gibi hazzı ötekinin bedeninden faydalanma olarak alışı; bir objenin bedeninden faydalanma olarak alışı, hazzı bir tür sermaye yatırımı olarak ele alışı. Freud da bu hatayı sürdürür, libido denen şey hep objelere yatırım terminolojisiyle tartışılır. Yalnızca Freud değil, Lacan'a kadar, belki çoğu takipçisi de böyle yapar. Bir tür burjuva öznelliği varsayar bu bakış. Arzulara sahip, arzularla mücehhez insana, arzulama gücüyle, libidoyla mücehhez insana "yatırımcı" gözüyle bakmak, "üretici" gözüyle bakmamak demektir. Psikanalizde herhalde en eleştirebilir yönlerden birisi, bilinçdışının üretken bir faaliyet değil, bir güç artırımı değil de, arzunun doyumla sürekli olarak yitmek, kaybolmak zorunda olduğu, kendi kayboluşunu özleyen, yerle bir olmayı özleyen, toprağın altına girmeyi özleyen ve faaliyet derecesini sıfıra indirmeye yönelik bir çaba olduğunu söylemesi. Psikanalizin tehlikelerinden birisi gibi görebilirsiniz bunu.

Peki Sade'da ne oluyor? Kant'ın arzulama yetisinin nasıl işletildiğinden bahsetmiştik. Ama Kant belli bir noktada Protestan-Hıristiyanca etiği ve Descartes'm *cogito*'sunu, yani bedensiz bir bilinç, bir öznellik fikrini korumayı sürdürür; Sade burada, Kant'la birlikte, tuhaf bir *blindspot* [kör nokta] bulacaktır. Yaklaşık aynı dönemlerde yaşadıklarını unutmayalım, elbette bu Aydınlanma çağı dediğimiz dönem. Sade'ın gerçekten karanlık, tedirgin edici, saf bir Aydınlanmacılığı vardır. Ama Kant'm ahlakının zorunlu olarak içermesi gereken öteki kutbunu telaffuz ediyordu belki de Sade. Yani şunu diyordu: "Sen kendi bedenini ahlak adına, bilinç adına, ruhun adına terk ediyorsun, dışlıyorsun, dolayısıyla ben senin bedenin üzerinde hak sahibiyim. Ona istediğimi yapacağım, çünkü zaten dışlayan sensin. Dışlayan bu Hıristiyanca ahlak." Sade'm anti-Hıristiyan ahlakı ve bedeni nesneleştirme biçimi böyle bir minval üzerine işliyor: tümüyle Kantçı ahlaka uygun bir objeleştirme. Peki bunun tehlikesi nasıl aşılabilir? Kant elbette Protestan zihniyle böyle bir şey düşünemezdi; Sacher Masoch belki... onun edebiyatına baktığımızda nesnelerin daha çok insanın kendi bedeninde olduğunu görürsünüz. Yani birisiyle bir anlaşma yapıyorsun, bu gizil, bilinçdışı bir anlaşma da olabilir. Sanki bir sözleşme yapıyorsun, bir deney projesi geliştiriyorsun kendi bedenin üzerinde, ve bedene gösterilen bir özenle karşılaşıyorsun. Bedenin güçleri üzerinde işletilen bir deneyle, bir deneyimle karşılaşıyorsun. Spinozacı projeden başka bir şey değil bu. Spinoza açısından beden güç derecesidir, güç derecesinin dayanağı değil. Bir bedenin güçlü olması ne demektir? Bir bedenin mümkün olduğunca fazla şeyden etkilenme gücü demektir. Bir şeyden etkilenme gücü dediğimizde şunu anlıyoruz: mümkün olduğunca fazla şeyin etkisini almak; mümkün olduğunca fazla şeyin fikrine sahip olmak demektir aynı zamanda. Hayat boyunca mümkün olduğun-

ca fazla şeyle karşılaşmak, karşılaşabilmek. Ama kendi bedenim için kötü olacak, varoluş gücünü azaltan ya da tüketen şeylerle –sonsuzca tüketmesi de pekâlâ muhtemel, zehir gibi bir şey sözgelimi– karşılaşmamak. Zehirle karşılaşmak ne demektir? Bedeninle birleştiğinde seni sonsuzca kederlendirecek, yani varoluş gücünü sıfıra indirecek bir şeydir. Spinoza'da bilgi meselesi şöyle işliyor gibi: İnsan kendi bedenini bilmez. İnsanın kendi bedenini bilmesi ne demek? İnsanın kendi bedeninin parçalarını tanıması demek, her bir parçasının gücünün ya da kudretinin ne kadar olduğunu, nereye yeteceğini bilmek, yani *affect*'ler duyma yetisinin ne kadar olacağını bilmek. Aristotelesçi, epistemik bir bilgi değil, tümüyle pratik bir bilgiden bahsediyoruz. Spinoza'da epistemik bir bilgi yoktur aslında. Sözgelimi, Spinoza açısından şöyle bir nokta vardır: Salt *affect*'leri açısından baktığımızda, bir öküzün ve bir atın çok ortak noktası vardır. Bir öküz ve bir at, ayrı türlerdir ama her ikisi de dört ayaklı, karada yaşıyor – Aristoteles hep böyle düşünecektir; ya da Aristotelesçi mantık, kategoriler aracılığıyla düşünürken, onları iki ayrı familyanın üyesi olarak, öküz dediğimiz familyanın üyesi olarak ve at familyasının üyesi olarak ayırt ettiğinde, atın ve öküzün ayrı ayrı bilgisine erişiyordunuz. Bütün Ortaçağ bundan başka bir şey yapmıyordu. Spinoza'yla yeni gelen şey şu: *Affect*'lerin bilgisi açısından da bakabilirsiniz meseleye; bu, bir atın ya da öküzün neye muktedir olduğunu gösteren şeydir. Bir atın ve öküzün daha hakiki tanımıdır, daha doğru tanımıdır Spinoza'ya göre. Buna göre, bir yarış atı ile sütçü beygiri arasındaki benzerlik, *affect*'ler düzeyinde baktığınızda bir yarış atı ile bir öküz arasındaki benzerlikten çok farklıdır. Bu ne demek? Aralarında bir mesafe var, bir yarış atının *affect*'leri bir sütçü beygirinin *affect*'lerinden çok uzaktadır. Bir sütçü beygiri, at familyanın üyesi olarak yarış atına benzemekten çok bir öküze benzer açıkçası, *affect*'ler

açısından bakmak bu demek. O devrin bütün epistemolojisi bir tür analitik ve Aristocu tasnife dayanıyordu: yani Linnaeus'un, Buffon'un canlı varlık türlerini familyalarına ayırarak bedensel morfolojisine başvurması. İşte Sade'da sanki bu Buffoncu yön, bedeni bize bir nesne olarak gösteren yön iş başındayken, Sacher Masoch'da bir tür *affect*'ler ölçümü söz konusudur, ki bunu ancak belli bir öznellik tipi yapabilecektir, belli bir öznellik tarzı bir deney içerisinde ortaya koyacaktır. Gerçekten de öykülerine, romanlarına baktığınızda Sade'ın çok *descriptive* [betimleyici] olduğunu görürsünüz. Sahneler betimler, dev tiyatrolar teşkil edilir. Buna karşın mazoşist deney ucuzdur. Sade'ın haz duyabilmesi çok pahalıya patlayan bir şey: şatolar kurulacak, gizli yerler, ipekler... İnsanın salt kendini, kendi bedenini, kendisi açısından deney olan bir sürece, bir anlaşmalar dizisi içinde sokması, sokmaya çabalaması demek olan mazoşizm bundan çok farklı bir rejime benziyor.

[*kesinti*]

Spinoza, mektuplaştığı Bleyenberg'le dalaşmasında* şöyle bir şey söylüyor: Tamam, Tanrı Adem'e meyveyi, elmayı yemeyeceksin dedi. Adem özgür iradeye sahip olduğunu düşündüğü ölçüde, elmayı yiyebilirmiş gibi düşündü, halbuki elma zehirdi. Bu elmayı yediğinde yeryüzüne düşecekti, zehirlenecekti. Ama Tanrı ona bunu bir söz biçiminde iletmiş olduğu ölçüde, ya da Adem bunu bir söz olarak, bir buyruk tümcesi olarak –çünkü her söz bir buyruktur– Tanrı'nın buyruğu olarak algılamış olduğu ölçüde, düştüğünde Tanrı'nm kendisini cezalandırmış olduğunu düşündü. Oysa Spinoza'nm düzeyinde baktığımızda Tanrı basitçe

* *Spinoza-Bleyenberg, Kötülük Mektupları*, çev. A. Nahum, (İstanbul: Norgunk, 2008).

Adem'e şunu anlatmak istemiştir: "Senin için elmayla karşılaşmak, varoluşunun, yaşama gücünün formülünü bozacak bir karşılaşma olur." Elmayla karşılaşma da bütünüyle bedensel *affectio*'dur, iltihaplanma, zehirlenme türünden bir şey. Kötü bir elmayla, senin karakteristik vücut bileşimini bozacak bir varoluşla karşılaşmamak... *Ethica* bunun gibi bir şey, başka bir şey değil, çok yalın bu konuda.

Burada bilme meselesi nasıl devreye giriyor, ona bir bakmak lazım. Şimdi Adem acaba neden bunu zehirlenme türünden algılamayıp da, sanki yapabileceği bir şeymiş gibi, elmayı yiyebilecek özgürlüğe sahipmiş gibi algıladı? Ya da neden elmayı yemesinin özgürce yapılmış bir eylem olduğunu varsayarak, özgürce yapmış olduğu bu eylem yüzünden ve Tanrı kendisine buyruk vermiş olduğu için, Tanrı'nın kendisini cezalandırdığını düşündü? Şimdi burada Adem tarafından özgür sanılan iki varlık var. Birisi Tanrı, buyurmayabilirdi de bunu Adem'in kafasında; ikincisi ise kendisi, özgür iradeye sahip olduğu varsayımıyla hareket ettiği için. Ama dikkat ediyorsanız, bu varsayım da bir sözün "buyruk" olarak alınmasından kaynaklanıyor, ahlaki bir buyruk, bir yasaklama olarak, bir yasak olarak algılanmasından ileri geliyor. Halbuki Spinoza'mn bakış açısından iş şu basitlik derecesinde: Bir şeyi buyruk olarak algılamanın ön şartı, elmayı yiyebileceği sanısına sahip olması. Halbuki elmayı hiçbir zaman yiyemeyecektir, yediğinde yok olacaktır kendisi ya da düşecektir, her zaman, bu zorunludur. Spinoza açısından basitçe şu anlama gelir bu: Bir birey nedir? Elma bir bireydir, Adem bir bireydir. Elmayla Adem biraraya geldiklerinde bir başka birey olur. Başka bir birey, Adem'le elmanın bedenlerinin oluşturduğu yeni bir birey... Bu birey yok mu olacak, var mı olacak? Bunun bilgisi söz konusudur ki Spinoza buna ikinci türden bilgi diyor, nosyonlarla, ortak nosyonlarla işleyen bilgi. Bu terimi [*notitia communes*] İngiliz düşü-

nürleri de kullanırlar, ortak nosyon İngilizlerin dilinde *common sense*'tir. Herkesin kafasında aynı düşüncenin olabilirliği, herkesin bir şey konusunda aynı fikre sahip olması. Spinoza için mesele farklı bir şeydir çünkü bir beden, vücut bir sürü başka şeyle, bedenle karşılaşmaya ihtiyaç duyar. Bu bedenlerden pek çoğu da zararlıdır kendisi için, yani kendi bedeninin karakteristik bileşimini bozacaktır. *Ethica* da, kötü şeylerle karşılaşmamak, kötü fikirlerden etkilenmemek meselesidir – mesela ölüm fikri gibi kederlendirici fikirlerden etkilenmemek, bu da ölümden etkilenmemekten çok farklı bir şey değildir. Spinoza için insanlar, olağan bilgilerinde, varoluşa bırakılmış oldukları günlük yaşamlarında kendi bedenlerini bilmiyorlar aslında. Neye muktedir olduklarını bilmiyorlar, aynen uyurgezerler gibiler. Bir uyurgezer uyandığında yaptığı şeylere şaşırıyorsa, insan da bedeninin neye muktedir olduğunun farkında değildir. Çünkü insanda başka bir şeyden herhangi bir etkilenme olmadan, bedenin herhangi bir noktasına dair bir farkındalık üremesi olanaksız. Bunu şöyle düşünün: Bir cisim beni etkiliyor, güneşin ışını ısıtıyor, bunun bende bir fikri oluşmadan edemez. Güneşin beni ısıtmasına tekabül eden bir etki oluşmadan edemez. Eğer ben bilgimi bu düzlemde tutarsam, salt bu düzeyde tutarsam, güneşi bilmiyorum demektir. Yalnızca güneşin benim bedenim üzerindeki etkisini biliyorum demektir, ama güneşle bedenimin ilişkisini bilmiyorum demektir, iki şey arasındaki ilişkiyi tanımıyorum demektir. İkimize de ortak olan, güneşle bana ortak olan nosyondan haberdar değilim; bu iki bedeni birarada içine alan ve bütün ilişkilerini tanımlayan bir sürü ilişki elimden kaçıyor, bilmiyorum; nedenlerin bilgisine sahip değilim demektir bu. Ne güneşin benim bedenimi niye öyle etkilediğini biliyorum, ne güneşin ne olduğundan haberdarım, ne de kendi bedenimin hangi yoldan etkilendiğinden haberdarım. Tıpkı Adem'in elmayı bilme-

mesi gibi. Elmayla kendi bedeninin ortak nosyonuna, elmanın kendi bedenini yok edeceği bilgisine sahip olmadığı ölçüde Adem, bunun ahlaki bir yasaklama olduğunu varsayacak ve tam da bu yüzden kendisini özgür iradeye sahip zannedecektir. Halbuki Tanrı'nın yaptığı iş cezalandırma değil, Tanrı zaten bu düzenin ta kendisi. İşlemekte olan düzenin, doğada evrensel olarak işleyen düzenin ta kendisi. Bilmiyorum anlaşılabiliyor mu bu durumda?

Soru: Bu durumda Tanrı'nın özgür olamaması...

Tanrı'nın özgür olamaması şu anlama geliyor, Tanrı'ya iradi özgürlük atfedersen, bu şu demektir: Tanrı kâinatı şu anda olduğundan farklı türde de yapabilirdi, şeyleri şu andaki halinden farklı bir biçimde de yapabilirdi. Leibniz bunu tutmaya çalışıyor, çünkü Tanrı'yı doğanın üstüne atmak istiyor: *supernaturel*, doğaüstü Tanrı anlayışı. Hıristiyanlığın bu düşünceye ihtiyacı var, çünkü Tanrı varoluşa bir şey bahşetmiştir, *grace* yani.

Soru: Spinoza Hıristiyan düşüncesindeki böyle bir temeli sarsıyor, yani Tanrı'yı var edici ya da yaratıcı olarak kabul etmiyor. "İçinde"...

Tabii. "Tanrı her şeyin içkin nedenidir" diyor Spinoza.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*]... Tanrı'dan bahsettiğinde, İslam'da da vardır, Tanrı'mn sıfatları nedir bir kere? Bağışlayıcıdır, yargılayıcıdır, affedicidir, cezalandırıcıdır, müntekimdir, intikam alır, kişiseldir yani, insan duygularıyla mücehhezdir. Spinoza "Böyle düşünceler hurafedir," diyor, "bu din filan değildir," diyor. O devirde ciddi bir inanç krizinin ardından gerçekleşiyor bu tür düşüncelerin olanağı. Tabii ki 16. yüz-

yılda Rönesans'ta ciddi bir inanç krizi yaşanır, Lefebvre'in kitabı falan bunu gösterir. Tanrısal düzenin dağıldığı, kaotikleştiği bir dönemdir, bunu bir tür mantıkiliğe oturtmak gerekir, bu kaosun düzenini kavramak gerekir. Spinoza felsefesi de bundan başka bir şey değil.

[*kesinti*]

Elde tutmamız gereken birkaç şey var. Birincisi, Spinoza'da bütün etiğin bir tür perspektif olduğu, ama perspektifin de bir tür güzergâh olduğu düşüncesi. Hayat bir güzergâhtır, karşılaşmalardan oluşur. "Elma"yla karşılaşmayacaksın, sana haz verecek bir şeyle karşılaşacaksın, varoluş gücünü artıracak şeyle karşılaşacaksın. Dolayısıyla *Ethica* bir projedir, pratik anlama açısından bir projedir. Ama bu projenin içinde devineceği yaşam ontolojiktir, bir varlıkbilimidir yani. Bunu ilerde Nietzsche, "Tanrı öldü" düşüncesiyle yeniden etik meseleye taşıyacaktır.

[*kesinti*]

Heidegger'de bu, bir tür *epokhe* değil mi? Yani "var olanların varoluşunun askıya alındığı, varlığın kendisinin çıktığı an" dediği şey değil mi? Spinoza'ya göre, varlık falan çıkmaz oradan, hiçbir bok çıkmaz, yavaş yavaş ölüm eğrisine kendini bırakman söz konusudur. Ölümle ilgili çok eski düşünceler de var biliyorsunuz, hiç kimse kendi ölümünü ölemez sözgelimi.

Soru: Başkasının ölümünü... [duyulmuyor]

Heidegger öyle istiyor ama, [*gülüyor*] galiba başkasının ölümlerini yaşayabiliyoruz, ölemiyoruz da yaşayabiliyoruz.

Soru: Birini öldürmek... [gülüşmeler]
Spinoza'mn örneğini hatırlamıyor musun?

[*sorular duyulmuyor, gülüşmeler*]
İşte Neron annesini öldürüyor. Bu iyi midir, kötü müdür sorusuna şöyle cevap veriyor Spinoza: Hançeri yakalayıp bir ete daldırmanın, kendi içinde olumlu olarak –pozitif anlamda yani– kötü ya da iyi bir yanı yoktur; bir bedenler karışımı vardır. Yalnız, aynı şeyi Orestes de yapmış olduğu halde diyor, insanlar onun yaptığına iyi, bunun yaptığına kötü diyorlar. Niye öyle? Ben kötü olduğunu yadsımıyorum, kendisi için kötü çünkü, diyor. Neron annesini öldürürken, kendisinde uyanan bir sürü imge vardı bu ölüm süreci içerisinde, öldürme edimi içerisinde: bir hançer, ölen annesi, yani varoluş gücü azalmış, ölen annesinin imgesi – bu vardı.

[*kesinti*]

Yani Spinoza şunu demek istiyor: Bir insanla, kendi benzerim bir varlıkla karşılaşır ve benzerim olan bu varlığın herhangi bir duyguyla etkilendiğini imgelersem, bende de zorunlu olarak bu duygu türeyecektir. Bu ne demek?

[*kesinti*]

Ama nefret ettiğimiz herhangi bir varlığın yok olduğunu görmek, birazcık zihinsel acı duymadan da gerçekleşemez, tam da bu nedenle. Dikkat ederseniz, *affect*'leri ortaya çıkaran bütün bu imgelem gücü, bu birinci düzey, *affective* düzey. Zorunlu olarak birincisi sürekli *fluctuating* [dalgalanan] bir şey olmalı, öyle düşlenmeli, düşünülmeli. Sürekli *fluctuating* olduğu ölçüde, her *fluctuation* [dalgalı akış] bir duy-

gu hali olduğuna göre, herhangi bir varlığa ilişkin bir imge oluşturduğum zaman, bunun bende herhangi bir duygulanışa yol açmaması olanaksızdır.

21 Mayıs 1998 Tarihli Ders

Spinoza'da *potestas* [iktidar] ile *potentia agendi* [eyleme kudreti] ayrımı. – Foucault'nun, hukuk modeline dayanan iktidara yönelik eleştirisi: teknoloji olarak iktidar. – İlkel toplumlarda devletsizlik; göçebelik-yerleşiklik; savaş makinası. – Batı'nın ve Doğu'nun farklı doğa koşullarına tepkileri: doğrudan müdahale/dolaylı negatif eylem. – Bakış açısı fikriyatının özeti. – *Affect*'ler ve imgeler kuramı. – *Reality effect*

[*başı duyulmuyor*] ...felsefesinde inanç ile aklın ayrı tutulması diye bir şey var, dolayısıyla Spinoza'nın laikliği felsefi bir laiklik. Açıkçası politik tercihi de demokratik olan bir toplum, yani kolektif yönetim olarak toplum. Ama bunu şöyle düşünmeyin, ona göre demokrasi, bütün monarşik biçimlerin arasında en güçlü rejim. Biz "en güçlü rejim" dediğimizde tırsarız; otoriter, tıkır tıkır makine gibi işleyen toplum diye düşünürüz ama Spinoza öyle düşünmüyor. Spinoza'mn "iktidar" ile "güç" arasında yaptığı bir ayrım var. Birincisi, iktidar bizi güçlerimizden ayrı düşüren, yani bizim gücümüzü azaltan bir mekanizmadır, düzenektir, buna *potestas* diyor. Yani bir

hükümranlık gücü, ya da bir toplumsal sözleşmeyle –o devirde böyle şeyler varsayılıyordu, Hobbes, Locke tarafından– bir egemene devredilen yapıp etme gücü, bizim elimizden kaçar. Toplumun elinden kaçıp gider ve bir devlete, bir hükümranlık aygıtına bunu kullanma yetkesi verilir. İkincisi, bunu kullanabilme yetkesinin ona, egemene verilmiş olması, bunu onun da kullanabileceği anlamına gelmez; çünkü gerçek anlamda yapıp etme güçlerimizle, faaliyet güçlerimizle ve kendi özgürlüğümüzü üretebilme, yaratabilme güçlerimizle alakası yoktur açıkçası o *potestas* dediğimizin, tümüyle varsayımsaldır. Spinoza'nın vurgusu her zaman o çerçevede: İktidarın ister –sözgelimi teokratik sistemlerde– Tanrı'dan kaynaklandığı varsayılsın, ister doğadan, ya da bir aileden, bir kraliyet şeceresinden kaynaklandığı söylenerek iktidar bununla meşrulaştırılsın, bu Spinoza için meşru bir şey değil, çünkü gerçek anlamda yapıp etme gücüne tekabül etmiyor bu. Gerçek anlamda yapıp etme gücü, faaliyet gösterme gücü Spinoza açısından şöyle bir şey: Her varlık kendi varlığını sürdürme konusunda bir çabaya sahip, bu her varlığın arzulamak durumunda olduğu şeydir. Dolayısıyla bu çabayı destekleyen şeylerle karşılaşmak bir özgürleşme halidir. Bu çabayı desteklemeyen, köstekleyen ya da bu çabayı insan düzleminde, insanın bedensel, tinsel özellikleri, gelişimi düzleminde önleyen güce ise *potestas* diyor. O zaman şöyle bir şeyle karşılaşıyoruz: Spinoza, bu çabayı destekleyen ve insanların bu çabayı daha yetkin olarak uygulayabilmesine, gerçekleştirebilmesine yarayan arzu biçimine *potentia agendi*, yani eyleme geçme gücü, potansiyeli diyor. Galiba işin sırrı o, Spinoza'nın güçten, insan kudretinden anladığı şey böyle bir şey. Bu *potentia agendi*, yani yapıp etme kudretinin insanın elinden kaçmasına ise *potestas* diyor, yani devlet. Dolayısıyla devlet, bu *potentia*'nın, bu yapıp etme kudretinin engellenmesi demek. Açık mı söylediğim?

Laiklik konusuna gelirsek, Spinoza doğallıkla laiktir çünkü her türlü dinsel rejim, yani dine dayalı politik yönetim tarzı, aslında politik filan değildir. Çoğu zaman hayalî bir iktidara, Tanrı'ya ya da bir mitolojik anlatıya bağlanan, bir tür otoriteye, Latincesi *auctoritas* olan bir tür otoriteye başvurularak düzenlenmiş olduğu için, bugünkü deyimle söylersek, başlı başına ideolojiktir. Ama Spinoza'nın demokrasiyi de bir tür devletin sekülarizmi olarak düşündüğünü sanmıyorum. Kalabalıklar ona göre gerçekten pek akla uygun yaşayan varlıklar değildi, hiçbir zaman olmazlar, kalabalık haliyle insanlar her zaman duygusal savruluş halindedir, yani sürüdürler bir anlamda. Çoğu zaman bu patlayışlar, Spinoza'nın çok nefret ettiği, aslında pek de devrim sayılmayacak bir vülger atılıma, devletlerin tarihinde tehlikeli bir hale yol açabiliyor. Bilmiyorum açık mı laiklik konusunda? "Felsefi" bir laiklikten bahsettim, bu yapıp etme güçlerinin arasında insanın düşünme gücü de var elbette. Bu düşünme gücünü engelleyen herhangi bir şey *potestas*'a girer, yani iktidar dediğimiz şeye. Spinoza'ya göre, bu iktidar dediğimiz şey düşünceler üzerinde mutlak bir sulta oluşturamaz. Mesela Spinoza'ya dayanarak bir totaliterlik kuramı geliştiremezsiniz Hannah Arendt'te, Leo Strauss'da ya da Orwellci bir yaklaşımda olduğu gibi. Çünkü Spinoza şunu söylemek istiyor gibidir: Bir bireylik hiçbir zaman tümüyle yok edilemez, yani hiçbir zaman –aslında hayalî olan bir süreç dışında– bir yetke başkasına devredilemez, bir hak başkasına devredilemez. Bir hakkın başkasına devredilmesi ya da birisine bir hakkın bahşedilmesi onun bu hakkı kullanabileceği anlamına gelmez zaten, onu bunun araçlarından pekâlâ yoksun bırakabilirsin. Bir hakla hayalî olarak, ideolojik olarak mücehhez kılınıp, bu hakkın gerçekten yapıp etme kudretine bir destek sağlamak için kullanılabileceğinin hiçbir zaman garantisi yoktur. Dolayısıyla, insan hakları filan türünden bir soh-

bet Spinoza'ya yabancı gelirdi, zayıf bir düşünce gibi gelirdi. Klasik dönemlerde hukuk bir sözleşme değildi, bir tür *negotiation*'du, pazarlık mantığına dayanırdı. Bu yüzden kısasa kısasın işlediği kurallar konulurdu, iyi olan kurallar oydu. Kısasa kısas nedir biliyorsunuz: mağdurun başına gelen zararın doğrudan tazmin edilmesi. Bu, mağdur tarafından gerçekleştirilebilir, o kadar mağdur kalmamışsa...

Soru: Fena halde mağdursa?!

[*gülüyor*] Fena halde mağdursa yapacak bir şey yoktur. Başka bir otorite bunu yapacaktır, bu devlettir, kraldır, mahkemedir, her neyse.

Günümüzde galiba bu hukuk düşüncesini, hukuki modeli en fazla, oldukça sert bir şekilde deşen düşünür Foucault oldu. Foucault'nun öncelikle, hukukun iktidar modeline, daha doğrusu iktidarın hukuk modeline –ikisi hafiften farklı şeylerdir– yönelik bir eleştirisi var. Foucault gücü ve iktidarı hukuki modelden bir anlamda fiilen kurtarmayı öneriyor eleştirisinde. Bu ne demek? Şimdi baktığınızda hukuki model şöyle işler genellikle: İktidar birisinin sanki mülkiyeti ya da özelliğidir. Sözgelimi, kralın özelliği iktidardır. İktidar bir mal gibi ona aittir; ya da özelliğidir, karizmasıdır, bir başka şeyidir. Hukuki model bunu bir mülkiyet tarzında sunmayı önerir, ya da öyle kullanır. Spinoza o zamanlar, bu modern iktidar yapıları gelişirken –hukuksal çatısıyla falanıyla filanıyla birlikte, bütün bu sözleşme kuramlarıyla birlikte bu yapıların işlemeye başladığı dönemde– Foucault'nun şimdi yaptığı uyarıyı çok erken yapmış gibi görünüyor. İkinci bir problem, iktidarın böyle bir aidiyet biçiminde kavranmasının bir uzantısı olarak, iktidarın "belirli bir yerde" lokalize olduğu ve oradan yayıldığı düşüncesi: örneğin devlette, kralda, mecliste. Dolayısıyla Spinoza'dan bir süre sonra güçler ayrımından falan bahseden Montesquieu karşımıza çıkıyor. Bu da

Foucault açısından tutulabilir bir iktidar tanımı değildi. Son olarak da iktidarın "dayanaklarının" unutulduğu bir boyuttan bahsediyor. Sanki iktidar, temas ettiği yerde yarattığı asimetrik ilişkiler olmasına karşın, üzerinde icra edildiği varlığı eksi bir güce indiriyormuş gibi davranıyoruz. Hukuki model bunu tasarlamaya elverişli bir model. Halbuki iktidar dediğimiz, ya da güç kullanımı diyebileceğimiz şeyin iki boyutunu gözden kaçırıyoruz böylece. Birincisi, iktidarın dayanakları. Onu kabul edişimle ben kendi üzerimde icra edilen bir iktidarın dayanağı da olabilirim, bir köşebaşı muhbiri olabilirim vs. Bütün hukuki suç aygıtı, ceza aygıtı ya da *jurisprudence* dediğimiz, hukukun esas işleyişi, tümüyle bu dayanaklar aracılığıyla işliyor dikkat ediyorsanız, toplum içindeki suçluluk gibi mekanizmalar vs. dayatılırken. Üçüncüsü, iktidarın çok farklı biçimlerde de olsa, bütün kurumlara içkin olduğunu ve her türlü insan ilişkisinin bir dışavurumu olduğunu da görmek zorundayız. Foucault'nun en büyük uyarısı öyle bir şey. Ailedeki, köşe başındaki iktidar... Dolayısıyla Foucault, iktidardan bir "teknoloji" olarak bahsetmeye girişir; politik bir konumlanış, bir pozisyon, bir mülkiyet olarak bahsetmeyi bırakır. Şöyle bir boyutunu da düşünün meselenin: Özellikle Marksizm'in ortodoks yorumları, bu iktidarın yerini iktisadi alanın bir üstyapısı olarak tespit etme stratejisinden vazgeçmediği ölçüde başarısız oldu. Mesela Rus Devrimi'nin hemen ardından, "devletin hukuki formu korunacak mı?" türünden bir tartışma başladı. Sadece hukuki formu değil, devralınan Çarlık devletinin bu şiddet aygıtı korunacak mıydı? Hukuki modelin işlettiği hata şöyle bir hataydı: Mekanizmayı devralıyorsunuz, mekanizma sizin oluyor, sanki el değiştiriyor. Böyle bir şey yok tabii, çünkü iktidarın başka türlü işleyen yığınla mekanizması daha var. Bunlar topyekûn unutulduğu zaman, iktidarı belirli bir şeyde lokalize edip bütün gücünüzü ona yönlendirdiğinizde çuvallama kaçınılmaz

oluyor. Tartışma bir süre sonra kaçınılmaz olarak "tamam bu devleti tutalım, ama ne kadar tutalım?" tartışmasına döndü. Sonra "eriyip gider merak etmeyin" dendi, ama eriyip gitmedi. Bugün yerini mafya almış bulunuyor.

[*kesinti*]

Aygıtla bizim gerçek ilişkimiz nedir? Birincisi hukukun kendisiyle doğrudan bir ilişkimiz yok, çünkü hukuk çok farklı bir soyutlama düzeyinde yer alıyor. Ama biz tümüyle bu sosyal alanda yaşamımızı sürdürürken bir tür *jurisprudence*'la karşılaşıyoruz, bu kesin. Yani bir yasaklamayla, mesela bir yerde sigara içme yasağıyla karşılaşabiliyorsun. Bu somut bir durumdur, iktidar konumudur. Buradaki yasak hukuki bir konum değildir, çünkü somut insan ilişkileri düzleminde beliren bir durumdur. Ama bütün bunların zaman ve mekân içerisinde hep tartışmaya, *negotiation*'a [müzakere] açık olduğunu; başka alanlara da gönderme yapan, arkasında başka türden politik ve sosyal mücadelelerin ve ilişkilerin yattığı daha somut bir ilişkiler kategorisinde yer aldığını düşünün. Dolayısıyla, insanın doğrudan doğruya birey olarak iktidarla ilişkisini şöyle düşünmemiz lazım: Spinoza'nm ünlü bir sözü var *Tractatus*'unda, "Doğa uluslar, milletler, kabileler yaratmaz, yalnızca bireyler yaratır". Bu ne demektir? Biliyorsunuz, milliyetçiliğin bütün ideolojisi şu fikre dayanır: "Biz doğadan öyleyiz, doğamız Türk" mesela, ya da "doğamız Alman, Ari ırkız". Halbuki doğa, Müslümanlar üretmez, sonradan Müslüman olacak, Müslüman yapılacak bireyler üretir. Dolayısıyla doğal hak, hukuken verilmiş bir şey değildir. Doğal hak, hukuken verilmiş bir şey değildi; gerçekten başımıza gelen, *negotiations* içinde ortaya çıkan ve eğer bir bireysek kendimizin de üretmek zorunda kaldığımız direnç süreçleri gibidir.

[*kesinti*]

Biz, ilkel dediğimiz toplumlara "devletsiz" toplum dediğimizde, sanki onlarda bir eksiklik varmış gibi söylüyoruz, yani onlarda devlet aygıtı "eksik"tir. Devlet aygıtını onaylasak da, onaylamasak da sanki bu devletsizlik, hukuksuzluk, hukukun henüz olmaması üzerinden, ya da artı-değerin, artık-üretimin henüz gerçekleşmediği türünden bir şema kurarız. Bu şemanın yanlış olduğunu iddia ediyordu Pierre Clastres. Bu toplumlar çok aktif, politik bir biçimde iktidarın ya da artık-ürünün kristalleşmesini engellemeye çalışan toplumsal yapılar icat etmişler ona göre; başka bir deyişle, devlet bir öngörü olarak var, "aman devletten kaçınalım, devletin oluşumundan kaçınalım" türünden bir tavır var. Toplumun herhangi bir noktasında iktidarın lokalize olmaya başlamasına karşı çok ciddi mekanizmalar, bölünme mekanizmaları, "ilkel savaş" denilen mekanizmalar var ki bunun büyük boyutu ritüeldir. Son olarak da, mesela bir savaş sırasında kendisine bir lider edinip ona boyun eğen, ama savaş bittikten sonra onu tutmayan bir rejim... Geronimo'nun başına gelenleri anlatır Clastres, *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu** kitabında. Geronimo bir savaş lideri seçilmiştir, çünkü yetenekleri, bir tür yapıp etme kudreti vardır. Peşine düşülür, Meksikalılarla, Amerikalılarla savaşırlar. Ama ardından Geronimo bunu sürdürmek ister, çünkü savaştan başka hiçbir şey bilmez; o zaman dur derler, bırakırlar peşini. Geronimo maceracı hayatına devam eder, ta ki yanında üç arkadaşıyla Meksika polisince öldürülünceye kadar. Biraz acımasız görünebilir ama sanki böyle bir mekanizma çok aktif olarak, iktidarın belirli bir yerde kristalleşmesini engellemeye yönelik politik bir çabanın bulunabileceğini gösteriyor.

---

* *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu*, çev. Alev Türker, Mehmet Sert (İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Soru: Tersi daha yaygın değil mi?

[*kesinti*]

Birincisi, insanlar önce göçebeydiler, sonra yerleşikleştiler türünden bir mefhum da yanlış. Mesela bütün Orta Asya tarihi boyunca göçebelik ile yerleşiklik arasında bir denge durumu var. Yerleşik toplulukların göçebeleştikleri de oluyor, onu da unutmamak lazım. Duruma bağlı olarak ikisi arasında bir strateji tayin ediyor bu toplumlar.

Soru: Ya da sürekli göçebe de kalabiliyorlar...

Sürekli göçebe de kalabiliyorlar ama bu çok farklı bir ekonomi tarzını gerektiriyor tabii. Sürekli göçebelik dediğimiz durum günümüzde çok az kalmış bir şey. Ama göçebeliğin bile bu devlet ufkuyla bir alakası var gibi, yani göçebe imparatorluklarından bahsedebilirsek...

Soru: Göçebe imparatorluğu dediği şey bugün düşündüğümüz anlamda devlet formu mu?

[*kesinti*]

Bir tür yerleşik yaşama, devlete ihtiyacı var bunun, kendisi için değil ama.

Soru: Savaş makinasının işgali için...

Evet, Deleuze'ün deyişiyle "savaş makinası" diyebileceğimiz bir şey. Bu "savaş makinası" ifadesi, Orta Asya tarihçisi olan Sovyet tarihçi Griaznov'undur. Çingiz Han İmparatorluğu'nu bir tür konfederasyon olarak nitelendirir: sürekli hareket halinde olan, kadm-erkek bütün işbölümünü askıya alan, atılımlarla işleyen bir toplum olarak. O boyutta şunu unut-

mamak lazım: Tarihte mutlak bir yerleşiklik olmadığı gibi, mutlak bir göçebelik de yok. Sözgelimi en yerleşik, devletli toplumlarda memurların göçebe olduklarını düşünün. Yani memurlar göçebedir. Ne tür bir yerleşikliktir bu? Hangi ekonomiye oturur ki memurluk dediğiniz? Prusya devlet cihazının içerisinde düşünün, Napolyoncu devlet cihazının içinde düşünün, devletin göçebeleridir devlet memurları.

[*kesinti*]

Birincisi, burası paleolitik bir devlet, ama bir merkez devlet değil. Hikâye şöyle başlıyor: 1950'lerin sonunda, özellikle neolitik Hacılar Höyüğü gibi kazıları yöneten bir İngiliz arkeolog var Mellaart diye. Bir önceki etabı, neolitiğe geçiş etabını keşfetmeye çalışıyor. Çeşitli alternatifler var, Çumra'daki o yeri, Çatalhöyük'ü kazmaya girişiyor. Elbette ki Hacılar küçük bir neolitik köy. Oradan, görüldüğü kadarıyla daha da küçük bir oluşum çıkmasını beklediği için –çünkü daha önceki bir safhayı araştıracak– bütün kazısını yanlış yapıyor. Höyüğü yanlış kesiyor falan... Kendisini bir zamanlar 13-15 bin insanın yaşadığı bir yerde buluyor, MÖ 7500'de. Şimdi yeniden kazılara başladılar, daha akıllıca yapıyorlar.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...kentsel şebeke içerisinde bir yer olduğu fikri var. Sürekli olarak birbirleriyle alışveriş içinde olan bir şebeke; bu alışverişin de bir tür güvenliği olmalı, herhangi bir merkezî devlet aygıtına pek rastlanamayacak bir şebekeden bahsediyoruz. Çünkü Filistin'deki Jericho'yla [Eriha] bile obsidyen ve çakmaktaşı değişimleri, mübadeleleri olduğu biliniyor Çatalhöyük'ün, ya da Romanya'daki bazı toplumlarla.

Soru: Obsidyen nedir?

Obsidyen çok işe yarıyor: kesme, ok ve mızrak başlığı. Obsidyen volkanik bir taş, "volkan camı" derler. Çok yakında, Erciyes Dağı'nda filan var – çok yakın değil de, Erciyes Dağı'na kadar kolonileri uzanıyor Çatalhöyüklülerin. Obsidyeni kullanıyorlar, mübadele de ediyorlar. Çakmaktaşıysa keski olarak değil de, küçük, iğne gibi şeyler için, çok küçük şeyler üretmek için kullanılıyor. Dolayısıyla neolitik bir toplumun buna ihtiyacı var. Üçüncüsü neolitik dediğimiz şey, tarım. Çatalhöyük tarıma geçişi sağlıyor, bin yıllık bir zaman süreci içerisinde, MÖ 7500-6500 arası, hatta 5000 yıllarına kadar. Tarımın başlayabilmesi için bir tür hibritasyon [melezleme] gerekli, yani tohumları tutup eşeylemeniz gerekli. Böyle bir durum zorunlu, yoksa tarım olmaz. Herhangi bir yere tohum ekip onun ürününü devşirmek değildir tarım. Tarım, bezelye gibi bir türü alıp onunla birlikte iç içe yaşamaktır [*gülüyor*], eşeylemektir; uzun vadeli, ancak kolektif zihnin hâkim olabildiği bir tür bilgi biçimi oluşturabilmektir. Çatalhöyük'ün gösterdiği süreç böyle bir süreç: bir tür tarım bilgisinin oluşması, tarıma ilişkin bir tür tasarımın oluşması; buna yönelik bir teknoloji geliştirilmiş olması, tarla sürme teknikleri falan. Hayvancılık için de aynı şey geçerli, evcil hayvanların tespit edilmesi çok zordur. Herhalde ritüel amaçlı leopar derileri giydiklerini biliyoruz, büyük ihtimal leoparları evcilleştirmeye çalışıp [*gülüyor*] bol bol kafa kol kaptırmışlardır o süreç içerisinde.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...büyük ihtimal, Muson yağmurları çünkü... Pirinç bir yabani ot. Çatalhöyüklülerin "altı çenekli" dedikleri arpa neyse, Çinliler için de pirinç öyle bir şey. Ama unutmayalım, pirinç soğanlı bir bitkidir. Tarlayı sür-

dükten sonra pirinci ekip orakla dalıp biçemezsiniz, böyle bir şey yoktur. Dizinize, belinize kadar su dolu yere girersiniz, altında da tatlısu karidesi yetiştirirler zaten. Entansif [yoğun] tarım dediğimiz şey... Çin'de genelde hasat şu demektir: girersiniz teker teker pirinç başağının üzerindeki taneleri toplarsınız, ondan sonra biçersiniz, çünkü ıslaktır o mevsimde. Hasat zamanı, Muson yağmurları nedeniyle tarla su doludur, zaten o mevsimde sulanması gerekir pirincin. Ondan sonra teker teker soğanları alıp bir köşeye çekersiniz, ertesi yıl ekim mevsiminde yeniden saplayarak ekmek üzere. Bir tür bahçeciliktir yani.

Soru: Arada karidesleri ne yapıyorlar?

Onları da götürüyorsun, [*gülüyor*] avuç avuç götürüyorsun işte...

Soru: Makinesini yapmadılar mı?

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...yok ama, şöyle bir şey var: Çinlilerin felsefi, tıbbi güzergâhlarının çok farklı olduğunu görüyoruz. Birincisi şöyle bir tezat halini düşünün: Akdeniz çevresinde genellikle kuru tarım oluştu, buğdaya falan dayanan; bahçecilik bunun dışında yan bir uğraş olarak zaman içerisinde gerçekleşti. Ama esas olarak tarım kuru tarıma dayanıyordu. Siz, üretici değil, gökyüzü sulayacaktı ekinleri. Kuru tarım şudur aslında: Topyekûn eker, topyekûn biçersiniz. Akdeniz çevresinde hayvancılık da yine benzer biçimde yapılır, çobanlık dediğimiz şey. Çinlilerin Muson iklimi nedeniyle geliştirdikleri sistem çok farklı olmak durumunda. Doğaya karşı düşüncelerinin de çok farklı olması gerekiyor, çünkü doğa sürekli alıp götürüyor. Doğada çok ince bir çiz-

gi, bir boşluk, dirençsiz bir yer bulacaksınız ki hayata girebilesiniz. Bir tarım teknolojisi yaratmak çok zor Çinliler için. Wittfogel'in "Doğu despotizmi" dediği mekanizma, Marx'ın "Asya tipi üretim tarzı" dediği mekanizma buna dayanıyor. Su baskınlarını falan engellemek çok pahalıya patlayan bir şey, dolayısıyla bir tür devletin yatırımına, Mandarin devletinin yatırımına ihtiyaç duyulmuş. Bir tür *public work*'e [kamu yatırımı] ihtiyaç duyulmuş, ki bu modeli Mao bile sürdürdü. Eninde sonunda "hidrolik toplumlar" diyor Wittfogel buna, suyla ilişkili toplumlar. Bu yapılmadığında, Bangladeş, Tayland gibi yoksul ülkelerdeki sel baskınlarını biliyorsunuz, Muson iklimi dendi mi. Çin'de çobanlık kurumunu arıyorsunuz, köylerde kaz çobanlığı var, hayvanlar genelde köyün çevresinde dağılmış haldeler. Uzakdoğu köylerinde manda sürüleri var, ama manda sürülerinin çoban gereksinimi yok aslında. Batı'da çobanlık şu demek: Sürekli olarak gütmek, sürekli sürünün başında bulunmak zorundasın, sürekli beslemek zorundasın, çayıra götürüp getirmek zorundasın, ağıla tıkmak zorundasın. Çobanlık Batı'da böyle bir şeydir, yine kitle halinde alıp götürüp, kitle halinde geri getirmeye dayanır. Uzakdoğu'da ise çobanlığı çocuklar yapar, manda sürüsünün üzerine, 'şef' mandanın üzerine bir çocuğu oturturlar ki çocuğu kaplan kapmasın [*gülüyor*], yani o işe yarar manda.

[*kesinti*]

Batılı toplumlar doğayla ilişkilerini sürekli bir doğrudan faaliyetle kuruyorlar, dolayısıyla insanla ilişkilerini de. "Devlet çekildiğinde toplum yoktur" gibisinden düşünceler bizde mümkün olabiliyor, Batı tarihinde. Tanrı olmasaydı yeryüzü olmazdı gibisinden düşünceler mümkün Batı'da. Doğu'da böyle bir şey yok, şu nedenle yok: Doğrudan

müdahale ne demek? Sürekli olarak doğal süreçlerin başında durmak, buna dayalı bir emek ve üretim anlayışı demek. Çin'dekinin belki de farkı, dolaysızca negatif eylem tarzı olması, o da şu demek: Doğanın bir ürün vermesi için önüne yine bazı engeller dikiliyor, sen orada ufak, kırık bir nokta bulacaksın ki müdahale alanı olacak. Hiçbir zaman doğal bir süreci doğrudan rahatsız etmeyeceksin, doğal olarak işleyen bir süreci rahatsız etmeyeceksin. Bunun en iyi örneği, 5. ya da 6. yüzyılda Tang döneminden bir saray metninde görülüyor. Mandarin sarayı metni bu, imparatorluk dönemine ait. Bu Çin metni, devlet görevlilerinin, bürokratların –Çin devleti tümüyle bürokratik bir devlettir, tarih içerisinde hep öyle oldu– liyakatlarını tayin eden bir çizelge. Askeriyede en iyi kimdir, vergi toplamakta en iyi kimdir, falan filan. Batılı bir düşünce ortamında askeriyede en iyi olan demek, Yunanların deyişiyle *arete*'si, yani o işte erdemi olan demektir: İyi asker, iyi savaşandır. Oysa Çin mantığına göre, olay çıkmamışsa, millet yan gelip yatmışsa [*gülüyor*], o çok iyi askerdir. İkinci iyi olan, bazı karışıklıklar falan çıkmışsa da bunları idare eden asker. Üçüncü iyi asker de, mecbur kalıp bir karışıklığı bastıran asker. Vergi toplayıcısı için de aynı şey: Çok fazla mesele çıkmamışsa, o vergi toplayıcı iyidir. Dikkat ediyorsanız, mantık tümüyle tersten işliyor burada, yani erdemin mantığı. Bu erdem çizelgesi, Aristo'nun asla anlayamayacağı türde...

Soru: "Hadi len" diyeceği türde... [gülüşmeler]

Hadi len bile denilemeyecek bir şey [*gülüyor*]. Mantık, bu... Son olarak, Çin tıbbının nasıl işlediğine dikkat edin...

[*kesinti*]

Mekanizmalara baktığınızda da, mesela Çin tıbbına filan baktığınızda da aynı şeyi görüyorsunuz, sadece siyasetin yapısında değil. Mesela paleolitikten beri beyin ameliyatı yapılır, biliniyor. Genelde hasta ölür tabii! [*gülüşmeler*] Ölmemesi zordur. Çin tıbbı iki temel teknik üzerinde işliyor: yakma ve uzaktan iğne, akupunktur dedikleri yöntem. Dikkat ederseniz, hep bir "uzaktan müdahale" anlayışına dayanıyor, Needham'ın deyişiyle.

Soru: Çin'de hiç kafa ameliyatı var mı paleolitik dönemde?
Gerektiğinde yapıyorlar galiba.

Aynı kişi: Görece daha az olsa şaşırmam...
Evet. Mesela Çinliler büyük bir rahatlıkla yelkene dayalıyken Akdeniz kürektir. Kürek ise doğrudan doğruya askerî bir disiplin gerektirir.

Aynı kişi: Köle gerektirir.
Köle gerektirir. Dolayısıyla daha önceki dizgeden kopması gerekir. Köle diline, Akad diline fonetik olarak geçmesi lazım. Ses imgesiyle görüntü arasındaki bağın koptuğu bir sistem. Bu Mısır'da Hiksoslar'la gerçekleşti. Hiyeroglif olduğu gibi kaldı ama artık alfabetiktir hiyeroglif. Saf piktogram değildir.

[*kesinti*]

Baştan beri tanıştığımız nosyonları kısaca gözden geçirelim ve tartışmalarımız içinde anlamları neydi, yeniden kesinleştirelim diye düşündüm bugün. Bakış açısı nosyonuyla başlamıştık. Vertov açısından bakış açısı nosyonuna ihtiyacımız vardı, çünkü bir gerçekliğe yönelik tek bakış açısı olduğu, tek bakış açısı bulunabileceği türünden bir haki-

kat anlayışı var. Gerçekliğin tek bir bakış açısından yakalanabilmesi –sanki Tanrı'nın gözüyle yakalanırmışçasına– çok eski, idealist bir fikir; ama bu aynı zamanda sokaktaki insan realizminin de bir parçası. Bir hakikat varsa, o oradadır ve belirli, tek bir bakış açısından yakalanması mümkündür. Herhangi bir fikre, idea'ya, herhangi başka bir şeye hakikat olma vasfını kazandıran şey, bu tek bakış açısıdır. Bu tek bakış açısı, elbette bakış açısını merkeze yerleştiren, bunun çoğullaşmasını tümüyle ya da kısmen dışlayan bir düşünce mekanizmasını harekete geçiriyor ki, bu en belirgin biçimde, Platon'dan Hegel'e kadar uzanan bir idealist anlayış. 17. yüzyıl rasyonalistlerinin, bakış açılarını çoğullaştırma türünden bir kaygıyla karşı karşıya kaldıklarını görmüştük. Spinoza, Leibniz, hatta Descartes – Descartes tam kurtulamamış gibi olsa da. Çünkü karşılaştıkları sorun daha derin bir sorundur: sonsuzluk. Bakış açısı mefhumunu algılar düzeyinde, yani *perceptive* bakımdan Leibniz'in nasıl elden geçirmeye çalıştığını görmüştük. Benzetmesi şuydu: Hepimiz aynı kentte yaşıyoruz ve her gün takip ettiğimiz, belirli ya da farklılaşan, ama hiçbir zaman aynı kalmayan güzergâhlar boyunca hareket ediyoruz. Bu bir tanımadır, tanıma dediğimiz de eninde sonunda herhangi bir şeyi bilmenin ya da fark etmenin en ilkel biçimi; bir şeyi tanımak, bir şeyin bilgisinin çıkış noktasıdır aslında. Dedik ki Leibniz'in ilk kez geliştirdiği şey, bakış açısının güzergâhlar gibi işlediğiydi. Bakış açısı, "şuraya şu açıdan bakıyorum" falan gibi bir şey değil, aynı zamanda bakılan nesnenin de bir özelliğiydi bakış açısı. Bunu şöyle örneklendirmeye çalışmıştık: Leibniz açısından öznelliğimizi yaratan şey bir bakış açısına yerleşmemizdi, dolayısıyla bakış açısı nesnelerin bir özelliğiydi. "Nesne" sözünü kendisi kullanmıyor, başka bir şey kullanıyor, *perceptus* sözünü kullanıyor, yani algı. Algıların nesnede olduğu, algılanan nesnede bulunduğu doğrultusunda,

belki tuhaf gelecek ama oldukça ikna edici bir konumdu bu. Şimdi o düşüncenin çağdaş devamını belki Maurice Merleau-Ponty'nin algı kuramlarında bulabilirsiniz. Çünkü öznenin konumuyla nesnenin konumunu, bu fenomenolojik bağı Leibniz'e çok yakın bir biçimde yeniden düzenlemeye çalışıyor Merleau-Ponty. Özneyi, öznenin bir nesne karşısındaki bedensel konumunu ve bu konumun, algılayan gözün, tinsel bir göz olması gerektiği, bu tinselliğin de nesnenin formuna –ya da *gestalt*'ına diyelim– nüfuz etmeden ya da ondan geçmeden oluşamayacağı türünden ünlü fenomenolojik öğretisi... Bu, Leibniz'in "monadolojisi"ne, bakış açısı mefhumunu çerçevelediği düşüncesine bir tür gönderme yapıyor.

Bakış açısını ikinci olarak kanaatten ayırt etmek zorundaydık. Kanaat dediğimiz tuhaf bir şeydir, eski Yunanların *doxa* adını verdikleri, ama onlar için ele avuca gelmez bir şey olarak kalmış çünkü kanaati bilginin karşısına koyuyorlardı. Ama biliyorlardı ki her bilgi bir kanaatin içerisinden çekilip alınacak ve oluşturulacaktır. Kanaat daha kapsamlı bir şey, kanaat kendi başına bir bilgi de oluşturmadığı için, *episteme* de oluşturmadığı için, bilginin bir parçası, bozulmuş hali gibi, çarpıtılması gibi görünüyor. Platoncular, Aristo filan, tartışıp duruyorlar, bir sonuca varamıyorlar. Kanaat ile bilgi arasındaki bu faz farkı, bizi kanaat fikrini bakış açısı mefhumundan –ona çok yakın bir fikir gibi görünmesine karşın– uzak tutmaya sevk ediyor. Çünkü kanaat şöyle bir şeydir: Bir konuşma, tartışma içerisinde "Bana göre şu..." diye başladığımız şeydir. Bu bize bir şey hatırlatır: Bütün sosyal bilimlerin aslında ne olduğuna bakarsanız, hepsi kanaatler bilimidir, bir tür hakikatler bilimi değil. Sosyoloji mesela öyle bir şeydir. Ele aldığınız şeyler her zaman birilerinin fikirleri gibidir. Birilerinin düşüncelerini ölçüp biçseniz de, yapılarından falan bahsetseniz de eninde sonunda kanaatten

başka hiçbir veri yoktur elinizde. Sosyoloji ya da siyaset dediğiniz şeyi kanaatler üzerine bir üst-söylem diye düşünebilirsiniz. Siyaset "bilimi"ni bir tarafa bırakın, siyasi alanda olup bitenleri kanaatlerin bir *interaction*'ı [etkileşimi] olarak görebiliyorsunuz.

Dolayısıyla Leibniz'in kuramında bakış açısını kanaatin konumuyla karıştırmamamız gerekiyor, çünkü o nesnenin özelliğidir; öznenin nesneler konusundaki bir fikriyatı, bir düşüncesi falan değildir. Ama bununla da çok yeterli bir mefhuma erişemediğimiz için, bakış açısının ve kanaatin ötesinde üçüncü bir kavrama ihtiyacımız vardı. Bunu başka bir yerden türetebilirdik, ama Spinoza'dan türettik: *affect*, duygulanış. Spinoza'da karmaşık olan şey, bütün duygulanışların, zihnin bütün duygulanışlarının aslında tek bir şey olduğuydu. Bizde, sevgi falan filan gibi farklı farklı duygular yok. Spinoza yaşamın bütün çeşitlemesi, akıp geçişi içerisindeki etkilenmelerimize *affect*'ler adını veriyor. Bir etkilenme, varoluş ve eyleme geçme gücündeki bir artış ya da azalışa tekabül ediyor. Bu tam anlamıyla bir ayırt etme de değil, bölünmez olan tek bir *affect* akışı içerisinde üç *affect*'ten söz edebiliyoruz. Birisi, hakkında bilinçli olsak da olmasak da hiç fark etmeyecek bir "arzu" *affect*'imiz var. Bir de yukarıya vurduğumuzda "sevinç", aşağıya vurduğumuzda da "keder" dediğimiz bir duygulanış var. Tekrar ediyorum, bunlar birbirlerinden farklı şeyler değil. Yaşam çizgisinin yukarıya vurması sevinç, yani *conatus*'umuza, varlığımızı sürdürme çabamıza yardım eden her durumun bize yaşattığı şey sevinçtir. Bunu engelleyen, bundan bizi ayrı düşüren her şey ise kederdir, üzüntüdür ya da acıdır. İnsanlar bunlara çok farklı adlar verebilirler, mesela kederlerden bazılarına nefret derler diyelim ya da üzüntü derler. Spinoza açısından insanların buna ne dedikleri önemli değildi. Çünkü bunlar insanların sözel konvansiyonlarıdır [uylaşım] ve Spinoza *Ethica*

boyunca sürekli uyarır, insanların olağan, gündelik dillerinde buna ne dedikleri o kadar önemli değil diye. Böylece gördük ki sözgelimi dış bir nedenin imgesi eşliğinde bir sevinç duyulduğunda buna "sevgi" diyoruz. Dış bir nedenin imgesi eşliğinde keder belirdiğinde buna "nefret" diyoruz. Bütün duyguları böyle açabilirsiniz. Ama bir şeye dikkat etmeniz lazım: Bu tümüyle bir imgeler kuramını da içeriyor. İmgeler kuramını ilerde tekrar tartışmaya bırakalım, çünkü Vertov meselesine oradan nüfuz etmeye çalıştıydık. Bu *affect*'lerin – yani duygulanışların diyelim artık, Türkçe'sini kullanarak– temel özelliği yaşamsal oluşları. Yaşamsal olmaktan şunu anlayabiliriz: Mesela Spinoza için, bir taraftan fikirler ile duygulanışlar arasında, öte taraftan duygulanışlar ile etkilenmeler arasında bir ayrım gözetmek gerektiğini söylemiştik, ilk ya da ikinci derste. Aynı zamanda fikirler ile imgeler arasında bir ayrım gözetmemiz gerekiyordu. Onu şimdi tekrar, belki daha rahat bir dille, kısaca anlatabilirim. Şundan bahsetmiştik: Bizde fikirler var, bu fikirler zorunlu olarak gördüğümüz şeylerin imgelerinin bizde bıraktığı izlerden oluşuyor. Şu tarafa bakıyorum, birisini görüyorum, bende bir fikir uyanıyor. Demiştik ki, fikirler ile duygulanışları birbirinden ayıran temel özellik, bir fikrin her zaman bir şeyi temsil ediyor olması. Bir fikir bir şeyi temsil eder, bir *affect* ise hiçbir şeyi temsil etmez. Mesela sevgi hiçbir şeyi temsil etmez. Bir fikrin, bir şeyi temsil ettiği ölçüde bir gerçekliği var. Mesela bende bir at fikri var, atı temsil ediyor, nesnesi var, buna nesnel gerçeklik diyor Spinoza, çünkü nesnesi var, bir fikrin nesnel gerçekliği o. Ama Ortaçağ'da bir düşünür nesnel gerçeklikten bahsettiği zaman anladığı şey çok açık: nesnesi olan, bir nesneyi temsil eden, tekabül ettiği bir nesnesi olan bir fikrin gerçekliği –yani yetkinliği– nesnesine göredir, nesnesi neyse fikri de odur. Fikrin nesnel gerçekliği ona uymakla yetinecektir. Ama Spinoza buna özgün bir şey

ekliyor, çünkü bizde sonsuz fikirler de var, sözgelimi sonsuzluk fikri var. Bunun sonluluk fikriyle ya da sonlu bir varlığa dair fikirle karşılaştıramadığın bir boyutu var. Bu boyutu nasıl kavramsallaştıracağız ya da anlamaya çalışacağız? Mesela bizde sonsuz bir Tanrı fikri var, sonlu bir sinek fikri var. Bu iki fikir arasında bir fark olmalı mutlaka. Spinoza'nın burada kullandığı terim *perfectio*: yetkinlik ya da gerçeklik düzeyi. Bir fikir ne kadar fazla belirlenime sahipse o kadar yetkin ya da o ölçüde gerçektir. Ne kadar az yan fikirlere ve belirlenimlere sahipse, o kadar az gerçektir. Bu ne demek şimdi? Spinoza'nın bütün anahtarı böyle bir şeyde yatıyor: Biz insanlar bir taraftan öyle varlıklarız ki –belki hayvanlar için de kısmen bunu söyleyebilirsiniz– fikirler sadece bizde var olmakla ve dünyada dolaşmamız sırasındaki sürekli karşılaşmalarımızda başımıza gelmekle kalmıyor; daha da önemli, çarpıcı bir yönümüz var. Bu fikirler, onlarla karşılaştığımızda bizde bir varoluş durumu yaratıyor. Karşılaştığımız şeylerin, imgelerin fikirleri... Bunu biraz daha açayım. Bende bir at imgesi var, bir atla karşılaşıyorum ve bende bir at imgesi oluşuyor. Ben bunun karşısında tümüyle kayıtsızım diyelim. Ondan sonra atla başka bir konumda, başka bir durumda yine karşılaşıyorum. At başka bir halde, işte yere yuvarlanmış can çekişiyor. İlkinde kayıtsızdım, ikincisinde kayıtsız olamıyorum. Çünkü Spinoza'nın imgeler kuramı orada devreye giriyor. Bizim kendi bedenimize dair, sadece kendi bedenimizin imgesine dayanan eksik bir fikrimiz var, ve bize benzeyen herhangi bir varlıkla karşılaştığımızda, kendimize dair imgemiz de dönüştürülür. Ben birisini kendime benzetiyorsam, onun için kendimden ayrı bir nosyon, ayrı bir fikir oluşturmam, o ben'imdir. Çünkü bir insan olarak benim bir benzerimdir. İkinci görüşümde bendeki fikir yeniden dönüşür. Bu dönüşmüş imgeler sayesinde, o arada oluşan fikirlerin niteliğine baktığınızda şunu görebilirsiniz:

Mesela ben burada konuşurken, şurada birisi gözüme takıldı, sürekli gazete okuyor diyelim. Bende oluşan ilk fikir, iki imgeden –gazete okuyan birisi imgesinden– oluşacaktır ve bende gazete okuyan birisinin fikri uyanacaktır. Ondan sonra tümüyle *distract* oldum [dikkatim dağıldı], konuştum bir süre ve sonra tekrar oraya baktım, hâlâ gazete okumakta. Bu bende neye yol açar? Onu bir düşünün. Birincisi, mesela sıkıntıya yol açabilir, bir tür kederlenmedir. İki imge, iki fikir arasında hiçbir fark olmadığına dikkat edin. Çünkü ikisinin de nesnel gerçekliği özdeş: gazete okuyan bir kız, veya bir erkek, dersi dinlemiyor, benim de hoca olduğumu varsayın. Ya kayıtsız kalmayı sürdüreceğim, "Hiç önemli değil," diyeceğim ya da sıkılacağım. Sıkılmak, kederlenmek demek. İki ardışık imgenin *affective* [duygulanışsal] yükü aynı olmasına karşın, özdeş olmalarına, nesnel gerçeklikleri aynı olmasına karşın, Spinoza'nın deyişince "biçimsel" gerçeklikleri birbirinden farklı olacaktır. Çünkü ilk fikir, ilk bakış bir kayıtsızlıkken, ikinci bakış süreç içerisinde bende bir tür sıkıntı, bıkkınlık üretecektir. İşte Spinoza'nın "fikrin biçimsel gerçekliği" dediği özellik böyle, bende belirli bir ruh hali yaratıyor olması. Kayıtsızlık kendi içinde ruh hali değildir, basitçe söylemek gerekirse bir tür sıfır halidir, bir tür anlık geçiş halidir ve belki de asla yoktur. Şunu havaya attığımda havada durduğu an gibi. Öyle bir an yoktur, o sonsuza kadar küçültülebilir bir an, havaya atılmış bir obje durup düşer ya. Ama kayıtsızlık sürekli devam edebilir bir hal olsaydı, biz sonuçta ölecek varlıklar olduğumuz için, yani zaman içinde, süremiz kısıtlı olduğu için, kayıtsızlığın süregitmesine, donmuş bir halde süregitmesine zorunlu olarak keder dememiz gerekirdi, çünkü kaybediyoruz biraz, yaşamımızdan her an bir şeyler gidiyor. Dolayısıyla kayıtsızlık kendi içerisinde sevinç olarak değil de, bir keder, kederlenme hali olarak düşünülüyor. Spinoza bu konuda çok açık: "Bunu sadece insan

bedeni anlar," diyor. İnsan zihni, kayıtsızlığı, hareketsizliği, stabiliteyi [durgunluğu] hoş bir şey olarak görebilir ama bizim açımızdan bu bir yanılsamadır. Çünkü bedenimiz ölmeye devam etmektedir, varlığını sürdürmeye çabalamaktadır ama sürekli olarak dış nedenler aşındırmaktadır bedenimizi – ta ki ölene kadar. Sonlu varlıklar olmamız, bu anlamda. Peki, o durumda şöyle bir şeyle karşılaşıyoruz: Bizde dış nesnelere tekabül eden fikirler var, bunlarla doluyuz, dopdoluyuz. İkincisi bu fikirlerin fikirleri var, ki bu fikirlerin fikirlerini oluşturabildiğimiz ölçüde o fikirlerin de fikirlerini oluşturabiliriz, bu böyle sonsuza kadar gider. Sonsuza kadar gidebildiği için de sözgelimi bizde bir Tanrı mefhumu olabilir, bir sonsuzluk fikri, bir ebediyet düşüncesi olabilir. Spinoza'nın Tanrı fikri dediği bundan ibaret. Tanrı fikri sonsuz bir fikirdir – sonsuz bir varlığa ilişkin olduğu ölçüde değil yalnızca, zihnin bütün fikirlerin fikirlerini oluşturduğunda vardığı şey olduğu için. Şimdi şöyle bir şey düşünün: Sokakta can çekişen bir köpek görüyorum. Köpeği daha önceden de görmüşüm ya da okumuşum kitaplardan, bende bir fikir var. Bu kayıtsız bir fikir, o âna kadar kayıtsız olduğumu varsayıyoruz. Ardından can çekişen bir köpek görüyorum. Bu bende ne uyandıracaktır? Eğer arada başka bir köpek gördüysem, köpek beni ısırdıysa, yani köpek karşısında kederlendiysem, köpeği üçüncü görüşümde, yani can çekişen köpeği gördüğümde "Oh olmuş!" derim. Bu görüntü bende bir tür sevinç yaratır. Ama ikinci gördüğüm köpek okşadığım bir köpekse, üçüncü gördüğüm köpek ölü bir köpekse keder duyarım. Ne ölçüsünde? Bendeki fikrin gücü ölçüsünde, bendeki köpek fikrinin biçimsel anlamıyla gücü ölçüsünde. Bu güç nereden gelir? Köpeğin benim bedenimi dönüştürmesinden. Köpeği okşamışım, sevimli bir duygu, bende bu imaj var. Bu aynı zamanda bedenimde bir değişki dikkat ediyorsanız. Bedenimdeki bu değişkinin buna tekabül eden bir

fikri var bende. Can çekişen köpeği gördüğümde çarpılırım, etkilenirim. Araya herhangi bir ikinci köpek sekansı sokmasanız bile, ilk görüşümde salt kayıtsız olduğum bir köpeği can çekişirken gördüğüm durumda, zorunlu olarak ben de biraz can çekişeceğim. –Spinoza'nın tam anlatımı belki bu değildir, çünkü çok geometrik konuşur o. Ama ben hepsinin içinden geçmemek için bunu söylemeye çalışıyorum.– Yani bir anlamda etkileneceğim gördüklerimden. Neyle etkileneceğim? Köpeğin duygusunun aynısıyla. Ne ölçüde etkileneceğim? Köpeğin bana benzediği ölçüde. Eğer can çekişen bir çekirge olsaydı, çekirge bana, bedensel imgeme, kendi bedenime ilişkin bendeki imgeye çok daha uzak olduğu için, köpek gibi sıcak bir varlık olmadığı ölçüde daha az kederleneceğim, can çekişen köpek olduğunda daha çok kederleneceğim. Belki bir at, sevdiğim bir yaratık olsa daha da çok kederleneceğim. Spinoza daha sonradan "Hiç kimse Tanrı'dan nefret edemez" dediğinde anlatmak istediği öyle bir şey. Çünkü nefret bir keder olduğuna göre, Tanrı'dan nefret etmek sonsuz kederlenmek demektir. Açıkçası sonsuz kederlenmek ölüm demek, kederin daha fazlasını görememek, karşılayamamak. Dolayısıyla Tanrı'dan nefret eden birisi ölü birisidir, sonsuzca kederlenmiş birisidir.

Şimdi, *affect* dediğimizde varoluşsal bir durumdan bahsettiğimizi anlamanızı istiyorum, bedensel ve tinsel varoluş halimizle ilişkili bir durum. Başımıza gelen herhangi bir şeyle bunun doğrudan doğruya alakası yok. Dikkat ederseniz bütün bu Spinozacı kurgu, sürekli olarak dünyadaki yaşantının bir kalıbını ortaya koyuyor kabaca. Biz öyle varlıklarız ki, dolaşırız, bir ölü köpekle karşılaşırız, sonra başka bir varlıkla karşılaşırız, sokakta birisiyle karşılaşırız... Bunlar mutlaka ve mutlaka varoluş gücümüzde varyasyonlar yaratır. Bir film seyrederiz, bir şiir kitabı okuruz... Bunlar varoluş gücümüzde sürekli artı ya da eksi, artışlar ya da azalışlar üretir.

Peki, şöyle bir soru sorarsak varoluş gücümüz açısından: Diyelim ki köpek hakkındaki bütün bilgimi bir tür tarafsız bilgi tarzında elde ettim, çocukken kitaplardan okudum, köpeklerden falan bahsedildi. Şimdi burada *affective* hiçbir durum yoktur. Bende bir köpek *imago*'su, imajı var, belirli bir oranda bana benziyor. Köpeğin başına bir şey geldiğinde şu ya da bu biçimde onun gibi etkileniyorum, yani onunla aynı duyguyla etkileniyorum. Köpek çok neşeliyse, ben de neşeleniyorum. Köpek can çekişiyorsa ben de biraz can çekişiyorum, biraz kederleniyorum, kederlenme dediğimiz böyle bir şey. Köpeğin varoluşunu kurmanın değişik perspektifleri olduğu anlamına geliyor bu. Köpeği bizdeki *affect*'leriyle yeniden kurabildiğimiz gibi, tümüyle kayıtsız, tarafsız imgeleriyle bilişsel olarak da kurabiliriz. Köpeğin kavramını kuraırız: Köpek etoburlardan, falan filan varlıktır deriz. Bu da köpeğin belirli bir nesnel gerçekliğini taşıyan bir şeydir, çünkü bir fikirdir. Nesnel gerçekliği taşıdığı ölçüde *affective* bir durum yaratmaz bizde. Bir etki yaratmaz. Oysa salt *affective* bağlantılarından, yani fikirlerin belirlediği *affective* durumlardan yola çıkarak da bir köpek nosyonu oluşturabilirim pekâlâ. Ona bir dikkat edin, o zaman ne olur? Şöyle bir tanım olur: Köpek sürekli olarak sokağa çıktığında havlayan –mesela bir çocuk bunları daha iyi anlar, bir köpek konusunda daha *affective* kavrayışı vardır çocuğun–, hoplayıp zıplayan ve çoğu zaman insana mel mel bakan bir varlıktır. Bunun salt *affect*'lerle oluşturulmuş bir köpek olduğuna dikkat edin, imajlarla demiyorum, *affect*'ler aracılığıyla oluşturulmuş. Bu, Spinoza'nın deyişiyle bizdeki köpek *affect*'leridir. Köpekle tüm karşılaşmalarımızın, hafızamızda, belleğimizde oluşturduğu bir kombinasyonun şu anda zihnimizde bulunuşu, yer edişidir. Dolayısıyla biz, canlı ya da cansız varlıklar ve genel olarak dünya ve insanlar konusunda salt fikirsel, salt *cognitive* yani bilişsel montajlardan

çok *affective* montajlar türetmeye yatkın varlıklarız. Sözgelimi daha önce verdiğimiz bir örneği hatırlayın: Bir yarış atı ile yük beygiri arasındaki mesafeyi, bilim adamları çok kolay ölçemezler. Ama *affective* olarak biz şöyle bir şeyi ölçebiliriz: Bir sütçü beygiri, başka bir türden olmasına karşın, yük taşıyan bir öküze daha yakındır. Yine o çerçevede devam edersek, anlıyoruz ki bizde her fikir zorunlu olarak iki imaj arasındaki bir geçişten oluşuyor. Bu fikirler bir *affect* uyandırmadan, bir *affect* belirlemeden bizde asla var olamıyorlar. Yani iki imaj arasında herhangi bir geçiş hali, daha önceden bizde kalan bir imaj ile şu anda karşılaştığımız bir imaj, bir görüntü –tabii aynı şeye ait bir görüntü– arasındaki geçiş hali, zorunlu olarak bizde bir fikir uyandırıyor. Her fikir de bir *affect*'i belirliyor, belirli bir *affect*'i belirlemeden de edemiyor. Ama bu ne ölçüde oluyor? Spinoza, zihnin varlığını ruh-beden ikilemi üzerinde ele almak yerine, zihin ile bedenin *affectio*'sunun, etkilenişlerinin özde aynı şey olmasına bağlıyor. Yani şöyle bir şey: Spinoza'nın kendine göre bir fiziği var. Bir köpeği görmek demek, yani bizde onun bir imgesinin oluşması demek, köpeğin görüntüsünün, sanki maddi bir şey gibi bizim zihnimize, gözlerimize, beynimize, bedenimize bir şey kazıması demek. Bunlara, kazman şeylere imaj demiyor tabii, *affectiones* [etkilenişler] diyor, bedenin duygulanışları diyor. Bunu *affectus*'tan, yani duygulanış dediğimizden, zihinsel olan, imajların belirlediği şeyden ayırt ediyor. Ama bizim, bedenimiz konusundaki bilgimiz asla yeterli bir bilgi değil. Çünkü bedenimizde ne olup bittiğini tam anlamıyla hiçbir zaman bilmiyoruz. Ama şunu biliyoruz, bizde bir fikri oluşuyor: Güneş var, güneş ışını ısıtıyor vücudunu. Şuna dokunuyorum, elim yanıyor. Bunlar beden *affectio*'ları. Ya da bir şey yiyorum, zehirleniyorum; bedenimde hangi mekanizma olduğunu bilmiyorum bu zehirlenme mekanizmasının, yalnızca ve yalnızca şunu biliyo-

rum ki o şeyi yedim ve perişan oldum, karnım ağrıdı vs. vs. sonra geçti. Unutmayalım ki, Spinoza bunu bir tür *interactivité* [etkileşim] olarak; beden ile ruh, zihin arasında herhangi bir belirlenim, öncelik tasarımı olmadan düzenliyor. Her *affectio* aynı zamanda bizde bir *affectus*'tur. Ama ne ölçüde *affectus*'tur *affectio*? Onun bir fikrine sahip olduğumuz ölçüde. Bir fikrine sahip olmamız ne demek? Bedenimin bir an önceki *affectio*'su ile –o sırada rahattır bedenim, ondan sonra bir yerim yanmıştır– bir an sonraki *affectio*'su arasındaki geçiş haline, biliyoruz ki iki imaj tekabül edecektir: yanmış bedenimin bende oluşan imgesi ve henüz yanmamış bedenimin bende zaten var olan imgesi. Şimdi, dolayısıyla üç temel seri elde ettiğimize dikkat edin. Bir, bedenin *affectio*'ları, karşılaşmaları, nesnelerle çarpışmaları, etkilenmeleri, zehirlenmeleri, bedenin haz duyması, iştah duyması vs. vs. İkincisi, bunların oluşturduğu imgeler, ki bu imgeleri tek başlarına görüntüler gibi düşünmeyin: İki imge arasında her zaman bir faz farkı olması gerektiğini, aynı şeyin en az iki imgesiyle birlikte yaşadığımızı, şu andaki imgesi ve geçmişten bize kalan imgesiyle birarada yaşadığımızı düşünün. Ve bu iki imge arasında geçiş halinin, yani şu anda yaşadığımız dediğimiz şeyin de bir fikir olduğunu düşünün – bizde imgesi bulunan şeyin fikri, o şeyin iki imgesi arasındaki geçiş halidir. Her fikrin de tümüyle farklı bir *affect*, duygulanış ürettiğini düşünün. Dolayısıyla *affectio*'lar, fikirler ve *affect*'ler arasında üç dizi oluşturuyoruz.

Vertov'a girdiğimizde, dikkat ederseniz, onun montaj öncesi görüntüleri imaj addetmediğini görmüştük, sinematografik imgenin, imajın mutlaka montajın dolayımıyla oluştuğunu söylüyordu. Bunun nedeni ne? Birincisi, onun *interval* kuramı, aralıklar kuramı dediği şeyi hatırlamanız gerekiyor.

[*kesinti*]

Biliyorsunuz yalnızca sinema falan değil, edebiyat kuramlarında da *reality effect* diye bir laf vardır, gerçeklik etkisi demek. Bunun gerçekçilikle filan doğrudan doğruya alakasını kuranlar da var, kurmak zorunda da değiliz aslında. Peki bu *reality effect* neye dayanıyor? Basitçe, ilk filmleri seyredenlerin tren girişinde kaçışması diye bir hikâye vardır. Niye öyle oldular, bizi çok ilgilendirmiyor aslında. Ama Spinoza'dan bahsederken iki kıstas kullandığımıza dikkat edin, herhangi bir şeyin bizde bir irkilme falan filan uyandırması bedenimizin bir *affectio*'sundan başka bir şey değil. Sözgelimi gülme böyle bir şey. Gülmenin bilinçli bir şey olmaması da bu ölçüde. Ama gülmede bilinçli bir şey de var; gülmenin nedeninde değil, bedenimizin bir *affectio*'su olarak algılanışında bilinçli bir şey var. Biz güldüğümüz zaman bedenimizin bu *affectio*'sunu algılıyoruz. Spinoza'nm deyişiyle, gülünecek bir şey olduğu için gülmüyoruz. Bunu nasıl oturtacağız? Ya da bu *reality effect*, irkilme hali, bir görüntünün şiddetinden falan irkilme hali... Bunlar açıkçası bedenimizdeki değişkiler. Ama aynı zamanda bunlara tekabül eden duygulanışlar olduğuna dikkat edin, yani *affectus* anlamında. Duygulanış olduklarına göre bizde bu değişkilerin bir fikrinin olması gerektiğine dikkat edin, çünkü duygulanışları fikirler belirliyordu. E şimdi tuhaf bir paradoksa giriyor gibi görünüyoruz, çünkü bedenimizin irkilmesi asla fikrî bir vaziyet, fikrî bir durum değil, arzulanmış bir vaziyet de değil. Gayri ihtiyari dediğimiz, tümüyle *instinctual* [içgüdüsel] bir durum, bedenimizdeki bir varyasyon. Ama şöyle, zihnin ve bedenin etkilenimlerinin aynı şey olduğunu düşünün. Başımıza gelen tek bir olgu var, zihin tarzında bizde *affect*'ler üretirken, dolayısıyla fikirler üretirken, beden bazında da bizi irkilten bir şey. Elbette biz irkilmemizi algılıyoruz, irkilmemizin bizde bir imgesi oluşuyor. Zihnin de bunu hesaba katması –Spinoza'nın deyişiyle *consideratur*– ele alması gere-

kiyor. Dolayısıyla en az iki imaj türünü ayırt etmek zorunda kalıyoruz. Bedenimizin *affectio*'larının, dış nedenlerinin, duygulanmalarının, etkilenimlerinin imajları var bizde. Öte taraftan o seyrettiğin şeyin –mesela bir filmden irkildiğini varsay, onun– imajı var. Bu iki imaj arasında bir faz farkı olduğunu düşünün. Bu iki imaj aynı değil, birisi bedenin irkilmesinin sübjektif imajı, ötekisiyse seyrettiğin şeyin imgesi: trenin üzerine doğru gelişi ya da bir kan akışı. Dikkat etmenizi istediğim ikinci kıstas –Spinoza'nm benzerlik dediği–, karşımızdakiyle aynı duygularla etkilenebilmemiz için sanki şöyle bir şeye ihtiyaç var: Bizimle belirli bir ölçüde benzerlik taşıması gerekiyor. Ama biz bir manzaradan da etkilenebiliyoruz; karşımızda canlı bir varlık yok, bizde bir duygu uyandırıyor. Bu duygu salt bizde midir, yoksa manzaranın da bizim eşitimiz, bize benzeyen bir şey olduğu anlamına mı gelir? Mesela Kant'm "yüce" duygusundan bahsettiğimizde, o tümüyle doğayla ilgiliydi. En başta söylediğimiz bir şeye burada biraz dikkat etmek gerekir: Vertov'un "algıyı nesnelerin içine taşımak"tan bahsettiğini, Leibniz'in ise, algının sübjektif özelliğimiz olmakla kalmadığını, aynı zamanda nesnenin bir hikâyesi olduğunu söylediğini hatırlayın. O perspektiften bakarsanız, neden bir manzaranın bizi etkileyebildiğini, duygulandırabildiğini daha rahat anlayabilirsiniz.

Üçüncü bir nokta daha var gibime geliyor; hep bu üç seriden bahsettik, bu üç seri arasındaki çakışmaların oldukça karmaşık olduğunu da düşünün. Karmaşık olan bir şey felsefi düşünme için çok hayırlı bir şey değildir ama, sözgelimi sanatsal yaratım alanında bir tür yaratıcılık koşuludur. Her ne kadar karmaşık olsa da ilişkiler, onların içerisinden herhangi bir şeyi çekip organize etmek ve kurmak o kadar –kolay olur demeyeyim– yüksek bir şansa sahiptir. Tabii bunu ucu açık bir soru olarak bırakmamız lazım, çünkü sanatçıların çok farklı tavırları olabiliyor tarih içerisinde. Bir yandan

ilişkileri tam aksine yalınlaştırmak, minimalize etmek türünden tavırlar da olabiliyor; öte yandan bu karmaşıklığı *magnum opus* tarzında, klasik anlamda "dev eser" adıyla işletmeye çalışanlar da var. Bütün bunlar tavırlar; ama bütün bu tavırların zaten mümkün olabilmesi bu karmaşıklığı varsayan bir şey dikkat ediyorsanız. Mesela minimalizmi savunuyorsanız, organizasyonunuzu buna göre düzenleyeceksiniz mutlaka, işin karmaşık bir yönünün *–a priori* neredeyse– bulunduğu anlamına geliyor. Bir yazarın eserinde diyelim – Barthes gibi birisi bunu Fransız edebiyatı için epeyce incelemişti– şu tür sorunlarla hep karşılaşıyorsunuz: Bir yazıyı edebi bir eser haline getiren şey nedir? Ya da bir görüntüler, imajlar dizisini sinematografik bir eser, yani bir sanat eseri haline getiren nedir? Eğer sanat eseri konusunda çok konvansiyonel ya da aşırı rölativist değilsek, sanat eseri diye bir şeyden bahsediyoruz, onun değerlerinden şunundan bunundan değil. Yoksa sanat eseri konusunu Spinoza'daki gibi tümüyle düzleştirmek de mümkün. Sanat eseri konusunda Spinoza'nm tavrı açık, çünkü konusu o değil; onun konusu *aisthesis,* duygulanış biçimlerinin imgelere nasıl tekabül ettiğini göstermek. Başka bir deyişle bir tür ontoloji, bir tür varoluş ontolojisi kurmaya çalışıyor, bunu yapıcı bir etik haline getirmeye çalışıyor. Ama dikkat ederseniz, sanat eseriyle de bizim ilişkimiz her zaman bir karşılaşma ilişkisidir. Gidersin bir müzeye ve karşılaşırsın. Tek ilişkimiz anlama, kavramlarını oluşturma olmayabiliyor sanat eserinde. Mesela bir coşkulanma, bir tür *emotive* heyecan, sevme, ne bileyim bir tür yücelik duygusu... Gülme efekti diyebileceğimiz bir etkinin ya da herhangi bir gerçeklik efektinin işlemeye başlaması. Dolayısıyla sanat eserini bir tür *affective* yazım ya da üretim süreci olarak da düşünmek mümkün. Sadece *affect*'lerimizi edindiğimiz, karşısında *affective* bir duruma geçtiğimiz bir hal değil de, sözgelimi bir resme bakarken her

şeyden önce bedensel bir *affectio*'lar zinciri olduğuna dikkat edin, böyle bir zincir var. Duruyorsunuz, şöyle bir bakıyorsunuz, karşılaşıyorsunuz... bu tümüyle bedensel bir durumdur, sanat eserinin senin bedeninle bir tür temasıdır – uzaktan etki gibi Spinoza döneminde olmayan bir nosyonu bir tarafa bırakırsanız. Ama bunlar da bir zincir oluşturuyor dikkat ediyorsanız. Tek bir açıdan bakmıyorsunuz, eğiliyorsunuz, bedeniniz bir tür biçim alıyor; işte bedenin bu biçiminden başka, bedeninize dair bir imajınız olmadığını söylemeye çalışıyor Spinoza. Bedenin *affectio*'ları konusunda biz doğrudan doğruya asla fikir sahibi değiliz, kendi bedenimizin *affectio*'ları hakkında. Oysa ki *affect*'lerimiz konusunda elbette bilgi sahibi olabiliriz. Hatta *affect*'lerimizi yönlendirebiliriz de, *affect*'leri yönlendirebiliriz düşüncesini burada not edin. Neden *affectio*'lar konusunda bilgiye sahip değiliz? Çünkü bedenimizin herhangi bir noktası ya da bütünü, herhangi bir dışsal nesne tarafından değişime, dönüşüme uğratılmadığı ölçüde biz bedenimizi tanıyan varlıklar değiliz. Belki içimizden ölmekteyiz, hastayız, ama bunu fark etmiyoruz; ne zamanki bir ağrı baş gösteriyor, o zaman bedenin orasının farkına varıyoruz. Spinoza'da bir şey son derece açık: Bir bedenin de sürekli varyasyon içerisinde olan, son derece karmaşık bir yapı olduğunu düşünmeniz gerekiyor. Son derece karmaşık, parçalardan oluşan ve parçaları da parçalardan oluşan ve bu parçaların her birinin öteki her parçayla belirli, karakteristik bir kompozisyon ilişkisi içerisinde olduğunu düşünün. Spinoza'nın "mekanizma" düşüncesi bu. Spinoza bunu hareket ve durağanlık oranları, hız ve yavaşlık oranları diye açıklıyor ama, her zaman bir bedenin karakteristik bir formülü olduğunu düşünün, bu varyasyonun içinde geçebileceği karakteristik bir formülü olduğunu düşünün. Bu formül aşıldığında o beden ölebilir, yok olabilir, hastalanabilir, bir kısmı hastalanabilir, işlevini kaybedebilir.

Ama genel karakteristiği –yani *individualitas* dediği, bireylik dediğinden onu anlıyor– bir bedenin, insan ya da sözgelimi keçi bedeninin ya da taşın karakteristik bileşimi. Bunların her biri farklı hız veya yavaşlık oranları içerir. Bu oranın bir formülü olmalıdır, bu formülü bilemiyoruz, ama bu bir orandır, limiti aşılamaz bunun. Tam anlamıyla sıkıştırılamaz bir bireylik. Dolayısıyla herhangi bir dış nesne aracılığıyla herhangi bir beden yok edilebilir ya da dönüşüme uğrayabilir. Ama görmek, dönüşüme uğramak demek dikkat ediyorsanız, zihninize bir imge kazınması. İşitmek, zihninize bir ses kazınması demek. Eğer başka sesler ya da başka şeyler gelip o sesin varlığını ortadan kaldırmazsa bu sizde kalır, böyle bir inancı var Spinoza'nın. Yani rüyanda bir görüntüyle uyanıyorsun – Spinoza bir dostuna öyle anlatıyordu: O âna kadar hiç görmediğim Brezilyalı bir zenci yüzüyle karşılaştım, nereye baktıysam önce bir çekiliyor, ardından tümüyle tekrar gevşediğimde bu görüntü tekrar aynı canlılıkla beliriyordu. İmajların ve *affect*'lerin de bir kalıcılığı söz konusu ve bunların kalıcılığı tümüyle Spinoza'nın söylediği *conatus* ilkesine bağlı. Var olan her şey gücü yettiğince varlığını sürdürmeye çabalar. Ancak dışarıdan herhangi bir etkiyle o şeyin varoluşunu engelleyen, ortadan kaldıran, onun yerini alan bir imge olmazsa bir imge yerinden edilemez. Bir fikir başka bir fikir tarafından sınırlandırılmadıkça –ki formel açıdan bu fikrin daha güçlü bir fikir olması gerekir– bir fikir yerinden edilemez, ortadan kaldırılamaz; bedensel bir etki de aynı şekilde, *affect* de öyle. Ama hepsinin ortadan kaldırılış rejimleri farklıdır. Birkaç genel ilkesini ortaya atabilirsiniz. Bir *affect*'i ancak daha güçlü bir *affect* ortadan kaldırabilir. Dolayısıyla bir ide'yi, bir fikri, ancak daha güçlü bir fikir unutturabilir, ortadan kaldırabilir ya da dönüştürebilir. Şimdi bu, bizim çerçevemizde şu açıdan önem kazanıyor: Birincisi, Spinoza'nın bütün eseri, geometrik tanıtlamalar vs.

dikkat ediyorsanız, öyle bir biçimde organize edilmiş ki fikirler birbirlerini ortadan kaldırarak, önermeler, önermelerin söyledikleri, tümcelerin söyledikleri birbirlerinin yerini alarak, birbirlerinden destek alarak, güç alarak belirli bir noktaya varmayı amaçlıyor, yani belirli bir güce erişmeye çalışıyor. Bir sanatçının ya da Vertov gibi bir sinemacının yapmak istediği de böyle bir şey sanki – sadece yapmak istediği değil, yaptığı da. Birbirinin yerini alan, birbirini güçlendiren, birbirini dürten, çağrıştıran bir tür akış mekanizması... Şimdi Gilles Deleuze olsa buna *assamblage* derdi, montaj demek aslında, bir şeyi monte etmek. Ancak her *assamblage* bir kompozisyondur, bunu unutmayın, bir tür birleşimdir. Spinoza'nın deyişiyle, hızların ve süratlerin, yavaşlıkların bir organizasyonu demek. Her *assamblage* böyle bir şey ve bütün bunlar bu üç düzeyi birbirine bağlayan ve ifade edilebilir kılan düzenekler, ya da *dispositif*'ler sanki. Bunu şöyle düşünün: Tek başına bir imge yok demiştik, böyle bir şey mümkün değil. Neden? Çünkü bizde hiçbir zaman bir şeyin tek bir imgesi yoktur. Bir şeyi en az iki kez görmüşüzdür sözgelimi. İlk görmemiz, kayıtsız görme dediğimiz, görme değildir başka bir deyişle. Öyle bir şeyin oluşu varsayımsal bir hal, çünkü en azından –biraz önce bahsettiğim faz farkını da unutmayalım– bu şeyin bedenimizde bıraktığı bir imge var, bir taraftan da onu görmekle edindiğimiz, henüz *affective* olmayan, temsilî olmayan bir imge var. Biz herhangi bir şeyi gördüğümüzde, aynı anda sanki iki kez etkileniyoruz. En az iki imgesi oluyor o şeyin, birisi tümüyle zihinsel, birisi ona tekabül eden bedensel imge. Bedensel imge daha az imge değil Spinoza açısından. O buna "algı" diyor – bedenin pasif olduğu durum anlamında algı. Diğerine ise "fikir" diyor, bedenin aktif olduğu durum. Fikir ancak o anlamda imge diye nitelendirilebilir, çünkü bir fikir her zaman, bedendeki bir duygulanışa tekabül ettiği ölçüde, iki

imgeyi biraraya getirmek, yan yana koyabilmekti. Biz herhangi bir şeyi ilk kez gördüğümüzde zaten bir fikir sahibi oluyoruz demektir. Kavrayamadığınız bir şey var mı bu noktada? O zaman bir kez daha tekrarlayayım. Bir fikir, en az iki imgenin faz farkından, iki imge arasındaki aralıktan, *interval*'den oluşuyorsa ve bedenin her *affectio*'suna bir fikir tekabül et*miyorsa*, ama bir fikir her zaman bedenin şu ya da bu *affectio*'sundan doğuyorsa, şöyle bir sonuca varmanız gerekir: Bedeninizde bir iz bırakıyor bir şey, bir *trace*, ve siz bu izin farkındasınız, buna "algı imgesi" diyor. Ama o sizin bedeninizde iz bırakırken, aynı zamanda siz o şeyi görüyorsanız –görmenin algılamadan farkını düşünün: yani zihniniz aktifse, zihninizin bir aktivitesiyle karşı karşıyaysanız– o zaman zaten elinizde iki imgenin bulunduğu anlaşılıyor: birisi bedensel, *trace* dediğimiz; ötekisi ise zihinsel, imge dediğimiz. Dolayısıyla en az iki imaj tarzıyla karşı karşıyayız. Fikir, herhangi bir şeyi ilk görüşümüzde de oluşabilir, çünkü fikir, dediğimiz gibi iki imge arasındaki faz farkıydı: Bir etkilenimimiz var, ondan sonra başka etkilenimimiz var. Biz diyoruz ki zihinsel imgemiz, yani herhangi bir şeye dair bir fikrimiz varsa, bu şu demektir: Zihinsel imgemiz bir nesneyi temsil etmektedir. Ama bu nesne, bedensel imgeden başka bir şey değil, bedenimizde o izin temsil edilişinden başka bir şey değil. Dolayısıyla Spinoza son derece açık: Bizde dış nesnelerin bir tasarımı, fikri yok asla; dış nesnelerin bizim bedenimizde bıraktığı izlerin fikri ya da temsiliyeti var. Bu onun, "Köpek kavramı havlamaz" dediği şey.

[*kesinti*]

Bir nesne kırmızıdır, yumuşaktır türünden özellikler... bunlar niteliklerdir, ifadeler değil. Bir nesnenin ifadesi, onun tanımıdır aslında. Daha ilk örnekte, çok soyut bir düz-

lemde onu söylemeye çalışmıştım. Mesela Spinoza "bir olmak", bilmem ne olmak falan dediğinde, bunlar Tanrı'nın özünü ifade eden şeyler değildir; bağışlayıcı olmak, öfkelenmek, cezalandırmak onu ifade etmez, bunlar Tanrı'ya yakıştırılmış *proprium*'lardır [öznitelikler], yani insan algılarının Tanrı'ya yansıtılması, Tanrı için de bunlar varmış gibi düşünülmesi; oysa varoluş, yani Tanrı kendisini ancak iki şeyde ifade ediyor bize: birisi doğa olarak, yani cismani varlık olarak, diğeri de düşünce olarak. Bizde sadece bu iki şey var çünkü. Ama aynı zamanda Tanrı kendisini bizde de ifade ediyor. Bu ifade ilişkisini karmaşıklığından kurtarmaya uğraşabilirdik, ama şu anda ona imkânımız olduğunu sanmıyorum. İmajların ne olduğu konusunda soracağınız şeyler varsa...

Soru: İzlerle hisler arasındaki... her iz his mi? Histen sonra fikir geliyor. İz hissi mi yaratıyor?

Yok.

Aynı kişi: His yaratmayan iz var mı?

His yaratmayan iz... Hissi *affectio* olarak düşünüyorsan, elbette mesela bir fikir olmadan da bedenimde bir sürü şey olup bitiyor, ben o yüzden bedenimi tanıyan birisi değilim.

Aynı kişi: Bu da iz oluyor.

Bunlar iz tabii. Sözgelimi yaralanıyorum, farkında bile değilim. Belki hastalandım ölüyorum, tümörler bir şeyler var, hiç farkında bile değilim.

Aynı kişi: O zaman hissetmek için farkında olmak gerekiyor.

Tabii. Bu şu demek – Spinoza zaten oradan itibaren rasyonel bilgiye açılıyor: Sadece bedenin etkilenimlerinin farkında olduğum sürece, bedenimin "nasıl etkilendiğini" bi-

liyorumdur. Bu, birinci bilgi türü dediği, "hayal gücü", buna *imaginatio* diyor. *Imaginatio* sanat için işe yarar ama dünyada yaşamak için işe yaramaz açıkçası. Çünkü nedenlerinden bağımsız bir bilgi tarzıdır. Tümüyle deneylere, karşılaşmalara bırakılmış; bir şeyin bedenimi neden o şekilde etkilediğini bilmiyorum demektir bu. Nedenini bilmek için, kendi bedenimin doğasını, artı bedenimi etkileyen, onda iz bırakan şeyin doğasını, artı izin doğasını bilmem gerekir. Yani ortak nosyonlarını bilmem gerekir. Bu şeyler, bedenim ve şey, karşılaştığında ne olur? Bu iki şey biraraya geldiğinde, çarpıştığında ne olur? Ama öyle bir durumdayım ki bedenimin herhangi bir tarafı uyarılmadan, yani üzerinde bir iz bırakılmadan ben bedenimi bile bilmiyorum, bedenimi bile tanımıyorum.

Soru: Bu Spinoza'ya göre mi böyle?

Spinoza'ya göre öyle. Spinoza, Descartesçı bir düşünceye karşı çıkarak, basitçe şunu söylemiş oluyor: İnsanlar bedenleri üzerinde hâkimiyet kurma, irade vs. üzerine bir sürü felsefe yaptılar, ahlaki sistemler geliştirdiler, bedenin tutkuları üzerindeki hâkimiyet vs... bunu ahlaki ideal haline getirdiler. Ama bedenlerinin ne yapıp ettiğini, neye gücü yettiğini, aslında bedenlerinin neler yapabileceğini bile bilmiyorlar.

28 Mayıs 1998 Tarihli Ders

Plotinos'un ışık metafiziği; *lux* ve *lumen*. – Filme özgü ışık; filme özgü imge. – Işık ve renk ilişkisi; Goethe'nin renk kuramı; filmde ekspresyonizm. – C. S. Peirce'in birincil ve ikincil imgeleri; klişeleştirme; Godard'ın ters çevirmesi. – Spinoza'da imkânsız imgelerin varlığı. – Sinemada yüz; Ingmar Bergman'ın yüzleri. – Wölfflin'e göre portre yapmanın iki kutbu; Descartes'ta iki *affect* kutbu: *admirato* ve *desidera*. – Eisenstein'in yüzü parçalaması ve niteliksel sıçrama.

Bugün bahsetmek istediğim şey bakış açısının uzantısı bir mefhum. Kavram olmayan bir şey: ışık. Çok eski bir düşünce kalıbı olarak düşünebilirsiniz bunu. Işık nesneleri aydınlatan, nurlandıran bir şey olarak, güneşi tanrılaştıran dinlerden başlayarak dinsel öğretilerin, uhrevi dinlerin metaforlarına varıncaya kadar... Biliyorsunuz ışık nesneleri arındırır, aydınlatır ve kutsar. Dolayısıyla felsefe öncesi bir nosyon bu, dinsel dünya tasarımlarına ait, hatta en ilkel diyebileceğimiz dinlerde de bulabileceğiniz bir şey. Işığın ciddi bir felsefi tasarım –salt bir metafor demek istemiyorum–

haline gelişi, elbette kutsallığı da felsefi bir alana irca etmeye [indirgemeye] çalışan Platonculuğun meselesi oldu. Ama ışığı bir "ışık metafiziği" halinde derinleştiren kişi, yeni-Platoncu Plotinos'tur. Hatırlarsanız ondan bahsetmiştik, özellikle karışımlar ve dahil olmalar* kuramı üzerine bir değinimiz olmuştu. Plotinos'un geliştirdiği ve son derece radikalleştirdiği bir ışık doktrini var. Hatırlarsanız, geçenlerdeki bir seansta [*birine hitap ederek*] Aras'la senin aranda bir tartışma olduydu: Görüntü kime aittir? Görünen kişiye mi, yoksa gören, algılayan kişiye mi? [*tartışma kayıtta yok*] Sorunun nerelere kadar varabileceğini, estetik, etik meselelerin, hatta politik meselelerin işin içine katılabileceğini gördük. Plotinos oldukça dikkatli bir şekilde ışığın "kaynağı" ile "yayılmakta olan" ışık arasında kökten bir ayrım yapıyor. Plotinos'un ışık metafiziği o andan itibaren mümkün hale geliyor.** Böylece ışık, –Arapçası "nur", Arap düşünürleri Plotinos'u iyi okudular– Ortaçağ boyunca salt bir metafor olarak değil, doğrudan doğruya somut bir felsefi kavram olarak tartışılabilir hale geliyor. Işığa ilişkin olağan düşüncemiz elbette Aristo'da da var, *Metafizik*'inde. Işığın var olan nesneleri aydınlattığı, onlara bir renk verdiği türünden çok genelgeçer bir fikir; şeyleri algılanabilir, görünebilir kıldığı ve şeylerin bir anlamda içini de gösterebildiği düşüncesi... O zaman, kutsallığa dair bir alana, ışığın bir metafor olarak kullanıldığı alana geçebiliyoruz tabii. Yeni-Platoncu Plotinos'un gerçekleştireceği yenilik bana çok önemli görünüyor, çünkü ışık Plotinos'tan başlayarak artık nesneleri aydınlatan, onları görünür kılan şey olmaktan çıkıyor; aynı zamanda görünebilir nesneleri yaratan şey diye düşünü-

* Daha önce "katılım problemi" diye geçti.

** Deleuze, *Spinoza Dersleri*'nde, Plotinos'un getirdiği önemli bir ayrım üzerinde durur. 12. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da bunun Latince ifadesi *Lux* ile *Lumen* olacaktır. Bu konuda derli toplu makale: DOI: 10.1016/j.shpsa.2006.06.006.

lüyor: Her şey, bir ruh gibi bir kaynaktan, spiritüel bir ışıktan beslendiği ölçüde var. Dolayısıyla, Aristotelesçi algı tarzından, ışığın şeyleri algılattığına, görünür kıldığına dair düşünceden, fikirden sonra, Plotinos'tan itibaren henüz tanrıbilimsel olmayan, dinsel bir metaforla sınırlanmayan, felsefi, gerçek anlamda bir ışık doktrinine, metafizik bir çerçevede sahip oluyoruz. Diyebiliriz ki şeylerin özlerini var eden, ışıktır Plotinos'a göre. Elbette ışık, Tanrı'dır biliyorsunuz – mesela güneşi Tanrı olarak kavrayan eski Türklerde olduğu gibi, Güneş-Tanrı kültlerinde olduğu gibi, Colombus öncesi Amerikan uygarlıklarında, Mısır'da Amon Ra kültünde olduğu gibi. Ama ışığın Plotinosçu kuramı, felsefeyi tanrıbilimden gerçek anlamda ayırt eder. Bu ışık metafiziğinin Plotinos açısından salt metaforik bir kullanıma sahip olmadığına ve benim de ışık sözcüğünden o anlamda bahsetmediğime dikkatinizi çekmek isterim. Çünkü ışığa dair tüm dinsel, kozmolojik düşünce sistemlerinden ve doktrinlerinden apayrı bir tarzda örgütlüyor ışık metafiziğini Plotinos. Sözgelimi ışığı hemen bir özne ya da töz olarak sunmaktan kaçınıyor. Bin bir türlü dolayımdan ve tartışmadan, felsefi bir kavramın yaratılması için zorunlu olan bir dolayımdan geçirerek yapıyor bunu, yeterince tedbirli yani o açıdan. Önce "ışığın kaynağı" ile "yayılmakta olan ışık" arasında bir ayrım yaptığını görüyoruz. Bütün Ortaçağ boyunca, özellikle Aristocular karşısında Platoncuların güçlü olduğu dönemlerde ya da Platoncu felsefenin değişik biçimler alarak neo-skolastiğe geçiş sürecinde bu ayrım hep korunacaktır. Işığın kaynağına Latince *lux* diyorlar: "kaynak ışık". Yayılmakta olan, şeyleri fiilen aydınlatan ışığa ise *lumen* diyorlar. Biz kendi gerekçelerimizle elbette ikinci ışığa bakacağız, *lumen*'e. *Lumen* şeyleri daha az var eden bir şey değil. Dolayısıyla şöyle bir şey düşünmeyin: *Lux* şeyleri yaratan, *lumen* ise yaratılmış şeyleri aydınlatan ve yıkayan ışık türüdür, demek iste-

miyor Plotinos. *Lumen*'in bir yaratım faaliyeti var: şekilleri, formları, gölgeleri ve aydınlıkları... Aydınlatma faaliyeti olduğu kadar, bir yaratma faaliyeti de var. Biliyorsunuz, ışıkla şekil yaratılabilir. *Lux* ise "kendisine katılmamaz" dediğimiz bir ilkedir, daha önceki derslerde Plotinos çerçevesinde değinmiştik bu ilkeye biliyorsunuz. Dolayısıyla *lux*'tan yayılan herhangi ışığın, bir *lumen*'in olduğunu düşünmeyeceksiniz. *Lumen* elbette ondan yayılmaktadır, ama yalnız ve yalnız şu anlamda yayılmaktadır: Ondan kopup gelen, ondan parça koparabilen bir şey değildir *lumen*. *Lux* dolayısıyla bir ilkedir, metafizik bir ilkedir; tektir, zorunlu olarak birdir, zorunlu olarak Tanrı'dır ve yaratımının anlaşılması için gerekli olan temel nosyon, yarattıkça kendisi değişmeden, yerinden kımıldatılamadan varlığını sürdürmesidir. Aynı şekilde Aristocu metafiziğin kategorileriyle çaprazladığımızda böyle bir düşünceyi –çünkü Ortaçağ felsefesi, skolastik böyle bir düşünceye dayanıyordu– *lux* doğrudan doğruya metafiziğin kategorilerinden birisi haline gelecektir: Töz, yani bir şeyin ne olduğu, neliği, bir şeyin maddesi, bir şeyin özü haline gelecektir, yani bir *substantia* olacaktır. Dolayısıyla, Plotinos birci, monist olduğu ölçüde töz birdir ve katıksızdır. Şimdi, katıksız ne demek? Bunun altını bir daha çizme ihtiyacındayım. Yeni-Platoncuları ve Ortaçağ düşünürlerini, dolayısıyla Hıristiyan, Musevi ve Müslüman tanrıbilimcileri böyle bir fikre götüren şey, yani *lux*'un şeyleri aydınlattığı, *lumen*'den daha az aydınlatıyor olmadığı ama bunun bambaşka tinsel bir aydınlatma türü olduğu fikrine götüren şey, *lux*'un *principium*, yani bir ilke olmasıdır. Bir ilke, kendisine uyulabilir bir kural anlamına gelmez. Çünkü bir kurala uymayabilirsiniz, bir kurala uyulmadığını düşünebilmek insan için mümkündür, dolayısıyla ilke zarar görebilir bir şey haline gelir. Ama bir ilkenin kendisine uyulmadığı için zarar görür olması, tam aksine kendisine uymayan herhangi bir şey varsa

onu yokluk haline çevirmesi gerekiyor. *Lux* işte böyle bir ilke. Dolayısıyla *lux* bir ideadır, bu özel durumda Tanrı ideasıdır, ama bir töz olarak birdir, katıksızdır. Yine Plotinos'un öğrencilerinden Porphyrios'un deyişiyle, "kendisine katılmanın mümkün olmadığı, dolayısıyla kopmanın da mümkün olmadığı bir ilke". Şeyleri *actualiser* eden [edimselleştiren] ise *lumen*'dir, her şey ondan kaynaklanacaktır, ondan yayılacaktır; ama *lux* aydınlatmanın ta kendisidir, *lux* aydınlatmaz, *lumen* aydınlatır. *Lumen*'in yaptığı işi tanımlayan şey *lux*'tur. *Lux*'un ilke olarak koyduğu şeyi edimselleştiren, gerçekleştiren, fiil haline getiren ise *lumen*'dir. Bu *lumen* elbette ki *lux*'tan kaynaklanıyor, ondan yayılıyor, *emanatio* dediğimiz şey.

Şimdi, bizim konumuz açısından, sinemadan, görsel sanatlardan falan bahsettiğimiz ölçüde, bunun bizim açımızdan önemi nedir? Bu *lumen*'in konumuz açısından daha önemli bir sorun olduğunu, yani spiritüel olmayan gerçek ışığın daha önemli olduğunu söyledik. Burada fotoğrafçı ve filmci olanların yardımına ihtiyacım olabilir, çünkü filme özgü imajda, görüntüde –buna ilişkin bazı tartışmalarımız oldu hatırlıyorsanız– orada salt filme ve fotoğrafik görüntüye ait bir özelliğin, yani ışığın kendisinin estetik malzemeye dönüştüğüne şahit oluyoruz. Bunun izini biraz sürmeye çalışalım. Denilebilir ki filme özgü ışık, şeyleri yalnızca aydınlatmakla, onlara derinlik, sığlık, perspektif falan kazandırmakla ya da şeyleri renklendirmekle, görünür kılmakla kalmıyor. Bunu tiyatro da, bale de yapar, sahneyi aydınlatır; şu anda burayı da aydınlatıyoruz ve kendimizi görünür kılıyoruz. Doğal ışık olsun, yapay ışık olsun, filme özgü ışığı böyle bir aydınlatmadan ayırt eden bir özellik var, neredeyse diyebilirim ki filme özgü ışık Plotinosçu bir özelliğe sahip. Çünkü boş bir ekran üzerinde görüntüleri var etmekten bahsediyoruz filme özgü ışıkta. Karanlıkta ya da aydınlıkta, görün-

tüleri var etmekte, yaratmakta ve biçimlendirmektedir. Dolayısıyla, var olan şeyleri yalnızca yansıttığını, projeksiyondan ibaret olduğunu söylemekten kaçınacağız; bu işin projeksiyondan başka bir şey olmadığını söylemek bana anlamsız geliyor. Bir film pelikülü üzerinde depolanmış, kaydedilmiş ışığı ya da tek renkli bir projeksiyon cihazının yaydığı ışığı düşünün, bununla yansıtılmış olan ışığın perdedeki görüntülerle doğrudan bir ilişkisi olduğunu çok kolay söyleyemeyiz herhalde. Görüntüler sanki boş ekranda apaçık üretiliyorlar ve yaratılıyorlar, ışık tarafından çiziliyorlar. Öyleyse diyeceğiz ki, var olanlar üzerinde bir aydınlatma, yalnızca var olanı görünür kılma söz konusu değil; görüntü, diyebiliriz ki, salt ışıktır. Bu çerçevede biraz kesip Aras'la [*duyulmuyor*]...

[*kesinti*]

Bizi tam anlamıyla Plotinosçu ışık kuramını daha derin tartışmaya sevk eden bir özellik olduğunu düşünüyorum burada. Her şeyden önce, ilk olarak salt ışığın hareketiyle, dolaşmasıyla üretilen bir boyutlandırma, şeylere biçim verme ve figürleştirme düzlemi söz konusu. Ancak bir konuda dikkatli olmak zorundayız: Bu düzlemin filme özgü imgeyi oluşturan tek şey olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü filme özgü imge çok başka yerlerde, izleyicinin öznelliğinde kurulabiliyor; film, yönetmenin bakış açısında, kurgucunun öznelliklerinde bulunabiliyor; filmin kişiliklerinin bakış açılarında, filmde gösterilen kişilerin bakış açılarında oluşuyor. Sözgelimi Vertov'u tartışırken hatırlamamız gereken bir şeydi: Kurgu safhası, diyelim, devreye girmeden herhangi bir görüntüyle karşı karşıya olabiliriz, ama henüz filme özgü bir imgeyle karşı karşıya olmadığımızı söylemek zorundayız. İmgenin oluşumunu ekranda mümkün kılan ikinci bir

boyuttan bahsetmek zorundayız, bu ise kurguyla ve görüntü kaydetme sırasında ışığın yakalanmasıyla alakalı gibi görünüyor.

[*soru duyulmuyor*]

Filme özgü imgenin, ışığın ekrana bir şey çizmesinden çok başka yerlerde de oluşabildiğini biliyoruz. İmge salt bir görüntü değil; bir *aisthesis*, hissettiğiniz bir görüntü değil, bunun altını çiziyorum tekrar. İmgenin ekranda oluşumunu mümkün kılan ikinci bir boyuttan bahsettik. Bu, kurguya ve görüntü kaydetme sırasında ışığın yakalanmasına tekabül ediyor; bu boyut ise salt aydınlatan değil, aynı zamanda karartan, fonlar, gölgeler oluşturabilen, figürlere konturlar çizen bir ışığı, bir ışık hareketini de varsaymaya götürüyor. Işık boş ekran üstünde derecelenmek, konturlar çizmek, karanlıklar da çizmek zorunda – videoda nasıldır bilmiyorum, film-pelikül teknolojisi ile video imgesinin bir tür uyuşmazlığı, bir tür de rekabeti var. Aras zaten böyle bir şeyle uğraşıyor anladığım kadarıyla.

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...sarı, eski bir duvar Tünel'in arka taraflarında, bunun üzerinde uğraşmak. Bir boyacının elleri, ayakkabı boyacısının elleri, ne bileyim, bir berberde kesilirken yere, zemine düşen saçlar... Bunlar görüntü değil dikkat ederseniz. Bu saç kırpıklarının, ayakkabı boyacısının kirlenmiş ellerinin, tam anlamıyla video imgeleri oluşturduğunu düşünün. Sadece videoyla çekildikleri için değil, çünkü çekim belki bize görüntüyü verir ama filme özgü imajı, film görüntüsünün ötesinde olan başka bir şeyi, içine fikrin ve aktif insan algısının katılmak zorunda olduğu şeyi kendi başına vermez. Çünkü çekilen salt siyah bir renk değildir bir

taraftan, siyahı çekmek amacıyla girişilmiş bu çaba; çünkü anladığım kadarıyla senin dediğin [*birine hitaben*], bunun televizyon ekranında zaten gösterilemez olduğuydu. Bir tür edimselliğin kaydedildiğini düşünün böyle bir şeyde, bir tür fiilin kaydedildiğini: siyahlaşma, kararma, eskime, tozlanma. İstanbul şehri eskiyor, bu yüzden eski bir şehir var, çözülmekte, eskimekte, tozlanmakta, terk edilmekte, bunun için siyahlaşmaya, kirlenme olarak siyahlaşmaya ihtiyaç duyuyorsun. Ama bu, imgedir; diyebiliriz ki tozlanmış şehir imgesidir, eskime fiilinin imgesidir ve böyle şeylerin imgesi olur. Dolayısıyla, görüntüler birer imge değildir. Ama aynı zamanda bu imge hareketleri birer duyuştur, *affect*'tir, eskime bir *affect*'tir başka bir deyişle. Dolayısıyla yine Spinoza'ya, Leibniz çerçevesinde tartıştığımızda Vertov'a kadar götürebileceğimiz bir boyutlanma söz konusu.

Işığın renkle ilişkisiyse, bence oldukça eğlenceli bir başka soruna yol açıyor; Goethe var olan renkler üzerine Newtoncu olmayan bir deneme yazmıştır. Bu daha eğlenceli sorun şöyle bir şey: Plotinosçu anlamıyla düşünürseniz ışık, *lumen* olarak ışık, ya karanlıklara nüfuz eder –kaotik bir fonu işgal ederek aydınlatır diyelim, çünkü metafizik ışığı böyle düşünüyordu– ya da saydam, geçirgen veya beyaz olanla ilişki kurar; bunlar farklı ilişki tipleridir. Goethe'nin bu ayrımının Newtoncu olmamasının nedeni de bu. Goethe'nin renk kuramının öne sürdüğü iki olasılık var. Birincisi, belki sinemaya, özellikle Alman ekspresyonistlerine ve onların ışığı filmde işleme çabalarına, tarzına tekabül eden bir şey, böyle bir gelişim çizgisi var. Çünkü ekspresyonizm her zaman yüze, surata, dehşete kapılmış, aşırı sevinçli, heyecanlı, tutkulu yüz kalıplarına ihtiyaç duyuyordu. Yakın çekim, hatta dekadraj, yani yüzün bir kısmının çekilmesi ve geniş plana sığdırılması ya da yüzün dekadraj aracılığıyla sığdırılmaması. Buradaki gölgelenme derecelerinin işlenmesi – ama yüz

dediğimizde ille insan yüzü değil bahsedilen, sözgelimi güneşin aniden bulutların arasından çıkarken, bir ovayı, dağı aydınlatıp sonra tekrar çekilirken gölgelenme tarzının çekimleri, ekspresyonizmde büyük önem kazanıyor. Kırdaki gölgelerin güneş tarafından yok edilişi... Bir nüfuz etme olarak ışığın birinci boyutu bu: karanlık bir fonu işgal etmeye yönelen bir ışık. Bunun, fizikçilerin ışığa bakışıyla belki çok dolaylı bir ilişkisi var, ama Goethe'nin ışığa bakış tarzının Newtoncu olmadığını, Newton optiğine uymadığını, optik değil, doğrudan doğruya *affective* olduğunu söylemeliyiz. Fritz Lang'in filmlerine, *Metropolis*'e falan bakarsanız, yine ekspresyonizm: Karanlık bir yüz aydınlanıyor, fosforlu bir yüzün etrafında hâle oluşuyor, kutsallık, katil beliriyor, kurbanın çaresizliği var, masumiyeti var; burada her zaman fosforlu bir yüze ihtiyaç duyuyor Lang. Demek ki Goethe'nin birinci formülü karanlığa, kaosa nüfuz etmekte olan ışık. İkinci formülü ise, ışığı beyaza, geçirgenliğe ve saydamlığa ilişkin kılıyor ya da bunun karşıtına yönlendiriyor. Goethe şöyle yazmış: "Saydamlık ile geçirgen olmayan beyaz arasında bir fark, sayısız bir bozunum derecelenmesi yer alıyor. Katıksız saydamın mutlak belirişinin parlamasına beyaz adı verilebilir". Ama bir şey hatırlatayım, beyazı geçirgenliğin en üst saf derecesi saymıyor Goethe bunu söylerken; yalnız sıfır derecesine, bir anlamda hiçliğe, ışığa asla direnç göstermeyen bir dereceye ait kılıyor ve ona tekabül ettiriyor. Sayısız bozunum derecelenmelerini takip ederek sonsuzluğa götüren derecesiyse, o da bizi saf beyaza götürmüyor, Goethe aksine sıfır derecesine mutlak saydamlık, beyazlık diyor. Mutlak saydamlık beyazdır aslında.

Goethe'nin renk kuramında bazı tuhaflıklar vardır gerçekten de. Şu nokta önemli: Optikçinin, fizikçinin, Newton'un renk kuramından apayrı bir tartışma yürütüyor burada Goethe. Felsefi, *affective* bir tartışma yürütüyor; algılar üzerine

konuşuyor. Esas olarak ışığın *affect*'lerini ön plana çıkarıyor diyelim. Bir algı kuramına doğru yön alıyor.

Ekspresyonizm örneğinden gidersek, ekspresyonizmin film alanındaki ortaya çıkışında karanlık kenar köşelerle oynaması var; aydınlık ile karanlık birbirlerine karıştıkları andan itibaren her bir renk için de sonsuz bir aydınlanma ve gölgelenme, kararma derecesi, skalası oluşturuyorsun, her bir renk için ayrı. Yüzler ve şekiller gölgelenmenin derecesi içinde eritiliyor, bulutlandırılıyor. Bulutlu bir yüz, dumansılaştırılıyor, *sfumato* tekniği kullanılıyor: dumanlaştırma, hafifçe eritme. Video sanatında herhalde bambaşka tekniklerle ve niyetlerle ekspresyonizmin bu izleğinin ısrarla kullanıldığına şahit oluyorum. İşte o ekrandaki grenler, görüntüyü eritme, sürekli bir hâle efektinin kullanılması... Bir imge nasıl oluşuyor diye baktığımızda, Murnau'nun *Faust*'unu hatırlıyorum. İmge orada şununla oluşuyor: Büyülü alevler var, şeytan alev alev yanıyor ve onun içinde bir hayat –inorganik bir hayat– yanıyor ve Faustus'un da bunu keyifle seyretme sahnesi var. Bu bir hâle efektidir, kapkara, inorganikleşmeye başlayan bir hayat ve alevler içerisinde. Böyle olduğunda, imgedir bu. Bunun diğer bir kutbu da var tabii ki: sinemadaki anti-ekspresyonist tavır, bütün bu derecelenmeleri iptal etmeye dayalı bir tavır. Orada ışık daha çok konturları tayin etmeye, şekilleri ortaya çıkarmaya, sözgelimi beyaz, transparan ya da katıksız bir düzlem oluşturmaya yarayan bir şey, ve ışığı sürekli nesnelerden göze doğru yansıyan, salt, katıksız *lumen* haline getirmeye yönelik bir tercih söz konusu. Sözgelimi bir ekranı bembeyaz bıraktınız, bir örtü oluyor, bir duvar ya da başka bir şey, kısıtlı bir mekân daha doğrusu, kapatılmış bir mekân çizimi, bir duvarın görüntüsü. Şimdi orada, böyle bir görüntünün, film imajının şöyle bir özelliği var: İnsanı bir beklentiye sevk ediyor sanki, her an bir şey olabilir. Bembeyaz bir şey gösteriyorsun, bir

örtü, her an bir şey olabilir diye bekler hale geliyorsun; ya bir hançer şırak diye gelip ekranı yaracaktır, ya duvara kan saçılacaktır. Aksiyon filmine çok uygun ya da film aksiyona, aksiyon imajlarına çok uygun bir kategoriyle karşı karşıyayız. Her an her şey olabilir gibi bir duyguyu *affect* haline getiriyor, imgeleştiriyor diyelim. Yani ekran bir şeyi konturlandırıyor, sınırlandırıyor; bir beyazlık, bir örtü, bir duvarla kapatılıyor, sınırlandırılıyor ve diyorsunuz ki her an bir şeyler olabilir. Ama bu da imgedir: "Her an bir şeyler olabilir", bu sinematografik imgedir doğrudan doğruya. Elbette çok farklı imgelerle karşılaşıyoruz, ama imgenin karakteri böyle bir karakterdir. Bu açıdan her an her şey olabilir beklentisi, bir imge olarak, şeytanın alevlerde yanan hayatı seyrederken duyduğu keyiften daha az sinematografik imge değil.

Geçen derste semiyotiğe yavaş yavaş girmiştik, Stoacılarla başlamıştık. Stoacılara çok yakın, çağdaş bir semiyotikçi, Charles Sanders Peirce'dir: modern semiyotiğin, imbilimin kurucusu olan Amerikan pragmatist düşünürü. İki imge türü arasında yaptığı bir ayrım var Charles Sander Peirce'in. Bu imge türlerini, imgenin iki derecesi gibi algıladığını söylemem lazım, "birincil" ve "ikincil" diyor çünkü bu imge türlerine. Bunun sembollerle, ikonlarla, diğer im türleriyle filan hiç alakası yok. Salt imge hakkında konuştuğunda karşılaşıyoruz bununla. Ama Peirce açısından ikincillik, birincillikten önce geliyor. Bu ne demek? İkincillik cismani gerçekliğin hallerine, duygulara, tutkulara, cisimler arasındaki çatışmalara yönelik bir imaj. Şeyler orada birbirlerinin karşısına dikiliyor, çatışarak var olabiliyorlar çoğu zaman. Bütün bunlar ikincilliğe ait, ikincil imgeye ait. Birey ile ortam arasındaki kontrast sözgelimi, ya da uyaran ve tepki... Hep böyle ikili karşıtlıklarla işleyen imajlar, ikincil imajlar. İkincilliğin verebileceği film imgelerinin daha çok birer aksiyon olduğuna dikkat edin, bir etki ve bir tepki sözgelimi. Bu tür

bir imge üretimi şunu söylüyor: Doğada ve insanlıkta güçler var, bunlar sürekli çatışmaktadır, olgular, olaylar yaratmaktadır, ve bunlar bir fon, bir sahne üzerinde sahnelenmektedir. Kötü film ürünlerini düşünün, kötü Hollywood, sıradan Yeşilçam sinemasını düşünün. Bu ikincillik niteliğinin tümüyle aksiyon olarak klişeleştirilmesine, bir *pattern* [kalıp] haline getirilmesine ve kolay kullanılır, tüketilir kılınmasına dayanıyor; bu niteliğin popüler bir kodlama sistemine dönüştürülmesine dayanıyor o filmler. Bu ikincilliğin bir anlamda popüler dile tercümesini, klişeleştirme aracılığıyla gerçekleştirmek... Karakterler ve nitelikler, bu tür kolaycı filmografinin çerçevesinde çok kolayca güçlere dönüştürülüyor. Eylem halindeki varlıkların bireyleştirilmesinde kullanılıyor, poz veren varlıklar bunlar. Bir aksiyon filmi kahramanının yaratılışında öncelikle böyle bir birey olması lazım, bireyliğinin vurgulanması, konturlarının çizilmesi gerekir. Ekranda gördüğünüz güçler, onun karakterine, daha potansiyel, daha gizli olduğu varsayılmış kudretine dayandırılıyor. Dolayısıyla klişeleştirme, imgenin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaya yarayan bir şey – ikincil imgenin klişeleştirilmesinden bahsediyorum. Klişeleştirmenin, imgenin ikincilliğini artırdığına da dikkat edin. Süpermen'in verebileceği tepkiler bellidir: yapıp ettiği şeyler, her an edimselleşmiş oldukları biçimiyle var olan aksiyonlar ve tutkular. Başka bir deyişle anti-ekspresyonizmin –yani klişeleştirilmemiş, daha nitelikli bir ürünün– her an bir şey olabilir hissiyatını, klişeleştirerek, bambaşka bir türde veriyorlar. Çünkü dikkat ediyorsanız aksiyon imgeleri, bu filmlerde bir beklenti düzlemine cevap vermiyor; klişe niteliğindeki olayların her an ortaya çıkabilmesiyle mümkün hale geliyor bu imgeler. Bir filmin katlanabileceği klişeleşmiş olaylar var, kabul edilebilir, popüler, her zaman beklenebilen olaylar var ve bu olaylardan biri her an ortaya çıkabilir, öyle düşünün.

Yine klişeleşmiş bir şaka vardır ya: Bir çekmecede gösterilen bir tabanca, eğer filmin aksiyonu içerisinde gösterildiyse, belirli bir noktasında mutlaka kullanılacaktır. Böyle klişeleşmiş bir şaka vardır, bundan bahsediyorum. Bu imgeler, klişeleştirilmedikleri takdirde sinematografik aksiyona, sahne ile hareket arasındaki ilişkiye gönderen imgeler. Bir inşaat işçisi büyük bir çabayla, kasları gerilmiş halde vurmaktadır, duvar ise ona direnmektedir. Bu bir klişe değil, sinematografik imge olabilecek bir şey. Taşların, tuğlaların bir direnci vardır görüntüde; bir etki ve tepki imgesiyle, dolayısıyla bir aksiyon imgesiyle karşı karşıyasınız. Şimdi esas zor meseleye giriyoruz: İmgenin birincilliği nedir? Filmle uğraştığımızda nasıl kavrayacağız onu? Daha kolay olsun, birincil imgeler diyelim.

[*kesinti*]

Charles Sander Peirce'in imgelerinden bahsediyorduk. İkincil imgeler, açıkça söylemek gerekiyorsa, aksiyonların ve tutkuların, çatışmaların, çatışma halindeki nesnelerin, bireyselleşmiş nesnelerin oluşturduğu imgeler ya da görüntülerdir. Peirce'in metinlerinde biraz çılgın bir taraf da vardır, sözgelimi bu imgelerin ikincilliğinden sonra imgelerdeki birincilliği vurgularken imgenin esasına daha çok girdiğini görürüz. Ama açıklamasının bambaşka bir nitelik kazandığını, daha sanatsal, daha poetik bir nitelik kazandığını görebilirsiniz. Elbette Peirce bir filozoftur, ama imgelerin birincilliği konusunda bu poetik unsurdan, bu estetik dolayımdan geçme zorunluluklarından birisiyle karşılaştığını görüyoruz. Biz buna "birincil imgeler" diyelim gerçekten. Açıkçası "imgelerin birincilliği", tanımın elinden kaçan, pek öyle kolay tanımlayamayacağımız bir şey. Peirce de zaten bunun altını çiziyor, çünkü birincil imgeler kav-

ranabilir olmaktan çok hissedebilir şeyler. Yine aynı şekilde "her an bir şey olabilir" duygusunu içerirler, ama tümüyle farklı bir düzlemde, farklı bir güzergâh üzerinde dolaşarak, hareket ederek varırlar bu duyguya. Sözgelimi Coppola'nın *Baba* filmini hepiniz görmüşsünüzdür; orada bir anda 1920'li-1930'lu yılların gri Chicago'sunun yerini, müzik de farklılaşarak Sicilya sahneleri –Al Pacino'nun bir süreliğine Sicilya'ya gittiği sahne– aldığında, bu tümüyle farklıdır: bir taze hayat olasılığı. Coppola'nın filme özgü imgesi orada odur. Uçucu kaçıcı bir imgeden bahsediyoruz. Daha doğrusu, imgedeki uçucu kaçıcılığın temel bir niteliği, imgenin doğasının bizzat kendisi olabildiği ölçüde, birincil imgelerden bahsediyoruz. Anlatması oldukça zor gerçekten. Ama en azından şunu söyleyebiliriz: Birincil tür imgeleri, ancak onlarla, *actualiser* olup olmadıklarını, gerçekleşip gerçekleşmediklerini hiç düşünmeksizin ilgilendiğimiz ölçüde yakalayabiliyoruz. Bu ne demek? Bir aksiyon imgesinin, yani ikincil bir imgenin özelliği, gerçekleşmesidir: Etki vardır, bir tepkisi vardır; bir çatışma, bir eylem vardır, bunun sonuçları vardır. İkincil imgeler bunları somutlaştırır, hayattan çekip alır. Ama birincil imgelerle kurabileceğimiz ilişki –yani onları hissedebilmemiz– bu imgelerle kendi içlerinde ne iseler, *in se* ve *per se*, kendi başlarına ne iseler onunla ilgilendiğimiz ölçüde mümkün olacak. Şimdi bu ne demek? Bu tür imgelerin edimselleşmelerine asla bakmıyoruz, gerçekleşmelerine asla bakmıyoruz. Peirce'in göstergebiliminde şöyle tuhaf bir şey var – yalınlaştırmaya çalışayım, yine sinemadan bir örnekle: Mesela Godard'ın bir filminde kan içinde serilmiş birisi ayağa kalkıp pekâlâ şöyle diyebilir: "Bu kan değil ki, boya". Nedir bu? Bir sinema imgesidir. Sinematografik bir imgedir. Bir eylemdir elbette, bir ters çevirme eylemidir, ve bir klişeyi yok etme edimidir elbette. Kötü çocuk olduğu için Godard, sinemanın kli-

şeleri açısından... "Bu kan değil ki, kırmızı boya" diyoruz. Buradaki "kırmızı" nedir? Önermeyi tersine çevirelim. Şöyle bir önermeyi düşünün: "Bu kırmızı değildir". Bu bir yadsıma önermesi biliyorsunuz, felsefeciler rahatlıkla anlar, bu bir *negation* [değilleme, yadsıma] önermesidir. Peirce diyecektir ki: "Bu bir olumsuzlama cümlesi olsa bile, onun içinde yine de bir kırmızı vardır". "Bu kırmızı değildir" cümlesinde bir kırmızı vardır. Bu nasıl bir var olma tarzıdır? Ancak bunu sorarak birincil imgenin ya da imgedeki birincilliğin ne olduğunu yakalamaya girişiriz. Peirce diyecektir ki, edimsellik açısından bir kırmızı yoktur hazırda, "Bu bir kırmızı değildir" önermesi, edimsel açıdan kırmızı rengin varlığını dışlar, yani kırmızılık niteliğinin herhangi bir cisim için yadsındığını söylüyoruz bu tümce aracılığıyla. Ama yine de, "Bu kırmızı değildir" cümlesinin içinde bir şey direnir, diyor Charles Sander Peirce. Nedir bu direnen? Bu başka bir kırmızı, bildiğimiz kırmızı değil, yadsınmış olan kırmızı değil. Bu yadsınmış olan ve başka olan, ancak "Bu kırmızı değil" cümlesinin içerisinde mümkün olan ve direnen kırmızının, edimsel olarak var olup var olmadığıyla asla ilgilenmediğimize dikkat edin. Ama kırmızı olmadığı söylenen başka bir şeyde onu hissediyoruz ve onunla yine de karşılaşıyoruz. "Bu kırmızı değil"deki kırmızı, başka bir deyişle, salt "kendi içinde ne ise o olan" kırmızıdır; biz onun gerçekleşip gerçekleşmediğine, karşımızda olup olmadığına bakmayız. Dolayısıyla şöyle diyeceğiz: Bu kırmızı, Maine de Biran'ın, Bergson'un "dolaysız ve anlık bilinç verileri" terimiyle karşıladığı bir şeye benziyor. "Dolaysız ve anlık bilinç verisi" de şu demek: Bu kırmızının bir tasarım olarak direnmesi, "Bu kırmızı değildir"i kavrayan bir özneye, bir bilince göndermiyor, onun ötesinde başka bir şeye gönderiyor. Öyleyse, diyeceğiz ki birincillik ya da birincil imge, bir duyuş, bir his, *aisthesis* değil, bir fikir de değil ve yi-

ne diyeceğiz ki: "bu kırmızı değildir"deki kırmızı, orada sadece bir imkân olarak –Leibniz'in deyişiyle olası başka bir dünya olarak– yani basitçe bir imkân, potansiyellik, gizil bir kudret olarak var oluyor. Diyeceğiz ki –bu da o kadar tuhaf bir şey ki– gerçekleşmeye ihtiyaç duymadan var olabiliyor, ayakta durabiliyor, direnebiliyor. Bir karşılaştırma yapabilmeniz için Stoacıların buna doğrudan doğruya ifade, *lekton* dediklerini hatırlatayım. Gerçekten de diyebiliriz ki, Peirce'in tepeden tırnağa incelemeye çalıştığı bu tür imgelerin ortaya çıkardığı göstergeler, edimselleşme, gerçekleşme değil, ifade, *expression* dediğimiz boyutta, düzlemde işleyen göstergeler. Dolayısıyla ifade sanki şöyle bir şey: Türkçe "burada bir şey var" diye dile getirebileceğimiz şey; "burada var", herhangi bir yerde, belli bir zaman süresince belirlenmiş bir şeyin varlığına göndermiyor bizi dikkat ederseniz. Belirlenmiş bir şeyin varoluşuna, bir birey olarak, bireyselleşmiş bir şeyin varlığına göndermiyor dikkat ediyorsanız. "Burada var", öyleyse bir benliğin sınırları dahilinde kalmıyor, bir özneye göndermiyor, bağlanmıyor, uçucu kaçıcı bir imge olarak var: "burada bir şey var", "burada var". Zaman-mekân içinde belirlenmiş değil dolayısıyla; belirlenmemiş olduğu ölçüde, kuşatıcı bir karaktere sahip, içinde bir öznenin yer alabileceği, manzarasına karışabileceği bir hava, atmosfer gibi de kavrayabilirsiniz onu. Özneye ait olmayan bir *percept*, algıdan bahsediyoruz. Bir özneye atfedemediğiniz bir algıdan bahsediyoruz, içine karışabileceği bir manzara sunan ya da bir manzaralar *spectrum*'u sunan bir atmosferden bahsediyoruz.

[*soru duyulmuyor*]

Tabii tabii, bu imgenin edebiyattaki falan karşılığını tartışmak iyi olur. Elbette öznenin hissiyatına ilişkin bin bir türlü olgu vardır, bu imgeler bunların görüntülerini içerebi-

lir ama bir özneye gönderme yaptığı ölçüde değil. Sözgelimi tam uykuya dalmadan önce imgeler uçuşması vardır ya, ya da can çekişen ya da ağlayan birinin bakışındaki buğulanma hali, bütün bunlar sinematografik imgelere dönüştürülebilir. Dönüştürülmüşlerdir de... buğulu bakış, ağlayan birinin buğulu bakışını düşünün. Dersin ana ayaklarından biri olan Spinoza'nın güçlü bir *affect*'ler kuramı vardı biliyorsunuz; ve sanki bu imgelerin tekabül ettiği *affect*'lerle o da karşılaşmış. Spinoza açısından bu bir *affect* değil, bu gerçekten bir *imagination* etkisi, efekti, bir rüya durumu; ama Spinoza *imagination*'dan kurtuluşun, hayal gücünden akla doğru yükselişin filozofu olmayı istediği ölçüde bu tür *affect*'leri incelemesine katmadı. Kendi bakış açısından, üzüntü, sevgi, nefret gibi gerçek insan *affect*'leriyle ve duygularıyla ilgiliydi; ama imgedeki birincilliğin Spinozacı *affect*'ler kuramında içerilmeyen bir *affect* türüne tekabül ettiğine dikkat edin. Bir başka düşünürün öne sürdüğü bir şey, şöyle bir *affect*'ten bahsediyor Maine de Biran denilen dinci filozof: "Saf, kişiye, özneye ait olmayan dışsal bir *affect*", bunun mümkün olduğundan bahsediyor. Spinoza bununla ilgili bir araştırma yürütmüş değil, çünkü onun bakış açısı ontolojik, bedensel *affect*'lerle ilgiliydi daha çok. Şeylerdeki *affect*'lerle ilişkili değildi, bu tür *affect*'lerle karşılaştığında onları hayal gücüne ait diye adlandırıyordu. Ama Spinoza eninde sonunda *Ethica* yazıyordu, biz sinema üzerine konuşuyoruz şimdi, sanat üzerine konuşuyoruz, dolayısıyla bu tür *affect*'lere daha fazla önem vermemiz beklenebilir. Ama yine Spinoza'da şöyle bir şey var: İmkânsız olan imgelerden de bahsediyor. İmkânsız imgeler yine de imkânlıdır, kare ruh mesela Spinoza'da, kare şeklinde çember mesela, ya da sonsuz sinek. Dikkat ederseniz, bu çelişkili, imkânsız şeylerin içerisinde direnen bir şey vardır. Gözünüzün önüne getiremiyorsunuz ama hissediyorsunuz varlığını, bu çelişkinin içerisinde. Tıpkı "Bu kır-

mızı değildir"in içinde gördüğünüz kırmızı gibi. Karşılaştığınız, görmediğiniz, göremediğiniz, görülemez olan bir şey, ama yine de bu bir imgedir. "Bu kırmızı değil"deki kırmızı, bir imgedir.

[*soru duyulmuyor*]

Godard'ın gerçekten bununla biraz oynadığını düşünebiliriz. Biliyorsunuz, sinemadaki, özellikle *stage film*'deki temel sorunlardan, temel durumlardan birisi, "film hilesi" denilen hikâyedir, ya da bir realizm ilkesidir. Bu realizm ilkesi uyarınca belgeselden farklı olarak aktörlerin söz konusu olduğunu bilirsiniz, adamın ölmediğini bilirsiniz, ama adam sizin için yine ölüyordur. Bu klişeyi tersine çevirirken Godard'ın imgenin birincilliğine, kırmızı imgesinin birincilliğine ihtiyaç duyduğunu söylemek istiyorum sadece.

Spinoza bunlara –sonsuz sinek, kare şeklinde çember türünden uydurmalara, yani *idea ficta*'ya, uydurma fikirlere– başka bir düzlemde yine de belli bir ifadeye sahip olabilen şeyler muamelesi yapıyor.

[*soru duyulmuyor*]

Gerçeküstücülük, isterseniz...

[*soru duyulmuyor*]

Ama onlar imge olmayacaktır, şiir imgesi olmayacaktır.

[*soru duyulmuyor*]

Bilmiyorum. Yani şiirde zaten kare şeklinde çember türünden imgelerle, hiç de kolay olmasa da sürekli karşılaştığınıza dikkat edin – gerçeküstücü olmayan şiirde de. Öyle olmayan, kolay olmayan şiirde bile bu birincil imgenin ne kadar güçlü olduğunu düşünün.

[*soru duyulmuyor*]

Ama kare ruhun, kare çemberin, sonsuz sineğin ifadeye sahip olması, ifadesi, şeylerin öznelliği ve akışı içerisinde imkânsız kılınmış oldukları ölçüde var. Şeylerin varlığını engelleyen bir nedensellik, farklı türden bir nedensellik Spinoza tarafından çiziliyor. Çünkü bir şeyin var olmaması, düşünülebilir bir şeyin var olmaması demek, onun varoluşunu dışlayan herhangi bir neden yüzünden olmalıdır. Bunu kavrayabildiniz mi? Önemli bir nokta. Yani, kare ruh diye bir şey imkânsız, ama onu imkânsız kılan bir neden var olduğu ölçüde imkânsızdır. Bir şeyin var olmaması açıklanması gereken bir şeydir Spinoza açısından. Şurada neden bir şey yok? Düşünülebilir bir şey, tanımlanabilir bir şey neden yok? İmkânsız diye tanımlanabilen bir şey neden yok? Var olan şeyleri açıklamakla yetinmek saflık, tekyönlülük olur dolayısıyla; var olmayan şeylerin neden var olmadığını da açıklamak zorunludur. Spinoza'nın dünyaya bakışı böyle bir şey.

Spinoza'dan, Spinozacılıktan farklı işleyen atılım gücü, *élan vital*, hayat gücü, hayata atılım öğretileri ise, Bergson'da, Maine de Biran'da olduğu gibi, *affect* imgelerindeki birincillik özelliğini bir hissiyata da dönüştürme çabası içeriyorlar. Son olarak da Peirce tabii, pragmatist olmasına karşın, bu tür *affect*'lere tekabül eden gösterge tipini tartışmak istediği ölçüde, bu meseleye girmek zorunda kalıyor. Buna "ifade göstergesi", *lexi-sign* adını verdiğinin altını çizeyim. Charles Sanders Peirce özellikle imgelere yönelik gösterge türlerinin tasnifini ilk kez aşırı ayrıntılı olarak betimlemiş düşünür.

Şimdi burada, biraz kolaylamak için, kavramlaştırmayı bırakalım ve düşüncemizin akışını biraz yavaşlatalım. Farklı *affect* imge tarzlarına, birincillik ve ikincillik bağlamında değinmeye çalışalım. Madem sinemayı örnek alıyoruz, biliyorsunuz *affect* imgelerin en kolay ifade edilecekleri yer el-

bette ki insan yüzleri. *Affect*'leri en rahat insan yüzünde görüyoruz, insan yüzünün işlenmesinde görüyoruz. Tabii kötü filmcilik bunu da klişeleştirebiliyor, çünkü bir *affect*'in en kolay ifade bulabildiği şey insan yüzü, bir *affect*'i vermenin, yaratmanın en kolay yolu o. Hollywood, Yeşilçam filmlerine bakın; aksiyonlardan değil, *affect*'lerden de klişeler üretmeye dayandıklarını görürsünüz, vodvil tarzında ifade tiplerinin klişeleştirilmesinde, kalıplaştırılmasında. Dikkat ederseniz, klişenin bir özellliği vardır: tekrarlanabilir olması, çok kolay tekrarlanabilir olması. Oysa gerçek anlamıyla klişeleştirilmekten kurtarılmış *affect* imgelere baktığınızda, onlar da tekrarlanabilirler ama özelliklerini, *affect* imge olmalarını tekrarlanmalarından değil, aslında asla tekrarlanmayışlarından elde ederler ya da türetirler. Tekrarlanmadıkları ölçüde bu *affect*'lerin ezeli ebedi olduğunu görüyoruz. Tabii Adorno'nun deyişiyle kültür endüstrisine ait sinema aygıtı tekrarlanarak kurulan yüz *affect*'lerini klişeleştirir. İşte "Tom Cruise bu role çok iyi gidiyor", "Greta Garbo'yu ayarlamak lazım bilmemne filmi için". Bunlar yüz klişeleridir. Humphrey Bogart yüzü, Clark Gable suratı, ne bileyim işte Zuhal Olcay ağlaması [*gülüşmeler*]. Ediz Hun bakışı... bunları klişeler olarak kategorize edebilirsiniz. Hülya Koçyiğit'in ağlaması Fatma Girik ağlamasından farklıdır.

[*soru duyulmuyor*]

Koşuş evet [*gülüyor*]. Aksiyon düzleminde de klişeler var zaten, sadece imge düzleminde değil. Aynı şekilde şunu düşünün, klişeleştirilmemiş, somut duyguların akışına bırakılmış bir yüz, görsel-işitsel alanda şu tür bir sorun yaratıyor, klişeleştirilmemiş olduğu, doğal haliyle görüldüğü ölçüde: Mesela televizyona çok fazla çıkmak yüzü eskitiyor. "Yüzün eskimesi" diye bir laf, bir şey var. Ama sinema açısından baktığınızda Fatma Girik için bunu düşünemezsiniz, oysa

Fatma Girik elbette televizyonda yüzünü eskitebilir. Bu eskime, klişe *affect*, sahte *affect* olsa bile eskimez, eskimemeye dayanır, kalıplaştırmaya dayanır. Böylece filmlerine düşkün fanların takılacakları bir tür kimlik oluşur; Türkan Şoray mesela. Sanatçı kişiliklere de bu tekrarla kurulan klişe yapışıp kalacaktır tabii.

Yüzün çok büyük önem kazandığı birkaç yer var, yani klişeleri tümüyle dağıtan. Bunu yüz üzerinde uğraşarak yapan bir sinemacı var: Ingmar Bergman. Klişeleştirilemeyecek bir yüz *affect*'i, yani birincil imgesi nasıl oluşturulacak? İmgeleri hep bağlı bulundukları klişeden kurtarmak gibi bir çaba, klişelerden imgeler damıtmak gibi bir çaba söz konusu. Ingmar Bergman kendisi söylüyor zaten: "Sinema insan yüzü üzerine uğraşmak demektir", tanımı o sinemanın. Sanırım onun filminin, yüze önem vermekle, yüz üzerinde çalışmakla yapmaya çalıştığı ya da gerçekten yaptığı diyelim, eskimeyecek klişe yüzler bulmak değil; tam aksine doğal akışına bırakılmış bir yüzü de kullanmak istiyor. Melodram tarzı içerisinde asla makbul olmayacak bir yüz çalışması. Tam aksine yüzün kişisizleştirilmesini daha fazla arzuluyor gibi Bergman filmleri dikkat ederseniz. Yüzdeki *affect*'lerin silikleşmesi, kayboluşu, eriyişi, iç içe geçişi, dağılması, yüz hatlarının dağılması. Diyebiliriz ki Liv Ullman gibi bir yüzü yaratan, Bergman sinemasıdır: *Face to Face* diye bir filmi vardır ya. İlk herhalde o, Bergman'la...

[*soru duyulmuyor*]

Bibi Andersson falan da oynadı ya... *Persona*'da? *Persona*'da ikisi de vardı, doğru.

[*soru duyulmuyor*]

Evet, yani çok genel bir şey bu Ingmar Bergman filmleri için...



Ingmar Bergman, *Persona*, Liv Ullman ve Bibi Andersson.

[*soru duyulmuyor*]

Doğal akışına bırakılan yüz ne demek? Bir heyecan, veya bir heyecansızlık, aksine. Rahatlama, kıpırtısızlık, kıpırtı... bunlar kişiye değil dikkat ederseniz, yüze ait *affect*'ler, yani özneye ait olmayan *affect*'ler. Çünkü herkes bilir ki yüz bazı *affect*'leri ifade edebilir, ama aynı zamanda bir sürü *affect*'i de gizleyerek yapar bunu. Yüz yalan söyler, söyleyebilir. Yüzün bir özelliğinin sadece *affect*'leri ifade etmesi, ifadeci olması değil, aksine *affect*'leri saklaması, gizlemesi olduğunu bir düşünün. Çok melodramatik şeyler de var; "yüzün yalan söylüyor, benden bir şeyler gizliyorsun" klişeleri hep sinemada vardır [*gülüyor*].

[*soru duyulmuyor*]

"Bu kırmızı değildir"in önemi biraz o. Yine "bu kırmızı değil"e geliyoruz dikkat ederseniz, saklanmış bir *affect*, po-

tansiyel olarak var olan. "Bu kırmızı değil"in önemi de gerçekten en çok bu sinematografik imge türünde ortaya çıkıyor. Birincil imge ya da *affect* imgesi, yüzün aslında bir maskeden ibaret olduğunu, kişiliği maskeleyen bir yüzey olduğunu söyler ya da teyit eder diyelim. Mesela Liv Ullman yüzü, Bergman sinemasında, yüzün ifade ettiklerinden çok ifade etmedikleriyle, sakladıklarıyla ilgileniyor gibi. Bütün o plan onun bu tür bir imgeyle, hissedilebilir bir imgeyle...

[*soru duyulmuyor*]

[*başı duyulmuyor*] ... öyle bir yüz ki, film-aşırı bütünlüğünü koruyacak bir birim olacak. Bir filmden başka bir filme varlığını sürdürecek bir yüz, diyelim. Kurgunun her zaman yeniden yeniden ele alacağı, dekadraja, geniş plana uğratacağı, *affect*'lerini sileceği, yepyeni *affect*'ler türeteceği belki, böyle bir yüz.

Yüz demişken Heinrich Wölfflin'den söz edelim, 19. yüzyıl sanat tarihçisi; resim, portre teknikleri üstüne bir araştırması var. Portrenin iki tür yapılabileceğini, yapıldığını, icra edildiğini söyler. Buna aslında yüzün iki kutbu diyor. Yüzün iki kutbu ne demek? Birinci kutup, yüzü –portre tekniği olarak resimde– bir çizginin içinde bir konturla alıyor. Burnu çiziyor, gözleri çiziyor, sanki dolaşan tek bir çizgi var, soyut bir çizgi var. Kesiksiz, konturlar oluşturarak, gözleri, kapakları belirleyerek hareketli bir çizgiyle yüzün çizimi var, diyor. Öteki kutuptaysa, hareketsiz, kütlesel, kesikli çizgilerle, noktalarla, taramalarla, gölgelemelerle işleyen bir portre yapım tekniği var. Renkler, taramalar, gölgelemeler, renk farklılıkları, her bir renkteki farklı gölgelemeler... bunlarla işleyen bir portre, böyle bir teknik. Diyelim ki birincisinde yüz hatları tamı tamına belirlenmek zorundadır, çizilmek, bir konturla sınırlandırılmak ve benzerliğini böyle oluşturmak zorundadır. Bir çizginin her an bir benzerli-

ği kovalaması gibi algılayabilirsiniz böyle bir şeyi. İkincisinde ise başka bir şey, benzerlikten farklı bir şey vardır, mesela dudakların titremesi diyelim, bir bakışın parlaması. İkinci teknik buna daha çok eğiliyor. Bir dudağın bükülmesi sözgelimi. Bu tür *affect*'leri ressam ikinci yola başvurarak, kırık çizgilere, taramalara, gölgelere başvurarak halletmeye çalışıyor. Wölfflin özellikle Barok dönem resminden bahsediyor, ama Rönesans'ta da aynı ikili teknik söz konusuydu. İkincisinde dudakların titremesi, bir bakışın parlaması vs. konturu, yüz hatlarının kesinliğine bir anlamda isyan eder, dışarıya taşar; bağımsız hareket oluşturduğunu da söyleyebiliriz bu tür *affect*'lerin, yüzden bağımsız, kopup giden bir titreme, titreyiş sözgelimi.

Öyleyse diyeceğiz ki *affectus*'un, *affect*'in iki farklı görünümü var. *Affect*'ler konusuna değindiği ölçüde, bu sadece resimde değil, felsefede de aynen paralelini bulabileceğiniz bir şey. Felsefede de, resimdeki *affect* türlerine tekabül eden iki tutku ya da heyecan nosyonu var. Descartes'ta, *Ruhun Tutkuları*'nda ilk kez karşılaşıyoruz bununla; o da bu iki kutbuna işaret ediyor. Birinci kutba *admiratio* demiş: hayranlık ya da hayret *affect*'i. İkinci kutba ise *desidera*, arzu demiş. *Admiratio*, Descartes için, "asgari bir kıpırtıyla azami bir yansılanmış birlik"; tanımı bu. Bir otomat olan insanda, bir ifade, bir yüz bütünlüğü, bir tutkunun varoluşuna delalet ediyor. Diyoruz ki birkaç ufak *trait*'le, çizgiyle, yani çok az bir ifadeyle, kıpırtıyla şaşırıyorsunuz, seviniyorsunuz, gülüyorsunuz. Bunlar birbirlerine indirgenebilecek unsurlar üzerinde oluyor, gözün titremesi vs. dışında. Bunu bir yüz silüeti diye düşünün. Arzu, yani *desidera* ise yüzdeki çok küçük kıpırtılar, mikro hareketler, seğirmeler, dürtülerin yüzde bir ifade oluşturması: yani ifadenin oluşumunda ters yönü takip eden bir *affect*. *Admiratio*, yani birincisi küçük hareketlenmelerin sıfır derecesine indiği bir düzleme yerleşiyor, *de-*

sidera ise küçük, mikro hareketlenmelerin, *affect*'lerin en üst düzeyi. Filozofların bir kısmı, sözgelimi Descartes *admiratio*'yu öne koyuyor. İlk, birincil tutku, *admiratio* onun sözlüğüne göre: hayranlık, donmuş ve öylece ifadelenmiş yüzün ifade ettiği hayret ya da hayranlık. Dolayısıyla Descartes için tek bir üzüntü var, tek bir sevinç var, ne bileyim tek bir ifadesizlik var. Çünkü ifadesizlik de bir ifadeden başka bir şey değil, bunu biliriz, bunu anlamak oldukça kolay bir şey. Başka filozoflar ise arzuyu başa koyuyorlar. Spinoza'da olduğu gibi temel tutku, *desidera*, arzulamadır, *conatus*'tur. Onlara göre en temel tutku ve *affect* arzulamadır – Spinoza'da olduğu gibi. Bu çerçeveye göre hatların hareketsizliği, sıfır derecesi, başlangıç değildir. Aksine küçük hareketlerin birbirlerini nötralize etmesiyle hareketsizlik elde edilir. Spinoza'nın kendine göre farklı bir mekaniği var. Yani başlangıçta sonsuz, kaotik hareket varken, bu mikro hareketlerin birbirlerini nötralize edişiyle ifadeler doğacaktır. Spinoza da, Descartes da, yüz için söylenen şeyi evren için de, kâinat için de söylüyor tabii. Spinoza'ya göre farklı hız ve yavaşlıkların birbirlerini nötralize edişiyle sonuçlanan bir durak ânı, bir duraklama ânı ifadesizlik, bir nötralizasyon ânı. Ama kimin neyi başa koyduğunu önemsemeyerek, *affect*'lerin işleyişindeki iki kutuptan bahsedildiğini, birisinin Kartezyen, birisinin de Spinozacı nitelikte olduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Yani felsefe bir anlamda resmi tekrarlıyor, resim de felsefenin tutkular kuramını sanki o dönemde tekrarlamaya başlıyor – Le Brun'un resminde olduğu gibi. İki kutup var diyebiliriz yani, bazen biri, bazen öteki güçlenir, bazen birinden ötekine, bazen ötekinden berikine doğru bir hareket olur. Ama dikkat edin, aslında bu hayattır. Spinoza, Descartesçı momente de kaymak, öteki kutba da geçmek zorunda kalır; mesela tutkuları, duyguları tanımlarken... tanımlamalardan, fikirlerin akışından, sabitleştirmelerden, önermelerden... bu geo-

metrik yöntem uyarınca tanımlamak zorunda kalır. Descartes ise başa düzenli otomatlar koyuyor felsefesinde ama o da hep Spinoza'nm başlangıç noktasıyla karşılaşmak zorunda kalıyor: Düzenli otomat her zaman kırılmalarla, sapmalarla, kayıt dışı bir şeylerle, belirsizliklerle de karşı karşıya kalmaya mahkûm, Descartes da bunun gayet iyi farkında.

Şimdi dikkat edin, Deleuze'ün portre konusunda söylediği bir şey vardı, Wölfflin'e yaslayarak: Bir portreye mel mel bakmayız, soru sorarız. [*kesinti*] Biri, "Ne düşünüyorsun?" sorusudur. Yani, karşıdaki herif ne düşünüyor, bu portredeki adam ne düşünüyor? İkincisi de "Ne oldu sana?" sorusudur, "Başına ne geldi?"

[*soru duyulmuyor*]

Evet o da dahil olabilir tabii [*gülüyor*]. Tabii bu günlük hayatta böyle bir şey. "Düşüncelisin," diyorsun karşmdakine, ya da "Üzüntülüsün, ne oldu sana?" dersin karşılaştığın birisine. Tümüyle gündelik hayat meselesi, unutmayın. Tanıdık, tanımadık, sevgili, nefretlik, kimse karşılaştığın kişi, canlı ya da resmedilmiş fark etmiyor. Bu iki soru soruluyor. Bir yüz kâh bir şeyler düşünüyordur, kâh bir şeylerden duygulanıyordur, başına bir şey geliyordur, kâh bir düşünceye, bir fikre, bir duyguya sabitlenmiştir, bir şey tarafından dağıtılmıştır. Birincisi *admiratio*'dur, şaşırma, hayret hali; *fixation* [sabitlenme] hali. Amerikan sinemasında *wonder* denen bir şey var, bir efekt, Actor's Studio okulunda bu çok değerli görülür; o *wonder*'ı iyi vermek, hayret halini, bir meraklanma, bir hayret duyma yüzünü, işte Actor's Studio bunu çok geliştirmiş, aktör eğitiminin de temeli haline getirmiş: iyi *wonder* yüzü nasıl yapılacak... Temel eğitim işte, yüz sabitleştirmeyi öğretmeye dayalı bir aktörlük anlayışı. Bu *stage cinema* içinde tümüyle kendisine ait nedenlerle, tiyatrodakinden çok farklı işler tabii, çünkü tiyatroda canlısın; sine-

mada planlar yüz *affect*'leriyle kurulmak zorundadır; o başka bir şey, çekimdir bu. Bir şey düşünen yüz, bir şeye *fixé* olan, sabitleşen yüz demek ki birinci kutupta yer alıyor. Çizgiyle ya da keskin ışığın betimlemesiyle, ışık orada konturlar çizmelidir, yüzü konturlarla belirlemelidir diyelim. İçten aydınlatılabilir, ekspresyonizmde olduğu gibi. Hatlarını açıkça dışavuran fosforlu bir yüz, bir hayret duygusunu daha rahat verecektir. Aksiyon filmi ya da gerçekçi portre, bundan yani konturlu yüzden vazgeçemez; ona ihtiyacı vardır, çünkü hayret, sevinme, bunlar tek, biricik aksiyon duygular haline getirilmek zorundadır. Yüzün bütün parçaları da burada tek bir birlik oluşturmak üzere sabitleşmelidir, *fixation* dediğimiz bu aslında, yani bir anda belirsiz olmayan tek bir duyguyu dışarıya vurmak üzere, çünkü filmin aksiyonu içerisinde bu *affect* imge türüne bir rol biçilecektir. Tek bir duygu ve ifadenin bir bütünlük olarak amaçlanması.

Şimdi Munch'ün şu ünlü *Çığlık* tablosunu bilirsiniz değil mi hepiniz? Ona ne sorarsınız?

Soru: "Ne oldu sana?" sorusu daha uygun gibi...
Öyle mi? [*gülüyor*] Aksi fikirde olan var mı? Ne?

Soru: Ben bir şey sormam, kaçarım.
[*gülüyor*] Senin ne yapacağını biliyorum...

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ...tek bir tutku, tek bir duygu, tek bir dışavurum, tek bir şeyin dışavurumu, her şeyin tek bir delikten dışarı atılışı diyelim çığlıkla. Birinci kutba daha yakın bir tablo o, ekspresyonizm çerçevesinde. Yani karşıt bir yorumla [*birine hitap ederek*] senin dediğin de olabilir tabii. İki kutup arasında çünkü sürekli bir alışveriş de mümkün.

Soru: Kaçış hissi uyandırıyor bende o tablo.
İşte [*kaçarım diyen dinleyiciyi gösteriyor*] kaçtı bile.

Aynı kişi: Ama benim kaçışım değil, onun kaçışı...
[*soru duyulmuyor*]
Ama önemli olan, vurgulamak istediğim şey, bu soruları sorarken, bu soru kutuplarını sorarken işte "N'oldu sana?" sorusuyla "Ne düşünüyor? Neye kilitlenmiş?" sorusunu sorarken, burada düşünmeyi düşünce diye ele almayın, bir yerde sabitlenme olarak alın. O zaman Munch tablosunun gerçekten ona kaydığı, o kutba doğru hareket halinde olduğu söylenebilir gibime geliyor.

Soru: Peki bu iki soru dışında başka bir soru daha sorulamaz mı?
Tabii bu iki soru arasında belirsizlikler, geçişler...

Soru: Arasında değil, dışında. Yani sadece bakma. Bir portreyi illa bu şekilde mi tanımlarız?
Yoo, istediğin gibi tanımlayabilirsin. Mesele o değil, yani...

Soru: Aldığımız tavır bir soru sormak ya da içine girmek, devamını aramanın dışında başka bir şey olamaz mı? O tabloya bakarken sadece o duruma bakmak...
Tabii olabilir. Ama soruyu üretmek zorundasın o zaman bir tabloya, bu da aynı zamanda seyredenin yorumunun parçası olduğu kadar ressamın ne yapacağına da dairdir ya da filmcinin ne yapacağına da dairdir.

[*soru duyulmuyor*]
Birinci soruyu sormayı, yani "Nedir bu ifade, tek bir ifade?" sorusunu yeğlerim herhalde. Öteki kutba kayarsak, yüze sorulacak soru, öteki soru yani, düşünen bir birliğin orta-

dan kalkmasını, yani bireyin ortadan kalkışını sanki, öznenin ortadan kalkışını içeren bir şey. Böyle bir portrede herhalde yüzün parçaları bağımsız, kendi hareketlerine sahip olabilirler. Dudak kıpırdayabilir, titreyebilir, yani çılgınca arzulu davranan yüzler diyelim.

Soru: Bu durumda Mona Lisa'ya, La Joconde'a ne sorarsınız?
Daha çok ikinci soruyu sorabilirim mesela.

Aynı kişi: "Ne oldu sana?"yı mı?
Evet. Çünkü o yüz üzerine çok biçimselci araştırmalar yapıldı, biliyorsun, kadrajladılar, dudakları ayrıca, burasında *sfumato*; çıkan şey tümüyle birbirinden bağımsız, tek bir entegre şey bırakmayan, mikro yüz ifadelerinin toplamından oluşan bir şey...

[*kesinti*]

[*başı duyulmuyor*] ... bir şey hissetmekte, yani bir şeylerden etkilenmekte olan yüz. Buna Wölfflin *perturbation* demiş, bozulma hali, heyecanlanma hali.

Şimdi, ağır teorik bir tartışması var Eisenstein'in, Griffith'in anti-diyalektik kurgu ve çekim anlayışını eleştirirken. Amerikan Hollywood geleneğinin kurgusunda birinci kutbun çok ayrıcalıklı tutulduğunu görüyoruz. Griffith'in galiba çok yakın plan yüz çekiminde başvurduğu, "iris usûlü" dediği, *iris procedure* dediği bir yöntemi var. Sürekli bir *fixation* aramak, tek bir duyguyu bir anda vermek, başka duyguların karışmadığı, dolayısıyla yüzün dağılmadığı şey. Yani filmin belli bir ânında şunu demelisin: "Bu kadın harbe gitmiş kocasını düşünüyor şimdi". Dolayısıyla melodram yüz ışığını yakalama teknikleriyle falan filan ile birlikte, vazgeçemediği bir prosedür ya da usûl bu: Genç kadın kocasını dü-

şünüyor mesela, bundan aksiyon imgesini oluşturmak zorundasınız, Deleuze'ün deyişiyle. Öteki kutup ise Eisenstein'in savunduğu bir kutup. Mesela bir papaz, yakışıklı, düzgün bir papaz yüzü, ondan sonra dönüyor, kulaktan bir yan çekim [*yüzünü buruşturuyor*], yan kafa kemiğinin çekimi tuz biber ekme manzarası gibi [*gülüşmeler*] – yani kötü görünüşlü bir imge... Birincisi, papazın bir yüzü: Tanrı'nın adamı, temsilcisi papaz, iyilikseverliğin temsilcisi. İkincisi aynı papaz, aynı yüz, iğrenç, kötü görünüşlü gerçekten: köylülerin sömürücüsü olan papaz; demek istediğim o. İkinci kutuptaki bir imgedir bu. İkinci soruya cevap verir ve ikinci kutbu oluşturur. Eisenstein yüzü parçaladığında, yakın çekime alınca, ayin sırasında uğursuzca bakan papazı görüyorsun, görünen tek bir göz sözgelimi, uğursuz uğursuz baktığını görüyorsun.

Yine Descartes'a dönerek bir yanlış anlamadan kurtulalım önce ama. Birincisi, düşünen yüz, yani birinci soruyu sorduğun yüz, kötü, karanlık tutkulardan arınmış, ikinci kutup ise hep kötü duygular, içerleme duyguları falan içeren bir yüz değil. Kötü kötü düşünmeler olabilir pekâlâ, sabitlenmiş dehşetler, hayal kırıklıkları olabilir *fixation* halinde. Mesela Griffith'in filmlerinde öyle kadınlar da var. Munch'ün tablosunu birinci kutba doğru hareket ettiren de sanki biraz böyle bir şey. Öteki kutupta ise sanki sabitleşmemiş, yüzün her parçasını ayrı ayrı, düzensizce titreştiren bir tutkulanış rejimi, yeğinlikler, diziler, mikro hareketler var sanki. Eisenstein mesela şöyle bir şeyden bahsediyor, formel incelemesinde diyelim *Potemkin Zırhlısı* filminin: "acının yükselen bir çizgisi" diyor. Ne demek bu? Buna "kolektif saf nitelik" demiş, onun kendi diyalektik anlayışının bir unsuru. Yani "Tanrı'nın iyi adamı" papazdan, "köylüleri sömüren" papaza geçiş. Bunu isterseniz tarih içerisinde düşünebilirsiniz, Hegelci anlamda bir diyalektik içerisinde düşünebilirsiniz; ister-



Sergey Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı*'ndan, "Bir aslan heykelinin, Odessa bombalanırken ayaklanma hali..."

seniz tek bir film imajı içerisinde, bütün bu tarihi ve *situation*'u [vaziyeti] dile getirebilirsiniz. Tanrı'nın iyi adamı olan papazdan köylüleri sömüren papaza geçiş bir tek imajda verilebilir, işte o yüzün yan dönmesi ve parçalanmasıyla verilebilir; ya da onun altına "ve taşlar bile kükredi" dediği o ünlü klişe imajı... Bir aslan heykelinin, Odessa bombalanırken ayaklanma hali, ayağa kalkışı...

Bu tabii ki diyalektiğin Eisensteinci anlamında "niteliksel sıçrama" dediğimiz şey. Ama Hegel'in de kurduğu diyalektiğin ilkesi olarak "niteliksel sıçrama" nedir, onu bir düşünün. "Niteliksel sıçrama" aslında saf, yeni bir niteliğin yaratılması demektir, başka bir şey değil. Mesela "acının yükselen çizgisi" dediği, bu birikim süreci denen, diyalektik birikim süreci denilen şey Eisenstein'e göre, sözgelimi, gittikçe yükselen, yeğinleşen saf bir öfke çizgisi oluşturuyor, yükselen bir öfke çizgisi. Ama sonra Devrim oluyor, Devrim patlak veriyor. Bu, niteliksel sıçrama ona göre. Ama ne diyor bu bize: Devrim öfke falan değildir, sevinçtir; niteliksel olarak tümüyle farklı bir duygudur, diyor. Devrime götüren yükselen çizgi ile, devrimin ne olduğunu, yani yeni saf bir niteliğin ortaya çıkışını asla karıştırmayın diyor birbirine. Devrim öfke değildir, başka bir şeydir; ama asla öfke değildir. Mutluluğa daha yakın türden bir şeydir, bir *affect*'tir. Öyleyse diyeceğiz ki bir eşik aşımıdır söz konusu olan, *threshold* yani. Öfkenin yükselen çizgisi bir eşiği aştığında devrime va-

racaktır. Zaten filmin adı *Genel Çizgi*,* bu örnek verebileceğimiz bir film. O zaman birinci kutupta Griffith'in yüzleri, ölü bir genç kızın yatırılmış yüzü bile sanki bir şey sormalıdır; *fixé*'dir bir şeye; "Neden, neden?" diye sormalıdır mesela. İkincisinde ise, Eisenstein'in filminde görebileceğimiz gibi, yüzler koro da oluşturabilir. Bir yüzde bir duyguyu yakalarsınız, sonra başka bir yüzde aynı duyguyu, başka bir yüzde aynı duyguyu... Pan çekimlerle, hareketlerle ve bunların birikimini sağlayarak, bunların eştitreşimini sağlayarak bir tür kolektif harekete götürmek, ta ki o eşiğe, patlayış eşiğine getirinceye dek... Elbette Eisenstein filmlerinin de düşünen, sabitleşen yüzleri vardır; bunlar hiç yok demek değildir. Griffith'i eleştiriyor gerçi Eisenstein, ama haksız olduğu bazı yerler de var. Griffith sinemasına çok benzeyen imgeleri Eisenstein de kullanıyor. Mesela, Aleksandr Nevski tam bir düşünür, *fixation* adamı, imajı; ama Korkunç İvan tam tersi, bin bir türlü yüzü olan, çok farklı *affect*'ler karmaşası içerisinde yaşayan bir kahraman ya da yüz tipi. Aynı aktördür [Nikolay Çerkasov] bu ikisi, aynı aktörün farklı dönemleri. [*kayıt bitiyor*]

* Eisenstein'in 1929 yılında Grigori Aleksandrov'la birlikte yaptığı ve artık *Staroye i novoye* (Eski ve Yeni) adıyla bilinen filmin ilk adı Генеральная линия, Genel Çizgi'dir.

Adorno, Theodor 236
affect 9, 14, 15, 19-21, 71, 72, 74, 95, 98, 100, 106, 123, 140, 147, 167, 175, 176, 181, 199, 200, 204-208, 210-212, 224, 226, 227, 233, 235-240, 241, 243, 247, 248 *veya* duygulanış 14, 20, 72, 95, 99, 103, 104, 110, 123, 124, 168, 169, 182, 199, 200, 206-208, 210, 213
affectio 104, 177, 206-209, 211, 214, 215 *veya* etkilenim 208, 209, 214, 215
affectus 100, 104, 206-208, 240
affective 181, 202, 205, 206, 210, 213, 225
Aiskhylos 20
aisthesis 22, 33, 78, 79, 160, 210, 223, 231
aksiyon filmi 227, 228, 243
Althusser, Louis 39
ampiristler 145, 146
Andersson, Berit Elizabeth "Bibi" 237
animal rationale 28
Apolloncu 19
apparitio 151
Arendt, Hannah 185
arete 195
Aristoteles 16, 21, 22, 24, 27, 33, 41, 76, 94, 106, 112, 157, 159, 175, 195, 198, 218
Aristocu 23, 24, 28, 29, 151, 159, 166, 175, 176, 219, 220
Eudemos'a Etik 94
Metafizik 27, 218
Oluş ve Bozuluş 24
Poetika 76
Arşimedci 38
Artaud, Antonin 107, 108
organsız beden 107, 108
arzu yatırımı 108
Austen, Jane 98
avangard 76, 121
Aydınlanma 146, 154, 172, 174
ayrıcalıklı anlar 22, 25-27, 32

Bach, Johann Sebastian 44, 48, 86
Bacon, Francis 41
Bakhtin, Mikhail 115
özgür dolaylı söylem 115
bakış açısı 15, 16, 18-21, 35, 36, 38-41, 43, 45, 46, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 65, 66, 69, 70, 72, 76, 93-96, 101, 107, 117, 130, 143, 196-199, 217
Barok 46, 50, 53, 64, 66; *çağ* 43, 53; *düşüncesi* 46; *estetiği* 44; *müziği* 44; *perspektifi* 47, 51, 53, *resmi* 44, 46, 51, 53, 240
Barthes, Roland 210
Bateson, Gregory 110
double-bind 110
Baudrillard, Jean 136
simulacrum 136
Baumgarten, Alexander Gottlieb 33, 143
belgesel 129, 132, 234
Bergman, Ingmar 237, 239
Face to Face 237
Persona 237
Bergman, Ingrid 134
Bergson, Henri 231, 235
élan vital 235
biçimcilik 23

Bizans resmi 75
Bloch, Ernst 121
Bleyenberg, W. 176
Botticelli, Sandro 50
Bourdin, Pierre 40
Brecht, Bertolt 121
Buffon, Georges-Louis Leclerc 176

Caesar, Julius 60, 61
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 44
causa proxima 126 *veya* yakın neden 126, 127
Cellini, Benvenuto 50-51
Cemal, Ahmet 37
certitudo 30 *veya* kesinlik 40, 44
Cézanne, Paul 56, 120
Chaplin, Charles 82-84
  Modern Zamanlar 81, 82, 84
  Şarlo 82-84
Cicero, Marcus Tullius 94
Clastres, Pierre 189
  Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu 189
common sense 178 *veya* ortak nosyon 177, 178, 179, 216
conatus 113, 114, 199, 212, 241
Copernicus, Nikolaus 26
  Kopernikçi devrim 152, 153, 173
Coppola, Francis Ford 230
  Baba 230
coup de foudre 102, 103
cupiditas 97

Çatalhöyük 191, 192

da Vinci, Leonardo 24
de Biran, Maine 231, 233, 235
de Sica, Vittorio 116, 129, 134
Decameron 91
definitio humana 28 *veya* insan tanımı 28, 29
Deleuze, Gilles 9, 10, 36, 73, 107, 108, 125, 190, 213, 242, 246
  assamblage 213
  organsız beden 107, 108
  savaş makinası 190
demiourgos 136
Derrida, Jacques 94
Descartes, René 9, 22, 26, 28-32, 37-45, 49, 102, 103, 107, 127, 145, 159, 160, 166, 174, 197, 240-242, 246
  admiratio 240-242
  cogito 28, 30-33, 37, 39, 40, 45, 159, 174
  desidera 240, 241
  Kartezyen 28, 33, 43, 241 *veya* Descartesçı 216, 241
  kuşku yöntemi 39-41
  Ruhun Tutkuları 240
désorientation 71, 73 *veya* afallama 71, 73, 74, 76, 79
devrim 56, 146, 185, 247; *bilimsel* 22; *Bolşevik* 132; *felsefi* 153; *Freud'un yaptığı* 173; *Kant'ın yaptığı* 166; *Kopernikçi* 152, 153, 173; *metafizik* 22; *mim sanatında* 84; *psikanalizde* 94; *Rus* 187, 247
direnç 61, 63, 65, 66, 93, 128, 134, 188, 194, 225, 229
dispositif 213
Diyonysosçu 19
dogmatikler 145, 146
doğal hak 140, 188
Don Quijote 91
Dostoyevski, Fyodor 73
  Budala 73
doxa 168, 198 *veya* kanı 9, 35
Duns Scotus 9, 88, 89, 161
Dürer, Albrecht 50

eğlencelik sinema 132 *veya* *entertainment* sineması 137
Eisenstein, Sergey Mikhailoviç 128, 245-248
  acının yükselen çizgisi 246
  Aleksandr Nevski 248
  Genel Çizgi 248
  kolektif saf nitelik 246
  Korkunç Ivan 248
  Potemkin Zırhlısı 246
ekonomi politik 172, 173
ekspresyonizm 121, 122, 124, 224-226, 243 *veya* ifadecilik 121, 238
  anti-ekspresyonizm 228

emanatio 77, 137, 221
Empedokles 27
empresyonistler 53, 56, 57, 76, 120,
veya izlenimciler 120, 121
Simmel'in empresyonizmi/
izlenimciliği 118, 121, 122,
124
encyclopedia 41 *veya* ansiklopedi 41,
45, 47
Epikuros 77
episteme 151, 198
Euripides 20

faşistler 129
faşizm 121
finitudo 41 *veya* sonluluk 41, 44, 201
fixation 242, 243, 245, 246, 248
fixé 243, 248
Flaubert, Gustave 98
Foucault, Michel 66, 82, 186, 187
disiplin kurumları 82, 83
Freud, Sigmund 40, 94, 95, 108,
173
Freudcu 40
libido 173
fallus 108

Gadamer, Hans Georg 19
Galileo 25, 26, 42
gerçeküstücülük 234
gloria 96
Godard, Jean-Luc 115, 230, 234
Goethe, Johann Wolfgang von 113,
224, 225
Gogol, Nikolay 115, 116
göçebelik 190, 191
grace 74, 179
gratia 74
Griaznov, Mikhail Petroviç 190
Griffith, D. W. 245, 246, 248
iris procedure 245

Habermas, Jürgen 18, 19, 84
Kamusallığın Yapısal Dönüşümü 84
haecceitas 89, 90, 161
haiku 91
hedonizm 104
Hegel, G. W. Friedrich 48, 50, 86, 87,
154, 166, 197, 247
Hegelci 108, 246
kötü sonsuz 48, 50
Heidegger, Martin 16-18, 21, 22, 25,
36, 88, 180
epokhe 180
Hermaphroditos 75
hermenötik 18, 19, 78
Hermes 75, 77
Herodotus 76
Herschel, Friedrich Wilhelm 42
hilkat garibesi 75
Hobbes, Thomas 107, 184
Hocquenghem, Guy 53
Hollywood sineması 98, 116, 129,
228, 236, 245
Actor's Studio 242
Bogart, Humphrey 236
Cruise, Tom 236
Gable, Clark 236
Garbo, Greta 236
Pacino, Al 230
Hume, David 145, 146, 153
hümanizm 82

ışık 136, 217-226, 243, 245
filme özgü ışık 221
ışık doktrini 218, 219
ışık kuramı 222
ışık metafiziği 218, 219
lux 219
lumen 219-221, 224, 226
nur 136, 218
spiritüel ışık 219

İbn Rüşd 88
idealizm 166, 197; *Alman* 39, 78, 143,
166
insan hakları 185
intelligentsia 74
intelligere 113
intelligible 20
intihar 113

jurisprudence 187, 188

kabile toplumları 86
Kadeş Savaşı 60
kanaat 198, 199; *bilimi* 198; *toplumu* 135
Kant, Immanuel 9, 22, 26, 31-33, 39, 55, 143-163, 166, 173, 174, 209
antinomie 156
a priori 148-150, 152-154, 157-161, 210
a posteriori 149
arzulama yetisi 148, 150-152, 154, 162, 163, 173, 174 *veya* isteme yetisi 152, 155
"Aydınlanma Nedir?" 146
begriff 156
bilme yetisi 147-151, 153, 155-157, 162
darstellung 151
fenomen 151
Kantçı 174
kategorik imperatif 154
kategoriler 145, 150, 157, 158, 160
noumenon 152
sentetik yargı 149
sublime 162, 163 *veya* yüce 161-163, 209, 210
synthesis 148
verstand 155-157
vernunft 155, 156
Yargı Gücünün Eleştirisi 144, 158, 160, 162
katılım problemi 136 *veya* dahil olmalar 218
Kepler, Johannes 24-27, 30, 32
Kierkegaard, Søren 49
Klimt, Gustave 121
klişe 115, 134, 228-230, 234, 236-238, 247; *-leştirme* 82, 228, 229, 236, 237
Klytaimnestra 140
konsensüs etiği 84
konstrüktivizm 117, 125, 128, 137
körotonomedya 10, 123
Kurosawa, Akira 73
kübistler 56
kültür endüstrisi 132, 236
l'homme machine 105
laboratuvar koşulları 16, 18, 25, 26
Lacan, Jacques 94-96, 108, 173
moment sublime 94 *veya* aşkın yüce anı 96
object petit a 108
Lang, Fritz 225
Metropolis 225
Le Brun, Charles 241
Leeuwenhoek, Antonie van 42
Leibniz, Gottfried Wilhelm 9, 31, 32, 37, 39-47, 49, 51-55, 58-60, 62, 63, 65, 67, 70-72, 78, 93, 128, 141, 145, 165-167, 179, 197-199, 209, 224, 232
monadoloji 198
mümkün dünyalar 59-62, 71
sonsuz küçüklükler 32, 42, 43, 45, 100
théorie des intervalles 141 *veya* aralıklar kuramı 141, 207
yeter sebep ilkesi 60-61
Lenin, Vladimir 132
Linnaeus, Carl 176
Lobaçevski, Nikolay 49, 141
Locke, John 145, 184
Lukâcs, György 91, 118, 121

Machiavelli, Niccolo 171
maddecilik 29 *veya* materyalizm 39, 105
maniyerizm 51
manzara resmi 46, 48, 87, 88, 142 *ayrıca bkz.* peyzaj
Mao Zedung 194
Marx, Karl 120, 172, 194
Asya tipi üretim tarzı 194
artı-değer 120, 172, 189
Grundrisse 120
Kapital 120
Marksist 118, 172
Marksizm 39, 57, 187
Marquis de Sade 172-174, 176 *ayrıca bkz.* sadizm
Masoch, Sacher 172, 174, 176 *ayrıca bkz.* mazoşizm
mazoşizm 109, 176

McLuhan, Marshall 130
medya 35, 37, 70 *-tik* 18
Melitopoulos, Angela 120, 128, 129, 134, 135, 138, 139, 141
Transfer 120
Mellaart, James 191
melodram 73, 98, 99, 102, 103, 111, 114-116, 237, 245 *-atik* 82, 98, 99, 111, 114, 115, 238
menage à trois 111
mens 103, 106, 147
Merleau-Ponty, Maurice 167, 198
metropol 119
milliyetçilik 121, 188
mimesis 28, 33, 115, 136
minimalizm 53, 210
modernlik 26, 172
modern *bilim* 16, 21; *düşünce* 22, 26, 28, 166, 173; *endüstriyel kapitalizm* 120, *geometri* 26, 49; *iktidar* 32, 186; *insan* 123; *özneleşme süreçleri* 9; *rasyonalizm* 167; *sanat* 56; *toplum aygıtları* 32; *yaşam* 121, 124
Mona Lisa 245
Monet, Claude 120
monizm 103, 220
Montaigne, Michel de 94
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 186
moralitas 140
morsus conscienti 100
muhalefet 66
Munch, Edvard 121, 243, 244, 246
Çığlık 243
mundus 52, 58
Murnau, Friedrich Wilhelm 226
Faust 226
Mutezile 88
müze 121, 210

natürmort 46-48, 142
Naziler 129
nedensellik 60, 113, 145, 158, 235
Neron 140, 141, 181
newsreel 133
Newton, Isaac 32, 42, 44, 225 *-cu* 224, 225
Nietzsche, Friedrich W. 19-21, 180
-ci 139
Tragedyanın Doğuşu 19
trajiğin ölümü 20
nominalist 88, 145

occursus 102
Orestes 140, 141, 181
Orwell, George 185
otomat 105, 107, 124, 167, 169, 240, 242
Otuz Yıl Savaşları 38

Öklidci 125, 150

partes intra partes 30
Pascal 37, 49
Pasolini, Pier Paolo 115, 116
passion 101, 171
Pavlov, İvan 17, 18 *-cu* 18
Peirce, Charles Sanders 227, 229-232, 235
birincil imge 229-231, 234, 237, 239
ikincil imge 227-230
lexi-sign 235
percept 232 *-ive* 197; *-us* 197
perspektif 15, 45-47, 52, 60, 61, 66-68, 165, 180, 205, 221; *Barok* 47, 51, 53; *Rönesans* 26, 37, 46, 47, 50-53 *ayrıca bkz.* bakış açısı
peyzaj 89
philia 71, 94
physis 11, 22, 23, 25, 26
Platon 41, 87, 136, 151, 197; *-cu* 23, 24, 27, 29, 33, 97, 137, 198, 218, 219; *-ik* 110, 152
neo-Platoncu 136; *yeni-* 137, 218, 220
Plotinos 136, 137, 218-221; *-çu* 219, 221, 222, 224 *ayrıca bkz.* ışık
poiesis 133
Porphyrios 221
portre resmi 239, 242-245
pozitivizm 17

principium individuationis 89; *formaliter* 90; *realiter* 90
providence 65
psikanaliz 40, 94, 95, 108, 109, 173
pudor 114

reality effect 208
realizm 82, 88, 99, 107, 115, 116, 129, 161, 197, 234; *neo-* 129, 134 *veya* gerçekçi 208, 243; *yeni-* 129
régression 39
ressentiment 100
Ricardo, David 172
Riemann, Bernhard 49, 141
Rosselini, Roberto 115, 116, 129, 134
Rousseau, Jean-Jacques 146, 147
rölativizm 21, 24, 46, 51, 69, 70, 210 rölativite 49 *veya* görelilik 21, 47, 51, 52, 54
Rönesans 21, 22, 24, 27, 37, 38, 41, 50, 180, 240; *gözü* 51, 53; *perspektifi* 26, 37, 46, 47, 50-53; *resmi* 46, 47, 53, 75; *ressamları* 49

sadizm 109
sakarlık 81-83
salvatio 66
Schönberg, Arnold 121
semiyotik 84, 227; *-çi* 130, 227 *veya* göstergebilim 230
Seneca 113
sensation 33, 78
sfumato tekniği 226, 245
Shakespeare, William 139 *Othello* 139
Simmel, Georg 117-124, 128, 132 *formal sosyologie* 119 *ayrıca bkz.* empresyonizm
simülasyon 136
skolastik 50, 58, 67, 88, 126, 159, 161, 220
Smith, Adam 172
Sociology of Affects 9, 14
Sokrates 20, 94
sonsuzluk 37, 38, 40, 42-44, 48, 156, 166, 167, 197, 201, 203, 225; *makro* 42, 43, 49; *mikro* 42, 43 *ayrıca bkz.* Leibniz
Sophokles 20
Spinoza, Baruch 9, 21, 30, 31, 37, 39, 40, 43, 44, 49, 59, 67, 68, 93, 95-114, 117, 118, 122-129, 140, 141, 143-145, 147, 148, 153, 155, 157, 162, 163, 166, 167-172, 174-181, 183-186, 188, 197, 199-216, 224, 233-235, 241, 242; *-cı* 103, 108, 109, 114, 125, 132, 133, 139, 174, 204, 233, 235, 241
attributum 127
causa immanentia 128 *veya* içkin neden 126, 128, 179
Ethica 31, 93, 95, 100, 101, 106, 109, 110, 123, 129, 132, 140, 169, 177, 178, 180, 199, 233
eyleme gücü 74, 97, 100, 101, 108, 169 *veya* vis *agere* 97
fluctatio animi 122
more geometrico 122
perfectio 201
potentia agendi 184
potestas 183-185
Tractatus 188
stage cinema (film) 128, 129, 134, 234, 242
Stalin, Josef 128
Stendhal, Marie-Henri Beyle 115
Stoacı 38, 94, 227, 232
Strauss, Leo 185

tamquam 38
Tanrı sevgisi 112, 113
tekhne 112
televizyon 15, 70, 79, 133-135, 224, 236, 237
telos 22, 44, 101
Thales 137
toplumsal sözleşme 184
trace 214
Turgenyev, Ivan 73 *Babalar ve Oğullar* 73

Ullman, Liv 237, 239

Ülken, Hilmi Ziya 95
ütopya 171; *-cı* 99
ütopik 147

varyasyon 11, 67, 79, 83, 85, 86, 97, 100, 104, 122, 124, 168, 204, 208, 211 *veya* değişki 11, 203, 208 *veya* çeşitleme 86, 199
Veblen, Thornstein 99
vicarious consumption 99
Vermeer, Johannes 42
Vertov, Dziga 117, 118, 125, 128-130, 132-134, 137, 138, 141-143, 196, 200, 207, 209, 213, 222, 224
jizn kak ona yest 129 *veya* olduğu gibi hayat 129, 132-134
Kameralı Adam 128, 142
kinoglaz 128
Leninist oran 132
sosyalistçe işbölümü 137
Visconti, Luchino 115

Watteau, Antoine 44
Welles, Orson 139
Othello 139
Whitehead, Alfred North 64
Wittfogel, Karl 194
Doğu despotizmi 194
hidrolik toplumlar 194
Wölfflin, Heinrich 239, 240, 242, 245
perturbation 245

yapısalcılık 84, 146 *veya structuraliste* 146
Yardımlı, Aziz 95
yerleşiklik 190, 191
Yeşilçam 228, 236
Girik, Fatma 236, 237
Hun, Ediz 236
Koçyiğit, Hülya 236
Olcay, Zuhal 236
Şoray, Türkan 237

sanat**hayat** 32

Ulus Baker
SANAT VE ARZU

Sanat ve Arzu, sosyal bilimler eleştirisi ile yeni bir sosyal bilim önerisini birlikte geliştiren Ulus Baker'in ODTÜ Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Üretim Merkezi'nde 1998 yılında verdiği seminer dizisinin kitaplaştırılmış hali. Ulus Baker 17. yüzyıldan başlayıp Kant'la devam eden temel modern özneleşme süreçlerini Deleuze'ün kılavuzluğunda ele alıyor. Spinoza, Descartes, Leibniz, Kant felsefelerine hep sanatla bağıntısını da gözeterek, bunlardan bir estetik çıkartılabilir mi diye bakıyor. Sonra, resimde 19. yüzyıl sonunda başlayan dönüşümleri ele alıyor; imge üretimi bakımından sinemaya eğiliyor; sinemanın anlam üretme tarzlarına odaklanıyor. *Sanat ve Arzu* seminerini baştan sona kat eden *affect* (duygulanım) kavramı aracılığıyla, resim ve film dünyalarına, esinlendirici örneklerle dolu bir keşif gezisi bizi bekliyor.

Bilirsiniz düşünceler insanların elinden çok kolay çıkar, kullanıma açık nesnelerdir, bedavadırlar her şeyden önce. Satılan düşünceyle bakış açısı falan oluşturulamaz. Düşüncenin pazarlandığını da hepimiz biliyoruz. Artık günümüzde reklamcılar "konsept" yaratıyorlar, Deleuze'ün söylediği gibi. Onların elinden bunu nasıl alacağız, mesele o. Bir sanatçı sanat eserini reklam olmaktan nasıl çıkaracaktır? Ya da gazete köşe yazısı düzeyinde yürütülen bazı etik ve politik tartışmaların elinden siyaset alanları nasıl kurtarılacak ve nasıl yeniden inşa edilecektir? Ya da düşüncenin kurtarılması nasıl yeniden inşa edilecektir bu ortamın içerisinde?

Ulus Baker

Kapak: Dziga Vertov, "*On Birinci Yıl*" filminden.



iletişim

ISBN-13: 978-975-05-1672-6