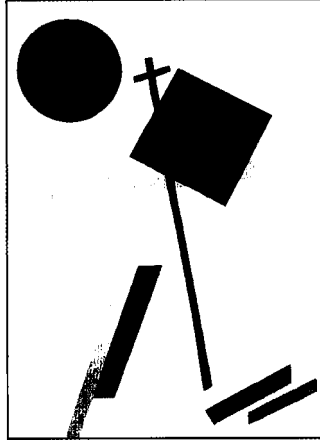


JACQUES RANCIÈRE

GÖRÜNTÜLERİN YAZGISI



ÇEVİRİ: AZİZ UFUK KILIÇ



düşünce

Jacques Rancière

1940 Cezayir doğumlu Fransız Filozof. Althusser'in öğrencisi ve "Kapital"i Okumak'ın yazarlarından birisi olarak tanındı. 1968 eylemleri sırasında Althusser'le ters düştü. Daha sonra işçi sınıfının kendini nasıl gördüğünü, bilgiyle nasıl ilişki kurduğunu, bilginin tarihsel ve toplumsal olarak nasıl kurulduğunu bir tarihçi çalışmasıyla araştırarak, Althusser'in ideoloji kuramının eleştirisi niteliğinde bir dizi kitap yazdı. Bunlardan bazıları: *La Nuit des prolétaires*, 1981 (Proleterlerin Gecesi); *Le Philosophe et ses pauvres*, 1983 (Filozof ve Yoksulları); ve *Le Maître ignorant*, 1987 (Cahil Hoca). Ardından, *Aux bords du politique*, 1990 (Siyasalın Kıyısında, Metis, İstanbul, 2007); *Les Noms de l'histoire*, 1992 (Tarihin Adları); *La Mesentente*, 1995 (Uyuşmazlık, Ara-lık, İzmir 2005); *La Haine de la démocratie*, 2005 (Demokrasi Nefreti); *Chronique des temps consensuels*, 2005 (Uzlaş Zamanlarının Vakayinamesi) gibi kitaplarda "siyasal olan nedir?" sorusuna (bu sorunsalı daha önce ortaya atan L. Strauss'tan farklı olarak) tözcü olmayan, ama siyasal öznenin ve uzamın özgün bir kavrayışına dayanan yanıtlar aradı. Yazın ve sanat alanındaki çalışmalarıyla güncel tartışmaların içine girerken estetik ile siyasetin içiçeliğini (örneğin W. Benjamin'inkinden farklı bir bakış açısından) gösteren felsefi bir anlayış geliştirdi. Bunların pek çoğu arasında Türkçe'de yayımlanmış olan *Estetik Bilinçdışı'nı* (Ara-lık, İzmir 2006) sayabiliriz (*L'inconscient esthétique*, 2001).

Versus Kitap (72)

Görüntülerin Yazgısı
Duyulurun Paylaşımı
Jacques Rancière

Özgün Künye
Le destin des images,
La Fabrique editions, 2003
Le partage du sensible – esthétique et politique,
La Fabrique editions, 2000

Yayına Hazırlayan
Işık Ergüden

Fransızcadan Çeviri
Aziz Ufuk Kılıç

Kapak Tasarımı
Bülent Arslan

Sayfa Düzeni
Bülent Arslan

Baskı
Can Matbaacılık
0212 613 10 77

ISBN: 978-9944-989-79-4

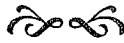
VERSUS KİTAP Haziran 2008
© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.
Benson İş Merkezi No:21/2
Kadıköy / İstanbul 34710
Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
versuskitap@versuskitap.com

709.0561
RAN
GÖR

Görüntülerin Yazgısı



Duyulurun Paylaşımı

Jacques Rancière

Franızcadan Çeviri

Aziz Ufuk Kılıç

A.Ü. İLEF

KÜTÜPHANESİ

20997

versus



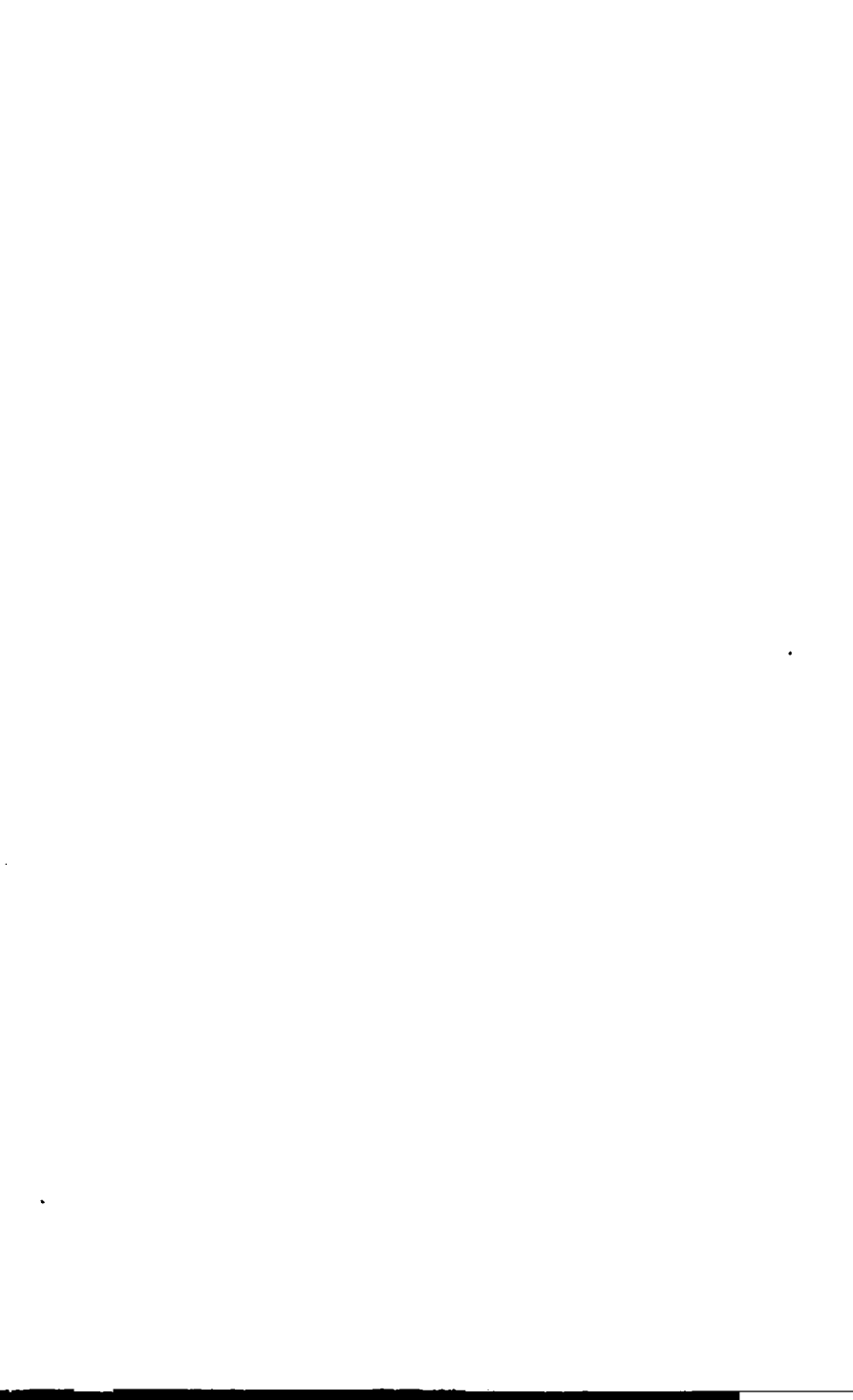
İçindekiler

Görüntülerin Yazgısı	1
1. Görüntülerin Yazgısı	3
Görüntülerin Başkalığı	6
Görüntü, Benzerlik, İlk-benzerlik	11
Bir Görüntü Rejiminden Bir Başkasına	14
Görüntülerin Sonu Arkamızdadır	21
Çıplak Görüntü, Gösterici Görüntü, Metamorfik Görüntü	26
2. Cümle, İmge, Hikâye	37
Ortak Ölçüstüz?	38
Cümle-imge ya da Büyük Yan Yana Dizim	47
Bakıcı Kadın, Yahudi Çocuk ve Profesör	55
Diyalektik Montaj, Simgesel Montaj	59
3. Metindeki Resim	73
4. Design'ın Yüzeyi	95
5. Temsil Edilemez Var İse	111
Temsiliyetin Demek İsteddiği	115
Temsiliyet-karşıtlığının Demek İsteddiği	120
İnsanlık dışının Temsili	125
Temsil Edilemezin Spekülatif Olarak Abartılması	131
Metinlerin Kaynağı	139

Duyulurun Paylaşımı

Estetik ve Siyaset	141
Önsöz	143
1. Duyulurun Paylaşımı ve Siyaset ile Estetik Arasında Kurduğu İlişkiler Üzerine	147
2. Sanat Rejimleri ve Modernite Nosyonunun Zayıf İlgisi Üzerine	157
3. Mekanik Sanatlar ve Adsızların Estetik ve Bilimsel Yükselişi Üzerine	171
4. Bundan Tarihin Kurgu Olduğu Sonucunu Çıkarmak Gerekir mi? Kurgu Kipleri Üzerine	177
5. Sanat ve Emek Üzerine. Sanatsal Pratikler Başka Pratiklere Göre Ne Bakımdan İstisnadır ve Değildir	185

Görüntülerin Yazgısı



1

Görüntülerin Yazgısı

Kitaba koyduğum başlık, bizi Lascaux'daki duvar resimlerinin şanlı şafağından medyatik görüntünün yuttuğu bir gerçekliğin ve monitörler ile sentetik görüntülere adanmış bir sanatın çağdaş alacakaranlığına götüren yeni bir görüntü serüveni beklentisi uyandırabilir. Ama benim sözünü edeceğim şey bambaşka. Ben, belli bir yazgı fikri ile belli bir görüntü/imge [*image*] fikrinin zamane kıyamet söylemlerinde nasıl düğümlendiğini inceleyerek, şu soruyu sormak istiyorum: Bu söylemler gerçekten de yalın ve ikirciksiz bir gerçeklikten mi söz ediyorlar bize? Yoksa görüntü/imge adı altında birçok işlev var da sanatın işi tam da bu işlevlerin sorunlu ilişkilerini saptamak mıdır? Buradan yola çıkarak, sanatsal görüntü/imgeler ile onların statülerinin çağdaş değişimleri üzerine daha sağlam bir temelde düşünmek mümkün olabilir.

O halde baştan başlayalım. “Artık gerçeklik yok, yalnızca görüntüler var”, ya da tersine, “artık görüntüler yok, yalnızca kendini hiç durmadan kendine yeniden sunan bir gerçeklik var” dendiğinde neden söz edilmekte, bize tam olarak ne söy-

lenmektedir? Bu söylemler görünürde birbirine karşıt. Ama bu iki söylemin şu basit akıl yürütme adına durmaksızın birbirine dönüştüğünü biliyoruz: Artık görüntülerden başka bir şey yoksa, görüntünün ötekisi de yoktur. Ve görüntünün ötekisi yoksa, bizzat görüntü mefhumu da içeriğini kaybeder; artık görüntü yoktur. Bu suretle birçok çağdaş yazar bir Öteki'ye göndermede bulunan Görüntü/Imge ile kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan Görsel'i karşılaştırmaktadır.

Bu basit akıl yürütme daha şimdiden bir soruya meydan vermektedir. Aynı'nın Öteki'nin karşıtı olduğunu anlamak kolay, ama böylelikle gündeme getirilen Öteki'nin ne olduğunu anlamak o kadar kolay değil. En başta, Öteki hangi göstergelere göre burada var ya da burada yok kabul edilmektedir? Bir ekran üzerindeki görülür formlardan birinde ötekinin var olduğunu, bir başkasında ise olmadığını söylemeye olanak veren nedir? Örneğin *Au hasard Balthazar*'ın [Rasgele Balthazar*] bir planında var olup da *Questions pour un champion*'un** bir epizodunda olmadığını söylemeye olanak veren nedir? "Görsel"i küçümseyenlerin en sık verdikleri yanıt şu: Televizyon görüntüsünün –bizzat doğası gereği– ötekisi yoktur, zira kendi ışığını kendinde taşır; oysa sinematografik görüntü ışığını bir dış kaynaktan alır. *Vie et mort de l'image* [Görüntünün Yaşamı ve Ölümü] başlıklı bir kitapta Régis Debray bunu özetlemektedir: "Burada görüntünün kendi bütünleşik ışığı vardır. Kendi kendini açığa çıkarır. Kendi kaynağını kendinde

*Kitapta çok sayıda yapıt adı anılıyor: çoğu tanınmış filmler, tablolar, edebi kitaplar, sanat yapıtları, sergi başlıkları, vb. Rancière başlıkları kimi zaman özgün dilinde, ama çoğu zaman Fransızca olarak kullanıyor. Burada birkaç tablo başlığı dışında, yapıt adlarını özgün dilinde geçirerek köşeli parantez içinde düz bir çeviri verdim. (ç.n.)

**"Bir Şampiyona Sorular": Fransız televizyonunda yayımlanan popüler bir bilgi yarışması. (ç.n.)

bulur, kendinin nedeni olarak karşımızdadır. Spinozacı Tanrı ya da töz tanımı.”¹

Burada görselin özü olarak ortaya koyulan totolojinin, söylemin kendi totolojisi olduğu apaçık ortadadır. Söylem bize basitçe şunu der: Aynı aynıdır, Öteki öteki. İç içe geçirilmiş bağımsız önermelerin retorik oyunu yoluyla tümellerin genel nitelikleri ile teknik bir düzenlemenin öznelitliklerini özdeşleştiren söylem, kendini bir totolojiden fazla bir şeymiş gibi gösterir. Ama katot tüpünün teknik nitelikleri başka şey, ekranda gördüğümüz görüntülerin estetik nitelikleri başka şeydir. Ekran tam da Bresson’un kamerasının performanslarına olduğu kadar *Questions pour un champion*’un performanslarına da yer açar. Öyleyse içsel olarak farklı olan şeyin bu performanslar olduğu açıktır. Televizyonun bize önerdiği oyunun ve bizde uyandırdığı duygulanımların doğası, ışığın aygıtın kendisinden gelmesinden bağımsızdır. Ve biz ister bir sinema salonunda bobinlerin projeksiyonunu, ister televizyonumuzun ekranında bir kaset ya da CD’yi, veyahut bir video-projeksiyonu izleyelim, Bresson’un görüntülerinin içsel doğası değişmez. Bir tarafta aynı, öteki tarafta öteki yoktur. Özdeşlik ile başkalık birbirleriyle farklı biçimlerde düğümlenirler. Bütünleşik ışıklı alıcı aygıtımız ile *Questions pour un champion*’un kamerası bizi bir bellek ve zihinsel buradalık performansına tanık eder, ama bu performans kendi içinde onlara yabancıdır. Buna karşılık, *Au hasard Balthazar*’ın projeksiyon salonundaki pelikülünün ya da ekranımızda görüntülenen kasetinin bize gösterdiği görüntüler başka hiçbir şeye göndermede bulunmaz, bizzat kendileri performanstır.

1- Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992, s. 382.

Görüntülerin Başkalığı

Bu görüntüler “başka hiçbir şeye” göndermede bulunmaz. Bununla kastedilen, rahatlıkla söylendiği gibi geçişsiz oldukları değildir. Kastedilen, başkalığın görüntülerin bizzat oluşumuna girdiği ve sinematografik *medium*'un maddi niteliklerinden başka bir şeyden ileri geldiğidir. *Au hasard Balthazar*'ın görüntüleri öncelikle belli bir teknik *medium*'un niteliklerinin dışavurumu değil, birer işlemdir: Bir bütün ile parçaları arasındaki, bir görülürlük [*visibilité*] ile onunla işbirliği içindeki bir imleme ve duyumsama gücü arasındaki, bekleyişler ile o bekleyişleri dolduracak şeyler arasındaki ilişkilerdir. Filmin başını izleyelim. “Görüntüler”in oyunu bir Schubert sonatının kristalimsi notalarıyla birlikte ekran henüz siyahken başlamıştır. Devam eder: Jenerik taşlardan örülü bir sur ya da kuru taştan bir duvar ya da karton hamurunu anıştıran bir fon üzerinde akar; bu sırada bir anırtı sonatın yerini alır; sonra sonat yeniden akmaya başlar; sonra yine çingirak sesleriyle bastırılır ve jenerik filmin ilk planıyla birleşir: yakın planda annesinden süt emen bir küçük eşek kafası. Bembeyaz bir el yavru eşeğin solgun boynundan aşağı süzülür, o sırada kamera diğer yöne, elin sahibi olan kız çocuğuna, onun erkek kardeşine ve ikisinin babasına doğru yönelir. Bu harekete bir diyalog eşlik eder (“O bize lazım” – “Onu bize ver” – “Evlatlarım, mümkün değil”), ama biz bu sözleri söyleyen ağzı asla görmeyiz: Çocuklar babalarına seslenirken bize sırtlarını dönerler, baba yanıt verirken de bedenleriyle yüzünü perdeleler. Zincirleme bir karartmayla,* bu sözlerin ilan ettiği şeyin tam tersini gösteren bir plan devreye girer: Arkadan, geniş

**Fondu enchainé*: Bir görüntünün yavaşça silinerek yerini bir başkasına bırakması. (ç.n.)

planda, babayla çocuklar eşeği götürerek aşağı inerler. Başka bir karartma eşeğin vaftiz edilişine bağlar; bu da bize yalnızca hayvanın kafasını, suyu döken oğlanın kolunu ve mumu tutan kızın göğsünü gösteren bir yakın plandır.

Bir jenerik ve üç planda tastamam bir görüntü rejimi [*régime d'imagéité*]; yani unsurlar ile işlevler arası bir ilişkiler rejimi vardır elimizde. Rejim, öncelikle siyah ya da gri ekranın nötrlüğü ile sessel kontrast arasındaki karşıtlıktır. Tane tane duyulan notalarıyla kendi yolunu takip eden ezgi ile onu kesintiye uğratan anırtı, birazdan gelecek olan masalın bütün gerilimini daha şimdiden verir. Siyah tüyler üzerindeki beyaz elin oluşturduğu görsel karşıtlık ve sesler ile yüzlerin birbirlerinden ayrılmış olması bu kontrastı devam ettirir. Ayrılık ise sözel bir kararın görsel çelişigiyle eklemlenmesi, yani sürekliliği yeğınleştiren zincirleme karartma tekniğı ile bu teknikle bize gösterilen ters-etkinin eklemlenmesiyle daha da uzar.

Bresson'un "görüntüleri" bir eşek, iki çocuk ve bir yetişkin değildir; yakın kadraj tekniğı ve onu genişleten kamera hareketleri ya da zincirleme karartma da değildir. Görüntüler, görülür olan ile anlamını, ya da söz ile etkisini birbirine bağlayan ve birbirinden koparan, beklentiler üreten ve beklentileri yolundan çıkaran işlemlerdir. Bu işlemler sinematografik *medium*'un niteliklerinden türemezler. Hatta bu *medium*'un sıradan kullanımından sistematik olarak uzak durulmasını gerektirirler. "Normal" bir sinemacı, babanın kararının değışmesiyle ilgili çok küçük de olsa bir ipucu verirdi. Ve vaftiz sahnesini daha geniş bir kadraja alır, kamerayı yukarı baktırır ya da tören sırasında çocukların yüz ifadesini bize göstermek için fazladan bir plan daha koyardı.

O halde Bresson'un gerçekleştirdiğı fragmantasyon, sinemayı tiyatro ya da roman ile aynı çizgiye yerleştirenlerin 'anlatısal eklemlenme' [*enchainement narratif*] dedikleri şeyin

yerine, bu sanata has olan saf görüntüleri verir mi diyeceğiz? Ama kameranın suyu döken ve mumu tutan ele yapışıp kalması sinemaya has değildir, tıpkı Doktor Bovary'nin bakışının Matmazel Emma'nın tırnaklarına, ya da Madam Bovary'nin bakışının noter kâtibininkilere takılıp kalmasının edebiyata has olmadığı gibi. Üstelik fragmantasyon anlatsal eklemlemeyi basitçe kırmakla yetinmez, ikili bir oyun yapar onunla. Elleri yüz ifadesinden ayırarak eylemi [*action*] eylemin özüne indirger: Bir vaftiz, birtakım sözlerden ve bir başa su döken ellerden ibarettir. Bresson'un sineması, eylemi algılar ile hareketlerin eklemlemesiyle sınırlamakla ve gerekçelerin açıklanmasını devre dışı bırakmakla, sinemaya has bir özü gerçekleştiriyor değildir. O, Flaubert'in başlattığı roman geleneğinin devamına adını yazdırmaktadır. Bu gelenek, anlamı üreten usuller ile anlamı geri çeken usullerin aynı olduğu; algılar, eylemler ve duygular arasındaki bağı sağlayan usuller ile bağı bozan usullerin aynı olduğu bir muğlaklık geleneğidir. Yorumuz dolaysızlık görülür olanın etkisini kuşkusuz köktenleştirir, ama bu köktenlik sinemayı plastik sanatlardan ayıran ve edebiyata yaklaştıran şu yetenek sayesinde işler: bir etkiyi daha iyi yerinden edebilmek ya da onunla daha iyi çelişebilmek için önceden gerçekleştirme yeteneği.

Görüntü asla basit bir gerçeklik değildir. Sinemanın görüntüleri öncelikle birer işlemdir, söylenebilir olan ile görülebilir olan arasındaki birtakım ilişkilerdir, neden ile sonuç ve önce ile sonrayla oynamanın birer tarzıdır. Bu işlemler farklı görüntü-işlevlerini [*fonctions-image*], yani *image* [görüntü, imge] sözcüğünün farklı anlamlarını devreye sokarlar. Bu şekilde iki sinematografik plan ya da sekans farklı bir görüntü rejiminden [*imagéité*] ileri geliyor olabilir. Ve diğer yandan, bir sinematografik plan, bir roman cümlesinin ya da bir tablonun ait olduğu görüntü rejimine bağlı olabilir. İşte bu yüzden

Eisenstein sinematografik montaj modellerini El Greco ya da Piranèse'de olduğu kadar Zola'da ya da Dickens'ta arayabilmiş, Godard ise Elie Faure'un Rembrandt resmine ilişkin sözleriyle bir sinema methiyesi yaratabilmiştir.

Demek ki, film görüntüsü ile televizyon yayını, başkalık ile özdeşliğin karşıt olması gibi karşıt değildirler. Televizyon yayınının da kendi ötekisi vardır: platodaki gerçek performans. Ve sinema da bir kamera karşısında gerçekleştirilen performansı yeniden üretmektedir. Ne var ki, Bresson'un görüntülerinden söz edilirken kastedilen ilişki o ilişki değildir: Başka yerde olup biten ile gözümüzün önünde olup biten arasındaki ilişki değil, gördüğümüz şeyin sanatsal doğasını oluşturan işlemlerdir. Böylelikle görüntü/imge iki farklı şeyi tarif eder. İlişkilerin biri, bir orijinalin benzerini üreten basit ilişkidir: Bu benzer, illa ki orijinalin sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şeydir. Diğeri, sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: örneğin, tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması. Başkalaştırmanın bin tane formu olabilir: Portrenin neyi temsil ettiğini bilmemiz için kimi gereksiz fırça izlerine görürlük kazandırılması olabilir; hareketleri ifade etmek uğruna birtakım bedenlerin oranlarının bozularak uzatılması olabilir; bir duygunun anlatımını keskinleştiren ya da bir düşüncenin algılanmasını karmaşıklaştıran bir dil oyunu olabilir; gelmesi gerekir gibi görünenlerin yerine gelen bir sözcük ya da bir plan olabilir...

İşte bu anlamda sanat, figüratif olsa da olmasa da, birtakım kişiliklerin ve neliği belirlenebilir manzaraların formunu bu sanatta tanısak da tanımasak da, imgelerden yapıldır. Sanatın imgeleri bir sapma yaratan, bir benzemezlik üreten işlemlerdir. Sözcükler gözün belki göreceği bir şeyi betimler ya da asla görmeyeceği şeyi ifade ederler, bir fikri kasıtlı olarak aydınlatır ya da karartırlar. Görülebilir formlar anlaşılması

gereken bir anlamı önerir ya da kaçınırlar. Bir kamera hareketi bir manzarayı öne alırken bir başka manzara keşfeder; bir piyanist siyah ekranın “arkasında” bir müzik cümlesi çalar. Bütün bu ilişkiler görüntüleri tanımlarlar. Bununla iki şey söylemek istiyorum. Birincisi, sanatsal görüntü/imgeler, kendi halleriyle, birer benzemezliktir. İkincisi, görüntü/imge görülebilir olanın tekelinde değildir. Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü/imge oluşturmaz; öyle görüntüler/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur. Ama en güncel görüntü rejimi söylenebilir ile görülebilirli ilişkiye sokan rejimdir ki, bu ilişki söylenebilir ile görülebilirin *hem benzerliği hem de benzemezliği* üzerinde oynar. Bu ilişki iki terimin maddi olarak burada bulunmasını hiçbir biçimde şart koşmaz. Görülebilir olan, anlamlı deyişlerde kullanılabilir; söz ise kör edici olabilen bir görülebilirlik gücü uygulayabilir.

Böylesine basit şeyleri hatırlatmak *gereksiz* gibi gelebilir. Ama bunu yapmak gerekiyor, çünkü bu basit şeyler durmaksızın bulanmaktadır ve benzerlikteki kimliksel [*identitaire*] başkalık sanatsal görüntülerin kurucu ilişkilerinin oyununa her zaman karışmıştır. Benzemek uzun zaman sanata has kabul edilmişti; hem de sayısız gösteri ve yansılama [*imitation*] formu yasaklanmışken. Zamanımızda ise benzememek sanatın buyruğu gibi görünüyor; hem de galerilerde ve müzelerde soyut tabloların yerini gündelik nesnelere benzer nesnelere fotoğrafları, videoları ve sergileri almışken. Ama bu formel benzememe buyruğunun kendisi tuhaf bir diyalektiğe kapılmıştır. Zira tedirginlik galebe çalar: Benzememek görülür olandan vazgeçmek değil midir? Ya da görülür olanın somut zenginliğini, ana kalıbı dilde bulunan kimi işlem ve hilelere tabi kılmak değil midir? O zaman bir karşı-hareket belirir: Benzerliğin karşısına sanatın işlemselliği değil, duyulur buradahlık [*présence*], ten kılınmış tin, mutlak olarak aynı

da olan mutlak öteki konudur. “İmge Diriliş günü gelecektir,” der Godard: “İmge”, yani Hıristiyan teolojisinin “ilk imge”si, yani Baba’ya hiç de “benzer” olmayan ama onun doğasından pay alan Oğul. Bu imgeyi diğerinden ayıran *iota** için birbirini öldüren yok artık. Ama o *iota*’da benzerliğin simülaklarını, sanatın hilelerini ve harfin tiranlığını hep birlikte def edecek bir ten vaadi görülmekte hâlâ.

Görüntü, Benzerlik, İlk-benzerlik

Kısacası, imge/görüntü ikili değil üçlüdür. Sanatsal imge/görüntü kendi işlemlerini benzerlikler üreten teknikten ayırır. Ama yolu üstünde, bir varlığın geldiği ve gittiği yer ile ilişkisini tanımlayan, doğuran ile doğurulanın arasındaki dolaysız ilişki uğruna yansımayı başından savan bir başka benzerlik bulur: Yüz yüze görüş, ortaklığın şanlı gövdesi ya da bizatihi şeyin alameti. Buna ilk-benzerlik [*archi-ressemblance*] adını verelim. İlk-benzerlik kökensel benzerliktir; bir gerçekliğin replikasını vermez, onun geldiği yer olan öteye dolaysız olarak tanıklık eder. Çağdaşlarımızın imgenin hesabına kaydetmek istedikleri ya da imgeyle birlikte yitip gitmesine yazıklandıkları başkalık, işte bu ilk-benzerliktir. Hakikat şu ki bu başkalık hiçbir zaman yitip gitmez. Aslında başkalık hiç durmaksızın kendi gerekçelerini sanatın gerekçelerinde ya da yeniden üretim makinelerinin niteliklerinde gizleyerek, kimi zaman hem berikinin hem de ötekinin nihai gerekçesi olarak ortaya çıkmak üzere, sanatsal işlemler ile yeniden üretim tekniklerini ayıran aralığa kendi oyununu sokuşturur.

*Grek alfabesinin en küçük harfi: *i*. *lota* metonimik bir biçimde “çok küçük fark” anlamında kullanılıyor, ama burada büyük/küçük harf farkı da (İmge/imge) kastediliyor. (ç.n.)

Hakiki imge ile simülakrını bizzat maddi üretim biçiminden hareketle ayırt etmek isteyen çağdaş diretmede ortaya çıkan şey pekâlâ o başkalıktır. Artık kötü imge/görüntünün karşısına saf form konulmaz. Artık her ikisinin de karşısına, ışığın, istemeden ve ressamın hesaplarına ya da dilsel imleme oyunlarına herhangi bir göndermede bulunmadan bıraktığı beden izi konulur. Televizüel idolün “kendinin nedeni” olan görüntüsünün karşısına, tene dönüşmüş tanrının ya da doğumdaki haliyle şeylerin imgesinin gelip izini bıraktığı bir tür Veronik’in mendili olarak tual ya da ekran konulur*. Ve yakın geçmişte resmin renkli teninin karşısına kendi mekanik ve ruhsuz simülakrılarını koymakla suçlanan fotoğraf imajı da tersine dönmektedir. Fotoğraf artık, resim hilelerine karşı, benzerliğin görünüşlerinin yerini olumlu biçimde dolduran, bir imlemin ifadesi olmasını isteyen söylemsel girişimleri boşa çıkararak, bir bedenden gelen bir yayılım gibi, yüzeyinden sıyrılmış bir deri gibi algılanmaktadır.

Şeyin taklidi yerine şeyin izi, başkalığının çıplak kimliği; söylem figürlerinin yerine görülebilir olanın yorumsuz, anlamsız maddiliği – işte imgenin çağdaş kutlanması ya da nostaljik yad edilmesi bunu talep etmektedir: içkin bir aşkınlık, imge/görüntünün bizzat maddi üretim biçimiyle güvenceye alınmış şanlı özü. Bu vizyonu en iyi ifade eden, ironik biçimde, tam da fotoğrafın bir sanat olmadığını kanıtlamayı amaçlarken fotoğraf sanatını düşünmek isteyenlerin kutsal kitabı olup çıkan Barthes’ın *La Chambre claire*’i [Aydınlık Oda] olmuştur herhalde. Barthes’ın yapmak istediği, sanatsal işlemlerin ve imleme oyunlarının yayımlı [*dispersif*] çokluğunun karşısı-

*İdol sözcüğü Grekçe *eidolon*’dan geliyor: “suret, put”. Veronik’in mendili ise, Golgotha Dağı’na ırmanan İsa’nın yüzünü kendisini çevreleyen düşman kalabalığa karşı mendiliyle silen ve böylece “Kutsal Yüz”ün kumaşa geçmesini sağlayan Azize Veronika’ya atıfta bulunuyor. (ç.n.)

na, Görüntü'nün dolaysız başkalığını, yani dar anlamda Bir'in başkalığını koymaktır. Barthes fotografik görüntünün belirtisel [*indicielle*] doğası ile bizde duygulanıma yol açtığı duyusal kip arasında doğrudan bir ilişki kurmak ister: *Studium*'un, yani fotoğrafın aktardığı bilgilerin ve bir araya getirdiği imlemlerin karşısına koyduğu şu dolaysız duyumsal etki [*effet pathique*] olan *punctum*. *Studium* fotoğrafı deşifre edilecek ve açıklanacak bir malzeme kılar. *Punctum* ise bizi *bu oldu*'nun etkin gücüyle dolaysız olarak çarpar: *bu*, yani tartışmasız biçimde karanlık odanın deliğinin önünde bulunmuş, bedeninin yaydığı radyasyonlar karanlık oda tarafından yakalanmış ve tab edilmiş olan, ışığın “tensel ortamında” “bir yıldızın gecikmiş ışınları gibi”² gelip burada şimdi bana dokunan şu varlık.

Fotoğrafı pozlanan bedenini doğrudan bir yayınımlı [*émanation*] olarak anlayan bilim dışı [*para-scientifique*] fantazmagoriye *Mythologies*'nin [Mitolojiler] yazarının inanmış olması pek olası değildir. Gerçeğe daha yakın olanı ise, görülür dünyanın prestijlerini elinden almak istemiş, gösterilerini ve hazlarını dev bir semptomlar dokusuna ve şaibeli bir göstergeler alışverişine dönüştürmüş olma günahını işlemiş dünkü söylenbilimci günahını çıkarmasına bu mitin yararıdır. Göstergibilimci şunu hayatının önemli bir kısmı boyunca söylemiş olmaktan pişmandır: “Dikkat! Görülebilir bir kanıt saydığınız şey, gerçekte bir toplumun ya da bir iktidarın kendini doğallaştırarak, görülür olanın yorumsuz kanıtında temellendirerek, kendini meşrulaştırmasını sağlayan şifreli bir mesajdır.” Şimdi ise, göstergibilimci, mesajların deşifre edilmesini *studium*'un banalliliğiyle bir kefeye koyarken, fotoğrafın yorumsuz kanıtına *punctum* sıfatıyla değer yükleyerek, değneği öbür yöne bükmektedir.

2- Roland Barthes, *La chambre claire*, Editions de l'Etoile, Paris, 1980, s. 126.

Ama görüntülerin şifreli mesajını okuyan gösterebilimci ile yorumsuz görüntünün *punctum*'unun kuramcısı aynı ilkeye dayanır: görüntülerin dilsizliği ile sözleri arasında tersinebilir bir eşdeğerlik bulunduğu ilkesi. Birincisi görüntünün gerçekte sessiz bir söylemin aracı olduğunu gösteriyor ve bunu cümlelere tercüme etmeye çabalıyordu. İkincisi şunu diyordu: Görüntü sustuğu ve artık hiçbir mesaj iletmediği anda bize bir şey söyler. İkisi de görüntüyü susan bir söz olarak kavrar. Biri sessizliği konuşturur, diğeri ise bu sessizliği tüm gevezeliğin hiçe indirgenmesi kılar. Ama ikisi de görüntünün iki gücü arasındaki dönüştürülebilirlik üzerine oynarlar: ham duyuşsal buradalık olarak görüntü ve bir hikâyeyi şifreleyen söylem olarak görüntü.

Bir Görüntü Rejiminden Bir Başkasına

Oysa böyle bir ikilik kendinden menkul değildir. Özgül bir görüntü rejimini, görülebilir ile söylenebilir arasındaki eklemelenmenin özel bir rejimini tanımlar. Fotoğraf bu rejimin bağrında doğmuş ve onun sayesinde benzerlik üretimi ve sanat olarak gelişebilmiştir. Fotoğrafın bir sanat olup çıkması, bedenlerin kopyalarının karşısına bedenlerin izlerini koymasından ileri gelmez. Fotoğraf, ikili bir imge poetikası kullanarak, görüntülerini aynı anda ya da ayrı ayrı olmak üzere iki şey kılarak sanat olmuştur: yüzlerin ya da nesnelerin üzerinde yazılı bir hikâyenin okunabilir tanıklıkları; ve her türlü anlatisallaştırmaya, her türlü anlam geçişine dirençli saf görürlülük blokları. Bu ikili imge poetikası –bir yanda görülebilir formlarda yazılmış bir hikâyenin şifresi, diğeri yanda küt gerçeklik– karanlık oda düzenlemesi tarafından icat edilmiştir. Ondan önce doğmuştur: Romanesk yazı, görülebilir

ile söylenebilir arasındaki temsil sanat rejimine has olan ve dramatik söz tarafından örneklenen ilişkileri yeniden dağıtığı zaman.

Zira sanatın temsil edilebilirlik rejimini bir benzerlik rejimi olarak tanımlayıp onun karşısına figüratif olmayan bir modern sanatı, hatta bir temsil edilemeyen sanatını koymak doğru değildir. Temsiliyet rejimi benzerliğin belli bir baŐkalaŐtırımının rejimidir, yani söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli bir ilişkiler sisteminin rejimidir. Meşhur *Ut pictura poesis** deyiŐinin taahhüt ettiği Şiirin resimselliği fikri iki asal ilişkiyi tanımlar. İlk olarak, söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin görülmesini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiŐtirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak, bir duygunun Őiddetini ya da  l l l ğ n  duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir Şeyin görülmesini sağlar. Görüntünün bu ikili işlevi görülebilir ile görülemez arasında istikrarlı ilişkiler varsayar: Örneğin bir duygu ile onu ifade eden dil oyunu arasındaki ilişkiler, ama aynı zamanda resim yapanın elinin kullandığı, duyguyu tercüme eden ve dil oyunlarını transpoze eden ifade çizgileri. Diderot'nun *Lettre sur les sourds-muets*'deki [Sağır-dilsizler  zerine Mektup] kanıtlamasına geri gidelim: Homeros'un ölmekte olan Ajax'a atfettiği dizelerdeki baŐkalaŐtırılmıŐ bir sözcüğün anlamı ve tanrıların önünde ölmekten başka bir Şey istemeyen bir adamın acısı, ölürken onlarla yüz yüze gelen bir asinin meydan okumasına dönüşür. Metne iliŐtirilmiŐ grav rlere okura bunun kanıtını sunar: Ajax'ın yalnızca yüzündeki ifade değil, kollarının ve hatta bedeninin duruŐu bile deđiŐir. DeđiŐmiŐ bir sözcük baŐkalaŐmıŐ bir duygudur; bu duygunun baŐkalaŐımı

*"Resim nasılsa Şiir de öyledir", Horatio, *Ars Poetica*. ( .n.)

resmeden tarafından aynıyetle aktarılabilir ve aktarılmalıdır.³

Bu sistemden kopuş, eskiden savaşılar resmedilirken şimdi siyah ya da beyaz karelerin boyanması değildir. Modernist İncil'in istediği gibi, sözcükler sanatı ile görülebilir formlar sanatı arasındaki tüm karşılıklılığın bozulması da değildir. Kopuş, sözcükler ile formların, söylenebilir ile görülebilirin, görülebilir ile görülemez in birbirleriyle yeni usullere göre ilişkilendirilmesidir. On dokuzuncu yüzyılda kurulan yeni estetik sanat rejiminde, imge bir düşüncenin ya da duygunun kodlanmış ifadesi olmaktan çıktı. Artık bir ikiz ya da bir çeviri değil, bizzat şeylere ait bir konuşma ve susma tarzıdır. Görüntü/imge bir anlamda şeylerin dilsiz sözü gibi kalplerine gelip yerleşir.

Dilsiz söz iki yönde anlaşılabilir. Birincisi, görüntü/imge şeylerin doğrudan bedenleri üzerine yazılı olan imlemdir, deşifre edilecek görülebilir dildir. Örneğin Balzac bizi duvar çatlakları, çapraz kirişler ve yarı harabe tabelanın karşısına yerleştirir, öyle ki *Maison du chat qui pelote*'un [Top Oynayan Kedinin Evi] hikâyesini bunlarda okuyabiliriz; ya da *Cousin Pons*'un demode kısa ceketini gösterir ki, hem tarihsel bir dönemi, hem toplumsal bir gidişi hem de bireysel bir yazgıyı özetler. Öyleyse dilsiz söz tam da dilsiz olanın dil uzluğudur [*éloquence*]; beden üzerine yazılmış, ağızdan çıkma her türlü söylemden daha doğrusözlü işaretleri, doğrudan doğruya o bedenin tarihi tarafından işlenmiş izleri sergileme yeteneğidir.

Ama ikinci bir yönde, şeylerin dilsiz sözü tam tersine onların inatçı sessizliğidir. Kuzen Pons'un uzdilli kısa ceketinin karşısına bir başka roman giyim aksesuarı çıkar: Charles Bovary'nin tıpkı bir gerizekâhının yüzü gibi sessiz bir ifade derinliğine sahip olan çirkinlikteki kasketi. Kasket ile sahibinin burada değiş tokuş ettikleri tek şey olan gerizekâhlıkları,

3- Diderot. *Oeuvres complètes*, Le club français du livre, Paris, 1969, C II, s. 554-555 ve 590-601.

artık bir kimsenin ya da bir Şeyin niteliği değil, biri ile diğeri arasındaki kayıtsız ilişkinin bizzat statüsüdür, bu gerizek lliliği –imlemleri uygun biĉimde aktaramamasını– tam da kendi gücü kılan “aptal” sanatın statüsüdür.

Dolayısıyla, görüntüler sanatının karşısına Şiirin sözcüklerinin ya da tablonun dokunuŐlarının bilmem hangi geĉisizliđini koymanın anlamı yoktur. Zira görüntünün bizzat kendisi deđiŐmiŐ, sanat da iki görüntü-işlevi arasındaki bir yer deđiŐtirmeye dönüŐmüŐtür: bedenlerin taşıdığı yazıların akışı ile, bedenlerin çıplak ve imlemsiz buradalıklarının kesintiye uğratıcı işlevi. Yazınsal söz, görüntünün bu ĉifte gücünü resimle yeni bir ilişki kurarak kazanmıŐtır. Yeni bir göz, bir zamanların poetik sanatlarının dayattığı hiyerarşilere ve anlatım kodlarına itaat eden tarihsel tablolaradaki kahramanlık edimlerine göre, anonim hayatın hikâye bakımından daha zengin olduğunu keŐfetmiŐti; yazınsal söz de janr tablolarındaki anonim hayatı sözcükler sanatına aktarmak istedi. *Maison du chat qui pelote*’ta evin cephesi ya da genĉ ressamın penceresinden keşfettiği yemek odası, bir yaşam tarzının dilsiz ve iĉten bir anlatımını sunan ayrıntılarla dolu olmalarını, yakınlarda yeniden keŐfedilen Hollanda tablolarına borĉludurlar. Charles’ın kasketi ya da aynı Charles’ın Şeylerin ve varlıkların koskocaman aylaklığına aĉılan penceresinden görünümü ise, tersine, önemsiz olanın görkemini onlara borĉludur.

Ama ilişki aynı zamanda diğer yöndedir: Yazarlar, ancak bu tablolara yeni g r l rl klerini kendileri verdikleri  lĉ de, günlük yaşamın epizodlarını anlatan tuvallerin yüzeyinde büyük ya da k ĉ k olguların hikâyesinden başka bir hikâyeyi, bizzat resimsel sürecin hikâyesini, fırĉa darbeleri ile opak maddenin akıtılmasından meydana gelen figürlerin dođuŐunun hikâyesini okumayı öğreten yeni bir bakıŐı Őekillendirdikleri  lĉ de, Hollanda tablolarına “ yk n rler.”

Fotoğrafın bir sanat haline gelmesi, kendi has teknik olanaklarını bu ikili poetikanın hizmetine koymasıyla, adsızların yüzünü iki kere konuşturmasıyla olmuştur: Bir kez karakteristik çizgileri, giyimleri, yaşam çevreleri üzerine doğrudan yazılı bir durumun dilsiz tanıkları olarak; bir kez de asla bilmeyeceğimiz, tam da onları bizim elimize bırakan görüntünün bizden esirgediği bir sırrın sahipleri olarak. Belirti [*indice*] olarak fotoğraf kuramı, yani şeylerin kalkmış derisi olarak fotoğraf, romantik *her şey konuşur* poetikasına, yani şeylerin bizzat bedenlerine kazanmış hakikat poetikasına, fantazmanın tenini vermekten başka bir şey yapmaz. Ve *studium*'un *punctum*'un karşısına konulması, estetik görüntünün hiyeroglif ile çıplak anlamsız buradalık arasında durmaksızın gezinmesini sağlayan kutupsallığı keyfi bir biçimde ayırır. Barthes, göstergebilimciye sunulmuş herhangi bir imlem ya da herhangi bir sanatsal hileyle kirlenmemiş bir duygunun sağlığını fotoğrafa saklamak uğruna, tam da *bu oldu*'nun soykütüğünü siler. Bunun dolaysızlığını makinesel baskı sürecine yansıtarak, makinesel baskının gerçekliği ile duygunun gerçekliği arasında, bu duyguyu yaşanabilir, adlandırılabilir ve dile getirilebilir kılan tüm dolayimleri ortadan kaldırır.

Fotoğrafı sanata herhangi bir biçimde bulaşmaktan korumak için, "görüntüler"imizi duyulabilir ve düşünülebilir kılan bu soykütüğünü silmek, zamanımızda bir şeyin bizim tarafımızdan sanat olarak duyumsanmasını sağlayan özellikleri silmek, görüntülerin hazzını göstergebilimsel boyunduruktan kurtarma isteminin oldukça ağır bedelidir. Makinesel baskı ile *punctum* arasındaki basit ilişki, sanatsal imgeleri, imge dağıcığının toplumsal formları ile imge dağıcığı eleştirisinin kuramsal usulleri arasındaki ilişkilerin koskoca tarihini siler.

Nitekim, on dokuzuncu yüzyılda sanatsal görüntü/imler ham buradalık ile şifreli hikâye arasındaki hareketli ilişki

içinde yeniden tanımlandığında, bu dönem aynı zamanda ortak görüntü/imege dağıncısının büyük ticaretinin ortaya çıktığı, hem dağınık hem de tamamlayıcı nitelikte bir grup işleve yönelik bir sanatın formlarının geliştiği dönemdir: kararsız kerte-riz noktaları olan bir “toplum”un üyelerine kendilerini tanımlı birtakım tipler formunda görerek kendileriyle eğlenme araçlarını vermek; ticari ürünler etrafında onları arzulanası kılan sözcük ve görüntülerden bir hale oluşturmak; mekanik basım ve yeni taşbaskı yöntemi sayesinde ortak insanlık mirasının –artık herkesin tanıdığı uzaktaki yaşam biçimleri, sanat yapıtları, bilgiler– ansiklopedisini toparlamak. Balzac’ın taşlar, giysiler ve yüzler üzerine yazılı göstergelerin deşifre edilmesini romanesk eylemin motoru kıldığı ve sanat eleştirmenlerinin altın yüzyılın Hollanda burjuva sınıfının temsillerinde fırça darbelerinden bir kaos görmeye başladıkları dönem, aynı zamanda *Magasin pittoresque*’in piyasaya çıktığı, öğrenci, hafif meşrep kız, tütün müptelası, bakkal gibi imgelenebilir bütün toplumsal tiplerin *fizyonomilerinin* ortaya çıktığı zamandır. Bu dönem, bir toplumun görüntü/hieroglif ve muallakta kalmış imge gibi sanatsal pratikleri benzerliklerin toplumsal müzakeresine dönüştürerek kendi kendini tanımayı öğrenmesine aracı olan vinyetlerin ve öykücüklerin, bir dünyanın metonimisini oluşturan anlamlı portreler ile önemsiz anekdotların çifte aynasında sınırsızca çoğaldığı bir dönemdir. Balzac ve birçok akranı, kendilerini bu pratiğe vermekten kaçınmamışlar, edebiyatın imge çalışması ile kolektif imge dağıncısının vinyet üretimi arasındaki iki yönlü ilişkiyi sağlama işine çekinmeden girmişlerdi.

*Edouard Charton’un İngiliz popüler dergilerinden esinlenerek 1833’te kurduğu ilk Fransız aylık dergisi. Derginin yeniliği, yığınlara ulaşma ve onları bilgilendirme amacına uygun olarak, resim ve illüstrasyonlarla dolu olmasıydı. Birçok meraklı, araştırmacı ve yazar (örneğin Jules Verne) dergiyi bilgi kaynağı olarak kullanmıştı. (ç.n.)

Sanatsal görüntüler ile toplumsal imge dağırcığı ticareti arasındaki bu yeni alışveriş dönemi, aynı zamanda yeni yazınsal formlar tarafından başlatılan şaşırtma ve deşifre etme usullerini dalga dalga yayılan toplumsal ve ticari görüntülere uygulamak isteyen büyük hermenötiklerin unsurlarının oluştuğu dönemdir. Marx'ın metaların görünüşte tarihsiz bedeni üzerine yazılı hiyeroglifleri deşifre etmeyi ve ekonominin cümleleri arkasında saklanmış üretim cehennemine nüfuz etmeyi öğrettiği, Balzac'ın bir duvar ya da bir giysi üzerinde bir hikâyeyi deşifre etmeyi ve toplumsal görünüşlerin sırrını elinde tutan yeraltı dairelerine girmeyi öğrettiği dönemdir. Ardından, Freud'un bir yüzyılın edebiyatını özetleyerek, bir hikâyenin anahtarını ve bir anlamın formülünü en önemsiz ayrıntılarda bulabileceğimizi, bu anlamın kendisinin kökeninin indirgenemez bir anlamsızlıkta olduğunu öğreteceği dönemdir.

Böylelikle sanatın işlemleri, imge dağırcığının formları ve semptomların söylemselliği arasında bir dayanışma oluşmuştu. Pedagojinin vinyetleri, metanın ikonları ve sahipsizleşmiş meta sergileri, kullanım ve mübadele değerlerini yitirdikleri ölçüde, bu dayanışma daha da karmaşıklaştı. Zira artık yeni bir görüntü/imaj değeri edindiler ve bu değer *estetik* görüntülerin çifte gücünden başka bir şey değildir: bir hikâyenin göstergelerinin kaydı ve artık hiçbir şeyle değiş tokuş edilmeyen ham buradalığın duygulandırma gücü. İşte o sahipsizleşmiş nesnelere ve ikonlar, dadaizm ve sürrealizm zamanında bu iki sıfatla şiirleri, tuvaleri, montajları ve kolajları doldurmuşlar, orada hem Marksist çözümleme tarafından radyografisi çekilen bir toplumun ironisini, hem de Doktor Freud'un yazılarında keşfedilmiş olan arzusunun mutlaklığını betilemişlerdir.

Görüntülerin Sonu Arkamızdadır

Öyleyse, sanatın işlemleri, imge dağarcığının dolaşım biçimleri ve bu sanatın işlemleri ile bu imge dağarcığının formlarını üstü örtülmüş hakikatlerine geri gönderen eleştirel söylem arasındaki mantıksal ve paradoksal iç içe geçişin yazgısına, görüntülerin yazgısı adını layıkıyla verebiliriz. Çağdaş medyolojik söylemin –bundan anladığımız, bu adla ilan edilmiş olan disiplinin ötesinde, görüntülere özgü kimlik ve başkalık formlarını üretim ve yayım aygıtlarının niteliklerinden çıkarsamak isteyen söylemlerin hepsidir– silmek istediği, sanat ile sanat olmayan arasındaki, yani sanat, meta ve söylem arasındaki bu iç içe geçmişliktir. Görüntü/imge ile görsel'in ya da *punctum* ile *studium*'un yalınkat biçimde karşılaştırılması, bu iç içe geçmişliğin belli bir çağının, yani görüntü/imgelerin eleştirel düşüncesi olarak göstergebilimin yasını önermektedir. *Mythologies*'nin Barthes'ının emsal teşkil edecek biçimde sunduğu görüntü/imge eleştirisi, medyatik ve reklamsal imge dağarcığının masumiyetinde ya da sanatın özerklik iddiasında gizlenen meta ve iktidarın mesajlarının izini süren söylem biçimiydi. Bu söylemin bizzat kendisi muğlak bir hükmün merkezindeydi. Bir yandan, sanatın görüntü/imge dağarcığından kurtulma ve kendi has işlemlerine ve siyasal ve ticari tahakkümüne yönelik altüst etme gücüne hâkim olma çabalarına destek olmak istiyordu. Diğer yandan ise, sanat formları ile yaşam formlarının görüntü/imge dağarcığının ikircikli formları tarafından ilintilendirilmeyip doğrudan birbirleriyle özdeşleşebilecekleri bir öteyi hedefleyen bir siyasal bilinçle uyum içinde gibi görünüyordu.

Ancak bu hükmün ilan edilmiş yası, bizzat kendisinin belli bir programın yası olduğunu unutmuş görünüyor: görüntülerin/imgelerin belirgin sonuna dair program. Zira “görün-

tülerin sonu” medyatik bir felaket, ya da *medium*’un felaketi olmadığından, kimyasal baskı sürecinin içerdiği ve dijital devrimin tehlikeye attığı bilmem hangi aşkınlığı ona karşı yeniden uyandırmak gerekmez. Görüntülerin/imgelerin sonu çok daha ziyade arkamızda kalmış olan bir tarihsel projedir; sanatın modernleşmesine ilişkin, 1880 ile 1920 arasında, yani sembolizm ile konstrüktivizm zamanları arasında yaşanmış olan bir vizyondur. Nitekim bu dönem, görüntülerden/imgelerden kurtarılmış bir sanat projesinin çeşitli tarzlarda kendini ortaya koyduğu dönemdi; yani yalnızca eski figürasyondan değil, çıplak buradalık ile tarihin şeyler üzerindeki yazısı arasındaki yeni gerilimden ve sanatsal işlemleri ile benzemenin ve tanımanın toplumsal formları arasındaki gerilimden de kurtarılmış bir sanat. Bu proje birçok kez birbirine karışmış olan iki büyük biçim almıştır: performanslarıyla artık görüntü/imge oluşturmayan, ama idea’yı kendine yeterli duyulur formda doğrudan gerçekleştirecek bir sanat olarak kavranan saf sanat; ya da kendini ortadan kaldırarak kendini gerçekleştiren, kendi usullerini bütün olarak eylem halinde olan ve sanatı emekten ya da siyasetten ayırmayan bir yaşamın formlarıyla özdeşleştirmek için görüntü/imgenin sapmasını ortadan kaldıran sanat.

Bu fikirlerden ilkinin tam ifadesi, Wagner üzerine makalesindeki meşhur bir cümleyle özetlendiği biçimiyle Mallarméci poetikada bulunmaktadır: “Modern, imgelemeyi hor görür; ama sanatlardan faydalanmanın uzmanı olup, her birinin sanatı özel bir yanılsama gücünün patladığı yere kadar götürmesini bekler, sonra onay verir.”⁴ Bu formül toplumsal görüntü/imge alışverişinden –evrensel gazete röportajından ya da burjuva tiyatrosunun aynasında tanıma oyunundan– bütünüyle

4- “Richard Wagner. Reverie d’un poète français”, *Divagations* içinde, Gallimard, Paris, 1976, s. 10.

ayrı bir sanat önerir: Bu bir performans sanatıdır ve simgesi havai fişeklerin kendiliğinden kaybolan ışıklı çizgileridir, ya da, Mallarm 'nin dediğı gibi, bir kadın olmayan ve dans etmeyen, ama yalnızca bir idea'nın formunu "okuma yazmasız" ayaklarıyla –ya da hatta "dans"ı ışıklandırma oyunlarıyla aydınlatılan bir elbisenin kıvrılmaları ve açılmalarından oluşan Loie Fuller'in sanatını düşünürsek, ayaklarsız–  iziktiren bir dansözün sanatıdır. Edward Gordon Craig'in d şlediğı tiyatro da aynı projeyle akrabadır: artık "piyesler" oynamayıp kendi yapıtlarını yaratacak bir tiyatro – bu yapıtlar ola ki "hareket tiyatrosu"ndaki gibi olacaktır: eylemin önceleri drama dekoru denilen şeyi oluşturan sabit olmayan unsurların yerdeğiftirmelerinden ibaret olduğı sözsüz yapıtlar. Kandinsky'nin  izdiğı net karşıtlığın anlamı da budur: Bir yanda, Danışman N. ile Barones X.'in portresi ile kanaryaların uçuşu ya da gölgede siesta yapan ineklerin yan yana durduğı, aslında bir dünyanın görüntü/imge dağarcığına sunulmuş olan alışıldık sanat sergisi; diğer yanda, formlarıyla içsel bir fikirsel, kavramsal [*id el*] zorunluluğu renkli imlerde ifade edecek olan bir sanat.

İkinci forma örnek olarak sim ltaneist, fütürist ve konstrüktivist dönemin yapıtlarını ve programlarını düşünebiliriz: Boccioni, Balla ya da Delaunay'nin tasarladıkları türden, plastik dinamizmiyle modern yaşamın hızlandırılmış hareketleri ve dönüşümleriyle bağ kurabilen bir resim; otomobillerin hızıyla ya da mitraly z n takırtısıyla aynı safhadaki fütürist bir şiir; saf sirk performanslarından esinlenmiş ya da sahne oyunlarını sosyalist üretim ve inşa hareketleriyle t rdeşleştirmek için biyo-mekanik formlar icat eden Meyerhold tarzı bir tiyatro; insani hayvanın kol ve bacaklarından oluşan k  k makinelerden türbinli ve pistonlu büyük makinelere dek tüm makineleri senkronize eden Vertov tarzı bir makine-göz sineması; yeni yaşamın formlarının mimari konstr ksiyonuyla tür-

deş bir süprematist saf formlar resim sanatı; iletilen mesajların harfleri ile temsil edilen uçakların formlarına aynı geometrik dinamizmi veren, hem havacılık inşaatçıları [konstrüktör] ve pilotlarıyla hem de sosyalizmi inşa edenlerle uyum içinde Rodchenko tarzı bir grafik sanatı.

Her iki form da görüntü/imgenin aracılığını ortadan kaldırmayı önermişti. Yani yalnızca benzerliği değil, aynı zamanda hem deşifre etme ve askıya alma işlemlerini, hem de sanatsal işlemler, görüntü/imge alışverişi ve yorum çalışması arasındaki oyunu da ortadan kaldıracaktı. Bu aracılığı ortadan kaldırmak, eylemin ve formun dolaysız özdeşliğini gerçekleştirmek olacaktı. İşte sanatın iki figürü olan saf sanat –görüntü/imgeleri olmayan sanat– ile sanatın yaşam-oluşu –sanatın sanat-olmayana dönüşmesi– 1910-1920 yılları arasında iç içe geçebilmiş, sembolist ve süprematist sanatçılar sanatı hor gören fütürist ya da konstrüktivistlerle birlik olarak katıksız bir biçimde sanat olan bir sanatın formlarını tam da sanatın özgüllüğünü ortadan kaldıran yeni bir yaşamın formlarıyla özdeşleştirebilmişlerdi. Görüntü/imgelerin bu sonu, ki sağlam temellerde düşünülmüş ve peşinden gidilmiş olan bir başka son yoktur, bizim arkamızdadır – mimarlar, kentsel tasarımcılar, koreograflar ya da tiyatro adamları birer maden işçisi gibi bu rüyanın peşine düşseler bile. Bu son, bu görüntü/imge kurbanının sunulduğu iktidarlar, inşacı sanatçılarla hiç işlerinin olmadığını, inşa işiyle kendilerinin ilgilendiklerini ve sanatçılardan tam da görüntü/imgeler istediklerini açık biçimde bildirdiklerinde gerçekleşmişti. Görüntü/imgeler burada oldukça dar bir anlamda anlaşılmalıdır: iktidarların programlarını ve sloganlarını ete kemiğe büründüren illüstrasyonlar.

Böylelikle, görüntü/imgenin sapması, “patlayıcı-sabit”in [*explosante-fixe*] sürrealizm tarafından mutlaklaştırılmasında ya da Marksizmin görünüş eleştirisinde haklarına yeniden ka-

vuştı. Göstergibilimcinin hem sanat formlarının kayıt yüzeylerini hem de gelecekteki devrimlerin aktörlerinin bilinçlerini arındırmak için görüntü/imgelerde saklı mesajları kovalama çabası zaten “görüntü/imgelerin sonu”nun yasını tutuyordu. Arındırılacak yüzeyler ve bilgilendirilecek bilinçler “görüntüsüz/imgesiz” özdeşliğin, sanatın formlarıyla yaşamın formlarının yitik özdeşliğinin *membra disjecta*’sıydı.* Yas çalışması, tüm çalışmalar gibi yorar. Ve göstergibilimcinin yası sonsuza kadar bilgiye dönüştürmenin getirisine karşı imgelerin hazının yitimini bir bedel olarak fazla ağır bulacağı zaman gelir; özellikle de bu bilgi güvenilirliğini yitirip, görünüşlerin katedilişine güvence veren tarihin gerçek hareketinin bizzat bir görünüş olduğu ortaya çıkınca. Şu durumda artık görüntü/imgelerin –artık hiç kimse için sır olmayan– sırlar saklamasından değil, hiçbir şey saklamamalarından şikâyet ediliyor. Kimileri görüntü/imgenin yitimine uzun uzun vahvahlanmaya başlıyor. Kimileriye görüntü/imgelerin saf büyüsunü, yani *bu ile bu oldu* arasındaki, saf buradalık ile mutlak Öteki’nin ısırgığı arasındaki mitik özdeşliği yeniden bulmak için albümlerini yeniden açıyor.

Ancak, toplumsal benzerlik üretimi, sanatsal benzemezlik işlemleri ve belirtilerin söylemselliğinin üçlü oyunu, haz ilkesi ile ölüm itkisinin basit gelgitine indirgenemez. Bunun tanığı, günümüzde “görüntü/imgeler”e adanmış sergilerin üçlü bölümlenmesi olduğu kadar, her bir görüntü/imge tipine etki ederek her birinin meşrulaştırmalarını ve güçlerini diğerlerininle harmanlayan diyalektik olsa gerektir.

*Lat. “dağılmış parçaları” (ç.n.)

Çıplak Görüntü, Gösterici Görüntü, Metamorfik Görüntü

Nitekim bugün müze ve galerilerimizde sergilenen görüntüler üç büyük kategoride toplanabilir. İlk olarak, çıplak görüntü adını verebileceğimiz bir görüntü vardır: Bu sanat yapmayan bir görüntüdür, zira bize gösterdiği şey benzemezliğin saygınlıklarını ve yorumlamaların dil uzluğunu dışlar. Örneğin yakınlarda *Mémoire des camps* [Kampların Belleği] adlı bir sergi bir bölümünü Nazi kamplarının ortaya çıkarılması sırasında çekilmiş fotoğraflara ayırmıştı. Fotoğrafların altında pek çok ünlü imza vardı –Lee Miller, Margaret Bourke-White...– ama onları bir araya getiren fikir, başka bir sunum biçimini hoş görmediği genel olarak kabul edilmiş bir gerçeklik hakkında bir tanıklık, bir tarih izi fikriydi.

Gösterici [*ostensive*] görüntü olarak adlandıracağım görüntü çıplak görüntüden farklıdır. Bu görüntü de gücünü ham ve imlemsiz buradalığın gücü olarak ortaya koyar. Ama bu gücü sanat adına sahiplenir. Bu buradalığı, hem görüntüler dağarının medyatik dolaşımına hem de bu buradalığı başkalaşıma uğratan anlam güçlerine karşı –buradalığı sunan ve yorumlayan söylemler, sahneye koyan kurumlar, tarihselleştiren bilme biçimleri– sanata has olan diye ileri sürer. Bu ileri sürüm, yakınlarda Thierry de Duve’ün Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı’nda “çağdaş sanatın yüz yılı”nı sergilemek için düzenlediği serginin başlığında özetlenebilir: *Voici* [İşte burada!]. *Bu oldu* duygusu burada belli ki “çağdaşlığı” tam da özü olan bir buradalığın artıksız özdeşliğine havale ediliyor. Hikâyeleri ve söylemleri kesintiye uğratan küt buradalık, bir yüz yüze gelişin ışıltılı gücüne dönüşüyor: *Facingness* diyor serginin komiseri ve elbette bu mefhumu Clement Greenberg’in *flatness*’inin

karşısına koyuyor.* Ama tam da bu karşılaştırma, işlemin anlamını söylemektedir. Buradalık buradalığın sunumunda ikileşir. Görüntünün izleyici karşısında sebepsiz-orada-olma [* tre-l -sans raison*] olarak k t buradalığı, ikon modelinde kavranan bir yüzün ışıldamasına, tanrısal aşkınlığın bakışına dönüşür. Sanatçıların –ressamlar, heykeltraşlar, videocular, yerleştirmeciler– yapıtları yalın ‘bu şey olma’ları [*hecc it *] içinde yalıtıktırlar. Ama bu ‘bu şey olma’ anında ikileşir. Yapıtlar aynı zamanda duyulur buradalığın tekil bir kipine tanıklık eden ikonlardır; bu kip, duyulur deneyimin verilerinin, fikir ve niyetler tarafından gerçekleştirilen başka kullanımlarından muaftır. “İşte buradayım”, “İşte buradayız”, “İşte buradasınız” –serginin üç başlığı– yapıtların, insanlar ile şeyler, kendi aralarında şeyler ve kendi aralarında insanların kökensel bir birlikte-buradalığına [*co-pr sence*] tanıklık etmelerini sağlar. Ve Duchamp’ın aşınmaz pisuarı, Stieglitz’in üzerine oturarak fotoğrafladığı kaide sayesinde yeniden hizmete girer. Sanatın benzemezliklerini ilk-benzerliğin oyunları ile özdeşleştirmeyi olanaklı kılan bir buradalık prezantuarı olur.

Bu gösterici görüntünün karşısında metamorfik adımı vereceğim bir görüntü vardır. Onun sanatsal gücü *Voici*’nin tam karşısında özetlenebilir: Yakınlarda Paris Modern Sanat Müzesi’nde gerçekleştirilen “Kafanın içindeki dünya” altbaşlıklı bir sergiye adını veren *Voil * [İşte orada!]. Bu başlık ve bu altbaşlık, sanat ile görüntü/imge arasında, çok daha geniş bir çerçevede pek çok  ağdaş sanat sergisine esin kaynağı olan bir fikir imlemektedir. Bu mantığa göre, sanatın işlem ve ürünlerini, görüntü/imgelerin toplumsal ve ticari dolaşım biçimlerini ve bu görüntüler/imgeler dağarının yorumlanması işlemlerini

*Metinde İngilizce. *Facingness* “yüz y zelik” biçiminde karşılanabilir; *flatness*’in *flat*’i “düz, yassı” anlamına geldiği kadar yavanlığı ve s ss zl ğ  de kastediyor. ( .n.)

birbirinden ayırıştırarak özgül bir buradalık alanının [*sphère*] çevresini belirlemek olanaksızdır. Sanat imgeleri, kendilerini benzerliklerin müzakere edilmesinden ve belirtilerin söylemselliğinden istikrarlı biçimde ayırarak has bir doğaya sahip değildirler. Bu durumda sanatın işi, benzerliklerin muğlaklığı ve benzemezliklerin istikrarsızlığı üzerinde oynamak ve dolaşımdaki imgelerin bölgesel yeniden dağılımını, tekil bir yeniden düzenlemesini gerçekleştirmektir. Bir anlamda, bu düzenlemelerin inşası, yakın zamana kadar “görüntü/imgelerin eleştirisi”ne özgü görevleri sanatın sırtına yüklemektedir. Ne var ki, bizzat sanatçılara bırakılmış olan bu eleştiri, artık özerk bir formlar tarihi ya da dünyayı dönüştüren jestler tarihi çerçevesine girmemektedir. Dolayısıyla, kendi güçlerinin radikalliği konusunda kendini sorgulamayı ve işlemlerini daha mütevazı hedeflere yöneltmeyi öğrenmiştir. Görüntü/enge dağırını gizemsizleştirmekten ziyade, formları ve ürünleriyle oynadığını kastetmektedir. İki tavır arasındaki bu kayma yakınlarda Minneapolis’te *Let’s entertain* [Haydi eğlenirelim!] ve Paris’te *Au-delà du spectacle* [Gösterinin ötesinde] başlığıyla sunulan bir sergide hissedilmekteydi. İngilizce başlık hem eleştirel ciddiyetini üstünden atmış bir sanatın oyununu oynamaya hem de eğlence sektörüne eleştirel bir mesafe koymaya davet ediyordu. Fransızca başlık ise, oyunu edilgin gösterinin etkin karşıtı olarak kuramlaştıran Guy Debord’un metinlerine göz kırpyordu. İzleyici böylece Charles Ray’in atlıkarıncasına ya da Maurizio Cattelan’ın dev langırtına eğretilmeli bir değer vermeye ve başka sanatçıların yeniden işledikleri medyatik görüntüler, disko sesler ve ticari mangalarla* araya bir yarı-mesafe koymaya çağrılı buluyordu kendini.

*Japon çizgi romanlarına verilen bu ad, aynı zamanda animasyon teknikli görsel üretimler için de kullanılmaktadır. (ç.n.)

Yerleştirme uygulaması da bir bellek tiyatrosuna dönüşebilmekte ve ziyaretçinin gözlerinin önüne ayrı türden unsurların eleştirel bir çatışkısından ziyade ortak bir tarih ve dünya hakkında bir tanıklıklar kümesi koyarak sanatçıyı bir koleksiyoncu, arşivci ya da vitrinci kılabilmektedir. *Voil * sergisinin, Hans-Peter Feldmann'ın çektiği 0-100 yaş arası yüz kişi fotoğraflarını, Christian Boltanski'nin Telefon Aboneleri yerleştirmesini, Alighiero ve Boetti'nin 720 Afganistan Mektubu'nu ya da Bertrand Lavier'nin yaratıcılarının soyadından başka ortaklıkları olmayan elli tuvali sergilediği Martinler salonunu tek bir çizgi üzerine yerleştirerek bir yüzyılı özetlemeyi ve hatta yüzyıl fikrini illüstre etmeyi düşünmesi buna örnektir.

Bu stratejilerin birleştirici ilkesi, sanata özgü olmayan, kullanım nesnelere koleksiyonu ya da görüntü/imge dağarı formları geçidinden çoğu zaman ayırt edilemeyen bir malzeme üzerinde, *estetik* görüntünün ikili doğasına denk düşen bir çifte metamorfozu oynatmak gibi görünüyor: tarih şifresi olarak görüntü/imge ve kesinti olarak görüntü/imge. Burada söz konusu olan, bir yandan, görüntü/imge dağarının zeki ve son biçimi verilmiş ürünlerini medyatik akışı kesintiye uğratan opak ve aptal görüntü/imgelere dönüştürmek; diğer yandan, uyuklayan kullanım nesnelere ya da medyatik dolaşımın kayıtsız görüntü/imgelerini uyandırarak içlerinde sakladıkları ortak tarih izlerinin gücünü harekete geçirmektir. Yerleştirme sanatı böylelikle görüntü/imgelere ait metamorfik, istikrarsız bir doğayı oynatır. Görüntü/imgeler, sanatın dünyası ile görüntü/imgeler dağarının dünyası arasında dolaşırlar; bu istikrarsız unsurlar arasında potansiyel yeni farklar yerleştirmeye çalışan nükte poetikası tarafından kesintiye uğrattılır, fragmanlara ayrılır ve yeniden kompoze edilirler.

Çıplak görüntü, gösterici görüntü, metamorfik görüntü: görüntü rejiminin üç formu, göstermenin gücü ile imleme-

nin gücünü, buradalığın kanıtı ile tarihin tanıklığını birbirine bağlamanın ya da birbirinden ayırmanın üç tarzı. Aynı zamanda sanat ile görüntü/imge arasındaki ilişkiyi mühürlemenin ya da reddetmenin üç tarzı. Oysa, bu biçimde tanımlanan üç formdan hiçbirinin kendi has mantığının kapalı alanı içinde işleyememesi dikkate değer. Bunların her biri, kendi işleyişi içinde, diğerlerinden bir şeyler ödünç almaya zorlayan bir karara bağlanamazlık noktasıyla karşılaşmaktadır.

Bu durum, ödünç almaktan sakınması en olası ve en gerekli gibi görünen, yalnızca tanıklığa adanmış “çıplak” görüntü için bile geçerlidir. Zira tanıklık daima sunduğu şeyden ötesini gözetir. Kampların görüntüleri yalnızca bize gösterdikleri işkence edilmiş bedenlere değil, göstermediklerine de, yani elbette ortadan kaldırılmış bedenlere, ama özellikle de yok etme sürecine tanıklık ederler. 1945 yılı muhabirlerinin klişeleri böylece iki farklı bakışa çağrı yapar. Birincisi görünmeyen birtakım insanların başka insanlara uyguladığı şiddeti görür – bu insanların acıları ve tükenmişlikleri yüzümüze bakar ve her türlü estetik değerlendirmeyi askıya alır. İkincisi şiddeti ve acıyı değil, bir insanlıktan çıkma sürecini, insani olan, hayvani olan ve mineral arasındaki sınırların ortadan kalkmasını görür. Oysa bu ikinci bakışın kendisi bir estetik eğitimin, belli bir görüntü/imge fikrinin ürünüdür. Georges Rodger'nin *Mémoire des Camps* sergisinde sunulmuş olan bir fotoğrafı, başı öne eğilmiş olduğundan bakışını göremediğimiz tutsak bir SS'in taşıdığı, yine başını görmediğimiz bir cesedin sırtını gösterir. Kırılmış iki bedenden oluşan bu garabet asamblaj bize kurban ile celladın insanlıktan çıkışındaki ortaklığın örnek bir görüntü/imgesini sunar. Ama yalnızca biz ona Rembrandt'ın derisi yüzülmüş sığırının seyrinden geçmiş, sanatın gücünü insani olan ile insani olmayan, yaşayan ile ölü olan arasındaki sınırların silinmesiyle aynı düzeye getiren, bunları cümlenin

yoğunluğu içinde ve resim hamurunun kalınlığında aynı şekilde karıştıran tüm o temsil formlarından geçmiş bir bakışla baktığımız için böyledir bu.⁵

Metamorfik görüntü/ingeler de aynı diyalektiğin damgasını taşırlar. Şu bir gerçek ki, bu görüntü/ingeler ayrımsanamazlık [*indiscernabilité*] koyutuna dayanırlar. Tek hedefleri, taşıyıcılarını [*support*] değiştirmek, başka bir görsel düzenleme içine koymak, farklı noktalama imleriyle ya da farklı bir biçimde anlatmak yoluyla, görüntü/ingeler dağarının figürlerini yer değişimine uğratmaktır. Ama o zaman şu soru ortaya çıkar: Sanatın toplumsal görüntü/ingecilik dağarının formları üzerinde uyguladığı özgül emeğin kanıtı olarak hangi fark üretilmiştir? Serge Daney'in son metnindeki düş kırıklığına uğramış değerlendirmelerinin esin kaynağı bu soruydu: Görüntü/ingelerin sıradan dolaşımına çomak sokma iddiasındaki tüm eleştiri, oyun ve ironi formları, bizzat bu dolaşıma massedilmiş değiller miydi? Modern ve eleştirel sinema, anlatılama ile anlam arasındaki bağlantıları askıya alarak, medya ve reklam görüntü/ingelerinin akışını kesintiye uğratma iddiasındaydı. Truffaut'nun *Quatre cents coups*'sunun [Dört Yüz Darbe] sonundaki dondurulmuş görüntü [*arrêt sur image*] bu askıya alınan simgesi olmuştu. Fakat görüntü/ingenin üzerine böyle konulan mim, en sonunda marka imajının davasına hizmet etmektedir. Kupür ve mizah teknikleri reklamcılıkta sıradanlaştılar; reklamcılık bu yolla bir yandan ikonlarına tapılmasını, diğer yandan tam da reklamı ironikleştirmenin olanaklılığından doğan ikonlara yönelik hoş bir tutumu sağlamaktadır.⁶

5- Bkz. Clément Chéroux (haz.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1945)*, Marval, 2001 (fotoğraf s. 123'te).

6- Serge Daney, "L'arrêt sur l'image", *Passages de l'image* içinde, Centre George Pompidou, Paris 1990 ve *L'Exercice a été profitable Monsieur, P.O.L.*, Paris, s. 345.

Elbette bu çıkarım kesin karar değerinde değildir. Karara bağlanamaz olan tanımı gereği iki yönde de yorumlanmaya müsaittir. Ama o zaman ters mantığın kaynaklarını usulca ödünç almak gerekmektedir. Muğlak montajın eleştirel ya da oyunsu bakışa özgü özgürlüğü uyandırabilmesi için, karşılaşmayı gösterici yüz yüze gelişin mantığı uyarınca düzenlemek; reklam görüntü/imgelerini, disko seslerini ya da televizyon dizilerini, müzede, yapıtın iletişim akışını durduran *aura*'sını onlara sağlayan küçük loş odalar içinde, bir perdenin ardında yalıtılmış olarak yeniden sunmak gerekmektedir. Yine de sonuç asla garantili değildir, zira çoğu zaman kabinin girişine küçük bir kâğıt koymak ve izleyiciyi girmek üzere olduğu mekânda algılamayı yeniden öğreneceğini ve normal olarak onu boyunduruk altına alan medyatik mesaj akışına mesafe koyacağını belirtmek gerekmektedir. Düzenlemenin erdemlerine atfedilen bu ölçüsüz güç, medyatik görüntü/ imge akışı içinde direnmeksizin yüzen gösteri toplumunun gariban gerizekâlısına ilişkin biraz basitleştirici bir vizyona karşılık vermektedir. Görüntü/imgelerin dolaşımını daha az şaşaalı bir biçimde değişikliğe uğratan kesintiler, saptırmalar ve yeniden düzenlemeler, kendilerine ait bir yere sahip değiller. Onlar her yerde ve herhangi bir zamanda gerçekleşmektedirler.

Ama görüntü/imgelerin çağdaş diyalektiğini en iyi açığa vuran şey, herhalde gösterici görüntü/imgenin dönüşümleridir. Zira talep edilen yüz yüze geliş ayırt etmenin, buradalığı buradalaştırmanın [*présencer la présence*] ölçütlerini vermenin epeyce zor olduğu ortaya çıkmaktadır. *Voici*'nin kaidesi üzerine koyulmuş yapıtların çoğu *Voilà*'nın belgesel gösterilerini oluşturan yapıtlardan hiçbir bakımdan ayrılmaz. Andy Warhol'un star portreleri, Marcel Broodthaers Müzesi'nin efsanevi Kartallar bölümünün belgeleri, Joseph Beuys'un gerçek-

leştirdiği müteveffa Doğu Almanya'nın bir grup meta enstalasyonu, Christian Boltanski'nin aile albümü, Raymond Hains'in sökülmüş afişleri ya da Pistoletto'nun aynaları, *Voici*'nin kestirme buradalığına şan vermek açısından ancak ortalama bir uygunluğa sahip gibi g r nmekteler.

Bu durumda orada da ters mantıktan ödünç almak gerekiyor. Duchamp'ın bir *ready-made*'ini mistik bir prezantuaraya, ya da Donald Judd'un gayet kaygan paralelkenar prizmasını çapraz ilişkiler aynasına dönüştürmek için, yorumlayıcı söylemin eklentisinin gerekli olduğu ortaya çıkıyor. Pop görüntüler/ingeler, neo-gerçekçi s kmeler, siyah-beyaz resimler ya da minimalist heykeller, resimle modernitenin babası sayılan Manet'nin işgal ettiği bir ilksel sahnenin ortak otoritesi altına yerleştirilmelidirler. Ama modern resmin bu babası da etten kemikten bir Söz' n otoritesi altına koyulmalıdır. Nitekim Manet'nin ve ardıllarının modernizmi, Thierry de Duve tarafından, ressamın "İspanyol" dönemine ait bir tablosunun başlığından hareketle tanımlanmıştır: Ribalta'nın bir tuvalinden esinlenmiş olan *Meleklerin Tuttuğu  l  Isa*. Modelinden farklı olarak Manet'nin Isa'sının gözleri açıktır ve izleyiciye yüzü dönük durur. Böylelikle "Tanrı'nın ölümü"n n resme yüklediği ikame etme görevini alegorileştirir. Isa'nın  l s  resimsel buradalığın saf içkinliği içinde dirilir.⁷ Bu saf buradalık sanatın buradalığı değil, kurtarıcı İmge'nin buradalığıdır elbette. *Voici* sergisinin kutladığı gösterici görüntü/imge, tam da dolaysızlığı içinde mutlak İdea katına yükselmiş duyulur buradalığın etidir. Bu bedel karşılığında, *ready-made*'ler ve seri pop görüntü/ingeler, minimalist heykeller ya da kurgu ürünü müzeler, peşinen ikon geleneğine ve Diriliş'in dinsel ekono-

7- Thierry de Duve, *Voici cent ans d'art contemporain*, Ludion/Flammarion, 2000, s. 13-21.

misine dahil edilmişlerdir. Ama kanıtın bıçak sırtında olduğu açıktır. Söz ancak bir anlatı yoluyla ete dönüşebilir. Sanatın ve anlamın işlemlerinin ürünlerini kökensel Öteki'nin tanıklarına dönüştürebilmek için daima fazladan bir işlem gerekir. Voici'nin sanatı, reddettiği şeyin üzerine kurulu olmalıdır. Bir "kopya"yı –diyelim yeni ile eski arasındaki karmaşık bir ilişkiyi– mutlak kökene dönüştürmek için söylemsel bir sahnelmeye gereksinimi vardır.

Bu diyalektiğin en emsal teşkil eden kanıtlamasını sunan, herhalde Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sıdır [Sinemanın Tarihi / Sinema Hikâyeleri*]. Sinemacı burada hayalindeki Sinema Müzesini Diriliş döneminde gelmesi gereken Imge'nin amblemi altına koyar. Sözleri, Metnin ölüm getiren erkinin karşısına, şeylerin kökensel yüzünün nakşedildiği bir Veronik tuvali gibi tasarlanmış Imge'nin yaşayan erdemini koyar. Alfred Hitchcock'un kadük hikâyelerinin karşısına, *Notorious*'taki [Aşktan da Üstün] Pommard şiseleri gibi, *Foreign Correspondent*'taki [Yabancı Muhabir] değirmen kolları gibi, *Marnie*'deki [Hırsız Kız] çanta ya da *Suspicion*'daki [Kuşku] süt bardağı gibi saf resimsel buradalıklar koyar. Bu saf ikonların bizzat kendilerinin montaj tekniğiyle oldukları yerden önce koparıldıklarını, Hitchcock'a özgü düzenlemelerinden sapırıldıklarını ve *video incrustation*'un** füzyon güçleri sayesinde saf bir görüntü/imgeler krallığına dahil edildiklerini başka yerde göstermişim.⁸ Sinemacı söyleminin iddia ettiği saf ikonik buradalığın görsel olarak üretilmesi, ancak karşı-

*Godard'ın filminin başlığı, *histoire*'ın sonuna çoğul ekini parantez içinde koyarak sözcüğün hem "hikâye" hem de "tarih" anlamına gelmesi üzerinde oynuyor. (ç.n.)

**Videoda bir görüntünün içine başka bir görüntünün ya da görüntülerin döşenmesi tekniği. (ç.n.)

8- Bkz. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001, s. 218-222.

tının emeği sayesinde olanaklıdır: film fragmanları, güncel olayların görüntüleri, fotoğraflar, tablo röprodüksiyonları ve başka Şeyler arasında, yeni formlar ve yeni imlemler üretmeye yatkın çeşit çeşit kombinasyon, yaklaştırma ya da mesafelendirme icat eden Schlegelci nükte poetikası. Bu, tüm filmlerin, metinlerin, fotoğrafların ve tabloların birlikte var olduğu bir Mağaza/Kütüphane/Müze'yi varsayar ve burada bunların her biri cl bir gcle donatılı unsurlara ayrıştırılabilecektir: kt görüntü/imgenin tekillik gücü (*punctum*); bir hikâyenin izini taşıyan belgenin öğretici değeri (*studium*); ve göstergenin sonsuza kadar yeni cümleler-görüntü/imgeler oluşturmak için bir başka dizinin herhangi bir unsuruyla birleşmeye elveren kombinatuvar yeteneği.

Demek ki "imgeleri" Cehennem'in derinliklerinden gizlice çağrılarak toplanmış kayıp gölgeler olarak selamlamak isteyen söylem, ancak kendi kendisiyle çelişmek pahasına, sanatlar ile taşıyıcıları, sanat yapıtları ile dünya illüstrasyonlarını, görüntülerin dilsizliği ile görüntülerin uzdillliğini sınırsızca iletişime geçiren dev bir Őiire dönüşerek sağlam durabilmektedir. Görünüşteki çelişkinin ardındaki bu değiş tokuşlar oyununa daha yakından bakmak gerekiyor.



2

Cümle, İmge, Hikâye

Godard'ın *Histoire(s) du cinéma'sı* görünüşte birbiriyle çelişen iki ilkenin buyruğundadır. Birinci ilke, görsel buradalık olarak kavranan görüntünün özerk yaşamını, tarihin ticari uzlaşısının ve metnin ölü harfinin karşısına koyar. Cézanne'ın elmaları, Renoir'ın buketleri ya da *Strangers on a train*'deki [Trendeki Yabancılar] çakmak, dilsiz formun benzersiz gücünün tanığıdır. Dilsiz form, düğüm [*intrigue*] yaratımını özsel olmayanın alanına geri gönderir; ona göre düğüm roman geleneğinden miras alınmış ve kamunun arzularını ve endüstrinin çıkarlarını tatmin etmek için tertiplenmiştir. İkinci ilke ise, tersine, bu buradalıkları tıpkı dilin imleri gibi, yalnızca izin verdikleri kombinezonlarla birlikte geçerli olan birer unsura dönüştürür: Hem başka görsel ve sessel unsurlarla, hem de bir ses tarafından okunan ya da ekrana yazılı cümleler ve sözcüklerle kombinezon içinde. Roman ya da şiirlerden alıntılar, kitap ya da film adları, çoğu zaman görüntülere anlam veren, ya da daha ziyade bir araya toplanmış görsel fragmanlardan birer "imge" yapan, yani bir görürlük ile bir imlem ara-

sında birtakım ilişkiler kuran yaklaştırmalar gerçekleştirirler. Alman işgalci tanklarının ve Fritz Lang'ın *Niebelungen*'inin bir planının üstüne bindirilerek yazılmış Giraudoux'nun romanının başlığı *Siegfried et le Limousin*, bu sekansı hem Fransız ordularının 1940'taki bozgununun, hem Alman sanatçılarının Nazizm karşısındaki bozgununun, hem de edebiyat ve sinemanın kendi zamanlarının felaketlerini öngörmedeki yeteneği ve önlemedeki yetersizliğinin bileşik bir imgesi kılmaya yetmektedir. Öyleyse imge bir yandan ayrıştırıcı güç olarak, kurgusal eylem düzenlemelerinin –yani *hikâyelerin*– klasik düzenini bozan saf form ve saf *pathos* değerindedir; diğer yandansa, ortak bir *tarihin* figürünü oluşturan bir bağ unsuru değerindedir. Bir yandan ortak ölçüsü olmayan tekilliktir, diğer yandan bir ortaklık içine koyma işlemidir.

Ortak Ölçüsüz?

İmgeler ile sözcükler arasındaki ilişkilere ayrılmış bir serginin çerçevesi doğal olarak bizi imge sözcüğünün altına yerleştirilmiş bu ikili güç üzerine düşünmeye davet ediyor. Bu serginin başlığı *Sans commune mesure* [Ortak Ölçüsüz].⁹ Böylesi bir başlık bu mekânda sunulan sözel ve görsel unsurların asamblajlarını betimlemekten fazlasını yapmaktadır. Başlık yapıtların “modern”liğinin ölçütünü belirleyen kural koyucu bir duyuru gibi görünmektedir. Nitekim, ortak ölçüsüzlüğün zamanımızın sanatının ayırdedici bir niteliği olduğunu, sanata özgü olanın duyulur buradalıklar ile imlemler arasın-

9- Régis Durand'ın düzenlediği *Sans commune mesure* sergisi 2002 yılının eylül ve aralık ayları arasında üç farklı yerde sürdü: *Centre National de la Photographie* –bu metin orada okunmuştu–, *Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq* ve *Studio national des arts contemporaines du Fresnoy*.

daki ayrıklık olduğunu varsayar. Bu duyurunun kendisinin uzunca bir soykütüğü vardır: gerçeküstücülüğün Őemsiye ile dikiş makinesinin olanaksız buluŐmasına değer yüklemesi, Benjamin'in imgeler ve zamanlar arası diyalektik çarpışma teorisi, Adorno'nun estetiğinde modern yapıtın içsel  eliŐkisi, Lyotard'ın felsefesinde Idea ile her türlü duyulur sunum arasındaki yüce ayrıklık. Sırf Ortak- l s -olmayan'a yüklenen değerin sürekliliği bile, bizi hem Şu ya da bu yapıtı bu kategoriye dahil eden yargının geçerliliğine, hem de bizzat bu terimlerin imlemine kayıtsız kılma tehdidini taŐmaktadır. Bu yüzden ben bu başlığı soruları yeniden sormaya davet olarak kabul edeceğim ve soracağım: Bu "ortak ölçsüz" tam olarak ne demek olabilir? Hangi  l c  fikri ve hangi ortaklık fikrine göre "ortak ölçsüz"? Belki de ortak  l s zl ğ n birçok türü vardır. Belki de bu ortak  l s zliklerin her biri bizzat belli bir ortaklık formunun hayata geçirilmesidir.

Bu durumda *Histoire(s) du cin ma*'nın görünüŐteki çeliŐkisi bizi  l c ler ile ortaklıklar arasındaki bu çatışkı konusunda pek la aydınlatabilir. Bunu hikâyelerin son kısmından alınma k c k bir epizoddan hareketle göstermek istiyorum. Bu kısmın başlığı *Les signes parmi nous* [Göstergeler Aramızda]. Ramuz'dan ödünç alınma bu başlık kendi içinde ikili bir "ortaklık" içerir. İlk olarak "göstergeler" ile "bizim" aramızda ortaklık vardır. Göstergeler, onları kullanmamız için sunulmuş aletler ya da deşifre etmemiz için sunulmuş bir metinden fazla bir Şey kılan bir buradalığa ve tanıklılığa sahiptirler: Dünyamızın birer kiŐiliđidir onlar, dünyamızın kalabalığını oluşturan kişilikler. İkinci olarak, ortaklık, burada işlediği biçimiyle gösterge kavramında içerilir. Nitekim görsel ve metinsel unsurlar bir bütün olarak, bu kavram içinde birbiriyle iç içe geçmiş olarak alınırlar. "Aramızda" göstergeler vardır. Bu demektir ki görülür formlar konuşurlar ve sözcükler görülür

gerçekliklerin ağırlığına sahiptirler ve göstergeler ile formlar duyulur sunum ve imleme güçlerini karşılıklı olarak yeniden salarlar.

Ne var ki göstergelerin bu “ortak ölçüsü”ne Godard’ın verdiği somut form ortak ölçü fikriyle çelişir görünmektedir. Godard ortak ölçüyü ekrandaki bağları gizemli, ayrı türden bir takım görsel unsurlar ve gördüğümüz şeyle ilişkisini kavrayamadığımız sözlerle örnekler. İkişer ikişer birbirine yanıt veren üst üste bindirilmiş görüntülerin ısrarı *Alexandre Nevsky*’den bir alıntının ardından gelen bir epizoda bir bütünlük verir; görünüşe göre biri bir söylevden diğeri bir şiirden alınma iki metnin sürekliliği bu bütünlüğü pekiştirir. Bu kısa epizod dört görsel unsur tarafından yoğun olarak yapılandırılmış gibi görünmektedir. Bunlardan ikisi kolaylıkla saptanabilir. Nitekim yirminci yüzyıl tarihi ve sinemasının anlamlı imgeler/görüntüler mağazasına aittirler. Bunlar, sekansın başında, Varşova gettosunun teslim oluşu sırasında kollarını kaldırmış küçük Yahudi oğlanın fotoğrafı ve, sonda, sinemanın ekspresyonist çağının tüm hayalet ve vampirlerini özetleyen bir kara gölgedir: Murnau’nun *Nosferatu*’su. Ama birlikte birer ikili oluşturdukları unsurlar için durum böyle değildir. Gettodaki çocuğun görüntüsü üstüne gizemli bir sinematografik figür bindirilmiştir: merdivenden inen ve duvardaki gölgesini görülesi bir biçimde dekupe eden bir mum taşıyan genç bir kadın. *Nosferatu*’ya gelince, tuhaf bir biçimde yüzü bir gösteri salonuna dönüktür ve ilk planda sıradan bir çift içten kahkahalarla gülmektedir ve ardından geriye çekilen kamera yine aynı şekilde neşeli bir adsız kalabalığı gösterir.

Bu sinematografik ışık-gölge dağılımı ile Polonya Yahudilerinin soykırımı arasındaki ilişkiyi nasıl düşünmeli? Ya Hollywood filmi tarzı kibar kalabalık ile sahneden kalabalığın neşesini sanki orkestra yönetir gibi yöneten Karpatlar vampiri

arasındaki ilişkiyi? Arayı dolduran yüzler ve athların uçucu görüleri bizi bu konuda pek bilgilendirmiyor. O zaman onları birbirine bağlayan söylenmiş ve yazılmış sözlerden işaret bekliyoruz. İşaretler şunlar: epizodun sonunda ekranda bir araya gelen ve dağılan harfler: *kamusal düşman*, *kamu*; ortada, yükselen ve alçalan bir hıçkırıktan bahseden bir şiirsel metin; özellikle de, başta, hitabi tumturaklılığı Godard'ın tok ve hafifçe davudi sesiyle vurgulanan metin. Bu metnin bize sözünü ettiği ses, hatibin kendisinden önce gelmesini isteyeceği sestir, hatibin sesinin içinde eriyeceği bir ses. Konuşmacı az önce başlamakta neden zorlandığını şimdi anladığını söyler. Ve biz de böylelikle epizodu başlatan bu metnin aslında bir konuşmanın son sözü olduğunu anlarız. Konuşmacı bize başlamasını olanaklı kılacak sesin hangi ses olduğunu söyler. Elbette sözün gelişi; yani bunu bize söyleyerek bir başka dinleyici kitlesinin duymasını sağlar, ama bu kitle bunun kendisine söylenmesine gerek duymaz çünkü söylevin koşulları onu tanımaması için yeterlidir.

Nitekim bu söylev bir görev devir teslimi söylevidir; yerine geçilen müteveffaya methiye düzülmesini gerektiren bir janrdır bu. Bunu az ya da çok zarafetle yapmak mümkündür. Burada söz konusu olan hatip en zarif tarzı seçmeyi bilmiştir: Durumun gerektirdiği göçmüş halefe övgüyü her türlü sözü olanaklı kılan adsız sese vazgeçilmez çağrıyla özdeşleştirir. Düşünce ve ifadenin böylesine bahtiyar anları nadirdir ve müelliflerini işaret ederler. Bu satırların yazarı Michel Foucault'dur. Ve bu biçimde yüceltilen "ses", o gün Collège de France'ta Düşünce Sistemleri Tarihi kürsüsünde yerine geçtiği kişi olan Jean Hyppolite'in sesidir.¹⁰

Demek ki imgelerin bağlayıcısını sağlaması gereken,

10- Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971.

Foucault'nun açılış dersinin son cümlesidir. Godard, tıpkı bundan yirmi yıl önce *La Chinoise*'da [Çinli Kadın] aynı ölçüde parlak başka bir sonsöz koyduğu gibi, bu cümleyi buraya koymuştu. Önceki, Althusser'in en esinli metni olan *Piccolo Teatro*, Bertolazzi ve Brecht üzerine *Esprit*'de yayınlanan makalesini bitiren son sözlerdi: "Arkamı dönüyorum. Ve soru yeniden üzerime atılıyor..."¹¹ O filmde arkasını dönen ve metni hayali bir röportajcının dosdoğru gözünün içine bakarak, sözcüklerin üstüne basa basa tekrarlayarak sözü harfiyen gerçekleştiren, Jean-Pierre Léaud'da cisimleşen militan/komedyen Guillaume Meister'di. Bu pantomim Maocu söylemin Parisli öğrencilerin genç bedenleri üzerindeki gücünü sahnelemeye yarıyordu. Bu gerçeküstücü esprideki harfiyen gerçekleştirmeye, bizim filmimizde, metin ile ses ve ses ile görülür bedenler arasındaki gizemli bir ilişkiyle karşılık verilir. Michel Foucault'nun berrak, kuru ve hafifçe gülen sesi yerine, Godard'ın Malraux'vari bir tumturaklılık barındıran ağır sesini duyarız. Yani işaret bizi kararsızlık içinde bırakır. Nasıl olur da, kurumsal bir mevki edinme durumuyla ilgili bir gösteriş parçası üzerine bindirilmiş mezar-ötesi aksanı, elinde muuyla genç kadını ve gettodaki çocuğu, sinemanın gölgeleri ile Yahudilerin soykırımını ilişkilendirir? Metnin sözcüklerinin görsel unsurlarla ilişkili olarak yaptığı nedir? Bir yandan montajın varsaydığı birleştirme gücü ile diğer yanda ne idüğü belirsiz bir gece vakti merdiven sahnesi, Varşova gettosunun sonuna tanıklık ve ne sinemadan ne de Nazi soykırımından söz etmiş bir profesörün açılış dersinin kökten ayrı türdenliğinin beraberinde getirdiği ayırıştırma gücü, kendilerini birbirine göre nasıl ayarlamaktadır? Burada daha şimdiden, ortak

11- Louis Althusser, "Notes sur un théâtre matérialiste", *Pour Marx*, La Découverte, Paris, 1986, s. 152. [L. Althusser, *Marx için*, çev.: I. Ergüden, İthaki Yay., 2002.]

olan,  l c  ve ikisi arasındaki ilişkinin birçok Şekilde söylenebildiği ve bir araya gelebildiğini ucundan görebilmekteyiz.

Baştan başlayalım. Godard'ın montajı, kimilerinin moderne dediği, ama zamansal belirteçlere iÇsel teleolojilerden uzak durmak işin benim sanatta estetik rejim adını verdiğim Şeyin bir kazanımını varsaymaktadır. Bu varsayılmıŐ kazanım, ortak  l c n n belli bir formuna, yani hikâye kavramının ifade ettiği forma mesafe konulmasıdır. Hikâye, Aristoteles'ten beri, Şiirin ussallığını tanımlayan "eylemler asamblesi" idi. Ideal nedensellik Őemasına –zorunluluk ya da ger eksilik yoluyla eklemlenme– uyan bu eski Şiir  l c s , aynı zamanda insani eylemlerin anlaŐılabirliĐinin belli bir formuydu. Göstergeler arası bir ortaklığı ve "göstergeler" ile "bizim" aramızdaki ortaklığı kuran oydu: unsurların genel kurallara göre kombine edilmesi ve bu kombinezonları üreten zek  ile onların hazzını duymaya davet edilen duyarlılıklar arasındaki ortaklık. Bu  l c  yönetici bir işlev ile –metinsel bir işlev olan anlaŐılabirlik– onun hizmetine koŐulmuŐ bir imge oluŐturucu işlev arasında bir ast-üst ilişkisi gerektiriyordu. Imge oluşturmak [*imager*], nedensel eklemlenmeyi aŐıĐa çıkaran düŐünceleri ve duyguları en yüksek duyusal ifadelerine ulaŐtırmak demekti. Aynı zamanda, bu eklemlenmenin algılanmasının etkisini kuvvetlendiren özgül birtakım duygular da uyandırmaktı. Şiir düŐüncesinde "imge"nin "metin"e tabi kılınması, Şiirin yasa-gücü altındaki sanatların denkliğini temellendiriyordu.

Bu hiyerarşik düzenin kaldırıldığını, sözcüklerin gücü ile görülür olanın gücünün iki yüzyıldır bu ortak  l c den kurtulmuş olduğunu kazanılmış kabul edersek, soru ortaya çıkar: Bu ayrışmanın sonucunu nasıl düşünmeli?

Bu sorunun en yaygın yanıtını biliyoruz. Sonuç, sözcük sanatının, görülür formlar sanatının ve tüm sanatların  zerkliginden ibarettir. Vergilius'un Őiirinin Laocoon'un acısına ver-

diği “görülürlüğü” heykeli iticileştirmeksizin taşa tercüme edilmesinin olanaksızlığı, 1760’lı yıllarda bu özerkliği kesin olarak kanıtlamıştı. Lessing’in *Laocoon*’unun formüle ettiği bu ortak ölçü yokluğu, ifade sicilleri [*registre*] ve dolayısıyla sanatlar arasındaki bu ayrışıklık saptaması, temsiliyet rejiminden kopuşu sanatın özerkliği ve sanatların birbirinden ayrılması olarak düşünen sanatta estetik rejime ilişkin “modernist” kuramlaştırmanın ortak çekirdeğidir.

Bu ortak çekirdek ana hatlarıyla özetleyeceğim üç versiyonda tercüme edilebilir. Önce iyimser, akılcı versiyon var. Hikâyelerin ve onlara tabi kılınmış imgelerin yerini formlar alır. Bu her özgül maddeselliğin [*matérialité*] –sözel, plastik, sessel, vs.– özgül birer işleme yöntemiyle açığa çıkarılmasıdır. Sanatların bu biçimde ayrılmasının teminatı, söz ile taş arasında ortak ölçü olmaması basit olgusu değil, bizzat modern toplumların akılcılığıdır. Bu akılcılığın özneteliği, deneyim alanlarının ve bunlara özgü akılcılık formlarının ayrılığıdır ve bu ayrılığı yalnızca iletişimsel aklın bağı doldurmalıdır. Burada, Habermas’ın ünlü bir söylevinde yeni-muhafazakârlığın müttefiği “post-yapısalcı” estetizmin sapkınlıklarının karşısına koyduğu modernite teleolojisini tanıyabiliriz.

Sonra, Adorno’nun dramatik ve diyalektik versiyonu var. Bu versiyonda sanatsal modernite iki ayrılığın ya da iki ortak ölçüsüzlüğün çatışmasını sahneye koyar. Zira deneyim alanlarının akılcı ayrılması aslında belli bir aklın işidir: Sirenlerin şarkısına karşı Ulysses’in hesaplayıcı aklı, çalışma ile keyif almayı ayıran akıl. Bu durumda, sanatsal formların özerkliği, yani sözcükler ile formların, müzik ile plastik formların, alimane sanat ile eğlence formlarının ayrılması başka bir anlam kazanır. Sanatın saf formlarını, çatlağı gizleyen gündelik ve ticari yaşamın estetize edilmiş formlarından ayırır. Böylelikle bu özerk formların yalnızlıktan gelen geriliminin bu formları kuran ilk ayrılığı

açığa vurmasını, bastırılmışın “imge”sini ortaya çıkarmasını ve ayrılmamış bir yaşamın gerekliliğini anımsatmasını sağlar.

Son olarak Lyotard’ın son kitaplarının tanıklık ettiği patetik versiyon var. Ortak ölçü yokluğu burada felaket adıyla anılır. Ve mesele artık iki ayrılığı değil, iki felaketi birbirinin karşısına koymaktır. Nitekim burada sanatın ayrılığı yücenin kökensel kırığına, idea ile duyulur sunum arasında herhangi bir istikarlı ilişki olamamasına massedilmiştir. Bu ortak ölçüsüzlüğün kendisi Öteki’nin gücünün damgası olarak düşünülür ki, bu Öteki’nin Batı aklı tarafından yadsınması soykırım deliliğine neden olmuştur. Modern sanatın ayrılıklarının saflığını koruma nedeni, yüce felaketin işaretini kayda geçirmektir; bu aynı zamanda totaliter felaketlere –yani soykırımlara, ama aynı zamanda estetize edilmiş, yani anestezi uygulanmış yaşama– karşı tanıklık etmektir.

Godard’da görüntülerin/imgelerin ayrışık bir biçimde birleştirilmesini, ortak ölçüsü olmayanın bu üç figürüne göre nasıl konumlamalı? Şu kesin ki Godard modern saflık teleolojilerine, elbette özellikle de felaket teleolojisine sempati duyar. Bütün *Histoire(s) du cinéma* boyunca imge/ikonun kefareti ödeme erdemini sinemayı ve sinemanın tanıklık etme gücünü kaybeden ilk günahın karşısına koyar: “imge”nin “metin”e, duyulur olanın “hikâye”ye tabi kılınması. Fakat burada bize sunduğu “göstergeler” söylem formunda düzenlenmiş görsel unsurlardır. Bize anlattığı sinema başka sanatların mal edilmesinden oluşan bir dizi gibidir. Ve bunu bize sözcükler, cümleler ve metinler, metamorfoz geçirmiş resimler, fotoğraflarla ya da güncel olay filmleriyle harmanlanmış ve bazen müzikal alıntılarla bağlanmış sinematografik sahnelerden oluşan bir örüntü içinde sunar. Kısacası *Histoire(s) du cinéma* baştan sona bu “psödomorfoz”lardan, bir sanatın başka bir sanat tarafından –avangardçı saflığın reddettiği– taklit edilmesinden

oluşmaktadır. Ve Godard'ın ikonperest bildirimlerine karşın, bizatihi imge mefhumu, bu iç içelikte, sanatların sınırlarını kateden ve malzemelerin özgüllüğünü yadsıyan metamorfik işlemselliğe ait bir imge gibi görünüyor.

Böylelikle, sanatların araçları arasındaki ortak ölçünün yitirilmesi, bundan böyle hepsi kendi evinde kalacak ve kendi ölçüsünü kendinden alacak olması demek değildir. Daha ziyade, bundan böyle her türlü ortak ölçünün tekil bir üretim olması ve bu üretimin ancak harmanlamanın ölçüsüzlüğüyle köktenliği içinde karşı karşıya gelme pahasına olanaklı olması demektir. Vergilius'un Laocoon'unun ıstırabının heykeltraşın taşına aynen tercüme edilememesinden, bundan böyle sözcüklerle formların birbirinden ayrılacağı, kimileri sözcük sanatına kendilerini adarken diğerlerinin zamanın aralıklarını, renkli yüzeyleri ya da dirençli maddenin oylumlarını işleyeceği sonucu çıkmaz. Hatta belki de bunun tam tersi çıkar. Hikâyenin ipi, yani birilerinin sanatıyla başkalarının sanatı arasındaki mesafeyi ayarlayan ortak ölçü koptuğu zaman, artık formlar birbirlerini benzerleştirmekle kalmayacak, maddesellikler doğrudan doğruya birbirlerini harmanlayacaktır.

Maddeselliklerin harmanlanması gerçek olmadan önce fikrisedir, kavramsaldır. Ressamların tuvallerinde gazete yazıları, şiirler ya da otobüs biletleri görmemiz için kübist ve dadaist çağı beklememiz gerekmişti elbette; sesleri yayma amaçlı hoparlörlerin ve görüntülerin yeniden üretimine yönelik ekranların heykellere dönüşmesi için Nam June Paik çağını; Kurucu Babaların heykelleri ya da koltuk kolçakları üzerine hareketli görüntü projeksiyonu yapmak için Wodiczko ya da Pipilloti Rist çağını; ve bir Goya tablosunda karşı açılar yaratmak için Godard çağını beklemek gerekti. Ama daha 1830'da Balzac romanlarını Hollanda tablolarıyla doldurabiliyor ve Hugo bir katedrali bir kitaba ya da bir kitabı bir

katedrale dönüştürebiliyordu. Yirmi yıl sonra Wagner eril şiir ile dişi müziğin tensel birliğini tek bir duyuşsal maddesellikte kutlayabiliyor; Goncourt'ların düzyazısı çağdaş ressamı (Descamps) duvar ustasına dönüştürebiliyor; ve daha sonra Zola kurgu ürünü ressamı Claude Lantier'yi etalajist/enstatatöre dönüştürüyor ve Quenu şarküterisinin hindileri, sosisleri ve *boudin*'leri* yeniden yerleştirmesini de onun en güzel yapıtı ilan edebiliyordu.

Daha 1820'li yıllarda bir filozof, Hegel, ussallık alanlarının ayrılmasının, beraberinde sanatın şanlı özerkliğini değil, ortak düşünce güçlerinin, yani ortaklık üreten ve ifade eden düşüncenin yitimini getirdiğini ve talep edilen yüce sapmanın belki de yalnızca "hayalci"nin konudan konuya atlamalarıyla sonuçlandığını göstererek, gelecekteki tüm modernizmlerin nefretini üstüne çekmişti. Sonraki kuşağın sanatçıları onu okumuş, okumamış ya da yanlış okumuş olabilirler, bunun pek önemi yok. Sanatlarının ilkesini, her birinde yalnızca kendine has bir ölçüde değil, tersine, her türlü "has" olanın dağılıp gittiği, kanıları ve hikâyeleri besleyen tüm ortak ölçülerin, kaotik bir büyük yan yana dizimin, imlemler ile maddeselliklerin kayıtsız bir büyük karışımı lehine ortadan kaldırıldığı yerde arayarak, pekâlâ bu kanıtlamaya yanıt veriyorlardı.

Cümle-imge ya da Büyük Yan Yana Dizim

Buna büyük yan yana dizim [*parataxe*] adını verelim. Büyük yan yana dizim, Flaubert'in zamanında, duygu ve eylemlerin tüm sebep sistemlerinin, atomların farksızca ve rastlantısal karıştırılması lehine dağılıp gitmesidir. Güneşte parıldayan

*Domuz kanı ve yağından yapılan bir şarküteri ürünü. (ç.n.)

azıcık toz, bir şemsiyenin üzerine düşen erimiş kar damlası, bir eşeğin çenesindeki bir çalı parçacığı, sebeplerini şeylerin büyük sebepsizliğiyle eşitleyerek aşklar yaratan madde eğretilemeleridir. Zola'nın zamanında bu, *Ventre de Paris*'in [Paris'in Karnı] sebzeleri, şarküterileri, balıkları ve peynirlerinin istiflenmesidir ya da *Au Bonheur des Dames*'in [Hanımların Mutlu Saatinde] tüketim ateşiyle tutuşmuş beyaz kumaş yığınlarıdır. Apollinaire, Blaise Cendrars, Boccioni, Schwitters ya da Varèse zamanında, tüm hikâyelerin cümlelere çözüldüğü bir dünyadır bu. Bu dünyada cümleler sözcüklere çözünür; her türlü resim konusuysa çizgilere, dokunuşlara ya da “dinamizmler”e çözünür; melodinin notaları gemi sirenleriyle, araba gürültüleriyle ve mitralyöz takırtısıyla kaynaşır; bu dünya, cümlelerin bütün bunlarla ve bu sessel yeğinliklerle değiş tokuş edilebileceği bir dünyadır. Örneğin Blaise Cendrars'ın 1917'de, temel duyumsal ölçülere vardırılmış sözcüklerin yan yana getirilmesine indirgenebilecek cümlelerle kutladığı “derin bugün” böyledir: “Olağanüstü bugün. Iskandil. Anten. Maske. Girdap. Yaşıyorsun. Eksantrik. Tam yalnızlık içinde. Adsız komünyon içinde [...] Ritm konuşuyor. Kimya. Varsın.” Ya da: “Öğreniyoruz, içiyoruz. Sarhoşluk. Gerçeğin artık hiçbir anlamı yok. Hiçbir imlemi yok. Her şey ritm, söz, yaşam [...] Devrim. Dünyanın gençliği. Bugün.”¹² “Ritm, söz, yaşam” olan bir madde- nin mikro-devinimleri lehine ilga edilmiş hikâyelerin bugünü, dört yıl sonra, Blaise Cendrars'ın genç dostu kimyacı ve sinemacı Jean Epstein'in yedinci sanatın sahnelerinin yeni duyumsal gücünü anlatmak için kullanacağı eşit ölçüde yan yana dizimli cümlelerle genç sinema sanatını kutsadığı bugündür.¹³

12- Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, *Oeuvres complètes*, Denoel, Paris, 1991, C 4, s. 144-145 ve 162-166.

13- Jean Epstein, “Bonjour cinéma”, *Oeuvres complètes* içinde, Seghers, Paris, 1974, C 1 s. 85-102.

Eskisinin karşısına konulan yeni ortak  l cu ritmdir, her duyarlı atomun dirimsel unsurunun  l c s d r; imgeyi s zc ge, s zc g  dokunuşa, dokunuşu da ışıgın ya da devinimin titreşimine intikal ettirir. şöyle de söylenebilir: “Derin bugün” n yasası, yani büyük yan yana dizimin yasası, artık  l c n n olmaması, yalnızca ortak olanın olmasıdır. Bu ortak, bundan böyle gücünü sanata veren  l c s zl k ya da kaostur.

Ama kaos ya da büyük yan yana dizimin bu  l c s z ortak'ı, ikisinde de aynı derecede kaybolma tehlikesi altında olduğu iki bölgeden neredeyse ayırt edilemez bir sınırla ayrılır. Bir kenarda, cümlenin  ıgılgı ve anlamın beden hallerinin ritmine gömülüp gittiği büyük şizofrenik patlama; diğer kenarda, metaların ve ikizlerinin yan yana koyulmasıyla ya da boş cümlelerin geviş getirirce yinelenmesiyle ya da manipüle edilmiş yeğinliklerin, fasılalarla yürüyen bedenlerin sarhoşluğuyla özdeşleşen büyük ortaklık. Ya şizofreni ya da uzlaşı. Bir yanda büyük patlama, Rimbaud'nun adını koyduğu ama Baudelaire'den Artaud'ya, Nietzsche, Maupassant, Van Gogh, Andrei Biely ya da Virginia Woolf'tan geçerek giden bütün çağın deneyimlediği ya da korktuğu “dangalağın iğrenç gülüşü.” Diğer yanda, büyük ticari ve dilsel eşitlik ya da ortaklık sarhoşu bedenlerin büyük manipülasyonu. O halde estetik sanatın  l c s , kopuk ama has unsurların kaotik gücüyle beslenen çelişkili bir  l cu olarak kurulmak ve bundan dolayı bu kaosu –ya da bu “aptallığı”– büyük patlamanın hiddetinden ya da büyük uzlaşının uyusukluğundan ayırmak zorundaydı.

Bu  l c y  cümle-imge olarak adlandırmayı öneriyorum. Bundan anladığım, sözel bir sekans ile görsel bir formun birleşiminden başka bir şey. Cümle-imgenin gücü roman c mlerinde ifade bulabilir, ama teatral mizansen ve sinematografik montaj formunda, ya da fotoğraftaki söylenen ile söylenmeyen arasındaki ilişkide de görülür. Cümle söylenebilir

olan değildir, imge görülebilir olan değildir. Cümle-imgeden anladığım, estetik olarak, yani metnin imge ile temsili ilişkisini bozma tarzı bakımından tanımlanması gereken iki işlevin birleşimi. Temsil şemasında metne düşen, eylemlerin fikrîsel eklemlenmesiydi; imgenin payı ise metne et veren ve kıvam kazandıran buradalık eklentisi. Cümle-imge bu mantığı altüst eder. Bundan böyle cümle ancak et veren olduğu ölçüde eklemler. Ve bu et ya da bu kıvam, paradoksal olarak, sebepsiz şeylerin büyük edilginliğinin eti ve kıvamıdır. Imge ise etkin, patlayıcı, sıçrayıcı güç olmuştur: iki duyusal düzen arasındaki rejim değişikliğinin gücü. Cümle-imge bu iki işlevin birleşimidir. Büyük yan yana dizimin kaotik gücünü cümlesel süreklilik gücü ve imge kurucu kopuş gücü olarak katlar. Cümle olarak, şizofrenik patlamayı geri iterek yan yana dizimsel gücü kendinde toplar. Imge olarak, kayıtsız geviş getirmenin büyük uykusunu ya da bedenlerin büyük ökaristik sarhoşluğunu patlayıcı gücüyle geri iter. Cümle-imge büyük yan yana dizimin gücünü elinde tutar ve şizofrenide ya da uzlaşıda kaybolmasına karşı koyar.

Deleuze ve Guattari felsefe ya da sanatın gücünü kaosun üzerine gerili ağlarla tanımlarlar, burada bu düşünülebilir. Ama madem ki burada sinemanın hikâyelerinden söz ediyoruz, cümle-ingenin gücünü ben daha ziyade komik bir filmin ünlü bir sekansıyla örnekleyeceğim. *A Night in Casablanca*'nın [Casablanca'da bir Gece] başında, bir polis memuru, hareketsiz, eli duvara doğru uzanmış duran Harpo'nun tuhaf haline kuşkulu bir havayla bakar. Oradan çıkmasını ister. Harpo bir baş işaretiyle bunu yapamayacağını belirtir. Polis memuru "herhalde duvarı ayakta tutanın siz olduğuna inandıracaksınız beni" diye ironik bir söz eder. Harpo yine bir baş hareketiyle durumun tam bu olduğunu belirtir. Dilsiz adamın onunla böyle dalga geçmesine hiddetlenen polis memuru, Harpo'yu

nöbet yerinden eker alır. Ve tabii ki duvar büyük patırtıyla çöker. Duvarı ayakta tutan bu dilsiz adam gag'ı, sanatın *her şey birbirini destekler*'ini patlayıcı deliliğin ya da uzlaşısal aptallığın *her şey birbirine dokunur*'undan ayıran cümle-imgenin gücünü duyumsatmaya en elverişli alegoridir. Ve ben bunu Godard'ın oksimoronik formülüne seve seve yaklaştırırım: “*Ey k r gözlerimizin tatlı mucizesi.*” Yalnızca bunu bir dola-yımla yapacağım; sanatın aptallığını dünyanın aptallığından ayırmaya kendini adanmış, cümlelerini yüksek sesle kendine söylemek zorunda olan, aksi takdirde cümlelerde “yalnızca ateş” gören yazar dolayımıyla. Eğer Flaubert cümleleri için-de bir şey “görmüyor” ise, bunun nedeni görücülük çağın-da yazması ve görücülük çağının tam da belli bir “görü”n n yitirildiği, *söyleme* ile *görmenin* mesafesiz ve tekab liyetsiz bir ortaklık mekânına girdiği bir ağ olmasıdır. Sonuç: Hiçbir şey görülemez, ne görülenin ne dediği, ne de söylenenin ne gösterdiği. Oyleyse duymak gerekmektedir, kulağa bel bağla-mak. Kulak, bir yinelemeyi ya da bir ses tekrarını belirleyerek cümlenin sahte olduğunu, yani hakiki olanın gürültüsünü, katedilmiş ve hâkim olunmuş kaosun soluğunu taşımadığını bildirecektir.¹⁴ Doğru [*juste*] cümle kaosun gücünü şizofrenik patlamadan ve uzlaşısal uyuşmadan ayırarak intikal ettiren cümledir.

O halde doğru cümle-imgenin erdemi yan yana dizimli bir söz diziminin erdemidir. Bu söz dizimi, mefhumun dar si-nematografik anlamının ötesine doğru genişletilerek, *montaj* olarak da adlandırılabilir. Hikâyelerin ardında uçuşan toz-ların, bunaltıcı ıslaklıkların, meta yığınlarının ya da delilik yeğinliklerinin çıplak gücünü keşfetmiş olan on dokuzuncu yüzyıl yazarları,  ls z n  ls  ya da kaosun disiplini

14- Bkz. Özellikle 12 Aralık 1857 tarihli Mademoiselle Leroyer de Chantepie'ye mektup ve Mart 1876 tarihli George Sand'a mektup.

olarak montajı da icat ettiler. Bunun en kitaba uygun örneği, *Madame Bovary*'deki Halk Meclisi sahnesidir. Burada cümle-
imgenin gücü, profesyonel ayartıcı ile resmi konuşmacının
iki boş söylevi arasından yükselir; hem ikisini de eşitleyen
çevrenin uyusukluğundan devşirilmiş, hem de ondan bağışık
olarak. Ama beni ilgilendiren soru bakımından *Le ventre de
Paris*'teki *boudin* yapımı epizodunun daha anlamlı olduğunu
sanıyorum. Epizodun bağlamını hatırlatayım: 1848'de Cum-
huriyetçi olan Florent, Aralık 1851 darbesinde sınırdışı edil-
miş ve Guyana zindanından kaçmıştır; sahte bir kimlikle üvey
kardeşi Quenu'nün şarküterisinde kalıyordur; orada hayvan-
lara yem olmuş yoldaşlarından bahsettiğine kulak misafiri
olan yeğeni küçük Pauline'in kuşkusunu uyandırır, işleri em-
peryal bolluk içinde yüzen yengesi Lisa tarafındansa kınanır.
Lisa Florent'dan sahte kimliğiyle boştaki bir Hal Denetçisi
konumunu kabul etmesini ister, ama dürüst Cumhuriyetçi
bu tavizi reddeder. Bunun üzerine şarküteri hayatının büyük
olaylarından birisi gelir: Zola'nın almaşmalı bir montajla kur-
duğu *boudin* yapımı. Kanın pişirilmesinin ve iyi bir *boudin*
vaadinin yapanlara ve izleyenlere aşıladığı hevesin lirik anla-
tısına, Pauline'in amcasından istediği "hayvanlara yem olmuş
adam" anlatısı karışır. Florent sınırdışı edilmenin, zindanın,
fırarın acılarını ve Cumhuriyet ile katilleri arasında böylelikle
kapanan kan borcunu üçüncü kişi kipinde anlatır. Ama bu
sefalet, kıtlık ve adaletsizlik hikâyesi gereğinden fazla büyü-
dükçe, *boudin*'in neşeli fokurdaması, yağın kokusu, ortamın
kafa yapan kokusu hikâyeyi yalanlamaya başlar, onu başka
çağdan gelme bir hortlağın anlattığı inanılmayacak bir hikâ-
yeye dönüştürür. Adalet isteyen bu dökülmüş kan ve açlıktan
ölüm hikâyesi yer ve durum tarafından çürütülür. Açlıktan öl-
mek, fakir olmak ve adaleti sevmek ahlâkdışıdır. Lisa bu dersi
çıkartır, ama *boudin*'in neşeli şarkısı zaten bunu dayatıyordu.

Epizodun sonunda gerçekliği ve adaleti elinden alınmış Florent ortamın sıcaklığı karşısında zayıf düşer ve yengesine pes ederek denetçilik işini kabul eder.

Böylelikle şişmanlar ile K r işbirliği [*les Gras / le gras*] mutlak bir zafer kazanmış; almaşımlı montaj da, hem sanatın farklarının hem de siyasetin karşıtlıklarının, meta-kraliçenin sıcak içtenliğine gösterilen rızada ortak olarak yitimini kutsamış gibi görünür. Ama montaj iki terim arasında mutlaka bütüne kendi rengini veren terimin galip çıkacağı basit bir karşıtlık değildir. Almaşımlı montajın geriliminin  z nd ğ  cümlenin uzlaşısallığı, mesafeyi yeniden yerleştiren imgenin patetik çarpması olmadan olamaz. Eisenstein'in kavramsallaştırdığı organik ile patetik arasındaki çatışkılı tamamlayıcılığı gündeme getirmem sırf benzetme olsun diye değil. Eisenstein'in *Rougon-Macquart* dizisinin yirmi cildini montajın "yirmi destek direği" yapmış olması boşuna değildir.¹⁵ Burada Zola'nın gerçekleştirdiği dahiyane montaj hamlesi, tek bir imge sayesinde şişmanların kesin zaferiyle, yani büyük yan yana dizimin uzlaşıya massedilmesiyle  elişmektir. Nitekim Florent'in s ylevine, ayrıcalıklı bir dinleyici, iyice sarmalanmış zenginliği ve kınayıcı bakışıyla onu görsel olarak  r ten bir karşı-söyleyici vermiştir. Sessiz bir biçimde konuşkan bu karşı-söyleyici kedi Mouton'dur. Kedinin, Sergei Eisenstein'dan Chris Marker'a, sinemanın diyalektisyenlerinin fetiş hayvanı olduğu, bir aptallığı bir başka aptallığa tahvil eden, muzaffer gerekçeleri aptalca batıl inançlara ya da bir sırtışın gizemine havale eden hayvan olduğu bilinir. Lisa'nın gerekçesini dile gelmemiş basit tembelliğine dönüştüren kedi aynı zamanda yoğunlaştırma ve bitiştirme yoluyla Lisa'nın kendisini de kutsal ineğe, isten siz ve kaygısız alaycı Junon figürüne dönüş-

15- Sergei Eisenstein, "Les vingt piliers de sout nement", *La non-indiff rente nature* içinde, 10/18 Paris, 1976, s. 141-213.

türür; Schiller bu figürde özgür görünüşü, yani amaçlar ile araçların ve etkin ile edilginin düzene koyulmuş ilişkisi üzerine kurulu dünyanın düzenini askıya alan estetik görünüşü özetliyordu. Kedi, Lisa'yla beraber, Florent'i muzaffer metanın lirizmine rıza göstermeye sevk ediyordu. Ama aynı kedi dönüşür, Lisa'yı da bu muzaffer düzeni budalaca rastlantısalığına iade eden mitolojik alay tanrılarına dönüştürür.

İşte cümle-imgenin bu gücü, ölü metin ile canlı imge arasındaki kabul edilmiş karşıtlıklara rağmen, Godard'ın *Histoire(s) du cinéma'sına* ve özelde bizim epizodumuza hayat veren güçtür. Nitekim bu yeri değiştirilmiş görünen kabul edilme söylemi, Zola'nın kedisinin oynadığı rolle, ama aynı zamanda sanatsal yan yana dizimi ıvır zıvır malzemelerin çöküşünden, *her şey birbirini destekler'i her şey birbirine dokunur'dan* ayıran duvarı ayakta tutan dilsiz adamın rolüyle karşılaştırılabilir bir rol oynar. Elbette Godard Şişmanlar'ın kompleksiz saltanatıyla karşı karşıya gelmedi. Zira tam da o saltanat, Zola'dan beridir, estetize edilmiş metanın ve reklamcının ince zevkinin rejimine geçmeyi başarmış bulunuyor. Godard'ın sorunu da tam orada: Onun montaj pratiği pop çağında şekillendi; o çağda yüksek olan ile alçak olanın, ciddiyet ile alay arasındaki sınırların bulandırılması ve konudan konuya sıçrama uygulaması, metaların saltanatının karşısına kendi eleştirel erdemlerini koyabiliyor gibi görünüyorlardı. Ama o zamandan bu yana metanın kendisi alay ve konudan konuya sıçrama çağına girdi. Dün altüst edici bir değeri olan her şeyin her şeyle bağlanması bugün gazeteciliğin *her şey her şeyde'sinin* ve reklamcılığın konudan konuya'sının saltanatıyla gitgide daha türdeş olmuştur. O halde gizemli bir kedinin ya da bürlesk bir dilsizin gelip montajın düzenini bozması gerekmektedir. Epizodumuz, herhangi bir komiklik tonu olmasa da bunu yapıyor olabilir. Her durumda kesin olan bir şey var, o da mum tutan

genç kızın yalnızca gece vakti silüetini bilen *Histoire(s)*'in izleyicisi için açıkça algılanamazdır: Bu genç kadının Harpo'yla en az iki ortak özelliği vardır. Birincisi, o da en azından mecazi anlamda dökülüp giden bir evi ayakta tutmaktadır; ikincisi, o da dilsizdir.

Bakıcı Kadın, Yahudi Çocuk ve Profesör

Bu planın hangi filmde alındığından bahsetmenin zamanıdır: *The Spiral Staircase* [Döner Merdiven]. Film çeşitli handikapların kurbanı kadınlara hınçlanan bir katilin hikâyesini anlatır. Bir travma sonucu dilsiz olan kadın kahraman tam canı için tasarlanmış bir kurbandır; zira katil, çabucak anlayacağımız gibi, kadının yaşlı bir hasta hanımın bakıcılığını yaptığı ve iki üvey erkek kardeşin rekabetinden doğan nefret ortamı içinde boğulmuş evde oturmaktadır. Kadın elinde kendisini seven genç doktorun telefon numarasından başka hiçbir koruma bulunmaksızın bir geceyi evde geçirir –ki dilsiz bir kadın için bunun en etkili çare olmadığı açıktır– ve tam vaat edilmiş kurbanlık kaderine boyun eğecekken katil son anda üvey annesi tarafından öldürülür – bu yeni travma sonucunda ise dili geri gelir.

Bunun gettadaki küçük çocuk ve profesörün açılış konuşması ile ilişkisi nedir? Görünene göre şu: Katil basit bir karşı konulamaz itkiler kurbanı değildir. Doğanın ya da rastlantının sakat kıldığı, dolayısıyla tam olarak normal bir hayat sürmeyecek insanları, kendilerinin ve herkesin iyiliği için ortadan kaldırma amacını güden yöntemli bir biliminsandır. Entrika muhtemelen 1933 tarihli bir İngilizce romandan alınmış, yazarı ise özel bir siyasal bakış gözetmiş gibi görünmemektedir. Ama film gösterime 1946'da girer, ki bu 1945'te yapılmış

olduğunu düşündürür. Yapımcısı, kendini Hitler'e vermeye hazır Almanya üzerine 1928 tarihli teşhis/film efsanevi *Menschen am Sonntag*'ın [Pazar Günü İnsanlar] katılımcılarından biri, Nazizm'den kaçan ve Amerikan *film noir*'ına Alman ekspresyonizminin plastik ve bazen politik gölgelerini uyarlayan sinemacı ve kameramanlardan biri olan Robert Siodmak'tır.

Öyleyse her şey açıklanmış gibi görünüyor: Bu parça gettonun teslim olması görüntüsü üstüne bindirilmiş olarak bulunmaktadır, çünkü orada Nazi Almanya'sından kaçmış bir sinemacı berrak bir kurgusal benzetmenin içinden Nazi-lerin "alt-insanlar"ın soyunu tüketme programından bahsetmektedir. 1946 tarihli bu Amerikan filmi, İtalyan sinemacı Rossellini'nin, aynı programın bir başka uyarlaması üzerine yapacağı *Germania anno zero*'ya [Sıfır Yılında Almanya] yankı yapar. Küçük Edmund'un yatalak babasını öldürdüğü bu film, Murnau'nun *Faust*'undan Renoir'ın *Règle du jeu*'sü [Oyunun Kuralı] ya da Chaplin'in *The dictator*'ına [Diktatör] sinemanın örnek masallarla soykırımdan söz etme tarzına kendi üslubunca tanıklık eder. Buradan hareketle bulmacayı tamamlamak, hepsi birbirine uyan parçaların her birine anlamını vermek kolaydır. Nosferatu'nun karşısındaki gülen kalabalık King Vidor'un *The Crowd*'ının [Kalabalık] son sahnelerinden alınmadır. Sessiz filmin son zamanlarına ait bu filmin kurgusuna ilişkin verinin önemi pek yoktur: ayrılmanın eşliğindeki bir çiftin bir müzikholde nihai olarak barışmaları. Godard'ın montajı burada açıkça simgeseldir. Bize gösterdiği şey, Hollywood endüstrisinin kaptığı karanlık salonlardaki kalabalığın, yine bu endüstrinin yaktığı bir gerçekle ısıtılan bir imgeselle beslenmesidir; ve bu gerçek de pek yakında hakkı olan sahi-ci kan ve gözyaşını talep edecektir. Ekranda beliren harfler (*kamusal düşman, kamu*) bunu kendi tarzında söyler. *Public Enemy* [Halk Düşmanı], *The Crowd*'dan az sonra gelen, James

Cagney'in oynadığı bir babanın hikâyesini anlatan, Wellman'ın bir filminin başlığıdır. Ama aynı zamanda, hem sinema kalabalıklarını hepten bağımlılaştırmış, hem de Murnau tarzı sinema sanatçı/peygamberlerini yok etmiş olan Hollywood iktidarının cisimleşmiş hali olan *The Crowd*'ın prodüktörü Irvin Thalberg'e Godard'ın verdiği unvandır.

Öyleyse epizod iki kapmayı tam bir koşutluk içine koymaktadır: Alman kalabalıklarının Nazi ideolojisi tarafından kapılması ve sinema kalabalıklarının Hollywood tarafından kapılması. Ara unsurlar bu koşutluğun içine yerleşecektir: Franju'nun *Judex*'inden [Hakem] alınma bir insan/kuş sahnesi; tüm gücü bakışlarında toplanmış felçli ve dilsiz sinemacı Antonioni'nin gözleri üzerine bir yakın plan; felaket sonrası Almanya'nın örnek sinemacısı, Fritz Lang'ın *La Mort de Siegfried*'inden [Siegfried'in Ölümü] çıkma atlıların handiyse bilinçaltı hortlaklarının tasallutuna maruz kalan Fassbinder.¹⁶ Bu uçucu belirlere eşlik eden metin Jules Laforgue'un –yirmi altı yaşında ölmüş bir şair olmanın yanı sıra, genel olarak Alman kültüründen ve özelde Schopenhauer'in nihilizminden beslenmiş bir Fransız yazar– *Simple agonie*'sinden ödünç alınmış.

Öyleyse her şey açık, ama küçük bir farkla: Böylelikle yeniden kurulan mantık, *Histoire(s)*'in normal izleyicisi için en az film kadar tanınmamış bir aktris olan Dorothy McGuire'in silüetinde kesinlikle deşifre edilemeyecek durumdadır. Öyleyse bu izleyici için genç kadının sahnesini gettodaaki çocuğun fotoğrafına bağlayacak olan, entrikanın alegorik niteliği değildir. Bizzat cümle-imgenin kendinde gücüdür, yani iki bilinmez ilişkinin gizemli düğümü. Cümle-imge ilk olarak kurduğadaki dilsiz kadının tuttuğu mum ile fazlasıyla gerçek çocuk

16- Bu unsurları saptadığı için Bernard Eisenschitz'e teşekkür ederim.

arasındaki maddesel ilişkiyi aydınlatır gibi görünüyor. Nitekim paradoks budur. Soykırım Siodmak'ın sahnelediği hikâyeyi aydınlatacak değildir, tam tersi: Sinemanın siyah-beyazı, hikâye gücünü getto görüntüsü üzerine yansıtacaktır; sinema bu hikâyeye gücünü, Godard'ın dediğine göre Nuremberg ışıklandırılmalarını daha baştan icat etmiş olan Karl Frund tarzı büyük teknisyenlerden almış, onlarsa bu ışıklandırma tekniklerini Goya, Callot ya da Rembrandt ve onun "korkunç siyah-beyazından" almışlardır. Ve cümle-imgenin taşıdığı ikinci gizemli ilişki için de bu geçerlidir: Foucault'nun cümlelerinin sahneye ve bağladıkları düşünülen fotoğrafla ilişkisi. Aynı paradoks uyarınca, ayrı türden unsurları birleştiren, filmin entrikasının sağladığı bariz bağlantı değil, bu cümlelerin bağımsızlığıdır. Nitekim ilginç olan, bir Alman yapımcının 1945'te ona emanet edilen senaryo ile çağdaş savaş ve soykırım gerçeği arasındaki benzerliklerin altını çizmesi değil, cümle-imgenin kendi halindeki gücüdür, merdiven sahnesinin getto fotoğrafıyla ve profesörün cümleleriyle doğrudan teması geçme yeteneğidir. Bu bir tercüme ya da açıklama değil, temas etme gücüdür, "eğretilmelerin kardeşliği" tarafından kurulmuş bir ortaklığı sergileme yeteneği. Sinemanın kendi zamanı hakkında konuştuğunu göstermek değildir mesele, sinemanın kalabalık yaptığını, yapmış olması gerektiğini kesinleştirmektir. Sinemanın tarihi, tarih yapma gücünün tarihidir. Sinemanın zamanı, der Godard, cümle-imgelerin, hikâyeleri (*les histoires*) kovarak iktidara geçtikleri ve hikâyelerin "dışarı" ile doğrudan eklenerek tarih yazdıkları zamandır. Bu eklenme gücü türdeş olanın gücü değildir – Nazizmden ve soykırımdan bahsetmek için bir korku hikâyesinden yararlanmak değildir. Ayrı türden olanın gücüdür, üç yalnızlık arasındaki doğrudan çarpışmanın gücüdür: sahnenin yalnızlığı, fotoğrafın yalnızlığı ve bambaşka bir bağlamda bambaşka bir şeyden bahseden

sözcüklerin yalnızlığı. Ayrı türden unsurların çarpışmasıdır ortak ölçüyü veren.

Bu çarpışmayı ve etkisini nasıl düşünmeli? Bunu anlamak için fragmentasyonun ve eylem mantığını bozan aralığın erdemlerini gündeme getirmek yeterli değildir. Fragmentasyon, aralık, kupür, kolaj, montaj – sanatsal modernitenin ölçütleri olarak seve seve kabul edilen tüm bu nosyonlar çok çeşitli, hatta karşıt imlemler üstlenebilirler. Sinematografik ya da romanesk fragmentasyonun temsil düğümünü daha da sıkılaştırmanın bir tarzından ibaret olduğu durumu bir kenara bırakıyorum. Ama bu durumu göz ardı etsek bile, ayrı türden olanın ortak ölçü oluşturduğu iki büyük tarz kalır geriye: diyalektik tarz ve simgesel tarz.

Diyalektik Montaj, Simgesel Montaj

Bu iki terimi şu okul ya da bu öğretinin sınırlarını aşan kavramsal anlamda alıyorum. Diyalektik tarz, ayrı türden unsurlardan oluşan küçük düzenekler yaratmak için kaosun gücünü kullanır. Süreklilikleri fragmante ederek ve birbirini çağırان terimleri birbirinden uzaklaştırarak, ya da tersine türdeş olmayanları yaklaştırarak ve bağdaşmazları bir araya getirerek, çarpışmalar yaratır. Böyle geliştirilmiş çarpışmalardan, başka bir ölçü dayatacak olan bir patlayıcı ortaklık gücünü ortaya çıkartmaya yatkın birtakım küçük ölçü aletleri yapar. Bu küçük düzenek, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir diseksiyon masası üzerinde buluşmaları olabilir, ya da bir kâmiş ile bir Ren denizkızının Opera Pasajı'nın demode vitrininde buluşması¹⁷ ya da bu aksesuarların gerçeküstücü şiir, resim

17- Bkz. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1966, s. 29-33.

ya da sinemadaki herhangi başka eşdeğerleri. Bağdaşmazların buluşması, bir başka ölçüyü benimseseten bir başka ortaklığı apaçık kılar, arzunun ve rüyanın mutlak gerçekliğini dayatır. Ama kapitalist altını Hitler'in gırtlığında gösteren, yani ulusal devrim lirizminin ardındaki ekonomik tahakküm gerçeğini görünür kılan John Heartfield tarzı militan fotomontaj da olabilir; bundan kırk yıl sonra, Vietman savaşının görüntülerini Amerikalıların yuva mutluluğunun reklam görüntüleriyle harmanlayarak "eve servis" eden Martha Rosler'in fotomontajı da. Bize daha yakın bir örnek, Krzysztof Wodiczko'nun Amerikan resmi anıtlarına projekte ettiği *homeless** görüntüleri, ya da Hans Haacke'nin satın alıcılarının her birinin ödediği meblağı sırayla belirten küçük notlar iliştiirdiği tabloları. Bu durumların hepsinde bir dünyanın ardındaki bir başka dünyanın görünür kılınması vardır: *home*'un rahatlığının ardında uzaktaki çatışma, şehrin yeni binalarıyla eski amblemlerinin ardında *homeless*'ların kentsel yenilenme tarafından dışarı atılması, sanatın ortaklığı ya da yüceliği retoriğinin ardında sömürü altını, tüm bölgesel ayrılıkların ardında kapitalin ortaklığı ve tüm cemaatlerin ardındaki sınıflar savaşı. Mesele, yalnızca bir çatışmanın şiddetiyle örtüsü kaldırılabilir olacak olan bir başka ölçü düzenini görünür kılmak için bir çarpışma hazırlamak, sahneye tanıdık bir şeyin yabancılığını koymaktır. O halde ayrı türden olanları birleştiren cümle-ingenin gücü, bir dünyanın, yani oyalayıcı ya da görkemli görünümüleri ardında yasasını dayatan öteki dünyanın sırrını ifşa eden bir sapmanın ve çarpmanın gücüdür.

Simgeci tarz da ayrı türden unsurları ilişkiye sokar ve birbiriyle ilişkisiz unsurları montajlayarak küçük makineler kurar. Ama bunları ters bir mantık uyarınca bir araya getirir. Yabau-

*Metinde İngilizce: "evsiz, evsizler" (ç.n.)

cı unsurlar arasında, daha temelli bir ortak aidiyet ilişkisine, ayrı türden unsurların tek bir özsel doku içinde buldukları ve daima yeni bir eğretileninin kardeşliği uyarınca toplanabilmeye yatkın oldukları bir ortak dünyaya tanıklık eden bir tanıdıklık, duruma uygun bir benzerlik yerleştirmeye uğraşır. Diyalektik tarz farklıların çarpışması yoluyla ayrı türden bir düzenin sırrını hedef alıyorsa, simgeci tarz da unsurları gizem [*mystère*] formunda toplar. Gizem muamma [*énigme*] ya da mistik nitelik değildir. Gizem Mallarmé'nin geliştirdiği ve Godard'ın belirtik bir biçimde yeniden ele aldığı estetik bir kategoridir. Gizem, benzerlik üreten, şairin düşüncesini bir dansözün ayaklarında, bir şalın kıvrımında, bir yelpazenin açılışında, bir avizenin parıltısında, ya da giyinik bir ayının beklenmedik bir hareketinde tanımamızı sağlayan bir tiyatro makinesidir. Senaryo yazarı Appia'nın, müzisyen/şair Wagner'in düşüncesini, operanın söz ettiği şeye benzeyen boyanmış dekorlar içinde değil, gerçek dekordan soyutlanmış plastik formlarda tercüme etmesini sağlayan, ya da hareketsiz dansçı Loie Fuller'ın yalnızca örtüler ve projektörler sayesinde ışıltılı bir çiçek ya da kelebek figürüne dönüşmesini sağlayan, yine gizemdir. Gizem makinesi ortak olanı yapmaya yarayan bir makinedir, dünyaları birbirinin karşısına koymaya değil, en beklenmedik yollarla bir ortak aidiyeti sahneye ortaya koymaya yarar. Ve ortak ölçüsü olmayanların ölçüsünü veren de bu ortaktır.

Cümle-imgenin gücü böylelikle bu iki kutup –diyalektik ve simgesel– arasında gerilidir: ölçü sistemlerinin ikiye katlanmasını gerçekleştiren bir çarpışma ile büyük ortaklığa form veren benzerlik arasında, ayıran imge ve sürekli cümlelemeye meyleden cümle. Sürekli cümleme “sonsuzu tutan karanlık kıvrımdır”, her türlü ayrı türdeki unsurdan başka bir ayrı türden unsura gidebilen esnek çizgidir, kopuk ola-

nın, asla başlamamış, bağlanmamış ve her şeyi kendi yaşsız ritminde kapıp götürebilecek olanın gücüdür. Kimse onda bir şey “gör”mese bile hakiki olanın içinde olunduğuna, cümle-
imgenin doğru olduğuna tanıklık eden romancı cümlesidir. Godard, Reverdy’yi alıntılıyarak, “doğru” görüntü, der, ara-
larının en açık olduğu halde ele alınmış, uzak olan iki şey
arasındaki doğru [*juste*] ilişkiyi yerleştiren görüntüdür. Ama
görüntünün doğruluğu asla görülmez. Cümle görüntünün
müziğini duymalıdır. Böylelikle doğru olarak kavranabi-
lecek olan cümledir, yani daima bir başka cümle tarafından,
yani kendi has gücü tarafından öncelenmiş olarak verili olan
şeydir: cümlelenmiş kaos, Flaubert’in atomları harmanla-
ması, Mallarmé’nin arabeski, Godard’ın Hermann Broch’tan
ödünç aldığı fikir olan kökensel “fısıldaşma”nın gücü. Ve
Foucault’nun cümleleri pekâlâ bu başlamamış olanın gücünü
ifade edecektir, her türlü bağlantı düzeneğinin kefarecini öde-
yen ve kutsayan kopuk olanın gücünü.

Açılış dersindeki orada olmayana sungu, bir *film noir* sah-
nesinin gölgeleri ve getto mahkûmlarının görüntüsü arasın-
daki ilişki nedir? Şu yanıt verilebilir: siyah ile beyazın katıksız
karşıtlığı ile kopuk cümlelemenin katıksız sürekliliği arasın-
daki ilişki. Foucault’nun cümleleri, Godard’ın cümlelerinin –
Elie Faure’dan, Heidegger’den ya da Denis de Rougemont’dan
ödünç aldığı cümleler– *Histoire(s) du Cinéma* boyunca yap-
tığı şeyi söylemektedirler: kopuk olanın bağlayıcı gücünü,
daima kendi kendini önceleyenin gücünü işleme koymak.
Foucault’nun paragrafı *burada* başka hiçbir şey söylemez. Yir-
mi yıl önce Althusser’in cümlesinin söylediği şeyin aynısını
söyler. Aynı sürekli cümleme gücünü, daima daha şimdiden
başlamış bir cümlenin devamı olarak kendini veren şeyin gü-
cünü gündeme getirir. Bu gücü ifade eden, Godard’ın alıntıla-
dığı son cümleden de ziyade, gönderimde bulunduğu giriştir:

“Söz almaktan ziyade söz tarafından sarmalanmış ve her türlü başlangıcın iyice ötesine taşınmış olmak isterdim. Konuşacağım anda adsız bir sesin beni uzun zamandır öncelediğini fark etmek isterdim: O zaman benim cümleyi eklememem, takip etmem, sanki cümle bir an için kendini askıya alarak bana bir işaret vermiş gibi, kimse fark etmeden onun boşluklarına yerleşmem yeterli olurdu.”¹⁸

Bu eklemelenme gücünü üretmeye iki görülür unsurun basit ilişkisi yetmemektedir. Görülür olan kendini süreklilik içinde cümlelemeyi, “ortak ölçüsüz” olanın ölçüsünü, gizemin ölçüsünü vermeyi başaramaz. Sinema, der Godard, bir sanat değildir, bir teknik değildir. Bir gizemdir. Ben kendi payıma, sinema bir gizem ise de özü gereği değil, burada Godard’ın cümlelediği haliyle gizemdir diyebilirim. Hiçbir sanat ayrı türden unsurların kombinezonunun bir ya da bir başka formuna kendiliğinden ait değildir. Ayrıca bu iki formun mantığının durmaksızın iç içe geçtiğini de ekleyelim. İkisi de aynı unsurları, ayırmsanamazlık sınırına kadar gidebilen usullere göre işlemektedirler. Godard’ın montajı muhtemelen karşıt mantıkların son kertede yakınlığını gösteren en iyi örnektir. Ayrı türden unsurların birleşim formlarının nasıl diyalektik kutup-tan simgeci kutuba kayabileceğini gösterir. Godard’ın yaptığı gibi bir filmin bir sahnesini bir başka filmin başlığı ya da diyaloguyla, bir roman cümlesiyle, bir tablo detayıyla, bir şarkının nakaratıyla, güncel bir fotoğrafla ya da bir reklam mesajıyla sonsuzca bağlantılandırmak, daima aynı anda iki şey yapmak-

18- Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, s. 16. “Daha şimdiden başlamış cümle” teması bağlamında Althusser’le karşılaştırın: “Arkamı dönüyorum. Ve soru birden üstüme atılıyor: Ya bu birkaç sayfa, kendi tarzında, beceriksiz ve kör, bir haziran akşamının şu tanınmamış oyunundan, *El nost Milan*’dan ibaret ise, tamamlanmamış anlamlarını takip ediyor, artık bütün aktörleri ve sözleri yok olmuş halde, sessiz söylemlerinin varışını ben de arıyorlarsa?” *Pour Marx*, La Découverte, Paris, 1996, s. 152.

tır: bir çarpışma düzenlemek ve bir süreklilik kurmak. Çarpışmaların ve sürekliliğin uzamının aynı adı taşımaları bile mümkündür: Tarih. Nitekim Tarih birbiriyle çelişen iki şey olabilir: ifşa edici çarpışmaların süreksiz çizgisi ya da birlikteburadalığın sürekli çizgisi. Ayrı türden unsurların bağlanması bu iki kutup arasında yer değiştiren bir tarih anlamını hem kurar hem de yansıtır.

Godard'ın kariyeri bu yerdeğiştirmeyi çok iyi örneklemektedir. Gerçekten de o ayrı türden unsurların kolajını yapmayı hiç bırakmadı. Ancak uzun bir zaman boyunca bu kolaj kendiliğinden diyalektik olarak algılanıyordu. Zira ayrı türden unsurların çarpışması kendi içinde bir tür diyalektik otomatiklik barındırıyordu. Tarihi bir çatışkı yeri olarak gören bir vizyona göndermede bulunuyordu. *Made in USA*'den bir cümle bunu özetler: "Humphrey Bogart'ın oynadığı bir Walt Disney filminde, yani politik bir filmde yaşıyormuşum gibi geliyor." Örnek bir çıkarsama: Bir araya getirilmiş unsurların ilişkisizliği, bir araya getirişin politik niteliğini kanıtlamaya yetiyor. Bağdaşmaz unsurların her bağlantısı başat mantığın eleştirel bir "saptırılması" [*détournement*] olarak, her türlü konudan konuya sıçrama sitüasyonist bir "türev" [*dérive*] olarak sayılabiliyordu. Bunun en iyi örneğini *Pierrot le Fou* [Deli Pierrot] vermişti. Ağzında sigarasıyla küvet içinde küçük bir kıza Elie Faure'un *Histoire de l'art*'ını okuyan Belmondo, daha en baştan filmin tonunu belirliyordu. Ardından Ferdinand-Pierrot'nun karısının "Scandale" marka korselerin sunduğu avantajlar hakkındaki reklam metnini okuduğunu ve diğerinin "göt uygarlığı" üzerine ironik yorumlarda bulunduğunu görürüz. Bu alaycılık, kayınpederlerde geçirilen, davetlilerin siyah-beyaz bir fon üzerinde reklam cümlelerini tekrarladıkları akşamda devam eder. Bunun ardından kahramanın bebek bakıcısıyla, yani kavuşulan sevgiliyle kaçması başlayabilirdi.

Bu girişteki politik mesaj açık olmaktan son kerte uzaktı. Ama “reklam” sekansı, göstergelerin “politik” bir okumasından kazanılmış bir gramere gönderimde bulunduğu için, filmin diyalektik bir vizyonunu sağlamaya yetiyor ve âşıkların kaçışını eleştirel türevin siciline kaydediyordu. Başsız kıcsız bir polisiye hikâye anlatmak, fırdaki iki genci bir tilki ve bir papağanla birlikte kahvaltı ederken göstermek, yabancılaştırmış bir gündelik yaşamı ifşa eden eleştirel geleneğe sorunsuzca dahil oluyordu.

Bu aynı zamanda şu anlama geliyordu: “Büyük kültür”ün metni ile Yeni Dalga zamanlarından bir genç adamın gevşek yaşama tarzı arasındaki bağ, bizi Ferdinand’ın okuduğu Elie Faure metninin içeriğine kayıtsız kılmaya yetiyordu. Oysa Velasquez’e adanmış bu metin, Godard’ın yirmi yıl sonra Foucault’nun metnine dil hakkında söylettiği şeyi resim hakkında söylüyordu. Özet olarak Elie Faure diyor ki, Velasquez, dekadans içindeki bir hanedanın hükümdarlarını ve prenseslerini “temsil eden” tuvalin üzerine bambaşka bir şey koydu: mekânın gücü, belirsiz toz, havanın ele gelmez okşayışları, gölge ile aydınlığın tedricen genişlemesi, atmosferin renkli titreşimleri.¹⁹ Velasquez’de resim mekânın cümlelenmesidir, Elie Faure’un uyguladığı sanat tarihi yazımı da tarihin cümlelenmesi olarak yankı yapar.

Godard, pop ve sitüasyonist kışkırtmalar çağında, mekânın resimsel cümlelenmesinden hayali olarak devşirilmiş bu tarih cümlelenmesini hem çağırıştırıyor hem de bulandırıyor. Öte yandan *Histoire(s) du cinéma*’ya musallat olan büyük kökensel fısıldaşma rüyasında harikalar yaratır. Yirmi yıl önce boşa dönerken bile diyalektik çarpışma üreten “saptırma” yöntemleri, şimdi ters işlevi üstlenirler. Gizem mantığını, sürekli cümlele-

19- Elie Faure, *Histoire de l'art*, Le Livre de Poche, Paris, 1976, C 4 s. 167-183.

menin saltanatını temin ederler. İşte şeyler ile sözcüklerin nasıl ayrıldıklarını bize açıklayan filozof Foucault da, metninin hem çağrıştırdığı hem de dağıttığı yanılısamaya olumlu tanıklık etmeye, söylenebilir ile görülebilirin henüz birbirine karışmış olduğu ilk fısıldaşmayı duymamızı sağlamaya çağrılır. Diyalektik çarpışmayı sağlayan ayrı türden unsurların birbirine bağlanması usulü şimdi tam karşıt bir sonuç verir: dünün bütün çarpışmalarının füzyonel bir birlikte-buradalığın açığa vurumlarına dönüştüğü, gizemin büyük türdeş örtüsü.

O halde, dünün kışkırtmalarının karşısına bugünün karşı-kışkırtmaları konulabilir.²⁰ Godard bir epizodda, Elizabeth Taylor'ın "güneşte bir yer"inin, aynı adlı filmde [A Place in the Sun] birkaç yıl önce yapımcı George Stevens'in Ravensbrück'te ölenler ile hayatta kalanları filme almış ve böylece sinemanın soykırım yerlerindeki yokluğunun kefareтини ödemiş olması sayesinde olanaklı olduğunu –çabaları sonucu Diriliş meleşine dönüşen Marie-Madeline de Giotto'nun yardımıyla– kanıtlar. Bu epizod üzerine başka bir yerde yazmıştım. Ravensbrück görüntüleri ile A Place in the Sun'ın idili arasındaki bağ *Pierrot le Fou* çağında kurulmuş olsaydı, tek bir okuma kipinde okunabilirdi: kampların kurbanları adına Amerikan mutluluğunu kınayan diyalektik okuma. 1970'li yıllarda Amerikan mutluluğunu Vietnam'ın dehşetiyle ilişkilendiren Martha Rosler'in fotomontajlarına yine bu diyalektik mantık esin kaynağı oluyordu. Ancak, Godard'ın *Histoire(s) du cinéma'sı* ne kadar anti-Amerikan olursa olsun, okuması tam terstir: Elisabeth Taylor dünyanın dehşetine kayıtsız egoist mutluluğundan suçlu değildir. O bu mutluluğu olumlu anlamda hak etmiştir, çünkü George Stevens kampları olumlu anlamda filme almış ve böylece sinematografik cümle-imge-

20- Bkz. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*.

nin hedefini gerçekleştirmiştir: “Gerçekliğin dikişsiz elbisesini” değil, birlikte-buradalığın deliksiz kumaşını, yani tüm dikişleri hem yetkilendiren hem de silen kumaşı oluşturmak; “görüntüler” dünyasını genelleşmiş birlikte-buradalık ve karşılıklı-ifade dünyası olarak kurmak.

Böylelikle türev ve saptırma terse döndürülür, c mlelemenin sürekliliği tarafından soğurulur. Simgeci cümle-imge diyalektik cümle-imgeyi yutar. “Ortak ölçüsüz” olanın yolu artık büyük eğretilemeler kardeşliğine ya da ortaklığına çıkar. Bu hareket özellikle melankolik mizacıyla bilinen bir sinemacıya özgü değildir. O, cümle-imgedeki bir kaymayı kendi tarzında anlatır ki, bugünün yapıtları, diyalektik sözlükten alınmış meşrulaştırmalarla kendilerini sunduklarında bile ona tanıklık ederler. Örneğin yakın zamanda New York Guggenheim müzesinde sunulan *Moving Pictures* [Hareket eden Resimler] sergisi. Serginin retoriği, bugünün yapıtlarını, sinemacı ile müzisyenin, fotoğrafçı ile videocunun araçlarının, başat söylem ve görme biçiminin kalıplarını sorgulamak için tek bir radikallikte birleştiği 1960’lı ve 1970’li yılların eleştirel geleneğine kaydetmek istiyordu. Ne var ki sunulan yapıtların yaptığı Şey bambaşka. Örneğin Vanessa Beecroft’un videosu: Aynı müzenin mek nı içinde giyinik-çıplak kadın bedenleri etrafında dönen kamera, formel benzerliklere rağmen, kadınsal kalıplarla sanatsal kalıplar arasındaki bağı açığa vurmakla uğraşmıyor. Bu yerinden edilmiş bedenlerin tuhaflığı daha ziyade bu türden herhangi bir yorumu askıya alır ve bu buradalıkları kendi gizleriyle baş başa bırakır gibi görünüyor; bu giz de, büyülü gerçekçiliğin resimsel formüllerini yeniden yaratmaya vakfedilmiş fotoğrafların giziyle birleşir: Rineke Dijkstra’nın cinsiyeti, yaşı ve toplumsal kimliği belirsiz yeni yetme portreleri, Gregory Crewdson’ın sinemanın onca defa kullandığı gündelik olanın solgun rengi ile dramanın kasvetli

rengi arasındaki kararsızlık içinde ele alınmış sıradan banli-yö fotoğrafları... Videolar, fotoğraflar ve video enstalasyonlar arasında, hâlâ gündeme getirilen algı kalıplarına yönelik sorgulamanın, bambaşka bir ilgiye doğru, tanıdık ile yabancının, gerçek ile simgeselin kararsız sınırlarına doğru kaydığını görürüz. Bu kayma Guggenheim'da aynı anda, aynı duvarlarda Bill Biola'nın video enstalasyonunun buradalığı tarafından görülmeye değer biçimde vurgulanmıştı: *Going forth by Day* [Gün'e Çıkış]' başlığını taşıyan, izleyicilerin merkezdeki bir halının üzerine yerleştikleri dikdörtgen biçimli karanlık bir salonun duvarlarını kaplayan eşzamanlı beş video projeksiyon. Giriş kapısının etrafında, içinden belli belirsiz bir el ve bir insan yüzü çıkan kökensel bir alev; karşı duvardaysa, tersine, kameranın önden uzun uzun yer değişikliklerini anlattığı ve özelliklerini ayrıntılandığı pitoresk kent insanlarından oluşan bir kalabalığı basan bir sel. Sol duvar insanların biteviye, yavaşlık içinde, ayakları toprağı okşarcasına, gidip gelip geçtikleri seyrek bir orman dekoruyla tamamen kaplı. Anladık, hayat bir geçiştir; artık iki projeksiyon yüzeyinin paylaştığı dördüncü duvara dönebiliriz. Soldaki yüzey ikiye bölünmüş: Giotto tarzı küçük bir kulübede ölmekte olan bir yaşlı adamın başında duran çocukları, diğer yanda Hopper tarzı bir terasta bir kuzey denizini dikkatle izleyen bir kişi ve diğer odadaki ihtiyar ölür ve ışık sönerken yükünü alan ve denize açılan bir gemi. Sağda sel baskınına uğramış bir köyde bitkin düşmüş kurtarma elemanları dinlenirken suyun kıyısında sabahı ve yeniden doğumu bekleyen bir kadın.

Bill Viola büyük resme ve eski zamanların freskler divanına yönelik belli bir nostaljisini gizlemeye çalışmıyor ve Giotto'nun Padova'daki Arena şapelindeki fresklerinin bir dengini bura-

*Eski Mısırlıların "Ölümler Kitabı"na gönderme. (ç.n.)

da yaratmak istediğini ilan ediyor. Ama bu divan daha ziyade simgeci ve ekspresyonist ağda, Puvis de Chavannes'ın, Klimt'in, Edvard Munch'un ya da Erich Heckel'in döneminde gönül verilmiş olan insan hayatının çağlarını ve mevsimlerini konu alan büyük freskleri getiriyor akla. Elbette simgeci ayartının video sanatına içsel olduğu s ylenecettir. Ve gerçekten de elektronik görüntünün maddesizliği, çok doğal olarak, simgesel çağın maddenin maddesiz hallerine yönelik hayranlığını yeniden canlandırdı; bu hayranlığı o zaman elektriğin ilerlemeleri ve maddenin enerji olarak dağılması teorilerinin başarıları uyandırmıştı. Jean Epstein ve Riccioto Canudo zamanında bu hayranlık yeni sinema sanatına yönelik hevese destek olmuştu. Ve çok doğal olarak video da yeni yeteneklerini, görüntüleri ortaya çıkartması, yok etmesi ve birbirine karıştırması ve ortak aidiyetlerinin katıksız krallığını ve karışlıklı ifadelerinin virt alitesini sonsuza kadar kompoze etmesi için Godard'a verdi.

Ama bu poetikayı olanaklı kılan teknik, onu yaratmış değildir. Ve diyalektik çarpışmadan simgeci ortaklığa doğru bu kayma, geleneksel malzemeler ve geleneksel ifade araçlarına başvuran yapıt ve enstalasyonların işaretidir. *Sans commune mesure* sergisi   salonda Ken Lum'un çalışmalarını sunuyor. Bu sanatçı kendini hâlâ pop yıllarının kuzey Amerikan eleştirel geleneğiyle tanıtıyor. Reklam pano ve tabelaları üzerine halkın iktidarını ya da hapisteki bir yerli militanın serbest bırakılmasını öven muhalif sözler koyar. Ama tabelanın aşırgereki [*hyperr alist*] maddeselliği metinlerin farkını yutar, plakalar ile üzerlerindeki yazıları derin Amerika'nın sıradan yaşamının tanığı nesnelere hayali müzesine ayırım yapmaksızın koyar. Bir sonraki salonu süsleyen aynaların ise, yirmi yıl önce Pistoletto'nun, kimi zaman üzerine tanınmış bir silueti kazıyarak beklenen tabloların yerine koyduğu ve orada ken-

dilerini görmek zorunda kalan ziyaretçilere orada ne aradıklarını soran aynalarıyla hiçbir ortak yanları kalmamıştır. Tersine bu aynalar, onları süsleyen küçük aile fotoğraflarıyla birlikte, kendimizi insanların büyük ailesi imgesinde tanımaya çağırır gibidirler.

“İşte burada”nın ikonlarıyla “işte orada”nın sergilenmesi arasındaki çağdaş karşıtlığı, aynı nesne ya da asamblajların bir sergileme mantığından bir başkasına kayıtsızca geçebildiklerinin altını çizerek daha önce yorumladım. İkon ile montaj arasındaki Godard’cı tamamlayıcılığın ışığında, bu iki görüntü poetikası bize temel bir eğilimin iki formu gibi görünüyor. Müze ve galerilerimizin mekânını işgal eden fotoğraf serileri, monitörler ya da video projeksiyonlar, tanıdık ya da tuhaf nesne enstalasyonları, bugün artık iki düzen arasındaki –gündelik görünüşler ile tahakkümün yasaları arasındaki– ayrıklık duygusunu uyandırmaktan ziyade, ortak bir tarihe ve dünyaya tanıklık eden göstergelere yönelik yeni bir duyarlılığı canlandırmaya çalışıyorlar. Birtakım sanat formlarının açıktan bu sıfatı üstlendikleri, “dünyanın yitimi”ni ya da “toplumsal bağ”ın bozulmasını gündeme getirerek sanatın asamblajlarına ve performanslarına toplumsal bağları ya da bir dünya duyusunu yeniden yaratma görevini verdikleri oluyor. Bu durumda büyük yan yana dizim şeylerin sıradan hali üzerine kapanıyor, bu ise cümle-imgeyi Sıfır derecesine, yani bağ kuran ya da kurmaya davet eden küçük cümleye doğru götürüyor. Ama bu ilan edilmiş formların dışında ve hâlâ eleştirel *doxa*’dan alınma meşrulaştırımların örtüsü altında, sanatın çağdaş formları gitgide ortaklık izlerinin oybirlikçi [*unanimist*] bir envanterine ya da söz ile görülürün ya da insan hayatının arketipik jestlerinin ya da büyük döngülerinin yeni bir simgeci betilemesine kendilerini adıyorlar.

Öyleyse *Histoire(s) du cinéma*’nın paradoksu ilk başta gö-

r nd g  yerde, yani anti-metinsel bir ikon poetikası ile bu ikonları bir söylemin sonsuzca kombine edilebilir ve değiş tokuş edilebilir unsurları kılan bir montaj poetikasının eklemlesmesinde değildir. *Histoire(s)*'ın poetikası, karşıtların kombinasyonu olarak cümle-imgenin estetik gücünü radikal-leştirmekten başka bir Şey yapmaz. Paradoks başka yerdedir: Bu anıt, nihai felakete girişin kıyısında, yitmiş bir sanatın ve bir sanat dünyasının Őanına bir cenaze ağıtı, bir elveda gibiydi. Oysa *Histoire(s)* bambaşka bir Şeyin işaretini vermiş olabilir: insani olanın bilmem hangi alacakaranlığına girişin değil, ağdaş sanatın neo-simgeci ve neo-hümanist eğiliminin işaretini.



3

Metindeki Resim

“Çok fazla sözcük.” Sanatın bunalımının ya da estetik söyleme köle oluşunun ifşa edildiği her yerde bu saptama yinelenmekte. Resim üzerine çok fazla sözcük: Resim pratiğini yorumlayan ve yutan, artık “herhangi bir şey” olabilen resmi giydiren ve kılığını değiştiren; ya da kitaplarda, kataloglarda ve resmi raporlarda resmin yerine geçen, hatta resmin sergilendiği yüzeyleri bile ele geçiren; ve artık resmin yerine ya resmin kavramının salt olumlamasını, ya resmin sahtekârlığının kendi kendini ele vermesini, ya da resmin sonunun saptamasını duyuran – sözcükler.

Niyetim bu iddialara kendi zeminlerinde yanıt vermek değil. Ben daha ziyade bu zeminin nelerden oluştuğunu ve sorunun verilerinin zemine nasıl yerleştirildiğini soracağım. Buradan hareketle oyunu terse çevirerek, sözcüklerin resmi tıka basa doldurmakla polemik bir biçimde suçlanmasından, bir sanat rejimini tanımlayan sözcükler ile görsel formlar arası eklemlenmenin kuramsal kavrayışına geçmek istiyorum.

İlk elde durum açık görünüyor: bir yanda pratikler var, di-

ğer yanda yorumları. Bir yanda resim olgusu olacaktı, diğer yandaysa, Hegel ve Schelling tarafından, mutlağın açınıminin bir formuyla özdeşleştirilen bir sanat kavramına ait bir açığa vurma [*manifestation*] formu kılınmasından beri, filozoflar, yazarlar ya da bizzat sanatçıların resim üzerine döktükleri söz yığını. Ama bu basit karşıtlık şu soru sorulduğunda belirsizleşmeye başlar: Söylemin eklentisinin karşısına koyulan şu “resim olgusu” tam olarak nedir?

En yaygın yanıt görünüşte çürütülemez bir totoloji formunda kendini sunar. Resim olgusuna has olan, yalnızca resme has araçların kullanılmasıdır: renkli pigmentler ve iki boyutlu düz yüzey. Maurice Denis’den Clement Greenberg’e, bu yanıt başarısını sadeliğine borçludur. Yine de geride pek çok ikircik bırakır. Bir etkinliğe has olanın, o etkinliğe has olan araçlardan yararlanmak olduğunu herkes kabul edecektir. Ama bir aracın bir etkinliğe has olması, o etkinliğe has olan amacı gerçekleştirmeye yatkın olmasına bağlıdır. Duvar ustasının emeğine has olan amaç, işlediği malzeme ve kullandığı aletlerle tanımlanmaz. O zaman düz bir yüzey üzerine renkli pigmentler koyarak gerçekleştirilen has amaç nedir? Aslında bu sorunun yanıtı totolojinin ikiyle çarpılmasıdır: Resmin has amacı, üç boyutlu bir mekânda yer alan dışsal varlıklara gönderimde bulunan temsili figürlerle resmi doldurmak yerine, yalnızca düz bir yüzey üzerine renkli pigmentler koymaktır. Örneğin Clement Greenberg şöyle der: “Empresyonistler, kullanılan renklerin gerçek boya kutuları ve tüplerinden geldiklerini hiç unutmamamız için, alt-katmanlardan ve şevden vazgeçtiler.”²¹ Her ne kadar kuşku götürür olsa da, empresyonistlerin niyetinin bu olduğunu kabul edelim. Ama yine de gerçek boya tüplerinden yararlanıldığını göstermenin birden

21- Clement Greenberg, “La peinture moderniste”, *Art en théorie 1900-1990* içinde, haz. Charles Harrison ve Paul Wood, Hazan, Paris, 1997, s. 833.

fazla yolu vardır: Bu bilgi resimde ya da resmin yanında verilebilir; bu tüpler resme yapıştırılabilir, tuvalin yerine tüpleri içeren küçük bir vitrin koyulabilir, boş bir salonun ortasına büyük akrilik boya kovaları yerleştirilebilir, ya da ressamın boya banyosu yaptığı bir *happening* düzenlenebilir. Tüm bu yollar, ki görülmüşlerdir, sanatçının “gerçek” bir malzemedan yararlandığını anımsatırlar, ama bunu yaparken resmin “bizzat kendisinin” kanıtlandığı yer olması gereken şu düz yüzeye haksızlık ederler. Resim, pigmentli olsun ya da olmasın malzeme ile iki boyutlu yüzeyin tözsel olarak bir olduklarını kanıtlamak durumundayken, onlar bu iki terimi birbirinden ayırırlar. Bu arada şu soruyu da sorarlar: Ressam gerçek boya tüplerinden yararlandığını niçin “anımsatmak” istesin? “Kattıksız” resmin kuramcısı, empresyonistlerin saf renk kullanmadaki amacının bu anımsatma olduğunu bize niçin göstermek istesin?

Şu nedenle ki, resim olgusunun bu tanımı aslında iki çelişkili işlemin eklemelenmesidir. Tanım resim malzemesinin ve resim-formunun özdeşliğini güvenceye almak ister. Resim sanatı, bizzat renkli malzemenin ve taşıyıcının [*support*] maddeselliğinin taşıdığı olanakların özgül bir biçimde edimselleştirilmesi olacaktır. Ama bu edimselleştirme bir özkanıtlanma biçimini almalıdır. Tek bir yüzey iki görevi yerine getirmek zorundadır: Yalnızca kendisi olmalıdır ve yalnızca kendisi olduğu olgusunun kanıtı olmalıdır. Karşıtların bu yasak özdeşliğini *medium* [aracı/ortam] kavramı sağlar. “Yalnızca bir sanata has *medium*’u kullanmak” iki anlama gelir. Bir yandan, salt teknik bir işlem gerçekleştirmektir: bir resim malzemesini uygun [*approprié*] bir yüzeye sürmek. Ama bu uygunlukta “has” [*propre*] olan nedir ve bu işlemi resim sanatı olarak tarif etmeye izin veren nedir, onu bilmiyoruz. Bunun için *medium* sözcüğünün bir malzeme ve bir taşıyıcıdan

bambaşka bir şey tarif etmesi gerekiyor. İkisinin birbirine uygunluğunun ideal uzamını tarif etmesi gerekiyor. Dolayısıyla *medium* kavramı gizliden gizliye ikiye katlanmak zorunda. *Medium* bir yandan teknik bir etkinlik için el altında bulunan maddi araçların bütünüdür. Bu durumda *medium*'u "ele geçirmek" demek, bu maddi araçların kullanımıyla kendini sınırlamak demektir. Ama diğer yandan, araç ile amaç arasındaki ilişki üzerine vurgu yapılır. O zaman *medium*'u ele geçirmenin anlamı tam ters yöndedir: bu aracı kendine has kılarak onu kendinde bir amaç kılmak, tekniğin özü olan amaç-aracılık ilişkisini yok saymak.

Resimsel tekniğin özgüllüğü fikri ancak bambaşka bir fikre massedilmek pahasına tutarlıdır: sanatın özerkliği fikri, sanatın teknik akılculuk kuralının dışında olması fikri. Eğer renk tüplerinin kullanıldığını göstermek –yalnızca kullanmak değil– gerekiyorsa, bu, iki şeyi kanıtlamak içindir: Birincisi, bu renk tüpleri kullanımının yalnızca renk tüpleri kullanımı olduğunu, yani yalnızca teknik olduğunu; ikincisi, renk tüpleri kullanımından bambaşka bir şey olduğunu, yani sanat, yani anti-teknik olduğunu kanıtlamak için.

Nitekim savın savladığının tersine, bir yüzey üzerine yayılmış malzemenin sanat olduğunu daima göstermek gerekir. Sanat kendisini sanat olarak gören bir bakış olmaksızın yoktur. Bir kavramın bir pratikler ya da nesnelere kümesine ortak özelliklerin genellemesi olmasını isteyen salim öğretinin tersine resim, müzik, dans, sinema ya da heykele ortak özellikleri tanımlayacak bir sanat kavramını sergilemek kesinlikle olanaksızdır. Sanat kavramı bir pratikler kümesine ortak olan bir özelliğin sergilenmesi değildir; Wittgenstein tilmizlerinin son çare olarak başvurdukları şu "aile benzerlikleri" ninki bile değildir. Sanat kavramı, birer pratik, birer yapma tarzı anlamında *zanaatler* [*les arts*] arasındaki bir ayrışmanın –istikrar-

sız, tarihsel olarak belirlenmiş bir ayrışma– kavramıdır. Bizim adlandırdığımız biçimiyle Sanat yalnızca iki yüzyıldır vardır. Sanat farklı sanatlara ortak olan ilkenin keşfedilmesi sayesinde doğmuş değildir – bu ilkeler olmasaydı, sanatın ortaya çıkışı ile her sanatın kendi has “medium”unu ele geçirmesini çakıştırabilmek için Clement Greenberg’inkinden daha güçlü numaralar gerekirdi. Sanat güzel sanatlar sisteminden, yani sanatların bağrındaki bir başka ayrışma rejiminden uzun bir kopuş süreci içinde doğmuştur.

Bu diğer rejim *mimesis* kavramında özetlenegelmiştir. *Mimesis*’te yalnızca benzerlik buyruğunu görenler, sanatsal “modernite”ye ilişkin basit bir fikir oluşturabilirler: sanata has olanın taklit şartından özgürleşmesi olarak sanatsal “modernite”: çıplak kadınlar ve savaş atları yerine renkli plajların saltanatı. Böylelikle asıl olanı ıskalarlar: *Mimesis* benzerlik değildir, belli bir benzerlik rejimidir. *Mimesis* sanatların üzerine çöken ve onları benzerliğin içine kapatan dışsal bir zorlama değildir. *Mimesis*, yapma tarzları ile onları görülebilir ve düşünülebilir kılan toplumsal uğraşların düzenindeki kıvrımdır, ne iseler o olarak var olmalarını sağlayan ayrışmadır. Bu ayrışma ikilidir: Bir yandan, “güzel sanatlar”ı özgül amaçları dolayısıyla –yansılama [*imitation*]- diğer sanatlardan –basit “teknikler”- ayırıyordu. Ama aynı zamanda sanatın yansılmasını normal şartlarda benzerliklerin meşru kullanımının kurallarını koyan dinsel, etik ya da toplumsal ölçütlerden bağışık kılıyordu. *Mimesis* kopya ile model arasındaki ilişki olarak anlaşıldığı biçimiyle benzerlik değildir. Yapma tarzları, söz kipleri, görülebilirlik formları ve anlaşılabilirlik protokolleri arasındaki bir ilişkiler kümesinin bağrında benzerlikleri işler kılmanın bir tarzıdır.

İşte bundan dolayıdır ki Diderot, Septimus Severus’un derisini kararttığı ve Caracalla’yı katıksız bir namussuz olarak

temsil ettiği için Greuze'ü paradoksal olarak eleştirir.²² Septimus Severus Afrika kökenli ilk Roma imparatoruydu ve oğlu Caracalla da pekâlâ katıksız bir namussuzdu. Greuze'ün suçlanan tablosu onu tam baba katline ayartıldığı anda temsil eder. Ama temsilin benzerlikleri gerçekliğin yeniden üretilmesi değildir. Bir imparator Afrikalı olmadan önce imparatordur ve bir imparator oğlu bir rezil kepaze olmadan önce bir prensdir. Birinin yüzünü karartıp diğerini alçaklıkla suçlamak, soylu tarihsel resim janrını haklı olarak 'janr tablosu' denilen amiya- ne janra dönüştürmektir. Tablo sınıfı ile tarih sınıfı arasındaki karşılıklılık, iki büyüklük sınıfı arasındaki uygunluktur. Sanat pratiği ile sanatın görülmeleri için sunduğu figürleri, yapmak, görmek ve söylemek arasındaki global bir ilişkiler düzenine kaydeder.

Genel olarak sanatın varlığı, sözcüklerin düzenlenmesi, renklerin yayılması, hacimlerin modellenmesi ya da bedenlerin evrilmesini içeren pratiklere görülürlük ve imlem veren, örneğin resmin ne olduğuna, resim yaparken yapılanın ne olduğuna, resim yapılmış bir duvar ya da bir tuvalin üzerinde görülenin ne olduğuna karar veren bir kimlik belirleme rejimine –ayrıştırma rejimi– bağlıdır. Ama böyle bir karar daima bir pratiğin o pratik olmayan bir şeyle eşdeğerliği rejiminin yerleştirilmesidir. Müziğin ve dansın birer sanat olup olmadığını bilmek için, Batteux onların birer yansılama olup olmadığını, şiir gibi hikâyeler ve eylem düzenlemeleri anlatıp anlatmadıklarını sormuştu. *Ut pictura poesis/ ut poesis pictura* sözü bir sanatın –resim– bir başkasına –şiir– madun kılınmasını tanımlamıyordu yalnızca. Bu sanatları –ve belki başkalarını da– birer sanat yapan yapma düzeni, görme düzeni ve söyleme düzeni arasında bir ilişki tanımlıyordu. Resmin düzlemselliği

22- Denis Diderot, *Le Salon de 1769*, *Oeuvres complètes* içinde, a.g.y., C. 8, s. 449.

[*plan it *] sorunu,  c nc  boyutun yansılanması ve bu yansılamanın reddedilmesi sorunu hiçbir biçimde resim sanatı ile heykel sanatı arasındaki sınırın belirlenmesiyle ilgili bir sorun değildir. Perspektifin benimsenmesi, resmin mek nının derinliğini ve cisimlerin kabartısını yansılama yeteneğini göstermek için değildi. Resim sırf bu teknik yeterlik sayesinde bir “güzel sanat” olmuş değildir. Ressamın virt ozl ğ  sanatsal g r l rl ğ n kapılarını a masına asla yetmemiştir. Perspektif havaya ve heykele değgin olmadan önce çizgisel ve teatraldı,  nk  resim ilks nce şiirsel yeteneğini göstermeliydi: hikâye anlatmak, konuşan ve eyleyen bedenler sahneye koymak. Resimin  c nc  boyutla bağı, resimle sözcükler ve masalların şiirsel gücü arasındaki bağdır. Bu bağı kopartabilecek, yalnızca düzlemin kullanımıyla değil bu d zlemselliğin olumlanmasıyla da ayrıcalıklı bir ilişkiyi resme yükleyebilecek olan, resmin gerçekleştirdiği ile sözcüklerin resmin yüzeyinde görülmesini sağlayacakları arasındaki bir başka ilişki tipidir.

Resmin d zlemselliğe yazgılı olması için, onun düz olarak görülmesini sağlamak gerekir. Düz olarak görülmesi için, resim figürlerini temsiliyetin hiyerarşileri içine sıkıştıran bağların gevşetilmesi gerekir. Resmin “benzeme”yi bırakması zorunlu değildir. Benzerliklerin, figürlerin benzerliğini eylemlerin düzenlemesine, resimde görülür olanı şiirin sözcüklerinde neredeyse-görülür olana, bizzat şiiri de özneler ile eylemlerin hiyerarşisine tabi kılan ilişkiler sisteminden  z lmeleri yeterlidir. Mimetik düzenin yok edilmesi, on dokuzuncu yüzyıldan beri sanatların “ne olursa olsun” yaptıkları, ya da kendilerine has *medium*’un olanaklarını ele geçirmek üzere serbestçe salındıkları anlamına gelmez. Bir *medium* “has” bir araç ya da malzeme değildir. Bir dönüşüm [*conversion*] yüzeyidir: farklı sanatların yapma tarzları arasında bir eşdeğerlik yüzeyi, bu yapma tarzları ile onlara nasıl bakılabileceğini ve d ş n lebi-

leceklerini belirleyen görürlük ve anlaşılabilirlik formları arasındaki ideel [kavramsal] eklemlenme uzamı. Temsilî rejimin yok edilmesi, sanatın sanat olarak nihayet bulunmuş özünü tanımlamaz. Sanatların estetik rejimini tanımlar ve bu rejim, pratikler, görürlük formları ve anlaşılabilirlik kiplerinin bir başka eklemlenmesidir.

Resmin bu yeni rejime girmesine neden olan şey figürasyonun bırakılması değildir, ressamların pratiğindeki bir devrim değildir. Neden öncelikle geçmişin resminin başka bir tarzda görülmesidir. Resimde temsilî rejimin yıkılması on dokuzuncu yüzyılın başında janrlar hiyerarşisinin geçersiz kılınmasıyla, “janr resmi”ne, yani tıpkı komedinin trajediye karşılığı gibi tarihsel resmin soyluluğuna karşı amiyane insanların amiyane etkinliklerini temsil eden resme yeniden itibar kazandırılmasıyla başlar. Demek ki resimsel formların şiirsel hiyerarşilere tabiyetinin, sözcükler sanatı ile formlar sanatı arasındaki belli bir bağın iptal edilmesiyle başlar. Sözcüklerin gücü resimsel temsil tarafından norm olarak alınması gereken model değildir artık. Temsil yüzeyini delen ve orada resimsel ifadeliği [*expressivité*] ortaya çıkartan güçtür. Yani resimsel ifadeliğe ancak onu delen bir bakış ve temsilî konunun ardında bir başka konuyu açığa çıkaran sözcükler olduğu ölçüde yüzeydedir.

İşte Hegel’in Hollanda resmine itibarını yeniden kazandırma girişiminde örnek biçimde yaptığı buydu. Hollanda resmi, tüm romantik çağ boyunca, Gerard Dou, Teniers ya da Arian Brouwer ve Rubens ve Rembrandt’ın yapıtları karşısında, “düz”, “özerk” bir resme ait yeni görürlüğü [*visibilité*] geliştiren yeniden betimleme çalışmasının öncüsüdür. Hegel izah eder: Bu hor görülen tabloların asıl konusu, onlarda ilk başta görülen şey değildir. Konu han sahneleri, burjuva yaşamı kesitleri ya da ev aksesuarları değildir. Bu unsurların özerkleş-

mesidir, onları yinelemeli bir yaşam biçiminin yeniden üretilmesine bağlayan “temsil ipleri”nin kopmasıdır. Bu nesnelere yerine nesnelere belirişinin işığının gelmesidir. Bundan böyle tuvalde olup biten, görülürün bir epifanisidir, resimsel buradalığın  zerkliğidir. Ama bu özerklik resmin kendi has tekniğinin yalnızlığı içine yerleştirilmesi değildir. Bizzat bu özerklik bir başka özerkliğin ifadesidir: Hollanda halkının hasmane doğaya, İspanyol monarşisine ve Papalık otoritesine karşı  cl  mücadelesinde elde edebildiği  zerklik.²³

Resmin düzlemselliğini yeniden elde edebilmesi için tablonun yüzeyinin ikilenmesi, birinci konunun altında ikinci bir konunun gösterilmesi gerekir. Kandinsky’nin temsiliyet-karşıtı programının naifliğine karşı Greenberg şu fikri  ne sürer:  nemli olan fig rasyonun terk edilmesi değil, yüzeyin ele geçirilmesidir. Ama bizzat bu ele geçirme bir defig rasyonun eseridir: aynı resmi başka türlü görülür kılan, temsilin figürlerini ifade oyunlarına dönüştüren bir emek. Deleuze’ n ‘duyumlanmanın mantığı’ dediği şey, daha ziyade, temsiliyetin mekânından çekilip alınmış figürlerin başka bir mekânda yeniden konfigüre edildikleri bir defigürasyon tiyatrosudur. Bu defig rasyona Proust, Elstir’de katıksız duyumlama sanatını niteleyerek ad verme [*d nominatio*] der: “Eğer Tanrı Baba şeyleri adlarını anarak [*nommer*] yarattıysa, Elstir de adlarını alarak, ya da bir başka ad vererek onları yeniden yaratıyordu.”²⁴

Saf resmin has *medium*’u olarak talep edilen yüzey aslında bir başka *medium*’dur. Bir çehresini bozma/ad takma [*d figuration/d nominatio*] tiyatrosudur. *Medium*’u malzemeye indir-

23- Bkz. G. F. W. Hegel, *Cours d’esth tique* (ev.: J. P. Lef bvre ve V. Von Schenk), Aubier, Paris, 1996, C 1 s. 226-227, C 2 s. 212-216 ve C 3 s. 116-119.

24- Marcel Proust, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1954, C 1, s. 835.

gemek isteyen Greenberg'in formalizmi, *medium*'u tinsel bir ortam yapan Kandinsky'nin spiritüalizmi, bu çehre bozumunu yorumlamanın birer tarzıdır. Sözcükler resim bakımından işlevlerini değiştirdikleri sürece resim düzdür. Temsilî düzende sözcükler resme model ya da norm olarak hizmet ediyorlardı. Tablonun kompozisyonunun tercüme etmekle yükümlü olduğu düzenlemeyi sözcükler birer şiir olarak, kutsal ya da dindışı birer hikâye olarak resmediyorlardı. Örneğin Jonathan Richardson, resmin yapılmaya değer olup olmadığını bilmesi için ressama önce tablonun hikâyesini yazmasını tavsiye ediyordu. Eleştirel söylem olarak sözcükler, resmedilmiş olanı resmedilmiş olması gerekenle, yani aynı hikâyenin daha uygun tavır ve fizyonomilere tercüme edilmiş haliyle, ya da resmedilmeye daha değer bir hikâyeyle karşılaştırırlar. Romantik çağda ortaya çıkan estetik eleştirinin artık normatif olarak işlemediği, tabloyu olması gerekenle karşılaştırmadığı sık sık söylenir. Ama norm ile normun yokluğu ya da içsel norm ile dışsal norm arasındaki karşıtlık asıl olanı gizlemektedir: iki kimlik belirleme kipinin karşıtlığı. Estetik çağda eleştirel metin artık tablonun ne olması ya da olmuş olması gerektiğini söylemez. Tablonun ne olduğunu ya da ressamın ne yapmış olduğunu söyler. Ama bunu söylemek, söylenebilir ile görülebilirin ilişkisini, tablonun tablo olmayanla ilişkisini başka türlü düzenlemektir. *Ut pictura poesis*'in *gibi*'sini, sanatı görülmür kılan, sanat pratiğini bir bakışa atfeden ve bir düşünceyle ilişkilendiren *gibi*'yi başka türlü yeniden formüle etmektir. Bu *gibi* kaybolmamıştır. Yeri ve işlevi değişmiştir. Bu *gibi* artık çehre bozmaya, tablonun yüzeyinde görülür olanı değişime uğratmaya, dolayısıyla tablonun sanat olarak görülebilirliğine çalışmaktadır.

Ister *Haçtan İnış* [Rembrandt] olsun ister *Beyaz Fon Üzerine Beyaz Kare* [Maleviç], bir şeyi sanat olarak görmek onda

aynı zamanda iki Şey görmek demektir. Aynı zamanda iki Şey görmek bir göz yanılması ya da özel efekt meselesi deĝildir. Formların sergilenme yüzeyi ile sözcüklerin kaydedilme yüzeyi arasındaki iliŐkilerle ilgili bir meseledir. Ama eleştiri adı verilen ve sanatın  zerkliĝiyle aynı zamanda doĝan göstergeler ile formlar arasındaki bu yeni d ĝ m, formların  ıplaklıĝına anlam ekleyen sonradan gelen söylem biçiminde işlemez yalnızca. Öncelikle yeni bir g r l rl ĝ n kurulmasına çalıŐır. Yeni resim, başka türlü görmek üzere ŐekillendirilmiŐ, temsil yüzeyi üzerinde, temsilin altında resimsel olanın belirlediĝini görmek üzere ŐekillendirilmiŐ bir bakışa kendini sunan bir resimdir. Fenomenolojik gelenek ile Deleuzecü felsefe sanatta temsiliyetin ardındaki buradalıĝı uyandırma görevini seve seve verirler. Ama buradalık, temsiliyetin imlemelerine karşı resimsel Şeyin  ıplaklıĝı deĝildir. Buradalık ve temsiliyet, sözcükler ile formların  r lmesinin birer rejimidir. Buradalıĝın “dolaysızlıkları”nın görülürlük rejimi hâlâ sözcüklerin dola-yımıyla Őekillendirilmektedir.

Bu dolaylama çalıŐmasını, resmin yaptıĝı Şeyin g r l rl ĝ n  yeniden Şekillendiren on dokuzuncu yüzyıla ait iki eleştiri metninde göstermek istiyorum. Birincisi geçmişin temsili resmini yeni buradalık rejimine koyarak resimsel olanın yeni görülürlük kipini oluŐturuyor; bu yeni kip  aĝdaŐ resmi alımlamaya uygun olmasına karşın metin tarafından hor görülüyor. İkinci metinse, yeni resmi kutlarken onu resmin henüz var olmayan “soyut” geleceĝine yansıtıyor.

İlk  rneĝimi Goncourt kardeŐlerin 1864’te yayımladıkları Chardin monografisinden alıyorum: “Maĝara serinliklerinin büfe gölgelerine belli belirsiz karıŐıĝı, öylesine iyi oĝuŐturulmuŐ o bulanık ve sıvıŐık fonlardan; mat tonlu, topraksı mermerden, onun imzasını taŐımaya alıŐmıŐ Şu yüzeylerden biri  zerine, Chardin bir tatlı faŐlının tabaklarını dizer – işte Őef-

talinin tüylü kadifesi, sarı üzümün amber şeffaflığı, kuru eriğin şekerleşmiş tabakası, çileklerin nemli kırmızısı, misketin iri taneleri ve üzerindeki mavimsi buğu, portakal kabuğunun kıvrımları ve benleri, süslenmiş kavunların kabartma dantelleri, eski elmaların bakır kırmızısı, ekmek kabuğunun düğümleri, kestanenin kaygan kabuğu ve hatta fındığın dalı [...] Burada, bu köşede, küçücük bir fırça harcıyla, sıvıştırılacak bir fırça dokunuşuyla, bir ceviz açılır, kabuğu içinde kıvrılır, bütün zarlarını gösterir, şeklini ve rengini tüm ayrıntılarıyla ortaya çıkarır.”²⁵

Bütün bu metni düzenleyen bir hedef vardır: figüratif verileri malzemenin metamorfik hallerini tercüme eden resimsel malzeme olaylarına dönüştürmek. Bu işlem son satırlardan hareketle rahatlıkla özetlenebilir: cevizin açılması, fırça harcında figürün belirmesi ve sıvıştırılan fırça darbesi. Goncourt’ların betimlemesinin “malzemeciliği” [*matérisme*] resimsel “özerkliğe” ait büyük bir görürlük formunu muştular: tablonun mekânında imparatorluğunu ortaya koyan malzemenin, yani renkli macunun emeği. Bu malzemecilik, Chardin’in tablosu üzerinden, empresyonizmin, ekspresyonizmin ya da *action-painting*’in bütün bir geleceğini şekillendirir. Aynı zamanda betimlemeler ve kuramlaştırmaların bütün bir geleceğini muştular: Bataille tarzı formsuzluk düşüncesi, Merleau-Ponty tarzı kökensel *mimesis* ya da Deleuzecü diyagram, bir görürlüğü iptal ederek bir başkasını üreten bir elin işlemi: “dokunsal” bir görürlük, resim jestinin sonucunun görürlüğünün yerine resim jestinin görürlüğünün geçmesi. Domestik natüremort da bu bakımdan ayrıcalıklı değildir. Rubens’in büyük dinsel tablolarının betimi de aynı ilkeye uyar: “Şimdiye kadar hiçbir fırça et parçalarını böylesine hışımla yuvarlayıp açmadı,

25- Edmond ve Jules de Goncourt, *L’art du XVIIIe siècle*, J.P. Bouillon’un derlediği ve sunduğu metinler, Hermann, 1967, s. 82-84.

insan salkımlarını düğümleyip çözmedi, yağları ve insanları böyle alaya almadı.”²⁶

Görülür olanın dokunsal olana ve figüratif olanın figüral olana dönüştürülmesi ancak yazarın sözcüklerle yaptığı gayet belirli bir çalışma sayesinde olanaklıdır. Bu öncelikle bir harfileştirme oyunuyla Chardin’i tabakları “dizerken” gösteren, yani masanın temsilini, renk yayma ve sofraya hazırlama edimlerini birbirine denk kılan bir projeksiyon jestine dönüştüren deiktik sözce kipidir – açığa vurulmuş buradalık kipi. Ardından, çelişkili iki işlemi eklemlenmeyi başaran sıfat ve eğretilmelerin girdabıdır. Bunlar temsil edilen meyvelerin niteliklerini malzemenin tözsel hallerine dönüştürürler. Üzümün, eriğün, fındıkların ve temsil edilen natürmort masasının yerini, canlı bir malzemenin amberi, şekerleşmiş tabakası, buğusu, tahtası, nemi alır. Ama aynı zamanda, nesnelere kimliklerini ve egemenlikler arası sınırları sistematik olarak bulandırır. Örneğin kavunun danteli, portakalın kıvrımları, elmanın bakır kırmızısı, bitkilere insan yüzünün ya da insan işi şeylerin özelliklerini ödünç verirken, serinlik ve buğu da katı unsuru sıvı unsura dönüştürür. Her iki işlem de aynı sonucu hedefler. Dilin oyunları resimsel unsurların statüsünü değiştirir. Meyvenin temsillerini malzemenin oyunlarına dönüştürürler.

Bu dönüşüm bir estet tarafından yapılmış bir yeniden-okumadan çok daha fazla bir şeydir. Goncourt’lar resim olgusuna ilişkin yeni bir görürlüğü hem tescil eder hem de şekillendirirler. Bu yeni görürlük, malzemeyi organik kılan ve böylece iptal eden formun temsili ayrıcalığının yerine, resimsel malzemenin kalınlığı ile resmetme jestinin maddiliği arasındaki işbirliği ilişkisinin kendini dayattığı estetik tipte bir görürlüktür. Goncourt’ların geliştirdiği yeni görürlük

rejimi yeni bir resimsel pratiği olanaklı kılmıştır. Bunun için yeni resmi takdir etmeleri şart değildir. Goncourt'ların Chardin, Rubens ya da Wattau üzerinden empresyonist tabloların görürlüğünü geliştirmiş oldukları sık sık belirtilmiştir. Ama onları yenilikçilerin tuvallerinde bu suretle inşa edilmiş bir görme makinesine yer bulmaya mecbur eden hiçbir zorunlu karşılıklı uyum yasası yoktur. Onlara göre resimsel yenilik, daha şimdiden, Chardin'in fırça darbeleri ve figürleri ile iç içe geçirdikleri dil oyunlarının ördüğü şimdiki zamanda gerçekleşmiştir. Yenilikçiler ışığın fiziksel oyunları ile renk taramalarını doğrudan doğruya birbirine denk kılmak istediklerinde, eğretileninin emeğini devre dışı bırakırlar. Deleuzecü terimlerle söylenirse, birer diyagram olarak kalan diyagramlar yaparlar. Ama Deleuze Edmond de Goncourt'un görülür kıldığı tabloları görmek istememesini anlamamızı sağlıyorsa, Goncourt da Deleuze'ün, duyumlamanın duyumlama üzerindeki emeği olarak resim fikrini korumak uğruna, görmemeye çalıştığı şeyi anlamamızı sağlıyor olabilir: Resimsel diyagram, ancak emeğinin eğretileninin emeğine eşdeğer kılınması, bu eşdeğerliğin bir söz tarafından kurulması koşulunda görülür kılma gücüne sahip olabilir.

Bu eşdeğerliği inşa etmek, bir pratik ile bir görürlük formunun dayanışmasını kurmaktır. Ama bu dayanışma zorunlu bir çağdaşlık değildir. Tersine, resimsel buradalığı şimdiki zamanın her türlü epifanisinden uzaklaştıran zamansal kaymalar oyunu boyunca kendini ortaya koyar. Goncourt'lar daha Chardin'de şimdiden gerçekleşmiş empresyonizmi görürler. Görürler çünkü bu empresyonizmin görürlüğünü bir defigürasyon çalışmasıyla onlar ürettiler. Defigürasyon yeniliği geçmişte görür. Ama yeniliği görülür kılan, tam da zamansallıkların kayması içinde ona bir bakış inşa eden söylemsel uzamı oluşturur. O zaman kayma geriye bakışlı olduğu kadar

ileriye bakışlıdır da. Yalnızca yeniliği geçmişte görmekle kalmaz, şimdiki zamanın yapıtında resme ait henüz gerçekleştirilmemiş olanaklar da görebilir.

Bunu bir başka eleştirel metin, Albert Aurier'nin Gaughin'in *Vision du Sermon*'u [Vaazın Görüsü] üzerine (*Yakup'un Melek'le Güreşi* adıyla da bilinir) yazdığı 1890 tarihli metin göstermektedir. Bu metin yeni bir resmin, gerçekliğin temsilini yapmayan, fikirleri simgelere tercüme eden bir resmin manifesto-sudur. Bununla birlikte, bu manifesto polemik akıl yürütme usulüyle işlemez. O da bir defigüratif betimleme usulüyle işler. Bu betimleme bilinmeyenli anlatıya özgü teknikler kullanır. Görülen ile görülmeyen arasındaki kayma üzerinde oynayarak resmin görülürüne yeni bir statü verir:

“Uzakta, çok uzakta, parlak kızıl topraklı masalsı bir tepede, Incil'deki Yakup'un Melekle mücadelesi.

Uzaktan birer pigme gibi görünen bu iki efsanevi dev muazzam güreşlerini sürdürürken, kadınlar ilgili ve naif bakıyorlar; orada, o masalsı kızıl tepede olan biteni muhtemelen pek anlamıyorlar. Köylü kadınları bunlar. Büyük martı kanatları gibi açılmış beyaz hotozlarının genişliğine, tipik rengârenk başörtülerine ve elbiselerinin ya da ceketlerinin şekline bakılırsa, Brötanya kökenli oldukları tahmin ediliyor. Tartışılmaz ve saygı duyulan bir kişinin ağzından doğrulanan biraz fantastik olağanüstü hikâyeler dinleyen basit yaratıkların saygılı tavırlarını ve kocaman açılmış yüzlerini taşıyorlar. Dikkatleri öylesine sükûnet dolu, duruşları öylesine derli toplu, diz çökmüş ve adanmış ki, kilisede gibiler; sanki kilisedeler ve belli belirsiz bir tütsü ve bir dua kokusu başörtülerinin beyaz kanatları arasından süzülüyor ve yaşlı bir rahibin derin saygı gören sesi kafalarının üstünde dönüyor... Evet, herhalde bir kilise, küçük ve yoksul bir Bröton kasabasında küçük ve gariban bir kilise... Peki o zaman köhnemiş ve rutubetten ye-

şillenmiş sütunlar nerede? Nerede beyaz duvarlar ve küçücük yekpare taştan haç yolu? Nerede ahşap kürsü? Nerede vaaz veren ihtiyar papaz? [...] Ve neden orada, çok çok uzakta. o cart kırmızı toprağıyla o masalsı tepe yükseliyor?...

Ah! Köhnemiş ve rutubetten yeşillenmiş sütunlar, beyaz duvarlar ve küçücük yekpare taştan haç yolu, ahşap kürsü ve vaaz veren ihtiyar papaz, epeyce bir dakikadır iyi yürekli Bröton köylülerinin gözlerinde ve ruhunda yoklar!... Cahil dinleyicilerinin kaba kulağına tuhaf bir biçimde uygun, nasıl da harikulade dokunaklı bir şiveyle, nasıl parlak imgeli bir anlatımla tutuk tutuk konuşuyor bu köylü Bossuet! Ortama ait tüm maddiyat buharlaşıp dağılmış, yok olmuş; çağrıştırcının kendisi, kendini silmiş, şimdi yalnızca sesi, yani zavallı ihtiyar acınası kekeleyen Ses, görünür olmuş, zorbaca görünür olmuş; ve şimdi bu beyaz başörtülü köylü kadınlar, bu saf ve adanmış dikkatle o Ses'i temaşa ediyorlar; ve uzakta, çok uzakta beliren bu köylü imgelemine yaraşır görü, bu Ses'in kendisi şimdi; kızıl topraklı o masalsı tepecik, uzaktan pigme gibi görünen bu iki İncil devinin çetin ve azametli güreşlerini ettikleri o çocuksu rüya ülkesi, bu Ses'in kendisi şimdi!..."²⁷

Bu betimleme, üç tabloyu bir tablo içine koyan, gizemleştirme ve ikamelerden oluşan bir oyun tarafından kurulmuştur. Bir ilk tablo vardır: Kırdaki köylüler uzakta güreşenleri seyrediyor. Ama bu beliriş kendi tutarsızlığını ele verir ve bir ikinci tabloyu çağırır: Bu giysiler ve bu tavırlar içindeki köylüler kırdaki olmasalar gerek. Bir kilisede olsalar gerek. O halde normal olarak bu kilisenin tablosu olacak olan şey akla gelir: sefil dekoru ve grotesk kişileriyle bir janr tablosu. Ama köylülerin derli toplu bedenlerine belli bir çerçeve –gerçekçi ve bölgeselci âdetler resminin çerçevesi– sağlayacak olan bu ikinci

27- G. Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture*, L'Echoppe, 1991, s. 15-16.

tablo orada deĝildir. G rd g m z tablo tam da onun  r t lmesidir. O halde, bu  r t me üzerinden, bir  c nc  tabloyu, yani Gauguin'in tablosunu yeni bir açıdan görmemiz gerekir. Tablonun bize sunduĝu seyirlik gerçek bir yere sahip deĝildir. Salt  lk seldir. Köylüler herhangi bir gerçekçi vaaz ve güreş sahnesi görmezler. Gördükleri –ve bizim g rd g m z– vaizin Ses'i, yani bu sestten geçen Kalam'ın sözüdür. Bu söz Yakup'un Melek'le efsanevi kavgasını, yani yere özgü maddiyat ile göge özgü  lk sellik'in kavgasını anlatır.

Böylelikle, betimleme bir ikamedir. Bir söz sahnesini bir baŐkasının yerine koyar. Temsilî resmin uyum saĝladığı hikâyeyi ve mek nsal derinliĝin uyum saĝladığı söz sahnesini ortadan kaldırır. Onların yerine bir başka ‐yaşayan söz‐ koyar, Yazı'nın sözünü. Böylelikle tablo bir dönüŐümün yeri olarak görünür. G rd g m z, der bize Aurier, bir köy sahnesi deĝildir, fikirlerin figüratif formları resme has bir alfabenin sözcükleri kılarak kendilerini göstergelerle dıŐavurdukları bir katıksız ideal yüzeydir. Bu durumda betimlemenin yerini neoplatoncu bir söylem alır. Bu söylem Gauguin'in tablosunda bir yenilik olarak soyut sanatı gösterir: görülür formların görünmez ideanın birer göstergesinden ibaret olduĝu, gerçekçi gelenekten ve bu geleneĝin en son yeniliĝinden, yani empresyonizmden kopmuŐ bir sanat. Aurier orada olması gereken janr tablosunu boŐaltır, yerine soyut tablonun ‐fikirsel‐ saflığı ile ‐safy rek‐ dinleyicilerin esrik görüsünün karŐılıklılıĝını koyar. Temsil ilişkisinin yerine formun soyut ideallik'i ile kolektif bilince ait bir i eriĝin ifadesi arasındaki ifade ilişkisini koyar. Bu saf form spirit alizmi, Goncourt'ların  rneklediĝi resimsel jest malzemeciliĝin simetriĝidir. Şu kesin ki bu karşıtlık bütün on dokuzuncu yüzyılı kateder: Rembrandt/Rubens ve Hollanda'ya özgü duyulur madde epifanisine karşı Rafael ve İtalya'ya özgü form saflığı. Gel gör ki bu karşıtlık  zim [des-

sin] ile renk arasındaki eski tartışmayı yinelemekten başka bir şey yapmaz. Tartışmanın kendisi resme ait yeni bir görürlüğün geliştirilmesine katılmıştır. Fikircilik [*idéisme*] ve malzemecilik [*matérisme*] “soyut” bir resmin görürlüğünü oluşturmaya eşit ölçüde katılırlar – illa ki figürasyonsuz bir resim değil, ama salt maddenin metamorfozlarının edimselleşmesi ile “içsel zorunluluğun” katıksız gücünün çizgilere ve renklerle tercüme edilmesi arasında gidip gelen bir resim.

Tuvalin üzerinde gördüklerimizin birer gösterge değil, pekâlâ saptanabilir birer figüratif form olduğu gerekçesiyle Aurier'nin kanıtlamasına karşı çıkmak istenebilir. Köylü kadınların yüzleri ve duruşları taslağımsıdır. Ama bu taslağımsılık bile onları Platoncu Idea'dan ziyade bugün hâlâ Pont-Aven çöreklerini süsleyen reklam figürlerine yaklaştırıyor. Güreş sahnesi belirsiz bir uzaklıktadır, ama görü ile köylü kadınların yarım dairesi arasındaki ilişki tutarlı bir temsil mantığına göre düzenlenmiştir. Ve tablonun birbirinden ayrılmış mekânları, anlatı mantığıyla tutarlı bir görsel mantıkla birbiriyle uyumlu kılınmıştır. Eski “maddeci” [*matérialiste*] resim ile yeni bir fikirsel resim arasındaki kopuşu ileri sürmek için, Aurier tuvalin üzerinde gördüğümüzün hissedilir biçimde ötesine gitmek zorundadır. Hâlâ anlatsal bir mantığa göre eşgüdümlemiş olan renkli kısımları düşünce sayesinde özgürleştirmek ve taslağımsı figürleri soyut taslaklara dönüştürmek zorundadır. Aurier'nin metninin ona kurduğu görürlük uzamında Gauguin'in tablosu daha şimdiden Kandinsky'nin boyayacağı ve temellendireceği tablolar gibi bir tablodur: çizgilerin ve renklerin yalnızca “içsel zorunluluk” şartına boyun eğen ifade göstergelerine dönüştüğü bir yüzey.

Karşı çıkış şunun doğrulanması anlamına gelecek: Soyut tuvalin “içsel zorunluluğu” yalnızca birtakım sözcüklerin gelip boyalı yüzey üzerinde işleyerek ona bir başka anlaşıla-

bilirlik düzlemi kurdukları bir düzenleme içinde kurulabilir. Bu demektir ki tablonun düz yüzeyi, bir *medium*'un yasaasının en sonunda ele geçirilmiş apaçıklığından bambaşka bir şeydir. Bir ayrıştırma ve defigürasyon yüzeyidir. Aurier'nin metni daha baştan resme has olan bir şeyi, “soyut” bir resmi yerleştiriyor. Ama aynı zamanda daha baştan bu “has”ın her türlü saptanmasını bir yüzey ya da bir malzemenin yasaasından bağışık kılıyor. Temsili mantığın böylece devre dışı bırakılması, her türlü söyleme hizmeti reddederek tablonun duyulur maddiliğinin olumlanmasından ibaret değildir. Bu karşılıklılığın, resmi şiiire bağlayan, plastik figürleri söylemin düzenine bağlayan “gibi”nin yeni bir kipidir. Artık sözcükler, hikâye ya da öğreti olarak, görüntülerin ne olmaları gerektiğini dikte etmezler. Bizzat kendileri, şu dönüşüm yüzeyini, resmin hakiki *medium*'u olan şu formlar-göstergeler yüzeyini –ne herhangi bir taşıyıcının ne de herhangi bir malzemenin has özelliğiyle özdeşleşmeyen bir *medium*– oluşturmak üzere, kendilerini birer görüntü kırlarlar. Aurier'nin metninin Gauguin'in tablosunun yüzeyinde görünür kıldığı form-göstergeler çeşitli tarzlarda yeniden figüre edilebilirler: Örneğin soyut “formlar dili”nin saf düzlemselliğinde, ama aynı zamanda kübist ve dadaist kolajlar, pop art'ın saptırmaları, yeni gerçekçilerin dekolajları ya da kavramsal sanatın çıplak yazıları gibi, görsel ile dilselin her türlü kombinasyonunda. Tablonun ideal düzlemi bir defigürasyon tiyatrosudur, sözcükler ile formların ilişkisinin henüz gelecek olan görsel defigürasyonları önceden sezdikleri bir dönüşüm uzamıdır.

Tiyatro dedim. Bu “yalnızca bir eğretileme” değil. İzleyiciye sırtını dönmüş ve uzaktaki gösterinin seyrine dalmış köylü kadınların çember halinde yerleştirilmesi, elbette bize Michael Fried'in dâhiyane çözümlmelerini hatırlatır: bir anti-tiyatro olarak, yani oyuncuların izleyiciye dönük hareketinin terse

çevrilmesi olarak tasarlanmış bir resimsel modernite. Elbette paradoks bu anti-tiyatronun da doğrudan doğruya tiyatroya dönüşmesidir, daha doğrusu Gauguin ve Aurier'nin bir çağdaşının icat ettiği şu natüralist “dördüncü duvar” kuramının paradoksudur: görünmezmiş gibi yapan, hiçbir izleyicinin bakmadığı, salt kendine benzerliği içinde hayattan ibaret olan bir teatral eylem kuramı. Ama salt kendine benzerliği içindeki hayatın, “izlenilmeyen”, gösteriye dönüştürülmemiş hayatın, konuşmaya ne ihtiyacı olacaktır ki? İzleyiciye sırtını dönerek kendi üstüne kapanan ve kendine has olan yüzeye yapışan “formalist” resim rüyası belki de aynı özdeşlik rüyasının diğer yüzünden ibarettir. Saf bir resim, “gösteri”den iyice ayrılmış bir resim olmalıydı. Ama tiyatro ilk olarak “gösteri” değildir; izleyiciyi yapıtı tamamlamaya çağıran, Fried'in eleştirdiği şu “etkileşimli” yer değildir. Tiyatro öncelikle sözün görürlüğü-günün uzamıdır, söylenenin görülene tercüme edilmesinin sorunlu uzamıdır. Öyleyse, tiyatro pekâlâ sanatın katışıklığının [*impurité*] açığa vurulduğu yerdir, sanata ya da herhangi bir sanata has olan bir şeyin olmadığını, formların kendilerini görürlük içine yerleştiren sözcükler olmadan var olmadıklarını açıkça gösteren “medium”dur. Gauguin'in köylü kadınlarının “teatral” biçimde konumlandırılması tablonun “düzlemselliğini” sağlar, ama ne pahasına: yüzeyi, figürleri metne ve metni figürlere kaydıran bir arayüz kılmak pahasına. Yüzey, sözcükler olmadan, onu resimselleştiren “yorumlar” olmadan yüzey değildir. Bu zaten bir bakıma Hegel'in dersiydi ve “tarihin sonu”nun anlamıydı. Hegel'in öğrettiği şeydi: Yüzey ikileşmeyi bıraktığı ve yalnızca pigmentlerin yansıtıldığı yer olduğunda, sanat yoktur. Bu sav günümüzde yaygın olarak nihilist bir anlamda yorumlanıyor. Hegel sanatı peşinen “ne olsa olur”un yazgısına yollamış ya da artık yapıtlar yerine “yalnızca yorumlar” olduğunu göstermiş olacaktı. Bana Hegel'in tezi

başka bir okumaya olanak verir gibi geliyor. Şu pekâlâ hakikat ki, Hegel kendi payına sanatın sayfasını çevirmiş, sanatı ait olduğu sayfa üzerine, yani şimdiki zaman kipini geçmişte söyleyen kitabın sayfasına koymuştu. Ama bu, bizim için de sayfayı peşinen çevirmiş olduğu anlamına gelmez. Hegel daha ziyade bizi şuna uyandırdı: Sanatın şimdiki zamanı daima geçmişte ve gelecektedir. Sonuçta bize sanatın ancak kendinin dışında olduğu sürece, daima bir *defigürasyon* sahnesi olan bir görürlük sahnesinde yer değiştirdiği sürece canlı olduğunu söyler. Peşinen cesaretini kırdığı bir şey varsa, sanat değil, sanatın saflığı rüyasıdır. Sanatların her birine kendi özerkliğini ve resme kendi has yüzeyini verme iddiasındaki modernitedir. Ve bunda “fazla konuşan” filozoflara yönelik hıncı besleyecek malzeme hakikaten vardır.

4

Design'ın Yüzeyi

Burada *design*'dan söz etmem, sanat tarihçisi ya da teknik filozofu olmamdan değil – ikisi de değilim. Benim ilgilendiğim, çizgiler çizilirken, sözcükler kullanılırken ya da yüzeyler bölmelenirken, ortak mekânın paylaşımlarının taslağının da çiziktiriliyor olması. Sözcüklerin ya da formların bir araya getirilmesiyle, yalnızca sanat formlarının tanımlanmış olmakla kalmayıp, görülürün ve düşünülebilirin kimi konfigürasyonlarının, duyulur dünyada yaşamanın kimi formlarının da tanımlanıyor olması. Hem simgesel hem de maddesel olan bu konfigürasyonlar farklı sanatlar, janrlar ve dönemler arasındaki sınırları katetmektedir; teknik, sanat ya da politikaya ait birer özerk tarih kategorilerini katetmektedirler. Soruyu şu açıdan işleyeceğim: Yirminci yüzyılın başında geliştiği biçimiyle *design* pratiği ve fikri, paylaşılmış duyulur dünyayı konfigüre eden pratikler içinde –meta yaratıcılarının, metaları vitrinlere ya da görüntülerini kataloglara koyanların, “kentsel döşeme”yi inşa eden bina ya da afiş yapımcılarının, ama aynı zamanda kimi kurumlar çevresinde yeni ortaklık biçim-

leri öneren politikalar, örneklik pratik ve donanımlar, örneğin *elektrik ve sovyetler*– sanat etkinliklerinin yerini nasıl yeniden tanımlamaktadır? Sorgulamamı yönlendirecek olan perspektif bu. Yöntemim ise, iki şey arasındaki benzerliklerin ya da farkların ne olduğunun sorulduğu çocuk bilmeceleri olacak.

Elimizdeki durumda soru şöyle sorulabilir: 1897’de *Un coup de dés jamais n’abolira le hazard*’ı [Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı] yazan Fransız şair Stéphane Mallarmé ile, ondan on yıl sonra AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*) elektrik şirketinin ürünlerini, reklamlarını ve hatta binalarını tasarlamakla uğraşacak olan Alman mimar, mühendis ve tasarımcı Peter Behrens arasındaki benzerlik nedir? Görünüşte aptalca bir soru. Stéphane Mallarmé şiir sanatını geliştirdikçe gitgide seyrek, gitgide kısa ve özlü şiirler yazmış şair olarak bilinir. Onun şiir sanatı genellikle dilin iki hali arasındaki karşıtlık tarafından özetlenir: iletişime, betimlemeye, bilgilenmeye hizmet eden, yani meta ve nakit dolaşımına benzer bir işe yarayan bir ham hal, bir de, “saf mefhum”u ortaya çıkarmak için “bir doğa olgusunu neredeyse titreşimli yitimine taşıyan” bir özlü hal.

Böyle tanımlanan bir şair ile, ampuller, ibrikler ya da ısıtma aygıtları üreten büyük bir markanın hizmetindeki mühendis Peter Behrens arasında ne ilişki var? Behrens şairle tam karşıt bir biçimde yararlı araç ve gereçlerin seri üretimiyle uğraşır. Ve birleşik ve işlevselci bir vizyonun taraftarıdır. Atölyelerin inşasından markanın reklamlarına ve logosuna kadar her şeyi tek bir birlik ilkesine tabi kılmak ister. Üretilen nesnelere belli sayıda “tipik” forma indirgemek ister. Firmasının üretimine “stil vermek” dediği şey, nesnelere ve nesnelere kamuya öneren ikonlara tek bir ilkenin uygulanmasını varsayar: nesnelere ve nesnelere her türlü dekoratif hoşluktan, tüketicilerin ya da satıcıların alışkanlıklarına ve biraz bön lüks

ve haz rüyalarına karşılık veren her Şeyden yoksun bırakmak. Nesneleri ve ikonları birtakım özsel formlara, geometrik motiflere, basitleştirilmiş kivrımlara indirgemek ister. Bu ilkeye göre, nesnenin tasarımının nesnenin işlevine olabildiğince yakın olmasını ve nesneyi temsil eden ikonun tasarımının nesneye ilişkin vermesi gereken bilgiye olabildiğince yakın olmasını ister.

Nedir  yleyse simgeci estetlerin prensi ile büyük yararçı üretim mühendisi arasında ortak olan? Ikisi de özsel iki Şey. İlk olarak, her ikisinin de yaptığı Şeyi kavramsallaştırmaya yarayan ortak adlandırma. Peter Behrens, kendi basitleştirilmiş ve işlevsel formlarını, döneminin Almanya'sında revaĉta olan süslü püslü formların ya da gotik tipografilerin karşısına koyar. Bu basitleştirilmiş formlara "tipler" der. Bu terim simgeci Şiirden çok uzak görünüyor. En baştan ürünlerin standartlaştırılmasını çağrıştırıyor, sanki sanatçı mühendis üretim zincirini öngörmüş gibi. Nitekim saf ve işlevsel çizgi tapıncı, sözcüğün  c anlamını birleştirir. Çizimin renk üzerindeki klasik kadim ayrıcalığını yeniden benimser, ama saptırır. Klasik " izgi" tapıncını bir başka çizginin, çalıştığı AEG markasının birliğini dağıtan ürünler çizgisinin hizmetine koşar. Böylelikle büyük klasik kuralların zeminini kaydırır. Çeşitlilik içinde birlik ilkesi, markanın ürünlerinin tümüne dağılan marka imajı ilkesine dönüşür. Nihayet bu çizgi, ki hem grafik çizimin çizgisidir hem de kamunun kullanımına sunulmuş ürünlerin çizgisi, ikisini de son kertede bir  c nc  çizgiye, yani İngiltere'de yerinde bir deyişle *assembly line** denilen Şu otomatize zinceye yollar.

Fakat Peter Behrens ile St phane Mallarm 'ye ortak bir Şey vardır: Tam da "tip" sözcüğüdür bu, ama aynı zamanda fikri

*Metinde İngilizce: montaj hattı ( .n.)

de. Zira Mallarmé de “tipler” önerir. Onun poetikasının amacı değerli sözcüklerin ve nadir incilerin asambلاجı değil, bir desenin çizilmesidir. Ona göre her şiir doğanın seyirlikleri ya da hayatın aksesuarlarına ilişkin temel bir sahneyi soyutlayan ve böylelikle birtakım özsel formlara dönüştüren bir çizgidir. Artık görülen ve anlatılan, seyirlikler ve hikâyeler değil, dünya-olaylar ve dünya şemalarıdır. Böylelikle Mallarmé’de her şiir tipik analogik bir form alır: açılan ve katlanan yelpaze, saçaklanan köpük, açılan saç, dağılan duman. Bunlar hep birer belirme ve kaybolma, varolma ve yokolma, katlanma ve açılma sahneleridir. Bu şemalara, bu özetlenmiş ya da basitleştirilmiş formlara o da “tipler” der. Ve bunun ilkesini grafik bir şiirde arar: modelini koreografiden ya da belli bir bale fikrinden almış olan, mekândaki hareketin yazısına özdeş bir şiir. Ona göre bale, psikolojik kişiliklerin değil, grafik tiplerin üretildiği bir tiyatro formudur. Hikâye ve kişilikle birlikte, izleyicilerin sahnede kendi hoşlaştırılmış imajlarının seyriyle eğlenmek için toplandığı benzerlik oyunu da kaybolur. Mallarmé bunun karşısına, kalemlle yazılmış her türlü yazıdan daha özsel bir tipler yazısı olarak, bir jestler yazısı olarak kavranan dansı koyar.

Mallarmé’nin dans için verdiği tanım şairin sözüyle mühendisinki arasındaki ilişkiyi çevrelememize izin verebilir. “Bale olgusu biçiminde onaylanması gereken yargı ya da eylem. Yani, dansçı kadın bu yan yana koyulmuş motifler dolayısıyla dans eden bir kadın değildir, bir kadın değil, formumuzun temel özelliklerinden birini özetleyen bir eğretilemedir –kılıç, kesim, çiçek, vs.–, kestirmeler ve atılımların tansığıyla, metin içinde ifade edilebilmek için, betimleyici olduğu kadar diyaloglu düzyazı paragrafları gerektiren şeyi, bedensel bir yazıyla önerir, dans etmez. Her türlü yazıcılık araç gerecinden kurtulmuş şiir.”

Her türlü k tiplik araç gerecinden kurtulmuş bu Şiir, benzerliklerin ve hoŐlukların tüketiminden –malların, sözlerin ve nakdin dolaşımının sıradanlığına tamamlayıcı olan Şu “estetik” tüketimden– soyutlanmış, ayrılmış endüstri ürünleriyle ve endüstri ürünleri simgeleriyle yaklaŐtırılabilir. Şair de mühendis de bunun karşısına basitleştirilmiş form dilini, grafik bir dili koymak ister.

Nesnelerin dekoru ya da hikâyelerin dekoru yerine bu tipleri koymak gerekiyorsa, bunun nedeni Şiir formlarının da nesne formları gibi aynı zamanda birer yaşam formu olmasıdır. işte neredeyse hiç’in Őairini seri üretim yapan sanati mühendisle yakınlaŐtıran ikinci özellik budur. Behrens’in tasarımcılığı, kapitalist ve ticari anarŐiye bağlı *birtakım* stillerin çoğalmasına karşı, “stil”i geri getirmeyi buyuran *Werkbund*’un ilkelerini uygular. *Werkbund* içerik ile formun tamuygunluğu [*ad quation*] peŐindedir.²⁸ Nesnenin formunun cismine ve yerine getirmesi gereken işleve tamuygun olmasını ister. Bir toplumun varoluŐ formlarının onu var eden içsel ilkeyi tercüme etmelerini ister. Nesnelerin formu ve işlevi, nesne ikonları ile doğaları arasındaki tamuygunluk, “tip” fikrinin kalbindedir. Tipler, yaşamın maddi formlarına ortak bir tinsel ilkenin can vereceği yeni bir ortak yaşamın oluŐturucu ilkeleridir. Endüstriyel form ile sanatsal form tipte buluŐurlar. Öyleyse nesnelerin formu yaşam formlarının yapıcı bir ilkesidir.

Mallarm ’nin tipleri de benzer kaygılar içerir. Mallarm ’nin “Şu delice yazma tavrı”ndan söz ettiği Villiers de l’Isle Adam hakkındaki metni sık sık alıntılanır. Metin sessizliğin ve olanaksızın gece Őairi temasını örnekleme için kullanılır. Ama cümleyi bağlamı içinde okumak gerek. Nedir bu “delice yaz-

28- Behrens ve *Werkbund* düşüncesinin temelleri Frederic J. Schwartz’ın kitabında çözümlenmiŐtir: *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press, 1996.

ma tavrı”? Mallarmé'nin yanıtı: “Her şeyi muğlak anılarla yeniden yaratarak nerede olmak gerekiyorsa orada olunduğunu doğrulamak.” “Her şeyi muğlak anılarla yeniden yaratmak”, özlü şiirin ilkesidir; ama aynı zamanda grafızmin ve reklamcılığa özgü şematizmin de ilkesidir. Mallarmé'ye göre şiirsel emek bir basitleştirme çalışmasıdır. Mühendisler gibi o da doğanın ve toplumsal dünyanın sıradan formlarından kalıbı çıkarılmış bir özsel formlar alfabeti hayal eder. Bu muğlak anılar, bu özetlenmiş formların yaratımı, insanın kendini evinde hissedeceği bir yer oluşturma gereğine karşılık verir. Bu kaygı Behrens'de stil kavramının hedeflediği bir varoluşun formu ile içeriğinin birliğiyle uyumlu tınlara ulaşır. Mallarmé'nin dünyası bu tipleri, bu özsel formları temsil eden yapıntılar dünyasıdır. Bu yapıntılar dünyası insanın ikametini kutsamalı, nerede olması gerekiyorsa orada olduğunu doğrulamalıdır. Zira Mallarmé'nin yazdığı dönemde bu kesinlik sorgulanmaktadır. Dinin ve monarşinin bir zamanlar sahip olduğu şaşıyla birlikte ortak bir büyüklüğün geleneksel simgeleştirme formları da yitirilir. Ve sorun cemaate “mührünü” vermek için bunların yerine bir şey koymaktır.

Mallarmé'nin ünlü bir metni, “bir zamanların gölgesi”nin –yani din, özellikle Hıristiyanlık– yerine “herhangi bir görkem” koymaktan söz eder: herhangi bir şeyle oluşturulabilecek, rasgele nesnelere, unsurlara, özsel bir form, bir tip formu verilmek üzere bir araya getirilmesiyle oluşturulabilecek bir insani büyüklük. Öyleyse Mallarmé'nin tipleri dinin törenlerinin yerine geçer, ama bir farkla: Burada kanı ve eti yenilen bir kurtarıcı yoktur. Ökaristik kurban etmenin karşısına, insani yapıntı ve kuruntunun yüceltilmesi ve kutsanması jesti koyulmaktadır.

Öyleyse Mallarmé ile Behrens –yani saf şair ile işlevselci mühendis– arasında çok ilginç bir bağ vardır. Tek bir fikir:

basitleştirilmiş formlar; ve bu formlara atfedilen tek bir işlev: yeni bir ortak yaşam dokusu tanımlamak. Kuşkusuz bu ortak kaygılar çok farklı yollarda ifade bulurlar. Tasarımcı mühendis, sanat ile üretim, yarar ile kültür arasındaki farkın berisine, kökensel bir formun özdeşliğine doğru dönmeyi düşünür. Bu tipler alfabetini geometrik çizgi ve üretici edimde, üretim tüketim ve değiş tokuşa göre öncelikli oluşunda arar. Mallarm  ise doğal dünya ile toplumsal dünyayı, bir özgül yapıntılar evreniyle ikileştirir: Bu yapıntılar 14 Temmuz havai fişekleri de olabilir, şiirin uçucu çizileri ya da özel yaşamın çevresinde toplanan biblolar da. Ve olasıdır ki mühendis tasarımcı bu Mallarm ci projeyi simgeci ikonografi tarafına koyardı, yani ticari dünyanın dekorasyonundan ibaret gördüğü, ama döşemelerin stilize edilmesi yoluyla yaşamın stilize edilmesine yönelik kaygısını paylaştığı *Jugendstil*'in içine.

şair Mallarm  ile mühendis Behrens arasında bulunan bu uzaklıktaki yakınlığı ya da yakınlıktaki uzaklığı düşünmemize yardım edebilecek olan, koreografik şiir ile reklam imajının sınırında duran bir aracı figür var. Mallarm  şiirin yeni modelini koreografik gösterilerde aramaya girişir ve bunlardan birini beğenir: Loie Fuller'ın koreografisi. Loie Fuller bugün hemen hemen unutulmuş bir kişiliktir. Fakat on dokuzuncu yüzyıl yirminci yüzyıla geçerken yeni bir sanat paradigmasının geliştirilmesinde simge niteliğinde bir rol oynamıştı. Nitekim dansının tamamıyla kendine özgü bir doğası vardır. Loie Fuller ayaklarıyla figürler izmez. Hareketsiz durur. Katladığı ve açtığı elbisesiyle dans eder, eşme olur, alev olur, kelebek olur. Projekt rlerle yapılan oyunlar bu kıvrımları ve açılmaları ışılatır, havai fişeklere dönüştürür ve Loie Fuller'ı dans, heykelticilik ve ışık sanatını hipermedyatik türden bir yapıtta birleştiren ışıklı bir heykele dönüştürür. Loie Fuller h ylelikle elektrik çağının örnek grafik amblemi olmuştur. Ama ikonunun

kalmaz. Loie Fuller o dönemde her formda sonsuzca kopya edilmiştir. Koloman Moser'in desenlerinde *Secession** stiline örneği kelebek-kadın olarak belirir. Art-deco ürünlerinde vazo ya da insan biçimli lamba olur. Aynı zamanda reklam ikonu olur ve basit bir ilkeye göre onu Odol markasının afişleri üzerinde böyle buluruz: Odol harfleri sahne ışık projeksiyonları gibi elbisenin kıvrımları üzerine projekte edilirler.

Elbette bu örneği rasgele vermiyorum. Bu figür, şairin tipleri ile mühendisin tipleri arasındaki yakınlığı ve uzaklığı düşünmemize olanak sağlıyor. O dönemde Alman gargara ilacı markası Odol, AEG gibi, reklam grafiği araştırmaları ve marka imajı geliştirmesiyle pilot bir firmadır. Bu bakımdan Behrens tarzı *design* ilkeleriyle ilginç bir koşutluk sunar. Bir yandan *design*'i ona yaklaşır: Ürün şişesinin basit ve işlevsel, onyıllarca dokunulmamış bir çizimi vardır. Ama diğer yandan bu ilkelere karşıdır: Afişlerde şişe sık sık romantik manzaralarla birlikte sunulur. Afişlerden birinde flakonun üzerinde bir Böcklin manzarası görünür. Bir başkasında "Odol" harfleri Delfi harabelerini anıştıran bir manzarada bir Grek amfiteatri çizer. Mesaj ile formun işlevselci birliğinin karşısında, yararçı gargarayı rüya dekorlarıyla bir araya getiren bu dışsal duyarlılaştırma formları vardır. Ama belki de karşıtların birleştikleri bir üçüncü düzey vardır. Zira bu "dışsal" formlar bir anlamda o kadar da dışsal değildirler. Nitekim Odol'un grafikçisi markanın harflerinin neredeyse-geometrik karakterini öyle bir biçimde kullanır ki, harfler plastik unsurlar gibi ele alınırlar. Mekânda dolaşan, Grek manzarasında yerlerini alan, ve amfiteatr harabelerini çizen üç boyutlu nesnelere formunu alırlar. Grafik imleyen plastik hacime dönüşümü resmin bazı

*1897'de tutucu Vienna Künstlerhaus'tan kopan bir grup Viyanalı sanatçının oluşturduğu klik. (ç.n.)

kullanımlarını önceler ve Magritte duyumsanabilir biçimde harflerle inşa edilmiş bir harabe mimarlığı bulunan *Art de la conversation*'unda [Sohbet Sanatı] Odol'un amfiteatrından esinlenebilmiştir pekâlâ.

Grafik ile plastik arasındaki bu eşdeğerlik şairin tipleriyle mühendisin tipleri arasındaki birleştirici çizgi olabilir. Her ikisine de musallat olmuş bir fikri görselleştirir: tüm gösterge, form ve edimlerin eşitlendiği bir ortak duyulur yüzey fikri. Odol afişlerinde alfabetik işaretler, oyunsu bir biçimde, perspektivist bir yanılsama ilkesine bağlı üç boyutlu nesnelere dönüştürülmüşlerdir. Ama işaretlerin üç boyutlulaştırılması resimsel yanılsamanın tam da terse çevrilmesine neden olur: Formların dünyası ile nesnelere dünyası tek bir düz yüzeye geri dönerler ve bu da alfabetik işaretlerin yüzeyidir. Ama sözcükler ile formların bu eşdeğerlik yüzeyi formel bir oyundan bambaşka bir şeydir: Sanatın formları ile yaşamın maddi formları arasındaki bir eşdeğerliktir. Bu ideal eşdeğerlik aynı zamanda birer form olan harflerde harfileştirilmiştir. Şiirin ya da simgeci grafizmin "gizem" fikri tarafından yönetilen süslemelerini mühendisin tasarımının geometrik ve işlevsel katılığının karşısına koyan şeyin ötesinde sanatı, nesneyi ve imajı birleştirir.

Burada belki de sık sık sorulan bir sorunun çözümü vardır. Tasarımın doğuşunu ve endüstri ve reklamcılıkla ilişkisini inceleyen yorumcular, tasarımın formlarının ikircikliği ve tasarım yaratıcılarının kişilik ikilenmesi üzerine sorular sorarlar. Örneğin Behrens gibi bir adam, ilk olarak elektrik şirketinin sanat danışmanı rolünde ortaya çıkar. Sanatı, iyi satan nesnelere çizmek ve satışı teşvik eden kataloglar ve afişler yapmaktır. Bunun yanı sıra çalışmanın standartlaşmasının ve akılcılaştırılmasının öncüsü olur. Ama aynı zamanda tüm etkinliğine spiritüel bir misyonun damgasını vurur: çalışma sürecinin,

imal edilmiş ürünlerin ve tasarımın akılcı formu aracılığıyla toplumun tinsel birliğini sağlamak. Ürünün basitliği, işlevine uygun stili, bir “marka imajı”ndan çok daha fazladır, toplumu birleştirmesi gereken tinsel birliğin alameti farikasıdır. Behrens on dokuzuncu yüzyılın *Arts and Crafts* hareketiyle bağlantılı İngiliz yazar ve kuramcılarına sık sık gönderme yapar. Bu hareket uygulamalı sanatlar ve zanaatçılığın yeniden değerlendirilmesi yoluyla sanat ile endüstriyi barıştırmaya çalışmıştı. Behrens mühendis-akılcılaştırıcı emeğini açıklamak için bu akımın büyük figürlerini gündeme getirir: Ruskin ve William Morris. Ama bunlar on dokuzuncu yüzyılın ortasında, endüstrinin dünyasına, ürünlerinin çirkinliğine ve de işçilerinin köleliğine karşı, loncalarda örgütlenmiş, el emeğiyle iş yapan, sanatçı neşesi ve sofuluğuyla, aynı zamanda mütevazı yaşamın ve onun eğitim olanaklarının sanatsal dekoruna dönüşecek nesnelere üreten zanaatçıların geçmişçi bir vizyonunu koymamışlar mıydı?

Nasıl, diye sorulacaktır o zaman, bu geçmişçi, neo-gotik ve spiritüalist ideoloji, William Morris'te bir sosyalizm fikrini ve bir sosyalist angajmanı –hem de salt bir estet hevesi olmayan, toplumsal mücadelelerin içinde bulunmuş bir militanın pratiği olan bir angajmanı– besleyebilmiştir? Nasıl olmuş da bu fikir, İngiltere'den Almanya'ya geçerek, *Werkbund*'un ve *Bauhaus*'un modernist-işlevselci ideolojisine, Behrens'in durumundaysa bir sanayi kartelinin açık hedeflerinin hizmetine giren işlevsel bir mühendislik ideolojisine dönüşebilmiştir?

İlk yanıt: Bu ideoloji diğeri için elverişli bir örtüdür. Eski zamanların el emeği ve kolektif inancıyla barışık zanaatçılar hayali, tam tersi bir gerçekliği, yani kapitalist rasyonalitenin ilkelerine boyun eğmişliği gizlemeye yönelik spiritüalist bir mistifikasyon olacaktır. Peter Behrens AEG'nin sanat danışmanı olup firmanın logo ve reklamlarını tasarlarken Ruskin'in

ilkelerini kullandığında, neo-gotik idil asıl hakikatini, yani üretim zincirini itiraf edecekti.

Durumu açıklamanın bir yolu bu, ama en ilginç olanı değil. Bir gerçeklik ile bir yanılısamayı, bir mistifikasyon ile hakikatini birbirinin karşısına koymaktansa, “neo-gotik hayallere” ve modernist/verimlilik i ilkeye ortak olan unsuru aramak yeğdir. Ortak unsur, duyulur dünyanın, temel unsurlarından, yani gündelik yaşamın nesnelere formlarından hareketle yeniden şekillendirilmesi fikridir. Bu ortak fikir ise, zanaatk rlığa dönüş, sosyalizm, simgeci estetik ve endüstriyel işlevselcilik olarak tercüme edilebilir. Neo-gotik ilik ve işlevselcilik, simgecilik ve endüstriyalizmin düşmanı aynıdır. Hepsi ticari dünyanın ruhsuz üretimi ile sahte-sanatsal bir güzelleştirmeye nesnelere içine konulmuş tapon ruh arasında kurulan bağı kınamaktadırlar.

Nitekim daha sonra *Bauhaus*’un benimseyeceği birtakım ilkelerin ilk olarak *Arts and Crafts*’ın “neo-gotikleri” tarafından ortaya koyulduğunu anımsamak gerek: Bir koltuğun güzel olması öncelikle işlevine yanıt vermesine bağlıdır, dolayısıyla koltuğun formlarının basitleştirilmesi ve saflaştırılmasına, İngiliz k c k burjuva hayatının “estetik” dekorunu oluşturan bütün o  i ekli, k c k çocuklu, hayvanlı süslemelerinin ortadan kaldırılmasına. Ortak simge fikrine bundan bir şeyler geçmiştir: Behrens tarzı dar anlamıyla –ve hatta reklamcılık anlamıyla– simge ve Mallarm  ya da Ruskin tarzı simge.

Bir simge öncelikle bir kısaltma imidir. Ona spiritüalite yükleme ve ona bir ruh vermek mümkündür; ama tersine, onu basitleştirici form işlevine geri döndürme de mümkündür. Fakat bunlar her türlü yerdeğiştirmeye izin veren ortak bir kavramsal çekirdeğe sahiptir. Bunu Gauguin’in *La vision du sermon*’unu resimde simgecilik’in manifestosu yapan bir Albert Aurier metni bağlamında gündeme getirmiştim. Aurier’nin

neo-Platoncu simgelere dönüştürdüğü kısaltılmış formlarda ikonlaştırılmış köylü kadınları, aynı zamanda yaklaşık yüz yıldır Pont-Aven çöreklerinin kutularında reklam ikonları olarak görünen eşarpli ve boyun örtülü Bröton kadınlarıdır. Kısaltıcı simge fikri, ideal form ile reklam ikonunu birleştiren tip fikri tamamen aynıdır.

Böylelikle, simgeci arabesk ile işlevsel reklamsal simgeleştirme arasındaki yerdeğiştirmeleri olanaklı kılan bir kavramsal çekirdek vardır. İster şair ister ressam olsun, simgeciler ve endüstriyel tasarımcılar, benzer bir şekilde, simgeyi şey, form ve fikir arasındaki ortak soyut unsur yaparlar. Tek bir fikir, yani formların sinyaletik* yazısı fikri, birçok pratik ve birçok uygulamaya destek verebiliyor. 1900-1914 yılları arasında *Secession* grafikçileri çiçek kıvrımlarından katı geometrik yapılara geçerler; adeta her iki pratiğe de kaynak olan tek bir kısaltıcı imge fikri varmış gibi. Resimsel soyutlamanın ve işlevsel tasarımın kuramını yapmayı da aynı sanatsal form ilkeleri ve düşünürleri olanaklı kılmıştır. Bu ustalar, örneğin organik süsleme kuramıyla Alois Riegl ve soyut çizgi kuramıyla Wilhelm Wöriinger, bir dizi yanlış anlama dolayısıyla, resmin soyut-oluşunun kuramsal güvenceleri haline geldiler: içsel bir zorunluluğu tercüme eden birer gösterge olan simgeler aracılığıyla yalnızca sanatçının iradesini –fikrini– ifade eden bir sanat. Ama metinleri aynı zamanda kısaltmalı bir tasarım dilinin geliştirilmesine de yaradı ki, burada mesele saf göstergelerin plastik bir alfabesinin değil, tersine, kullanım nesnelерinin formlarının ikonik bir alfabesinin oluşturulmasıdır.

1900'lü yılların grafizminin somutlaştırdığı, gösterge ile form ve sanat formu ile kullanım nesnesi formu arasındaki ilkesel ortaklık, bizi sanatın modernist özerkliği ve sanat form-

*İşaretleme de ğin. (ç.n.)

ları ile yaşam formları arasındaki ilişki hakkındaki başat paradigmaları yeniden değerlendirmeye yönlendirebilir. Düz yüzey fikrinin, Clement Greenberg'den beri, sanatın dışsal amaçlara boyun eğmişlikten ve mimetik zorunluluktan koparak kendi has *medium*'unu ele geçirmesi olarak düşünülen bir sanatsal moderniteyi çağrıştıır kılındığı bilinmektedir. Her sanat kendi has araçları, *medium*'u ve malzemesinden yararlanacaktır. Böylelikle düz yüzey paradigması ideal bir modernite tarihi yapmaya yaradı: Resim üçüncü boyut yanılmasıından vazgeçecek, tuvalin iki boyutlu düzlemini kendi has uzamı olarak kuracaktır. Böyle kavranan resimsel düzlem sanatın modern özerkliğinin örneği olacaktır.

Bu vizyonun talihsizliği şu ki, bu ideal sanatsal modernite şeytani bozguncular tarafından durmaksızın sabote edilmektedir. Daha Maleviç ya da Kandinski ilkeyi ortaya henüz koymuşken dadaistler ve fütüristler ordusu gelir ve resimsel düzlemi karşıtına dönüştürürler: Sözcükler ile formların, sanat formları ile dünyaya ait şeylerin harmanlanma yüzeyine. Pop art'ın lirik soyutlama tarafından yeniden ele geçirilmiş iki boyutlu resmin krallığını devirip, sanat formları ile kullanım nesnelereinin manipülasyonu ve ticari mesajlarının dolaşımı arasında yeni ve dayanıklı bir kaynaşma başlattığı 1960'lı yıllarda çoğaldığı görülen bu sapkınlık, reklam ve propaganda dillerinin baskısına rahatlıkla bağlanmaktadır.

Kayıp cennetin gerçekte hiç olmadığı anlaşılırsa, bu şeytani sapkınlık senaryolarından da belki çıkılabilecektir. Resmin düzlemselliği hiçbir zaman sanatın özerkliğinin eşanlamlısı olmadı. Düz yüzey her zaman sözcükler ile görüntülerin bir-biri üzerinde kaydığı bir iletişim yüzeyi oldu. Ve anti-mimetik devrim hiçbir zaman benzerliğin terk edilmesi anlamına gelmedi. Mimesis benzerlik ilkesi değil, benzerliklerin belli bir kodlanmasının ve dağıtımının ilkesiydi. Böylelikle, re-

simsel üçüncü boyutun ilkesi, üçüncü boyutu “olduğu gibi” vermekten ziyade resmin “şiir gibi” olma çabası, kendini bir hikâyenin tiyatrosu gibi sunma ve retorik ve dramatik sözün gücüne öykünme çabasıydı. Mimetik düzen, sanatların hem ayrı hem de birbirine karşılık düşer nitelikte olmaları üzerine kuruluydu. Resim ile şiir birbirinden uzak durarak birbirini taklit ediyordu. Öyleyse anti-mimetik estetik devrimin ilkesi, her sanatı kendi has *medium*'una yollayan bir “herkes kendi evine” ilkesi değildir. Artık şiir resmi, resim şiiri taklit etmez. Bunun anlamı şu değildir: sözcükler bir yana, formlar diğer yana. Tam tersi demektir: Her sanatın yerini ve araçlarını yerine yerleştiren, sözcükler sanatını formlar sanatından ve zaman sanatlarını mekân sanatlarından ayıran ilkenin geçersizleşmesidir. Yani ayrı taklit alanlarının yerine ortak bir yüzeyin kurulması.

Burada yüzey iki anlamda anlaşılmalıdır. Önce düz anlamda. Simgeci şair ile endüstri tasarımcısı arasındaki ortaklığı mümkün kılan şey, tipogafinin romantik yeniden doğuşu, yeni gravür teknikleri ya da afiş sanatının gelişmesi sayesinde gerçekleştirilmiş olan harfler ile formların harmanlanmalarıydı. Ama sanatlar arasındaki bu iletişim yüzeyi maddi olduğu kadar idealdir de. İşte bu nedenle sessiz dansçı, ki tartışmasız üçüncü boyutta evrilmektedir, Mallarmé'ye sözcüklerin düzenlenmesi ile formların çizilmesi arasındaki, konuşma olgusu ile mekân tasarlama olgusu arasındaki alışverişi sağlayan bir grafik ideallik paradigması sağlayabilmiştir. Bunun dikkate değer meyvesi, mekân sanatına dönüşmüş bir şiirin manifestosu olan *Coup de dés*'nin tipografik/koreografik düzenlemesi olacaktır.

Aynı şey resimde de görülür. Maurice Denis ile Kandinski dönemleri arasında güya ele geçirilmiş, ama hemen ardından reklam furyası ya da endüstriyalist estetikten esinlenen söz-

cük ve form karışımları –simültaneist, dadaist ya da fütürist– dolayısıyla yitirilmiş bir özerk saflık yoktur. “Saf” resim ve “kirli” resim aynı ilkelere dayanır. Daha önce tasarımın promosyoncularının resmin soyut saflığını meşrulaştıran aynı yazarlara –Reigl ya da Wörringer– gönderme yaptıklarına değinmiştim. Daha genel bir biçimde, “soyut” tuvalin üzerine “içsel zorunluluğun” ifade imlerini koyan resim ile tuvalin üzerine saf formlar, gazetelerden koparılmış parçalar ve metro biletleri ya da saat çarkları karıştıran resmi temellendiren yüzey fikri aynı fikirdir. Saf resim ve “sapmış” resim, kaymalar ve karışımlardan yapılmış tek bir yüzeyin iki konfigürasyonudur.

Bu aynı zamanda şu demektir ki, bir özerk sanat bir de heteronom sanat yoktur. Burada da belli bir modernite fikri, şeytani saptırma senaryosuna tercüme ediliyor: Mimetik zorlamadan kazanılmış özerklik derhal sanatı siyasetin hizmetine geçiren devrimci eylemlilik tarafından saptırılmış olacaktır. Bunun yerine, yitirilmiş saflık varsayımından tasarruf etmek yeğdir. Resmin formlarının aynı anda hem özerkleştikleri hem de sözcükler ve şeylerle karıştıkları ortak yüzey, sanatta ve sanat-olmayana ortak bir yüzeydir. Modern anti-mimetik estetik kopuş benzerliğe hizmet eden bir sanattan kopuş değildir. Taklitlerin hem özerk hem de heteronom oldukları bir sanat rejiminden kopuştur: başka yerde işleyen faydalılık ya da hakikilik ölçütlerine tabi olmayan sözel ya da plastik üretim sferi oluşturmaları bakımından özerk; kendi düzenleri dahilinde toplumsal yer ve saygınlık paylaşımını –özellikle janrların ayrılması ve hiyerarşisi yoluyla– taklit ettikleri ölçüde heteronom. Modern estetik devrim bu çifte ilkedden kopuşu gerçekleştirdi: Modern estetik devrim, sanattaki hiyerarşileri toplumsal hiyerarşilerle hizalayan koşutluğun geçersiz kınmasıdır; soylu ya da aşağı konular olmadığının ve her şeyin sanat konusu olduğunun onaylanmasıdır. Ama aynı zamanda

taklit pratiklerini sıradan yaşamın form ve nesnelereinden ayıran ilkenin de geçersiz kılınmasıdır.

Öyleyse grafikçiliğin yüzeyi üç şeydir: birincisi, her şeyin sanata konu olabildiği eşitlik düzlemi; ikincisi, sözcükler, formlar ve şeylerin rollerini değiş tokuş ettikleri dönüşüm yüzeyi; üçüncüsü, simgesel form yazısının hem saf sanatın ifadelerine hem de faydacı sanatın şematizasyonlarına uyabildiği eşdeğerlik yüzeyi. Bu ikirciklilik sanatsal olanın siyasal olan tarafından kapılmış olmasının işareti değildir. “Kısaltılmış formlar”, bizzat ilkeleri bakımından, ortak dünyanın estetik ve politik birer kesitidir: İşlevlerin birbiri üzerinde kaydığı hiyerarşisiz bir dünyanın çehresini çizerler. Bunun en iyi örneği Rodtchenko'nun Dobrolet havayolu şirketi için tasarladığı afişler olabilir. Uçağın stilize edilmiş formları ve markanın harfleri türdeş geometrik şekillerde birleşirler. Ama bu grafik türdeşlik, aynı zamanda, süprematist tablolar yapmaya yaran ve Dobrolet uçaklarının atılımı ile yeni bir toplumun dinamizmini birlikte simgeleştirmeye yaran formlar arasındaki türdeşliktir. Soyut tablolar yapan sanatçıyla faydacı afişler yapan ve her iki durumda da özdeş bir biçimde yeni yaşam formları oluşturmaya çalışan sanatçı, aynı sanatçıdır. Hem Mayakovski'nin metinlerini illüstre eden kolajlarında, hem de gösteri yapan jimnastikçilerin deparlarının bozuk perspektifli fotoğraflarında aynı ilkeyi, düzlem yoluyla türdeşleştirme ilkesini kullanan da yine odur. Bütün bu durumlarda, sanatın saflığı ile sanatın formlarının yaşamın formlarıyla bağdaştırılması birliktedir. Benim sorduğum kuramsal sorunun görsel yanıtıdır bu. Simgeci şair ile işlevselci mühendis ilkelerinin ortaklığını tek bir yüzey üzerinde doğrulamaktadırlar.

5

Temsil Edilemez Var İse

Başlık elbette *evet* ya da *hayır* yanıtı isteyen bir 'var mıdır' sorusu değil. Soru çok daha ziyade *ise* ile ilgili: Birtakım olaylar hangi koşullarda temsil edilemez ilan edilebilirler? Elbette bu soruşturma tarafsız değil. Ardında saik olarak temsil edilemez mefhumunun ve ona komşu mefhumlar takımı yıldızının –sunulamaz, düşünülemez, baş edilemez, kefareti ödenemez– enflasyonist kullanımına karşı belli bir tahammülsüzlük var. Nitekim bu enflasyonist kullanım, Kantçı yüceden, Freudcu ilkel sahneden, Duchamp'ın *Grand Verre*'inden [Büyük Cam] ya da Maleviç'in *Beyaz Fon Üzerine Beyaz Kare*'sinden geçerek, Musa'nın yasağından Şoah'ın* temsiline uzanan türlü türlü fenomeni, süreci ve mefhumu aynı kavram altına almakta ve aynı kutsal terör aurasıyla sarmalamaktadır. O halde soru, deneyimin tüm alanlarını tekanlamlı bir biçimde kapsamayı hedefleyen böylesi bir kavramın hangi koşullarda oluşturulabileceği sorusudur.

*Soykırım'ın İbranicesi. (ç.n.)

Bu kapsayıcı soruya giriş olarak, daha sınırlı bir soruşturma-
mayla, bir sanat düşüncesi rejimi olarak temsiliyet [*représenta-
tion*]* üzerine bir soruşturmaya başlamak istiyorum. Kimi
varlıkların, olayların ya da durumların sanatın araçlarıyla
temsile edilemez oldukları söylendiğinde, tam olarak ne de-
nilmektedir? Bana birbirinden farklı iki şey söylenmekte gibi
geliyor. Bir ilk anlamda, söz konusu şeyin özsel niteliğini bu-
rada [*présent*] kılmanın olanaksız olduğu söylenmekte. Şey
ne göz önüne konulabilir, ne de kendisine uygun bir temsilci
bulunabilir. Şeyin fikrine tamuygun duyulur sunum formu
bulunamaz, ya da tersine, şeyin duyulur gücüne eşit bir an-
laşılabilirlik şeması bulunamaz. Öyleyse bu ilk olanaksızlık
sanata bir gücü yetmezlik yüklemektedir.

Buna karşılık, ikinci olanaksızlık sanatın gücünün uygu-
lanmasını sorgular. Bir şeyin sanatın araçlarıyla temsile
meyeceğini ve bunun sanatsal sunumun [*présentation*] üç öz-
niteliğinden ileri geldiğini söyler. Birincisi, sanatsal sunumun
karakteristiği buradalık [*présence*] fazlasıdır ve bu olayın ya
da durumun her türlü bütünsel duyulur sunuma isyan eden
tekilliğine ihanet eder. İkincisi, bu maddi buradalık fazlasının
bir bağıntısı vardır, o da temsil edilen şeyin varoluşunun ağır-
lığını ondan çekip alan gerçektışıklık statüsüdür. Son olarak
bu fazlalık ve eksiklik oyunu, temsil edilen şeyi haz, oyun ya
da uzaklık gibi duygulara teslim eden özgül bir sesleniş ki-
pinde işler, ki bu temsil edilen şeyin barındırdığı olayın ağır-
lığıyla bağdaşmaz. O halde, bazı şeyler sanatın yetki alanında
değildir, denilir. Sanata özgü olan ve Platoncu terimlerle sana-

*Bu karşılığı “genel olarak temsil olgusu” anlamında öneriyorum. “Temsil etmek” olarak çevrilmesine alıştığımız *représenter* sözcüğü, içinde barındırdığı *présenter*’ye (“sunmak”) vurgu yapacak biçimde “yeniden-sunmak” biçiminde çözümlenerek de çevrilebiliyor. Buradaki tartışmada temsil etmenin “duyulur kılma” anlamı ön planda. (ç.n.)

tın simülakr niteliğini tanımlayan buradalık fazlası ve varlık [existence] eksisine kendilerini uyduramazlar.

Platon, sim lakrın karşısına, oğaltılmış buradalık ve azaltılmış varlık oyunundan ve aynı zamanda anlatıcının kimliği üzerindeki kuşkudan da bağışık kılınmış basit hilesiz anlatıyı koyar. Bugün iki farklı figürüyle tanık sözünün değere binmesini belirleyen Şey, basit anlatının mimetik hilenin karşısına koyulmasıdır. Birinci figür, sanat yapmayan, yalnızca bir bireyin deneyimini tercüme eden basit anlatıya değer verir. İkincisiyse, tersine, “tanık anlatısı”nda yeni bir sanat kipi görür. Bu durumda söz konusu olan, olayı anlatmaktan ziyade d şunceyi aşan bir *oldu*’nun tanıklığını yapmaktır; bu *oldu* d şunceyi yalnızca kendi has aşırlığıyla aşmaz, genel olarak *oldu*’nun has özelliği d şunceyi aşmaktır. Böylelikle,  zellikle Lyotard’da, düşünülebilir olanı aşan olayların varlığı, genel olarak d ş n lemeze, bizi etkileyen Şey ile düşüncemizin bu Şeyin ne kadarına hâkim olabildiği arasındaki özsel uyumsuzluğa tanıklık eden bir sanata ağrı yapar. Öyleyse bu sunulamazın [impr sentable] izini kaydetmek, sanatın yeni bir kipine –yüce sanata–  zg d r.

Böylelikle, ister Platoncu basit anlatı lehine olsun, ister Burke ve Kant’ın himayesine verilmiş yeni yüce sanat lehine, temsiliyetin haklarını geçersiz kılan bir düşünce konfigürasyonu yerleşir. Bu konfigürasyon iki tablo üzerinde oynar. Bir yandan temsiliyetin içsel olanaksızlığını  ne sürer; belli bir tip nesnenin, buradalık ile burada-yokluk [absence] arasındaki, duyulur ile anlaşılır arasındaki her türlü uyumlu ilişkiyi çatlatarak harabeye çevirdiği olgusunu  ne sürer. Öyleyse bu olanaksız, sanatın temsili kipini bir başka sanat kipine temyiz eder. Diğer yandan, temsiliyetin liyakatsizliğini  ne sürer. Bu durumda kendini bambaşka bir çerçeveye yerleştirir: sanat mefhumunun devreye girmediği, yalnızca görüntülerin

yargılandığı, yalnızca görüntülerin kökenleriyle ilişkilerinin (temsil ettikleri şeye layıklar mı?) ve hedefleriyle ilişkilerinin (onları alımlayanlarda uyandırdıkları etkiler neler?) incelendiği Platoncu etik çerçeve.

Bu iki mantık böylelikle iç içe geçmiş olur. Birincisi sanat düşüncesinin farklı rejimleri arasındaki ayrımı, yani buradalık ile burada-yokluk, duyulur ile anlaşılır, gösterme ile imleme arasındaki ilişkinin farklı formlarını konu edinir. İkincisi ise sanatı sanat olarak tanımaz. Yalnızca farklı yansılama tiplerini, farklı görüntü tiplerini tanır. Ayrı türden iki mantığın iç içe geçmesinin gayet net bir sonucu vardır: Temsilî mesafenin ayarlanmasına ilişkin sorunlar temsilin olanaksızlığıyla ilgili sorunlara dönüşür. İşte o zaman yasak gelir ve üstelik kendini yadsıyarak, kendini nesnenin özelliklerinin sonucu gibi sunarak, bu olanaksızın içine sızar.

Benim çalışmamın hedefi bu iç içe geçmeyi anlamak ve çözmeye çalışmak. Bu düğümün unsurlarını ayırtırmak için basit bir temsil edilemezlik vakasından, temsilin ayarlanmasısıyla [réglage] ilgili bir vakadan yola çıkacağım. Corneille'in *Oedipus*'unun kompozisyonunda karşılaştığı sorunları çözümleme fırsatını daha önce bulmuştum. Sofokles'in *Oedipus*'u Fransa sahnelerinde üç ana sebepten temsil edilemez olmuştu: *Oedipus*'un oyulmuş gözlerinin fiziksel olarak neden olduğu dehşet, düğümün gelişimini önceden haber veren kehanetlerin fazlalığı ve aşk ilgisinin yokluğu.²⁹ Meselenin yalnızca Corneille'in gündeme getirdiği gibi ruhların hassaslığıyla ve zamanının izleyicisiyle arasındaki ampirik bağla ilgili olmadığını göstermeye çalıştım. Mesele bizzat temsille ilgilidir. İki terim arasındaki ilişki olarak *mimesis* ile ilgilidir: bir *poiesis* ve bir *aesthesis*, yani bir yapma tarzı ve bir duygular ekono-

29- Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001.

misi arasındaki ilişki. Nitekim oyulmuş gözler, kehanetlerin kanıtlarının fazlalığı, aşk hikâyesinin olmaması, tek bir ayarsızlık etkisine aittir. Bir yandan, görülür çok fazla görülürdür: söze bağımlı tutulmamış, kendiliğinden kendini dayatan bir görülür. Öte yandan, anlaşılır çok fazla anlaşılırdır: Kâhinler çok fazla konuşurlar. Ortada çok fazla bilgi vardır, çok erken gelen ve yalnızca trajik eylem tarafından yavaş yavaş ve düğümün çözülmesi yoluyla açığa çıkarılacak olanın önünde giden bir bilgi. Bu görülür ile bu anlaşılır arasında eksik kalan bir bağ, görülen ile görülmeyen, bilinen ile bilinmeyen arasındaki, beklenen ile öngörülmeyen arasındaki iyi ilişkiyi sağlamaya yatkın olan, aynı zamanda sahne ile salon arasındaki uzaklık ve yakınlık ilişkisini ayarlamaya da yatkın özgül bir ilgi vardır.

Temsiliyetin Demek İsteddiği

Bu örnek özgül bir sanat kipi olarak *temsiliyetin* ne demek istediğini kavramamıza izin veriyor. Aslında temsiliyetin şartı üçtür. Öncelikle, görülür olanın söze bağımlı olmasıdır. Temsilde sözün özü görmeyi sağlamaktır, görülür olanı iki işlemin birbiriyle kaynaştığı bir neredeyse-görülürü kullanarak düzene sokmaktır: bir ikame işlemi (mekânda ve zamanda uzak olanı “göz önüne” koyan işlem) ve bir açığa vurma işlemi (içsel olarak görüşten kaçırılmış olanı, kişileri ve olayları harekete geçiren mahrem nedenleri gördüren işlem). Oedipus’un oyulmuş gözleri hanımlar için iğrendirici bir seyir olmakla kalmaz. Görülür olanın görmeyi sağlayan söze bağlı kılınmasının ötesinde bir şeyin görüş alanına hoyratça dayatılmasını temsil eder. Ve bu aşırılık temsiliyetin sıradan ikili oyununu ele verir. Bir yandan, söz görmeyi sağlar, tarif eder, burada ol-

mayanı çağırır, saklanmış olanı açığa çıkarır. Ama bu görmeyi sağlama aslında kendi eksikliği üzerinde, kendi sakınımı üzerinde işler. Burke'ün *Yüce ve Güzel Duygularımızın Kökeni Üzerine Soruşturma*sında açık kıldığı paradoks budur. *Kayıp Cennet*'teki Cehennem ve kötülük meleği betimlemeleri yüce bir izlenim meydana getirirler, çünkü çağrıştırdıkları ve bize gösteriyormuş gibi yaptıkları formları görmemize izin vermezler. Bunun tersine, Aziz Antuan'ın geri çekilişini kuşatan canavarlar resim tarafından bizler için görülür kılındığında, yüce olan groteske dönüşür. Zira söz "görmeyi sağlar" ama yalnızca bir az-belirlenmişlik rejimi uyarınca, "hakikaten" göstermeden görmeyi sağlar. Sıradan gelişimi içinde temsil bu az-belirlenmişliği kullanır, aynı zamanda onu maskeler. Ama canavarların grafik olarak figüre edilmesi ya da kör adamın oyulmuş gözlerinin teşhiri, sözün *görmeyi sağlaması* ile *görmeyi sağlamaması* arasındaki örtülü uzlaşmayı hoyratça bozar.

Bu görüş ayarına karşılık düşen, bilme ile bilmeme, etme ile edilme arasındaki bir ikinci ayar vardır. Bu temsiliyetin şartının ikinci yönüdür. Temsiliyet imlemlerin düzen içinde kullanılmasıdır; Aristoteles'in *Poetika*'da çözümlediği paradoksal mantık uyarınca, anlaşılan ya da önceden görülen ile beklenmeden gelip şaşırtan arasındaki ayarlanmış bir ilişkidir. Bu aşamalı ve engellemeli açığa çıkarma mantığı, fazla konuşan, çok erken konuşan ve çok fazla bildiren sözün hoyratça ortalığa çıkmasının önüne geçer. Sofokles'in *Kral Oedipus*'unu karakterize eden pekâlâ budur. Aristoteles'in gözünde bu oyun, beklenmedik olay ve tanıma yoluyla düğüm çözümü mantığının bir örneğiydi. Ama bu mantığın kendisi hakikatle sürekli bir saklambaç oyunu içindedir. Burada Oedipus, akla yakın olanın ötesinde bilmek isteyen, bilgiyi gücünün sınırsızlığıyla özdeşleştiren kimse figürünün ete bürünmesidir. Oysa bu delilik, daha baştan, kehanet ve kirliliğin ilgilendirebileceği

biricik kişiyi yalıtır: Oedipus. Öte yandan, karşısındaki kişi, Tiresias, bildiğini söylemeyi reddeden, ama yine de söylemeden söyleyen ve böylelikle Oedipus'un bilme arzusunun duyma reddine dönüşmesine neden olan kişidir.

Öyleyse her türlü düzenli düğüm mantığından önce, bir bilmek isteme, bir söylemek istememe, bir söylemeden söyleme ve bir duymayı reddetme arasındaki oyun vardır. Tragedyanın etik evrenini karakterize eden bütün bir bilme *pathos*'u vardır. Bu Sofokles'in evrenidir, ama Platon'un da evrenidir ve Platon'un evreninde mesele Ölümsüzler'e dair şeylerin bilinmesinin ölümlülere ne yararı olduğunu bilmektir. Aristoteles tragedyayı bu evrenden çıkarsamaya çalışıyordu. Ve temsiliyet düzeninin kuruluşu da bundan ibaretti: etik bilme *pathos*'unun, bir *poiesis* ile bir *aesthesis* arasındaki, yani özerk bir eylem düzenlemesi ile temsili bir duruma ve yalnızca ona özgü duyguların oyuna koyulması arasındaki ayarlı bir ilişkinin içine geçmesini sağlamak.

Oysa Corneille Aristoteles'in bu girişimde başarıya ulaşmadığı yargısındadır. Oedipus'un bilme *pathos*'u Aristoteles'in bilme düğümünü aşar. İmlemlerin ve açığa çıkmaların düzenli gelişimini engelleyen bir bilme fazlası vardır. Bununla karşılıklı ilişkili olarak da, izleyicinin duygularının serbest oyununu engelleyen bir *pathos* fazlası vardır. Corneille'in meselesi tam anlamıyla bu temsil edilemezdedir. Dolayısıyla onu indirgemeye, hikâyeyi ve kişiliği temsil edilebilir kılmaya uğraşır. *Mimesis*, *poiesis* ve *aesthesis* arasındaki ilişkiyi ayarlamak için, iki olumsuz ve bir olumlu önlem alır. Oyulmuş gözlerin aşırı görürlüğünü sahne dışına koyar. Ama aynı zamanda Tiresias'ın kehanetlerini aktarmakla yetinerek fazla bilgiyi de sahne dışına koyar. Ama en önemlisi, Sofokles'in üçüncü "kusurunu", aşk ilgisinin yokluğunu gidererek, bilme *pathos*'unu bir eylem mantığına tabi kılar. Oedipus'a Dirke adında bir kız

kardeş verir: Laios'un, tahta Oedipus'un seçilmesiyle hüsrana uğramış kızı. Ve ona bir âşık verir: Theseus. Theseus'un kendi soyuyla ilgili kuşkuları vardır ve Dirke babasının hayatına malolan yolculuktan kendini sorumlu tutmaktadır; bu durumda Laios'un gerçek ya da olası üç çocuğu vardır, yani kehanetin işaret edebileceği üç kişi – özellikle de Corneille'in mantığına göre bu kimliğin onurunu paylaşamayan üç kişi. Böylelikle bilme efektleriyle *pathos* efektleri arasındaki ilişki, özgül bir anlaşılabilirlik formuna tabi kılınır: eylemlerin nedensel zinciri. Aristoteles'in ayırdığı iki nedenselliği –eylemlerin nedenselliği ile karakterlerin nedenselliği– özdeşleştiren Corneille tragedyanın etik *pathos*'unu dramatik eylemin mantığına indirgemeyi başarır.

Böylelikle izleyiciyle ilgili “ampirik” sorun ile temsiliyetin özerk mantığı sorunu birbirine bağlanır. Bu da temsiliyetin şartının üçüncü yönüdür. Temsiliyetin şartı belli bir gerçeklik ayarlaması tanımlar. Bu ayarlama ikili bir barındırma biçimini alır. Bir yandan temsil varlıkları, tüm varlık yargısından yukarıda tutulmuş, dolayısıyla ontolojik tutarlılıkları ya da etik örneksellikleriyle ilgili Platoncu sorudan kurtulmuş kurgu varlıklarıdır. Ama bu *kurgusal* varlıklar yine de birer *benzerlik varlığıdır*, duygu ve eylemlerinin paylaşılması ve değerlendirilmesi gereken varlıklar. “Eylemlerin icat edilmesi” iki şey arasında hem bir sınır hem de bir geçiş oluşturur: tragedyanın birbirine eklediği hem olanaklı hem de inanılmaz olaylar ve izleyiciye önerdiği tanınabilir ve paylaşılabilir duygular, istekler ve çatışkılar. Bu icat, kurgunun askıya alıcı hazzı ile tanımanın güncel hazzı arasında geçiş sağlar. Aynı zamanda, uzaklık ve özdeşleşmenin bu ikili oyunu sayesinde, sahne ile salon arasında da geçiş sağlar. Bu ilişki ampirik değildir. Kurucudur. Temsilin seçim yeri tiyatrodur, bütünüyle buradalığa adanmış, ama tam da bu buradalık tarafından ikili bir tutum-

la ele alınan aıĝa vurma mek nı: görülür olanın söylenebilir olanın altında tutulması ve imlemler ile duyguların eylemin –gerekliĝi gerekdışılıĝıyla özdeş olan bir eylem– gücü altında tutulması.

Öyleyse bir yazarın konusundan ileri gelen zorluklar bize özgül bir sanat rejimini tanımlama olanaĝı vermektedir. Bu rejim temsiliyet rejimi adına hakkıyla layıktır. Bu sistem söylenebilir ile görülebilir arasındaki ilişkileri, anlaşılabilirlik şemalarının gelişimi ile duyulur aıĝa vurumların şeması arasındaki ilişkileri ayarlar. Bundan şu çıkarılabilir: Eĝer temsil edilemez var ise, tam da bu rejimde vardır. Nitekim ilkesel baĝdařmaları ve baĝdařmazlıkları, kabul edilebilirlik koşullarını ve kabul edilemezlik koşullarını belirleyen odur.  rneĝin Oedipusu kişilik, Aristoteles’in ölçütünü –paradoksal bir mantıksal zincirleme uyarınca başına talihsizlikler gelen prens–  rnek biçimde karşılamasına raĝmen, Corneille’e göre “temsil edilemez” olarak ortaya çıkar, çünkü bizzat temsiliyetin düzenini daha temelden tanımlayan ilişkiler sistemini bozuma uĝratır.

Ancak böylesi bir temsil edilemezlik iki bakımdan görecedir. Temsiliyet düzenine göre görecedir, ama bu düzenin içinde de görecedir. Oedipus’un kiřiliĝi ile eylemi birbirine uygun olmasalar da onları deĝiřtirmek mümkündür. Ve Corneille kurgusal bir mantık ve yeni kişilikler icat ederek bunu yapar. Bu icat Oedipus’u temsil edilebilir kılmakla kalmaz, bu temsili temsiliyet mantıĝının bir başyapıtı kılar. İzleyici, der Corneille, bu tragedyayı benim en çok sanat içeren tragedyam olarak deĝerlendirdi. Gerçekten de temsiliyet erevesi içine girmeyenin girmesini saĝlamaya yönelik icatların bu kadar m kemmell bir bileşimini sunan başka tragedya yoktur.

Sonuç, tragedyanın bizim zamanımızda artık hiç temsil edilmemesidir – hem de rastlantı deĝil, tam da bu sanat fazlası dolayısıyla, belli bir sanatın ve onu temellendiren varsayımın

böyle mükemmelleştirilmesi dolayısıyla temsil edilmemesi. Bu varsayım, sanatsal sunuma uygun olan ya da olmayan, sanatın şu ya da bu janrına uygun olan ya da olmayan konuların olduğu varsayımdır. Ve uygunsuz konuyu uygun kılacak ve eksik uyumu sağlayacak dönüşümler dizisinin gerçekleştirilebileceği varsayımı. Corneille'in *Oedipus*'unun bütün sanatı bu ikili varsayıma dayanır. Oyunun artık temsil edilmemesi, bizim sanat algımız, romantizmden beri, özel bir ekol ya da duyarlılığa değil, yeni bir sanat rejimini tanımlayan tam ters varsayımlara dayandığı içindir.

Temsiliyet-karşıtlığının Demek İsteddiği

Bu yeni rejimde artık sanat için iyi konular yoktur. Flaubert'in özetlediği gibi, "Yvetot, Konstantinopolis kadar iyidir" ve bir çiftçi kızının zinası, Theseus, Oedipus ya da Clymestre'inki kadar iyidir. Artık şu şu konu ile şu şu form arasında uygunluk kuralı yoktur, tüm konuların herhangi bir sanatsal form için kullanılabilirliği vardır. Ancak buna karşı, kimi kişilikler ve hikâyeler vardır ki keyfe göre değiştirilemezler, çünkü onlar yalnızca birer kullanılabilir "konu" değil, birer kurucu mittir. Yvetot ile Konstantinopolis'i eşdeğer kılabilirsiniz, ama Oedipus'la ne isterseniz onu yapamazsınız. Zira temsiliyet rejiminin geriye ittiği her şeyi yoğun olarak barındıran mitik Oedipus figürü, ters yönde, yeni sanat rejiminin –estetik rejim– sanatsal şeylere verdiği tüm özellikleri ambelleştirir. Nitekim, bilme efektleri ile *pathos* efektlerinin, temsili sanat rejimine özgü dengeli dağılımını bozan "hastalığı" nedir Oedipus'un? Onun bilen ve bilmeyen, mutlak olarak eyleyen ve mutlak olarak edilgin olan olmasıdır. Oysa estetik devrim, sanatsal şeyleri yeni estetik kavramı altına alarak, tam

da bu karşıtların ifte özdeşliğini temsiliyet modelinin karşısına koyar. Bir yandan, temsili eylem normlarının karşısına yapıta ait, yapıtın kendi üretim yasaından ve kendini-kanıt-lamasından ileri gelen bir mutlak *yapma* gücünü koyar. Ama diğer yandan, bu koşulsuz üretim gücünü mutlak bir edilginlikle özdeşleştirir. Karşıtların bu özdeşliğini Kantçı deha kuramı özetler. Deha her türlü normun karşısına kendini koyan, kendi kendinin normu olan doğanın etkin gücüdür. Ama aynı zamanda, ne yaptığını da nasıl yaptığını da bilmeyendir. Sanatın Hegel ve Schelling’de bilinçli bir süreç ile bilinçdışı bir sürecin birliği olarak kavramsallaştırılması buradan türer. Estetik devrim bir bilme ile bir bilmemenin, bir eyleme ile bir edilmenin özdeşliğini sanatın bizzat tanımı olarak yerleştirir. Bu tanımda sanatsal olan, düşünce ile düşünce-olmayanın, fikrini gerçekleştirmek isteyen bir istencin etkinliği ile duyulur orada-varlığın [*etre-l *] kökten edilginliğinin ve y nelimsizliğinin [*inintentionnalit *] duyulur bir formdaki özdeşliğiyle özdeşleşir. Sanata ilişkin Şeyleri kendi ötekisine içkin olan ve bunun karşılığında ötekisinin kendinde ikamet ettiği bir düşüncenin kipleri olarak düşünceye ilişkin Şeylerle özdeşleştiren bu düşünce rejiminin kahramanının Oedipus olması çok doğaldır.

Öyleyse sanatta temsiliyet rejiminin karşısında figürasyon-olmayan anlamında bir temsil-olmayan rejimi yoktur. Temsiliyet-karşıtlığı kopuşunu temsiliyetin gerçekliğinden figürasyon-olmayana geçişle özdeşleştiren kullanışlı bir masal vardır: artık herhangi bir benzerlik önermeyen bir resim, iletişim diline karşı kendi geişsizliğini kazanmış bir edebiyat. Masal böylece temsiliyet-karşıtlığı yasağını “modernite”nin genel yazgısıyla uyum içine koyar; ister bunu anti-figüratif özgürleşmenin de bir kısmını oluşturduğu genelleşmiş bir özerkliğin olumlu ilkesiyle özdeşleştirerek yapar, isterse de fig rasyonun

geri çekilişi tarafından kayda geçirilen bir deneyim kaybının olumsuz ilkesiyle.

Bu masal kullanışlıdır, ama tutarsızdır. Zira sanatta temsiliyet rejimi sanatın görevinin benzerlikler meydana getirmek olduğu bir rejim değildir. Benzerliklerin daha önce görmüş olduğumuz üçlü şarta tabi oldukları rejimdir: görülürün belli bir sakınımlı da örgütleyen bir sözün görülürlüğü modeli; “eylem”in önceliği tarafından yönetilen, şiir ya da tabloyu bir hikâye ile özdeşleştiren, bilme efektleri ile *pathos* efektleri arasındaki ilişkilerin ayarlanması; söz edimlerini sahicilik ölçütünden ve söz ile görüntülerin normal yararlılığı ölçütünden muaf kılarak onları gerçekliliğin [*vraisemblance*] ve uygunluğun içsel ölçütlerine tabi kılan kurguya özgü bir ussallık rejimi. Kurguların ussallığı ile ampirik olguların ussallığı arasındaki bu ayrılma temsil rejiminin özsel unsurlarından biridir.

Bundan, sanatta temsiliyetten kopuşun benzerlikten özgürleşme demek olmadığı, benzerliğin bu üçlü şarttan özgürleşmesi demek olduğu sonucu çıkar. Resimsel figürasyon-olmıyandan önce, temsiliyet-karşıtlığı kopuşunda bambaşka bir şey olmuştur: romanesk gerçekçilik. Nedir romanesk gerçekçilik? Benzerliğin temsiliyetten özgürleşmesidir. Temsili oranların ve uygunlukların yitimidir. Flaubert’in çağdaşı eleştirmenlerin gerçekçilik adına suçladıkları altüst oluş budur: Artık büyükler ve küçükler, önemli olaylar ve önemsiz epizodlar, insanlar ve şeyler, her şey tek bir düzlem üzerindedir. Her şey eşitlik halindedir, eşit ölçüde temsil edilebilirdir. Ve bu “eşit ölçüde temsil edilebilir” olan, temsiliyet sisteminin yıkımıdır. Sözün görülürlüğü'nün temsili sahnesine karşı söylemi işgal eden ve eylemi felç eden bir görülürün eşitliği vardır. Zira bu yeni görülür çok özel birtakım niteliklere sahiptir. Görmeyi sağlamaz, buradalık dayatır. Ama bu buradalığın kendisi de tekildir. Bir yandan söz artık görmeyi sağlayan jestle özdeş-

leſtirilmez. Kendine özgü opaklığını, “görmeyi sağlama” gücünün az-belirlenmiſlik niteliğini açığa vurur. Ve bu az-belirlenim sanata has duyulur sunumun kipi haline gelir. Ama aynı zamanda, söz de görülürün özgül bir özelliği tarafından, edilginliği tarafından iſgal edilmiſ bulunur. Söz performansı bu edilginlikle, eylemi felç eden ve imlemleri yutan görülürün durağanlığıyla maluldür.

On dokuzuncu yüzyılın betimleme tartiſmasının konusu bu tersyüz oluſtur. Yeni roman, yani gerçekçi denilen roman, betimlemenin eyleme önceliğinden dolayı eleſtirilir. Oysa betimlemenin önceliği, aslında görmeyi sağlamayan bir görülürün, eylemin elinden anlaſılabilirlik g clerini alan, yani bilme efektleriyle *pathos* efektlerini düzenli dağıtma gücünü elinden alan bir görülürün önceliğidir. Bu g c, istenler ile imlemleri etkinlik ile edilginliğin ayırt edilebilir olmaktan çıktığı bir dizi ardıſık küçük algı içinde eriten betimlemenin apatik *pathos*’u tarafından yutulur. Aristoteles ſiirsel düğümün *kath’olan*’ını, yani organik bütünlüğünü, olayların ampirik ardıſıklıđını takip eden tarihinin *kath’eskaton*’unun karſısına koyuyordu. Oysa benzerliğin “gerçekçi” kullanımında hiyerarſi tersyüz olur. *Kath’olon kat’eskaton*’da soğurulur, yani küçük algılarda; kurgulayıcı ve imleyici d ſ ncenin gücü her bir algıda duyumlamanın edilginliğiyle eſitlendiđi ölçüde, her biri bütünün gücüyle etkilenmiſ olan küçük algılarda. Dolayısıyla, kimilerinin temsilî sanatın hastalığının doruğunu gördükleri romanesk gerçekçilik, bunun tam tersidir. Temsilî aracılıkların ve hiyerarſilerin geçersiz kılınmasıdır. Bunların yerine d ſ ncenin mutlak kararı ile saf olgusalılık arasındaki dolaysız  zdeſlik rejimi yerleſir.

Bununla birlikte temsiliyet mantığının üçüncü büyük özelliği, yani temsiliyete özgül bir uzam veren özellik de geersizleſir. Mallarm ’nin amblematik bir baſlık taſıyan bir düz-

yazı şiiri bunu simgeleştirebilir. “Kesintiye uğramış gösteri,” bir palyaçonun sergilediği eğitilmiş bir ayıyı göstermektedir. Beklenmedik bir olay palyaçoğu tepetaklak eder: Ayağa dikilen ayı patilerini palyaçonun omuzlarına koyar. Palyaçonun ve izleyicilerin bir tehdit olarak yaşadıkları bu olay üzerine şair/izleyici şiirini kompoze eder: Ayı ile palyaçonun bu göğüs göğüse gelişinde, hayvanın insana güçlerinin sırrıyla ilgili bir sorgulama yönelttiğini görür. Ve bunu salon ile sahne arasındaki ilişkinin amblemi yapar: Hayvanın pantomimi, eşseslisi Büyük Ayı’nın yıldızsal yüksekliğine yükselir. Bu “temsil kazası” temsiliyet rejiminin estetik olarak geçersizleşmesinin amblemi gibi işler. “Kesintiye uğramış gösteri” teatral görürlük uzamının –temsilin kendini özgül bir etkinlik gibi gösterdiği uzamın– ayrıcalığını geri alır. Bundan böyle her yerde şiir vardır, ayının tavrında da, bir yelpazenin açılışında ya da bir saç hareketinde de. Düşünülen ile düşünülmeyen, istenen ile istenmeyen özdeşliğini simgeleştirebilecek bir gösterinin olduğu her yerde şiir vardır. Şiirin özgül görürlük uzamıyla birlikte, olguların aklı ile kurguların aklı arasındaki temsili ayrılık da geçersizleşir. İstenen ile istenmeyen özdeşliği herhangi bir yerde lokalize olabilir. Sanata özgü olgular dünyası ile sıradan olgular dünyası arasındaki ayrılığı reddeder. Nitekim sanatların estetik rejiminin paradoksu da budur. Sanatın kökten özerkliğini, her türlü dışsal kural karşısındaki bağımsızlığını ortaya koyar. Ama bunu kurguların aklı ile olguların aklını, temsiliyetin alanı ile başka deneyim alanlarını birbirinden ayıran mimetik kapantıyı [clôture] yok eden tek bir jestle yapar.

Böyle bir sanat rejiminde temsil edilemez mefhumunun tutarlılığı ve imlemi ne olabilir? Bu mefhum iki sanat rejimi arasındaki farkı, sanata ilişkin şeylerin temsil sisteminden kurtarılmasını belirleyebilir. Ama artık, bu rejimde olduğu

gibi, bir gösterme süreci ile bir imleme süreci arasındaki tam-uygun bağlantıdan ilkesel olarak bağımsız birtakım olaylar ve durumlar var olduğunu imleyemez. Nitekim konular artık sözdeki görülürün temsiliyete göre ayarlanmasına, imleme sürecinin bir hikâyenin oluşturulmasıyla özdeşleştirilmesine tabi değildir. Bütün bunlar arzu edilirse Lyotard'ın formülünde özetlenebilir: “duyulur olan ile anlaşılır olan arasındaki istikrarlı ayarın iflası.” Ama tam da bu “iflas” temsiliyet evreninden, yani temsil edilemezlik ölçütlerini tanımlayan bir evrenden çıkışı imler. Temsili ayarlamamanın iflası söz konusuy- sa, bunun anlamı, Lyotard'ın hilafına, gösterme ile imlemenin sonsuza kadar birbirine uyum sağlayabilmesidir, uyum noktalarının her yerde ve hiçbir yerde olmasıdır. Duyu ile duyu-olmayan arasındaki bir özdeşliğin buradalık ile burada-yokluk arasındaki özdeşlikle  akışabildiği her yerde temsili ayarlamamanın iflası vardır.

İnsanlıkdışının Temsili

Bu olanaklılık kendi tekilliği dolayısıyla onu iflasa uğratacak nesnelere tanımaz. Ve temsil edilemez denilen fenomenlere, temerküz ve ölüm kampları fenomenlerinin temsiline mükemmelen adapte olduğunu göstermiştir. Bunu kampların ve soykırımın dehşetini konu alan özellikle çok tanınmış iki örnekle göstermek istiyorum. İlkini Robert Antelme'in *L'esp ce humaine*'inden [*İnsan Türü*] alıyorum: “İşemeye gittim. Hâlâ geceydi. Benim yanımda işeyen başkaları da vardı; kimse kimseyle konuşmuyordu.  işliğin arkasında pantolonunu indirmiş birilerinin oturduğu k  k bir duvar ile hela çukuru vardı.  ukuru  rten k  k bir dam vardı,  işlik açıktaydı. Arkamızda tahta galoş sesleri, öksürükler, daha başkaları ge-

liyordu. Hela hiç ıssız kalmıyordu. Bu saatte çişliklerin üzerinde bir buhar süzülüyordu [...] Buchenwald gecesi sakindi. Kamp uyuyan devasa bir makineydi. Zaman zaman gözetleme kulelerinin projektörleri yanıyordu. SS'lerin gözü açılıyor ve kapanıyordu. Kampın çevresindeki ağaçlıklarda devriyeler geziyordu. Köpekleri havlamıyordu. Nöbetçiler sakindi.”

Burada genellikle özgül bir deneyime, en temel özelliğine indirgenmiş, her türlü beklenti ufkundan yoksun bırakılmış, yalnızca küçük edimler ile küçük algıları birbiri ardına ekleyen bir yaşamın deneyimine karşılık düşen bir yazı görülmektedir. Bu deneyime küçük algıların yan yana dizimli eklenmesi karşılık düşer. Ve bu yazı Robert Antelme'in bariz kılmak istediği özgül direnç biçimine tanıklık eder: temerküz kampında çıplak hayata indirgenmiş olmayı, en temel jestlerine varınca-ya kadar insan türüne temelden ait olmanın olumlanmasına dönüştüren direnç.

Ne var ki bu yan yana dizimli yazı kamp deneyimlerinden doğmamıştır. Bu aynı zamanda Camus'nün *L'étranger*'inin [Yabancı], Amerikan davranışçı romanının da yazısıdır. Daha eskiye gidersek, Flaubert'in birbirine yapıştırılmış küçük algılar yazısıdır. Nitekim kamptaki bu gece sessizliği bize başka sessizlikleri hatırlatır: Flaubert'de aşk anlarını karakterize eden sessizliği. *Madame Bovary*'de Charles ile Emma'nın karşılaşmasına damga vuran şu anlardan birini yankı olarak duymayı öneriyorum: “Yeniden oturdu ve işini yeniden eline aldı; bazı yerlerini yeniden işlediği beyaz pamuktan bir çoraptı; ön alt kısmını çalışıyordu; konuşmuyordu. Charles da. Kapının altından geçen hava döşeme taşlarının üzerine biraz toz konduruyordu; Emma'yı zorlanırken izliyor ve yalnızca kafasındaki iç atımı dinliyordu, bahçede yumurtlayan bir tavuğun uzaktan gelen çığlığıyla birlikte.”

Kuşkusuz Robert Antelme'de Flaubert'dekine göre konu

daha bayağı ve dil daha temeldir (ama bu çişlik sahnesinin ve kitabın ilk satırının bir on bir heceli dize [*alexandrin*] olması yine de dikkate değer: *Işemeye gittim; hâlâ geceydi.*). Burada Flaubert'in yan yana dizimli stili adeta yan yana dizimli bir sözdizimine dönüşür. Ama konvoyun hareket etmesinden önceki bekleyişin anlatısı, gösterme ile imleme arasındaki ilişkiye, hem göstermenin hem de imlemenin seyreltilmesi rejimine dayanır. Robert Antelme'in temerküz kampı deneyimi ile Charles ve Emma'nın uydurulmuş duyuşal deneyimi aynı mantıkla ifade buluyorlar: aynı şekilde, yani dilsizlikleriyle, minimal bir işitsel ve görsel deneyime (uyuyan makine ve uyuklayan çiftlik bahçesi; havlamayan köpekler ve uzaktaki tavukların çığlığı) çağrı yapmalarıyla anlaşılan, birbirine eklenmiş küçük algıların mantığı.

Böylelikle Robert Antelme'in deneyimi, onu anlatacak bir dilin var olmaması anlamında "temsil edilemez" değildir. Dil de vardır, sözdizimi de. Üstelik istisna dili ve sözdizimi olarak değil, tersine genel olarak tüm estetik sanat rejimine has ifade tarzı olarak vardır. Sorun daha ziyade diğer yöndedir: Bu deneyimi tercüme eden dil ona hiçbir biçimde has değildir. Bu programlı insanlıktan çıkarma deneyimi, tamamıyla doğal bir biçimde, insani olan ile insani olmayan arasındaki, iki varlığı birleştiren bir duygunun yükseliş ile sıradan bir çiftlik evinde havanın kaldırdığı toz arasındaki Flaubert'vari özdeşlikle aynı kipi buluyor kendini ifade etmek için. Antelme deneyiminin parçalanmasının yaşanmış ve karşılaştırılmaz bir deneyimini tercüme etmek istiyor. Oysa bu deneyime uygun düştüğü için seçtiği dil, bir yüzyıldır sanatın mutlak özgürlüğünün kendini duyulur maddenin mutlak edilginliğiyle özdeşleştirdiği ortak edebiyat dilidir. Bu uç insanlıkdışı deneyim ne temsil edilemezlik tanır, ne de has dil. Tanıklığın has dili yoktur. Tanıklık insanlıkdışı olanın deneyimini ifade etmesi gerektiği yerde

insanlık dışı oluşun zaten şekillenmiş diliyle, insani duygular ile insanlık dışı hareketlerin özdeşliğinin diliyle doğal olarak karşılaşır. *Estetik* kurgu tam da bu dil aracılığıyla kendini *temsilî* kurgunun karşısına koymuştur. Ve şunu da kesinlikle söylemek mümkündür ki, temsil edilemez tam da orada, bir deneyimin kendi has dilinde kendini ifade edememesinde yatar. Ama has olan ile has olmayanın ilkesel özdeşliği estetik sanat rejiminin tam da alameti farikasıdır.

Bir başka anlamlı yapıttan alacağımız bir örnek bunu bize gösterebilir. Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ının başını düşünüyorum. Bu filmin etrafında temsil edilemezle ya da temsil yasağıyla ilgili bir yığın söylem dolaşmakta. Peki ama bu film hangi anlamda bir "temsil edilemez"e tanıklık etmektedir? Film soykırım olgusunun sanatsal sunuma gelmez olduğunu, olgunun sanatsal bir eşdeğerinin yapılamaz olduğunu öne sürmez. Yalnızca, bu eşdeğerin cellatların ve kurbanların kurgusal olarak ete bürünmesiyle verilebileceğini yadsır. Zira temsil edilecek olan, cellatlar ile kurbanlar değil, bir çifte ortadan kaldırma sürecidir: Yahudilerin ortadan kaldırılması ve ortadan kaldırılmalarının izlerinin ortadan kaldırılması. Bu tamamıyla temsil edilebilirdir. Yalnızca, geçmişi "yeniden yaşatarak" ikinci ortadan kaldırmayı temsil etmekten vazgeçen kurgu formunda temsil edilemez. Filmin ilk kışkırtıcı cümlesinin ilan ettiği gibi, özgül bir dramatik eylem formunda temsil edilebilir: "Olay [*l'action*] günümüzde başlar...". Olmuş olan ve kendisinden geriye hiçbir şey kalmamış olan ancak *burada* ve *şimdi* başlayan yeni uydurulmuş bir eylemle, bir kurguyla temsil edilebilir. Olmuş olan hakkında burada ve şimdi söylenen sözün bu yerde maddi olarak burada olan ve olmayan gerçeklikle yüzleştirilmesi yoluyla temsil edilebilir.

Ama bu yüzleşme tanıklığın içeriği ile yerin boşluğu arasındaki olumsuz ilişkiyle sınırlı değildir. Simon Srebnik'in

Chelmno'daki tanıklığının ilk epizodu tamamen benzerlik ile benzemezliğin çok daha karmaşık oyununa göre kurulmuştur. Bugünün sahnesi, sessizliğiyle, sakinliğiyle tıpkı d n n soykırımına benzer; bugün çekim gerçekleşirken, tıpkı d n ölüm makinesi işlerken olduğu gibi, herkesin yalınlıkla, ne yaptığı hakkında hiç konuşmadan, kendi içinde olmasıyla benzer. Ama bu benzerlik kökten benzemezliği, bugünün sakinliğini d n n sakinliğiyle eşleştirmenin olanaksızlığını çıplak kılar. Issız yerin kendisini dolduran söze tamuygun olamayışı benzerliğe sanrılı bir nitelik verir. Tanığın ağzında ifade bulmuş bu duygu izleyiciye başka türlü iletilir: devasa düzlüğün ortasındaki tanığı küçücük gösteren geniş açılar. Yerin tanığın sözüne ve bedenine tamuygun olmasının olanaksızlığı, temsil edilmesi gereken ortadan kaldırmanın özüne dokunur. Olayın bizzat soykırım mantığı tarafından programlanmış ve ink rcı mantık tarafından pekiştirilmiş inanılmazlığına dokunur: *İçinizden tanıklık edecek biri kalsa bile, ona inanılmayacak, yani: S yleyeceklerinizin bu boşluğu doldurduğuna inanılmayacak. S yleyecekleriniz bir sanrı kabul edilecek.* Kameranın çerçevelediği tanığın sözü işte buna yanıt verir. Inanılmazı doğrular, sanrıyı doğrular, sözlerin bu boş yeri doldurmasının olanaksızlığını doğrular. Ama mantığı terse çevirir. Sanrılı olan, inandırıcı olmayan, *burası ve şimdi*dir: "Burada olduğuma inanmıyorum," der Simon Srebnik. Filme alınmış Holocaust'un gerçeği o halde pekâlâ ortadan kayboluşunun gerçeğidir, inanılmaz niteliğinin gerçeğidir. Tanığın sözü bu inanılmaz olandaki gerçeği benzerlik/benzemezlik düzenlemesi sayesinde söyler. Kamera ufacık tanığa devasa düzlüğü arşınlattırır. Böylelikle ona sözün söylediği ile yerin tanıklık ettiği arasındaki ortak ölçüsüz zamanı ve ilişkiyi  lt r r. Ama ortak  ls  olmayanın ve inanılmazın bu ölümü bir kamera hilesi olmadan kendi başına olanaksızdır. Soykırım tarihçilerinden okuduğu-

muza göre, Chelmino düzlüğü bu kadar geniş değildi.³⁰ Oransızlığın altını çizmek, olayın ölçüsünde bir eylem yapabilmek için kameranın düzlüğü öznel olarak büyütmesi gerekmişti. Soykırımın gerçeğini ve izlerinin kaybolmasını anlatabilmek için yerin temsilinde film hilesi yapmak gerekmişti.

Bu kısa örnek *Shoah*'ın ortaya koyduğu sorunların yalnızca göreceli temsil edilemezlikle, temsilin araçları ile amaçlarının uyarlanmasıyla ilgili olduğunu gösteriyor. Eğer neyin temsil edilmek istendiği biliniyorsa –Claude Lanzman için, inanılmaz olandaki gerçek, gerçek ile inanılmazın eşitliği–, o zaman olaya ait olan ve temsili yasaklayan, hile anlamında sanatı bile yasaklayan bir nitelik yoktur. Olaya has bir özellik olarak temsil edilemezlik diye yoktur. Yalnızca seçimler vardır. Tarihselleştirmeye karşı şimdiki zaman seçimi; nedenlerin temsiline karşı araçların bağdaşırılığını, sürecin maddiliğini temsil etme seçimi. Olayı ister kurgusal olsun ister belgesel her türlü yeter sebep ilkesi tarafından açıklanmaya başkaldırır kılan bir biçimde askıda bırakmak gerek.

Ama askıda bırakmaya saygı duymak, Lanzmann'ın kullandığı sanatsal araçlara hiçbir biçimde karşıt değildir. Estetik sanat rejimine hiçbir biçimde karşı değildir. Kaybolmuş bir şey üzerine, izleri silinmiş bir olay üzerine soruşturma yapmak, tanıkları yeniden bulmak, olayın muammasını silmeksizizin olayın maddiliği hakkında konuşurmak, Corneille'in Oedipus'unu suçlu olarak tanınmaya götüren temsili gerçek-silik mantığına dahil edilebilir değildir kesinlikle. Öte yandan bu form olayın hakikati ile estetik sanat rejimine has kurgusal uydurma arasındaki ilişkiyle tamamen uyumludur. Ve Lanzmann'ın soruşturması, soyluluk unvanını kazanmış bir sinematografik geleneğe, Oedipus'un körlüğünün üzerine dü-

30- Bu Pascal Kané'nin ailesinin birçok üyesinin kaybolduğu yeri bulduğu *La Théorie du fantome* filminde de algılanıyor.

şürülen ışığın karşısına Kane'in deliliğinin "sebebi" [*raison*] olan şu *Rosebud*'ın hem giderilen hem korunan muamması-
nı, soruşturmanın sonunda, soruşturma kapsamı dışında,
"neden" in hiçliğini ortaya koyan geleneğe dahil olur. Estetik
rejime has mantığa göre bu anket/form, kurgusal olguların
birbirine eklenmesi ile gerçek olguların birbirine eklenmesi
arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Bundan dolayıdır ki *Rose-
bud* şeması, yakınlarda hâlâ *Reprise* gibi bir "belgesel" filmde,
Wonder fabrikasında işin yeniden başlaması hakkındaki 1968
tarihli küçük belgesel filmdeki işçi kadını yeniden bulmayı
hedefleyen soruşturmada kullanılabilirdi. Bir olayın nedenini
askıda bırakarak maddiliğini yeniden kuran soruşturma for-
mu, Holocaust'un olağandışılığına –ona özgü olmasa da– uy-
gun düşmektedir. Burada da has form aynı zamanda has olma-
yan bir formdur. Olay kendi başına herhangi bir sanatsal aracı
dayatmaz, yasaklamaz. Ve sanata şu ya da bu tarzda temsil
etme ya da etmeme ödevi vermez.

Temsil Edilemezin Spekülatif Olarak Abartılması

Böylelikle "duyulur olan ile anlaşılır olan arasındaki istik-
rarlı ilişkinin iflasi" temsilin güçlerinin sınırsızlaşması olarak
da pekâlâ anlaşılabilir. Bunu "temsil edilemez" yönünde yo-
rumlamak ve kimi olayları temsil edilemez olarak ileri sürmek
için, biri olay kavramıyla, diğeri de sanat kavramıyla ilgili ikili
bir yolsuzluk gerçekleştirmek gerek. Lyotard'ın olayın kalbin-
deki bir düşünülemez ile sanatın kalbindeki bir sunulamaz
arasında kurduğu çakışma bu ikili yolsuzluğu sunar. *Heideg-
ger et "les Juifs"* [Heidegger ve "Yahudiler"] Yahudi halkının
ezeli yazgısı ile sanatın modern temsil-karşıtı yazgısını koşut-

luk içine yerleştirir. İkisi de bir ilk tinsel sefaletin tanığıdır. Zihin ancak bir ilk terörün etkisiyle, yani onu Öteki'nin –bi-reysel psişizmada basitçe ilksel süreç denilen hâkim olunamaz öteki– tutsağına dönüştüren bir ilk şokun etkisiyle harekete geçer. Zihne nüfuz etmekle kalmayan ve onu tam anlamıyla işleyen bilinçdışı duygu, daima unutulmuş ve zihnin kendini kendinin hâkimi olarak koyabilmesi için unuttuğunu unutmaması gereken evdeki yabancıdır. Bu Öteki, Batılı gelenekte unutuşa tanık olan, Öteki'nin tutsağı olan düşüncenin kökensel koşulunun tanığı olan halkın adını, Yahudi adını almıştır. Bundan çıkan şudur ki, Yahudilerin soyunun yok edilmesi Batı düşüncesinin kendine hâkim olma projesinde, Öteki'nin tanığının, düşüncenin kalbindeki düşünülemez tanığının işini bitirme iradesinde kayıtlıdır. Öyleyse bu koşul sanatın modern ödeviyle koşut olacaktır. Lyotard'a göre sanatın bu ödevinin oluşturulması ayrı türden iki mantığı birbiriyle örtütürür: belli bir sanat rejimine has olanaklılar ve olanaksızların içsel mantığı ve bizzat temsiliyet olgusunun suçlanmasının etik mantığı.

Lyotard'da bu örtüşme iki sanat rejimi arasındaki kopuşun basitçe güzel estetiği ile yüce estetiği arasındaki ayrımla özdeşleştirilmesi yoluyla gerçekleşir. *L'Inhumain*'de [İnsani olmayan] şöyle yazar: “Yüce estetiği ile birlikte sanatların hedefi belirlenmemiş varlığının tanıkları olmaktır.” Sanat daima, doğası, *quid*'i kavranabilir olmadan önce gelen “geliyor”un tanığı olacaktır; kendine duyulur form vermek isteyen düşüncenin kalbindeki sunulamazın tanığı olacaktır. Avangardların yazgısı, düşünceyi işlemez kılan bu sunulamazlık tanımını, duyulurun şokunu kayda geçirmek ve kökensel sapmanın tanığı olmak olacaktır.

Bu yüce sanat fikri nasıl inşa edilmiştir? Lyotard Kantçı çözümlenmeye gönderme yapar: kimi gösteriler karşısında kendi-

ni kendi alanının dışına çıkmıŐ hissedeni, yüce gösteride –yüce denilen gösteride– bizi fenomenal doğanın düzeninin ötesine yükselten aklın idealarının olumsuz sunumunu görmeye sevk edilen imgelemin yetersiz kalması. Bu idealar yüceliklerini imgelemin onlara dair olumlu bir sunum gerekleŐtirmemesinde açığa vururlar. Kant'ın, Musa'nın "Taştan suretler yapmayacaksın" buyruğuna yaklaŐtırdıĐı olumsuz sunum budur. Sorun Şu ki, buradan Idea ile duyulur sunum arasındaki sapmaya tanıklık edebilecek yüce bir sanata dair hiçbir fikir çıkmamaktadır. Kant'ta yüce fikri bir sanat fikri değildir. Bizi sanatın alanından çıkaran ve estetik oyunun alanından aklın idealarının ve pratik özgürlüğün alanına geçmemizi sağlayan bir fikirdir.

Öyleyse "yüce sanat" sorunu basit terimlerle ortaya koyulabilir: Yücelik bir yandan sureti yasaklayan buyruk formu altında, bir yandan da yasağa tanık olan bir suret formunda olamaz. Sorunu çözmek için, sureti yasaklayan buyruğun yüceliğini temsili olmayan bir sanat ilkesiyle özdeşleştirmek gerekmektedir. Ama bunun için Kant'ın sanattıŐı ycesini sanatın içinde tanımlanmış bir yceyle özdeşleştirmek gerekmektedir. Kant'ın ahlaki ycesini Burke'n çözümlediği poetik yceyle özdeŐleŐtirerek Lyotard bunu yapar.

Burke'e göre *Kayıp Cennet*'teki Őcytan portresinin yüceliği neden ileri geliyordu? "Bir kule, bir baŐmelek, sisler arasından yükselen güneŐin ve bir güneŐ tutulması sırasında kralların düŐüŐü ve imparatorlukların devrilmesi imgelerinin" bir araya getirilmesinden. Bu imgeler birikimi, çokluğu ve karıŐıklıĐı sayesinde, yani sözün önerdiği "imgelerin" az-belirlenmişliği sayesinde yüce duygusunu uyandırıyor. Burke, sözcüklerin duyulur imgeli sunuma kısa devre yaptırarak doğrudan zihne kendini ileten bir gücü olduğuna dikkat çekiyordu. Bunun tersten kanıtı, Şiirin yüce "imgeleri"nin resimsel görsel-

leştirme tarafından grotesk fantazmalara dönüştürülmesidir. Öyleyse bu yüce tam da temsiliyetin ilkelerinden, özellikle de “sözün görülürü”nün özgül özelliklerinden hareketle tanımlanır. Oysa Lyotard’da bu az-belirlenmişlik –görülürün söylenebilirle gevşek ilişkisi– idea ile duyulur sunum arasındaki ilişkinin Kantçı belirlenmemişliğe dönüştüğü bir sınıra götürülür. Bu iki “yüce”nin kolajı, olumsuz sunum olarak, düşüncede ikamet eden Öteki’ye tanıklık olarak kavranılan yüce sanat kavramını oluşturmaya izin verir. Ama bu belirlenmemişlik gerçekte bir aşırı-belirlenmişliktir: Nitekim temsiliyetin yerine gelen, temsiliyetin ilk koşulunun kayda geçirilmesidir, yani onda ikamet eden Öteki’nin sergilenen izi.

Bu bedel karşılığında iki tanıklığın, iki “tanıklık ödevinin” birbiriyle eşleştirilmesi mümkündür. Yüce sanat Öteki’yi unutan düşüncenin emperyalizmine direnen sanattır, tıpkı Yahudi halkının unutuşu hatırlayan, Öteki’yle bu kurucu ilişkiyi düşüncesinin ve yaşamının temelini koyan halk olması gibi. Soykırım, kendi bağrındaki tüm başkalığı ortadan kaldırmak, dışlamak ve bir halk söz konusu olduğunda soyunu yok etmek kaygısını güden diyalektik bir akıl sürecinin sonucudur. Öyleyse yüce sanat da bu programlanmış ve uygulanmış ölümün çağdaş tanığıdır. Hem ilk şoktaki düşünülemez kanıtı, hem de bu düşünülemez ortadan kaldırmanın düşünülemez projesinin kanıtıdır. Bunu kamplardaki çıplak dehşete tanıklık ederek değil, kamplardaki terörün silmek istediği zihnin ilk terörüne tanıklık ederek yapar. İstif edilmiş bedenlerin temsiliyle değil, Barnett Newman’ın bir tuvalinin siyah-beyazını kateden turuncu şimşekle ya da resmin kendi malzemelerini temsil görevinden alındıklarından sonra kullandığı herhangi bir yöntemle tanıklık eder.

Ama Lyotard’ın şeması iddia ettiği şeyin tam tersini yapar. Her türlü diyalektik asimilasyona direnen bir kökensel düşü-

n lemezden hareketle akıl yürütür. Ama bu d ş n lemezden kendisi bütünsel bir akılcılaştırmanın ilkesi haline gelir. Nitekim bir halkın yaşamını düşüncenin kökensel bir belirlenimiyle özdeşleştirmeye ve soykırımın ilan edilmiş d ş n lemezliğini Batı aklının kurucu bir eğilimiyle özdeşleştirmeye izin verir. Lyotard Adornocu aklın diyalektiğini bilinçdışının yasalarında k klendirir ve Auschwitz'den sonra sanatın ‐olanaksızlığını‐ sunulamazın sanatına dönüştürerek onu radikalleştirir. Ama bu kusursuzlaştırma kesinlikle diyalektiğin kusursuzlaştırılmasıdır. Bir halka düşüncenin bir uğrağını temsil etme görevini tayin etmek ve bu halkın soyunun yok edilmesini psikiik aygıtın bir yasasıyla özdeşleştirmek, tinin gelişiminin uğraklarını –ve sanatın formlarını– somut birer tarihsel figür olan bir halk ya da bir uygarlığa karşılık düşüren Hegelci işlemi abartmak değilse nedir?

Ama *bu* tayin ediş makineye  omak sokmanın bir tarzıdır, denecektir. Düşüncenin diyalektiğini tam adımı atmak üzereyken durdurmaaktır. Ne var ki, bir yandan, adım çoktan atıldı. Olay oldu ve düşünülemez-temsil edilemez söylemini yetkilendiren de bu olayın olmuş olması. Bir diğer yandan, sunulamazın anti-diyalektik tanığı olan bu yüce sanatın soykütüğü sorgulanabilir. Lyotard'ın yücesinin bir sanat kavramı ile sanatı aşan Şeyin kavramı arasında tuhaf bir montajdan kaynaklandığını söylemiştim. Ama yüce sanata temsil edilemeze tanıklık etme görevini veren bu montajın kendisi gayet iyi belirlenmiş bir montajdır. Bu tam olarak Hegelci yüce kavramıdır: simgesel sanatın uç uğrağı olarak yüce. Hegel'in kavramsallaştırmasında, ideasına maddi bir sunum kipi bulamamak simgesel sanata özgüdür. Mısır sanatına can veren tanrısallık fikri piramitlerin taşında ya da muazzam heykellerde uygun figür bulamaz. Bu olumlu sunum eksikliği yüce sanatta olumsuz sunumun başarisına dönüşür; yüce sanat tanrı-

sallığın betilenemez sonsuzluğunu ve başkalığını kavrar ve bu temsil edilemezliği, yani tanrısal sonsuzluğun her türlü sonlu sunumdan uzaklığını, Yahudi “kutsal şiir”inin sözcükleriyle söyler. Kısacası, Hegelci makineye çomak sokmak için göreve çağrılan sanat kavramı, Hegelci yüce kavramından başka bir şey değildir.

Hegel’in kuramlaştırmasında simgesel sanatın bir değil iki uğrağı vardır. Bir, temsiliyet öncesi simgesel sanat vardır. İki, temsili sanat çağının ötesinde, içerik ile formun romantizm tarafından birbirinden koparılmasının sonucunda gelen yeni simgesel uğrak vardır. Bu son noktada sanatın ifade etmek istediği içsellik hiçbir belirlenmiş sunum formu bulamaz. Bu durumda yüce geri gelir, ama kesin bir biçimde olumsuz bir formda. Yüce artık tözsel bir düşüncenin kendisine tamuygun bir maddi form bulamamasından ibaret değildir. Katıksız sanat istenci ile bu istencin kendini doğrulamak ve kendini aynada temaşa etmek için kullandığı ‘ne olsa olur’ arasındaki ilişkinin boş sonsuzlaştırılmasıdır. Hegel’in çözümlemesinin işlevinin polemik olduğu, Idea ile duyulur sunum arasındaki ilişkinin ayardan çıkmasından bir başka sanatın doğabileceğini reddetmeye yönelik olduğu açıktır. Bu ayardan çıkma Hegel’e göre tek bir şey imleyebilir, o da sanatın sonudur, ya da ötesi. Lyotard’ın işleminin özelliği ise bu “öte”yi yeniden yorumlamaktır, salt kendi imzasını yeniden üretmeye indirgenmiş bir sanatın kötü sonsuzunu ilk borca sadakatin kayda geçirilmesine dönüştürmektir. Ama o zaman da yüce temsil edilemezlik bir sanat uğrağı, bir düşünce uğrağı ve bir halkın tını arasında yapılan Hegelci özdeşleştirmeyi yeniden doğrular. Temsil edilemez paradoksal bir biçimde üç spekülatif koyutun varlıklarını sürdürdüğü en son form olur: sanatın içeriği ile formu arasında tamuygunluk fikri; en aşırılarına kadar insan deneyiminin tüm formlarının bütün olarak anlaşıla-

bilirliği; ve olayları açıklayan akıl ile sanatı şekillendiren akıl arasındaki tamuygunluk.

Başta sorduğum soruyu kısaca sonulandıracağım. Temsil edilemez var ise, bir temsil konusunun belirli bir sanat rejimine –yani gösterme ile imleme arasındaki ilişkilerin özgül bir rejimine– girmek için boyun eğmesi gereken koşullara bağlı olarak vardır. Corneille'in *Oedipus*'u bize azami bir şart örneğini vermişti: görülür olanın söylenebilir olana tamuygun tabiiyetini sağlamak, eylemlerin birbirine eklenmesinde ve temsil ile temsilin hitap ettikleri arasındaki yakınlık ile uzaklığın iyi ayarlanmış bir dağılımında yoğunlaşmış belli tipte bir anlaşılrlığı olanaklı kılmak için, temsil konularının sahip olmaları gereken özellikleri tanımlayan koşulların belirlenmiş kümesi. Bu koşullar kümesi temsili sanat rejimini, yani Oedipusu bilme *pathos*'unun bozguna uğrattığı *poiesis* ile *aesthesis* arasındaki uyum rejimini münhasıran tanımlar. Temsil edilemez varsa, yeri bu rejimde belirlenebilir. Bizim rejimimizde, yani estetik sanat rejiminde, bu mefhumun temsili rejimden sapma mefhumundan başka belirlenebilir bir içeriği yoktur. Temsil edilemez mefhumu, gösterme ile imleme arasında istikrarlı bir ilişkinin yokluğunu ifade eder. Ama bu ayarsızlık temsil eksiği yönünde değil, temsil fazlası yönünde ilerler: eşdeğerlikler kurmak için, burada olmayanı burada kılmak ve duyu ile duyu-olmayan [*sens et non-sens*] arasındaki ilişkinin tikel ayarını sunum ile geri çekilme arasındaki ilişkinin tikel ayarıyla çakıştırmak için daha fazla olanak.

Temsil-karşıtı sanat, kuruluşu gereği temsil edilemez bir sanattır. Artık temsiliyete ait içsel sınırlar, olanaklarının sınırları yoktur. Bu sınırsızlaşma aynı zamanda şu demektir: Artık ne olursa olsun bir konuya ait has bir form yoktur. Oysa bu has özellik eksikliği, hem kimi olayların indirgenemez tekilliğinin evetlenmesini, hem de sanata has bir dile inancı in-

citmektedir. Temsil edilemezin ileri sürülmesi yalnızca belli bir tipteki formda, istisna niteliğine uygun bir tip dilde temsil edilebilecek şeylerin olduğunu evetler. Dar anlamda alındığında boş bir fikirdir bu. Yalnızca bir dileği dile getirir, tam da formlar ile konuların temsiliyet bakımından uygunluğunu ortadan kaldıran rejimde, hâlâ istisnanın tekilliğine saygı duyan has formların bulunması yönündeki paradoksal arzuyu dile getirir. Bu dilek, ilkesinde çelişik olduğu için, temsil-karşıtı sanat ile temsil edilemezin sanatı arasında kurulan sahte denklemi doğrulamak amacıyla koskoca bir sanat rejimine kutsal terör yaftasını yapıştıran bir abartmada kendini gerçekleştirebilmektedir. Bu abartmanın, ifşa ettiğini zannettiği akılcılaştırma sistemini son noktasına ulaştırmaktan başka bir şey yapmadığını göstermeye çalıştım. İstisnanın deneyimine has bir sanatın var olması yönündeki etik gereklilik, diyalektik anlaşılabilirlik formlarına yenilerini eklemeye mecbur etmektedir – bu diyalektik formlara karşı temsil edilemezin haklarını güvenceye alma iddiasında bulunsa bile. Olaydaki düşünülemez ölçüsünde bir sanattaki sunulamazı ileri sürmek için, bu düşünülemez kendisini bütünüyle düşünülebilir kılmak, düşünceye göre bütünüyle zorunlu kılmış olmak gerekir. Temsil edilemezin mantığı yalnızca sonunda onu yok eden bir abartıdan destek alır.

Metinlerin Kaynağı

“Görüntülerin Yazgısı” ve “Cümle, Imge, Hikâye” 31 Ocak 2001 ve 24 Ekim 2002’de Annik Duvillaret’nin davetiyle Centre National de la Photographie’de verilen iki konferansın metnidir.

“Metindeki Resim”in kaynağı 23 Mart 1999’da Eric Alliez ve Elisabeth von Samsonow’un davetleriyle Viyana Akademie der Bildenden Künste’de verilen konferanstır. Bu metin Jean Galard’ın yönettiği *De la discontinuité dans la vie artistique* adlı esere bir katkı olan “Les énoncés de la rupture” başlıklı metnin bazı unsurlarını da yeniden ele almaktadır (ENSBA/ Musée du Louvre, 2002).

“Design’in Yüzeyi” ilk olarak Annick Lantenois’nın yönettiği kolektif eser *Design...Graphique?* içinde “Les ambivalences du graphisme” başlığı altında yayımlandı (Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence, 2002).

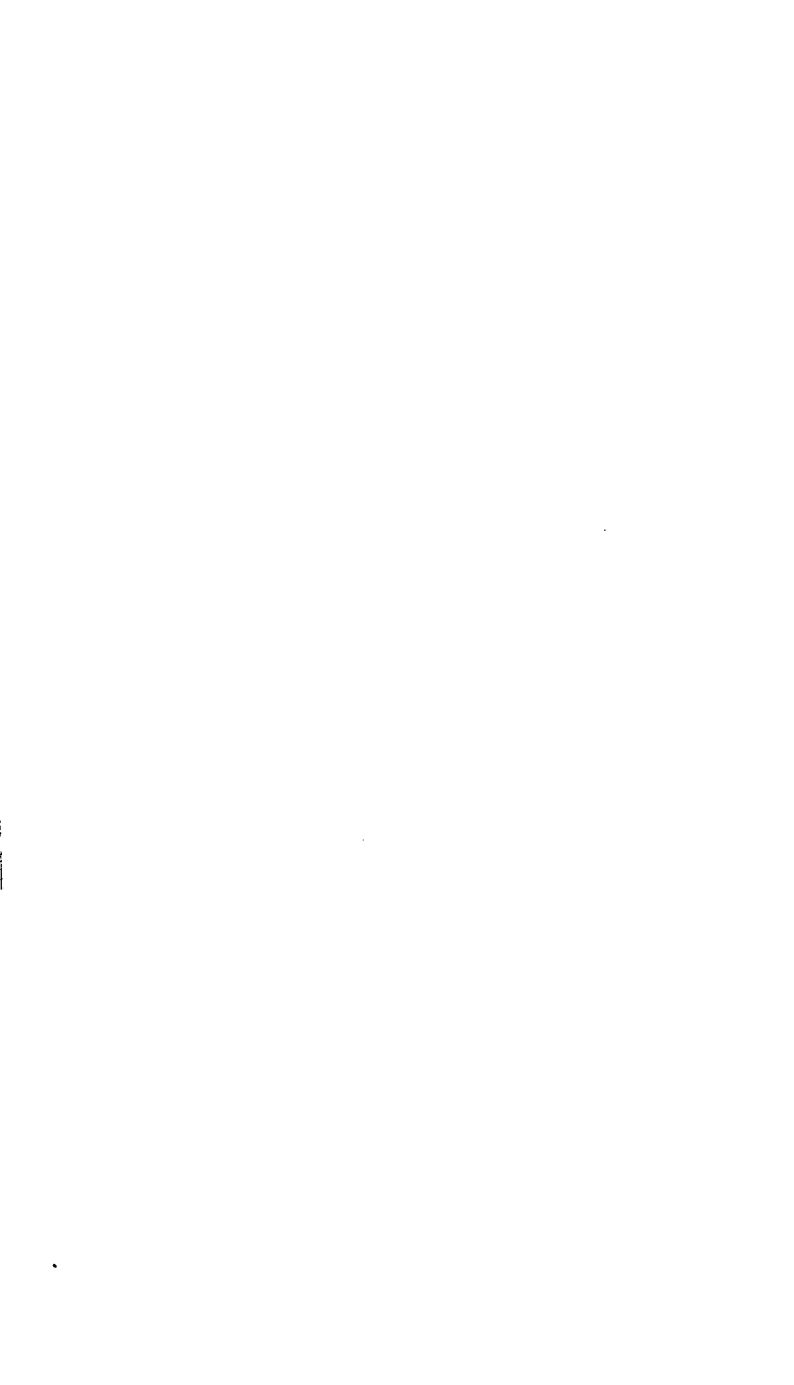
“Temsil edilemez” ilk olarak Jean-Luc Nancy’nin yönettiği *Genre humain* dergisinin 36. sayısında “L’art et la mémoire des camps” başlığı altında yayımlandı (Sonbahar-Kış, 2001).

Bu yayın için metinlerin tümü gözden geçirildi.

11



Duyulurun Paylaşımı
Estetik ve Siyaset



Önsöz

Aşağıdaki sayfalar iki çağrıya karşılık olarak ortaya çıktı. Sayfaların kaynağı, Muriel Combes ve Bernard Aspe adlı iki genç filozofun *Alice* dergisinin “Duyulurun Yapımı” bölümü için sordukları sorulardı. Bu konu başlığı yeni duyumsama kiplerini varlığa getiren ve siyasal öznelliğin yeni formlarına önyak olan birer deneyim konfigürasyonu olarak estetik edimlerle ilgileniyor. İşte bu çerçevede genç filozoflar bana *La Méssentente* [Uyuşmazlık] kitabımda siyasete konu olan duyulur paylaşımına –ve dolayısıyla belli bir siyaset estetiğine– ayırdığım çözümlemelerin sonuçları konusunda sorular sordular. Aynı zamanda sanat ile yaşamın kaynaşmasının büyük kuramları ve avangard deneyimleri üzerine yeni bir düşünümünden esinlenmiş olan bu sorular, okumak üzere olduğunuz metnin yapısını belirlemektedirler. Bu metinde Eric Hazan ve Stéphanie Grégoire’in isteği üzerine hem kendi yanıtlarımı geliştirdim, hem de sorulardaki önvarsayımları olanaklı olduğu ölçüde belirttik kıldım.

Ama bu özel istek daha geniş bir bağlamın içinde yer alıyor. Sanatın bunalımını ya da söylem tarafından ölümcül biçimde kapılmış olmasını, gösterinin genelleşmesini ve görüntünün ölümünü eleştiren söylemlerin çoğalması şunu yeterince gösteriyor: Bugünün estetik zemini, dün özgürleşme vaatleri ile tarihin düşleri ve düş kırıklıkları arasındaki savaşın geçtiği zemindir. Savaşın ertesinde avangardist bir sanat hareketinin ürünü, 1960'larda siyasetin radikal eleştirisi, bugün var olan düzenin "eleştirel" astarı halini almış Sitüasyonist söylemin güzergâhı, estetik ile siyaset arasındaki çağdaş gidiş gelişleri ve avangardist düşüncenin nostaljik düşünceye dönüşümlerini ele veren bir belirti olsa gerek. Ama "estetik" in son yirmi yılda eleştirel düşünce geleneğinin yas düşüncesi kılığına girdiği ayrıcalıklı yer olduğunu en iyi belgeleyen, Jean-François Lyotard'ın metinleridir. Kantçı yüce çözümlemesinin yeni yorumu, Kant'ın sanatın dışına yerleştirdiği bu kavramı sanata ithal ederek, sanatı her türlü düşünceyi çaresiz bırakan sunulamazla karşılaşmanın tanığı –ve bundan dolayı, büyük bir estetik-politik girişim olarak düşüncenin dünya-oluşunun kibirinin ıstıraplı tanığı– kılıyordu. Böylelikle, siyasal ütopyaların sonu da ilan edildikten sonra, sanat düşüncesi düşüncenin kökensel uçurumu ile düşüncenin yanlış tanınmasının felaketi arasındaki dramaturjinin devam ettiği yer oluyordu. Sanatın ya da görüntünün felaketleri düşüncesine sayısız çağdaş katkı, bu ilkesel geri dönüşü iyice vasat bir üsluba dönüştürüyordu.

Çağdaş düşüncenin bu tanıdık manzarası, soruların ve yanıtların dahil oldukları bağlamı tanımıyor, ama hedeflerini değil. Burada postmodern düş kırıklığına karşı sanatın avangardist istidadı ya da sanatsal yeniliğin kazanımlarını özgürleşmenin kazanımlarıyla birleştiren bir modernite atılımı yeniden ileri sürülüyor değildir. Bu sayfalar polemik bir müdahale kaygısıyla değil, bir tartışmanın anlaşılabilir-

lik koşullarını yeniden sağlamayı hedefleyen uzun erimli bir çalışmanın parçası olarak yazıldılar. Bunun anlamı öncelikle estetik terimiyle tarif edilen şeyin anlamını olgunlaştırmak: Genel olarak sanat kuramı ya da sanatı duyarlılık üzerindeki etkilerine geri gönderen bir sanat kuramı değil, sanatlara ilişkin özgül bir kimlik belirlemesi [*identification*] ve düşünme rejimi: yapma tarzları, bu yapma tarzlarının görürlük formları ve bunlar arasındaki ilişkilerin düşünülebilirlik kipi arasında, düşüncenin etkililiğine ilişkin belli bir fikir içeren bir eklemlenme kipi. Araştırmamın ve Université Paris-VIII ve Collège International de Philosophie çerçevesinde birkaç senedir sürdürdüğüm seminerin şimdiki hedefi, bu estetik sanat rejiminin eklemlenmelerini, bunların belirledikleri olanakları ve dönüşüm kiplerini tanımlamak. Ama bu araştırmanın sonuçları burada bulunmayacak; o kendi akışını izleyecek. Buna karşı, kimi kavramsal *a priori*'leri tarihsel belirlenimler gibi, kimi zamansal dekupajları da kavramsal belirlenimler gibi sunan mefhumların onulmazca bulandırdığı bazı soruları yeniden ortaya koymaya yatkın birkaç tarihsel ve kavramsal kerteriz noktasını belirlemeye çalıştım. Elbette bu kavramların ilk sırasında, bugün Kartezyen bilim ile devrimci baba katli, kitleler çağı ile romantik irrasyonizm, temsil yasağı ile mekanik yeniden üretim teknikleri, Kantçı yüce ile Freudcu ilksel sahne, tanrıların kaçışı ile Avrupa Yahudilerinin soykırımının birbirine karıştığı büyük girdabın içine Hölderlin'i ya da Cézanne'ı, Mallarmé, Maleviç ya da Duchamp'ı hep birlikte sürükleyen karman çormanlıkların ilkesi olan modernite var. Elbette bu mefhumların pek tutarlı olmadıklarına işaret etmek, sanat pratiklerinin ve sanatın değerinin belirlenmesine ilişkin ölçütlerin yalın gerçekliğine geri dönülmesi yönündeki çağdaş söylemlere herhangi bir biçimde bağlı olmayı gerektirmez. Bu "basit pratikler" ile söylem kipleri, yaşam biçim-

leri, düşünceye ilişkin kavrayışlar ve cemaat figürleri arasında bağlantı kurulması, zararlı bir sapmanın meyvesi değildir. Ancak bu bağlantıyı düşünme çabası, sanatın, siyasetin ve her türlü düşünce nesnesinin zeminini işgal etmeye bir türlü son vermeyen sonun ve geridönüşün acınası dramaturjisini terk etmeyi gerektiriyor.

1

Duyulurun Paylaşımı ve Siyaset ile Estetik Arasında Kurduğu İlişkiler Üzerine

La Méésentente'da¹ siyaset “duyulurun paylaşımı” adını verdiğiniz şeyden hareketle sorgulanıyor. Size göre bu ifade estetik pratikler ile siyasal pratikler arasındaki zorunlu birleşme noktasının anahtarını veriyor mu?

Hem ortak olan bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemine ‘duyulurun paylaşımı’ adını veriyorum. Öyleyse duyulurun bir paylaşımı, hem paylaşılan ortak bir şeyi, hem de dışlayıcı [*exclusive*, *inhisari*] payları saptar. Payların ve yerlerin bu bölüşümünün temelinde, mekânların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır; bu paylaşım ise bizzat ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu paylaşımında nasıl payı olduğunu belirler. Yurttaş, der Aristoteles, yönetme ve yönetilme olgusunda payı

1- J. Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995. [J. Rancière, *Uyuşmazlık. Politika ve Felsefe*, çev.: H. Hünler, Ara-lık Yayınları, 2006]

olandır. Ama bu payı olmanın öncesinde bir başka paylaşım biçimi vardır: payı olanları belirleyen paylaşım. Konuşan hayvan, der Aristoteles, siyasal bir hayvandır. Köle ise, dili anlasa bile, ona “sahip” değildir. Zanaatçılar, der Platon, ortak meselelerle uğraşamazlar, çünkü kendi işlerinden başka şeye ayıracak zamanları yoktur. Başka yerde olamazlar, çünkü iş beklemez. Duyulurun paylaşımı, ne yaptığına ve hangi zaman ve mekânda etkinliğini gerçekleştirdiğine bağlı olarak, kimin ortak olanda payı olabileceğini gösterir. Böylelikle şu ya da bu “uğraşı”ya sahip olmak ortaklık için yetkin ya da yetersiz olmayı tanımlar. Ortak bir mekânda görülür olmayı ya da olmamayı, ortak bir sözle donatılı olmayı ya da olmamayı, vb. tanımlar. Öyleyse siyasetin temelinde, Benjamin’in söz ettiği “kitleler çağı”na özgü “siyasetin estetize edilmesi”yle hiçbir ilişkisi olmayan bir “estetik” vardır. Bu estetik, siyasetin sapkın bir biçimde bir sanat istencine, sanat yapıtı olarak halk düşüncesine kapılmış olması anlamında anlaşılmalıdır. İlle de benzetme gerekirse, Kantçı –ve daha sonra Foucault tarafından gözden geçirilmiş– bir anlamda, duyumsanmaya izin vereni belirleyen *apriori* formlar sistemi olarak anlaşılabilir. Bu, zamanların ve mekânların, görülürün ve görülmezin, sözün ve gürültünün bir dekupajıdır; bir deneyim biçimi olarak siyasetin hem yerini hem de nesnesini [*enjeu*] tanımlar. Siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekânların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir.

Bizim anladığımız anlamda “estetik pratikler” –yani sanat pratiklerinin, bu pratiklerin tuttıkları yerin, ortak olanla ilişkili olarak ne “yaptıkları”nın görülürlük formları– ile ilgili sorular bu ilk estetikten hareketle sorulabilir. Sanatsal pratikler, yapma tarzlarının genel dağılımında ve bunların var olma tarzları ve görülürlük formları ile ilişkilerinde devreye

giren ‘‘yapma tarzları’’dır. Platon’un şairlere koyduğu yasa, masalların ahl kdisi içeriğinden önce, iki Şeyi aynı zamanda yapmanın olanaksızlığına dayanır. Kurgu [*fiction*] sorunu öncelikle yerlerin dağılımlıyla ilgili bir sorundur. Platoncu bakış açısından, hem kamusal bir etkinliğin mek nı hem de ‘‘d Őlemelerin’’ sergilenme yeri olan tiyatro sahnesi, kimliklerin, etkinliklerin ve mekânların paylaşımını bulandırır. Yazı için de durum budur: Başını alıp giden, kiminle konuŐulup kiminle konuŐulmayacaėını bilmeden sağa sola yuvarlanan yazı, sözün dolaşımının, sözün etkileri ile bedenlerin ortak mekândaki konumları arasındaki ilişkinin her türlü meşru dayanağını ortadan kaldırır. Böylelikle Platon söze ilişkin iki büyük model, iki büyük varoluŐ ve duyulur etkililik [*effectivit *] formunu açığa çıkartır: tiyatro ve yazı. Bunlar aynı zamanda genel olarak sanat rejimi için birer yapılandırma formu olacaktır. Oysa bunların daha baştan belli bir siyaset rejimine, yani kimliklerin belirsiz olduğu, söz konumlarının meŐruluėunun ortadan kaldırıldığı, mekân ve zamanın paylaşımlarının bozulduğu bir rejime bulaŐmıŐ oldukları ortaya çıkar. Bu estetik siyaset rejimi, zanaatçılar meclisinin, ele gelmez yazılı yasaların, tiyatro kurumunun rejimi olan demokrasidir. Platon tiyatro ve yazının karşısına bir üçüncü form, bir iyi sanat formu koyar: kendi birliğinin Őarkısını söyleyen ve dansını eden cemaatin *koreografik* formu. Toplamda Platon her biri birer cemaat figürü öneren söz ve beden pratiklerinin   tarzını açığa çıkartır. Birincisi, sessiz göstergelerin, ‘birer resim gibi’ dediği göstergelerin yüzeyidir. İkincisi, bedenlerin hareket mek nıdır ve iki antagonistik modele bölünür. Bir yanda, kamunun  zdeŐleŐmelerine sunulmuş sahnedeki simülakrlar hareketi. Diğer yanda, sahici hareket, cemaat bedenlerinin has hareketi.

‘‘Resmedilmiş’’ göstergeler yüzeyi, tiyatronun ikiye bölünmesi, dans eden koronun ritmi – işte sanatların sanatlar ola-

arak ve cemaatin anlamının kaydedilme formları olarak algılanmaları ve düşünölmelerini belirleyen, duyulurun üç farklı paylaşım formu. Niyetleri, sanatçıların topluma dahil olma biçimleri ya da sanatsal formların toplumsal yapıları ve hareketleri yansıtırma biçimi ne olursa olsun, yapıtların ve performansların “siyaset yapma” tarzını bu formlar tanımlar. *Madame Bovary* ya da *L'Education sentimentale* [Duygusal Eğitim], Flaubert'in aristokratik konumuna ve siyasal konformizmine karşın, ilk çıktıklarında hemen “edebiyatta demokrasi” olarak algılandılar. Flaubert'in tam da yazına herhangi bir mesaj emanet etmeyi reddetmesi, demokratik eşitliğe tanıklık olarak değerlendirildi. Öğretmek yerine resmetmeyi benimsemiş olması dolayısıyla karşıtları demokrat kabul ettiler onu. Bu kayıtsızlık eşitliği poetik bir tercihin sonucudur: Bütün konuların eşitliği, belli bir form ile belli bir içerik arasındaki her türlü zorunluluk ilişkisinin olumsuzlanmasıdır. Ama bu kayıtsızlık, eninde sonunda, her türlü bakışa açık bir yazı sayfasının üzerinde yer bulan her şeyin eşitliği değilse nedir? Bu eşitlik tüm temsil hiyerarşilerini yıkar ve meşruiyetsiz bir ortaklık olarak, yalnızca harfin rasgele dolaşımı tarafından çiziktirilmiş ortaklık olarak okurlar cemaatini kurar.

Böylelikle, tiyatro, sayfa ya da koro gibi belli başlı estetik paylaşım formlarına daha en baştan atfedilen bir duyulur siyasallık vardır. Bu “siyaset”ler kendi has mantıklarını izler ve farklı farklı dönemler ve bağlamlarda kendilerini yeniden hizmete sunarlar. Bu paradigmaların on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başındaki sanat/siyaset düğümünde nasıl işlediklerini düşünelim. Örneğin, yazılı kâğıdın maddiliğinin ötesinde, birçok formuyla sayfa paradigmasının üstlendiği rol. Bir yandan, romanesk demokrasi, roman ve kitlesinin simgeleştirdiği biçimiyle yazının fark yaratmayan [*indifférente*] demokrasisi vardır. Ama bir yandan da, Rönesans'ta çok

nemli bir rol oynamış, daha sonra vinyetler, bezemeler ve romantik tipografinin çeşitli yenilikleriyle yeniden canlanmış olan, harfin ve görüntünün güçlerinin i içe geçtiği tipografik ve ikonografik kültür vardır. Bu model söylenebilir ile görülebilir arasındaki temsili rejime özgü uzaktan karşılıklılık kurallarını bulandırır. Saf sanatın yapıtları ile uygulamalı sanatın ss ve donatıları arasındaki paylaşımı da bulandırır. Bu nedenle temsili paradigmanın altüst olmasında ve bunun siyasal etkilerinde çok önemli bir rol oynamıştır. Özellikle yeni cemaatin donatılarına (geniş anlamda) ilişkin yeni bir fikir tanımlayan ve ayrıca resimsel yzeyeye ilişkin yeni bir fikir –ortak yazı yüzeyi– esinleyen *Arts and Crafts* hareketinde ve bütün türevlerinde (dekoratif sanatlar, Bauhaus, konstrüktivizm) bu modelin oynadığı rolü düşünüyorum.

Modernist söylem soyut resim devrimini resmin kendi has “medium”unu keşfetmesi olarak sunar: ikiboyutlu yüzey. Buna göre, perspektivist bir yanılısama olan üçüncü boyut geçersiz kılındığında, resim kendi has yüzeyinin egemeni olmuş olacaktı. Ama bu yüzeyde tam da has olan hiçbir şey yoktur. Bir “yüzey” çizgilerden oluşan bir geometrik kompozisyon değildir. Duyulurun paylaşımının bir formudur. Yazı ve resim, Platon’a göre, yaşayan söze can veren ve onu taşıyan soluktan yoksun, sessiz göstergelerden oluşan, birbirine eşdeğer yzeylerdi. Bu mantıkta “düz”, boyutlu anlamında “derin”in karşıtı değildir. “Yaşayan”ın karşıtıdır. Resmedilmif göstergelerin sessiz yüzeyi, konuşmacının uygun alıcıya yönelttiği “yaşayan” söz ediminin karşıtıdır. Ve resmin üçüncü boyutu benimsemesi bu paylaşıma verilmiş bir yanıttı. Optik derinliğin yeniden üretilmesi *tarihin* ayrıcalığıyla ilintilendirildi. Rönesans zamanında, resmin değere binmesine, resmin yaşayan bir söz edimini –yani bir eyleme ile bir imlemenin belirleyici anını– yakalayabilme yeteneğinin olumlanmasına

katkıda bulundu. Klasik temsil poetikası, *mimesis*'i aşağılayan Platonculuğa karşı, sözde ya da “tablo”da “düz” olanı, bir eylemin açığa vurumu, bir içsellikğin dışı vurumu ya da bir imlemin aktarılması kılarak, ona bir yaşam, bir özgül derinlik sağlamak istedi. Söz ile resim arasında, söylenebilir ile görülebilir arasında, “yansımaya” kendi özgül uzamını veren bir uzaktan karşılıklılık ilişkisi kurdu.

İşte ikiboyutluluğun bir sanata, üçboyutluluğun bir başka sanata “has” özellik olarak sözümona ayırt edilmesinde, sorunu oluşturan bu ilişkidir. Resimde “temsil-karşıtı devrim” artık büyük ölçüde sayfanın düzlüğünde, yazının “imgeleri”nin değişiminde ya da tablo üzerine söylemin değişiminde, ama aynı zamanda tipografinin, afişin ve dekoratif sanatların girişik süslerinde hazırlanmaktadır. Çok yersiz bir biçimde soyut adı verilmiş ve kendini kendi has *medium*'una geri dönmüş ilan eden bu resim, yeni yapılar da yerleşmiş ve farklı nesnelere çevrili yeni bir insan vizyonundan yana taraftır. Düzlüğü sayfanın, afişin ya da halıcılığın düzlüğüyle akrabadır. Bu düzlük bir arayüzün [*interface*] düzlüğüdür. Temsil-karşıtı “saflığı” ise saf sanat ile uygulamalı sanatın iç içe geçmişliği bağlamına dahildir ki, bu ona daha baştan siyasal bir imlem verir. Maleviç'i hem *Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare*'nin yaratıcısı hem de “yeni yaşam formlarının” devrimci sözcüsü yapan, havadaki devrimci ateş değildir. Ve devrimci siyasetçiler ile devrimci sanatçılar arasındaki anlık ittifakı kuran, yeni insana ilişkin bilmem hangi teatral ülkü değildir. Figürasyonu kaldıran sanatçı ile yeni yaşamı yaratan devrimciyi birbirine bağlayacak olan bu “yenilik”, öncelikle farklı “taşıyıcılar” arasında yaratılan arayüzde, şiir ile şiirin tipografisi ya da illüstrasyonu arasında, tiyatro ile tiyatro dekoratörleri ve afişçileri arasında, dekoratif nesne ile şiir arasında dokunan bağlarda oluşmuştur. Bu arayüz, temsil mantığına içsel ikili siyaseti geçersiz kılması bakımından, siya-

saldır. Temsil mantığı bir yandan sanatsal yansımaların dünyası ile yaşamsal çıkarların ve siyasal-toplumsal büyüklüklerin dünyasını birbirinden ayırıyordu. Öte yandan, hiyerarşik örgütlenmesiyle (özellikle yaşayan söz/eylemin resmedilmiş görüntü üzerindeki önceliği) siyasal-toplumsal düzenle benzerlik oluşturuyordu. Romantik sayfanın tiyatro sahnesinde zaferi, resimsel ya da tipografik yüzey üzerindeki görüntü ve imlerin eşitlikçi iç içeliği, zanaatçıların sanatının büyük sanat statüsüne yükseltilmesi ve her türlü yaşamın dekoruna sanat getirme yeni iddiası – bütün bunlar allak bullak olmuş bir duyulur deneyimin düzenli bir dekupajını oluşturur.

İşte böylelikle resmedilmiş göstergeler yüzeyinin “düz”lüğü, yani Platon’un ayıpla damgaladığı şu eşitlikçi duyulur paylaşımı, hem bir sanatın “formel” devrim ilkesi olarak, hem de ortak deneyimin siyasal yeniden-paylaşım ilkesi olarak devreye girer. Sözü geçen koro ve tiyatro gibi büyük formları ve daha başkalarını da benzer biçimde düşünebiliriz. Bu anlamda anlaşılan bir estetik siyaset tarihi, bu büyük formların birbirlerine nasıl karşı koyduklarını ya da birbirleriyle nasıl iç içe geçtiklerini göz önüne almalıdır. Örneğin göstergeler/formlar yüzeyi paradigmasının tiyatronun buradalık [*présence*] paradigmasına –ve ortak destanın simgeci figürasyonundan yeni insanların eylem halinde korosuna kadar bu paradigmanın aldığı çeşitli formlara– nasıl karşı koyduğunu ya da karıştığını düşünüyorum. Burada siyaset, sahne ile salon arasındaki ilişki olarak, aktörün bedeninin imlemesi olarak, yakınlık ya da uzaklık oyunları olarak oynanır. Mallarmé’nin eleştirel düzyazıları, sayfanın senli benli tiyatrosu ya da kaligrafik ko-reografiden yeni konser “ofis”ine kadar, bu formlar arasındaki göndermeler, karşıtlıklar ve benzeştirmeler oyununu örnek bir biçimde sahneye koyar.

Öyleyse bir yandan bu formlar, farklı farklı bağlamlarda,

kendine eşit cemaat figürlerinin taşıyıcıları olarak beliriyorlar. Ama öte yandan, birbiriyle çelişen siyasal paradigmalara tahsis edilebiliyorlar. Tragedya sahnesi örneğini alalım. Platon'a göre tragedya sahnesi hem yanılısamanın gücünü, hem de demokrasi sendromunu taşır. Aristoteles *mimesis*'i kendine özgü uzamında yalıtarak ve tragedya'yı bir janrlar mantığı içine alarak, amacı bu olmasa bile, tragedyanın siyasallığını yeniden tanımlar. Ve klasik temsil sisteminde tragedya sahnesi, konuların hiyerarşisi tarafından, konuşulan durumlar ile konuşma tarzlarının bu hiyerarşiye uygun kılınması yoluyla yönetilen, düzen içindeki bir dünyanın görürlük sahnesi olacaktır. Demokratik paradigma monarşik bir paradigmaya dönüşecektir. Konuşma sanatının [*rhétorique*] ve "iyi hatip" modelinin uzun ve çelişkili tarihini de düşünelim. Demostenesgil demokratik uzdillik [*éloquence*], bütün monarşi çağı boyunca, söz alanında üstünlük anlamına geldi; sözün kendisi en üstün gücün hayali bir sıfatı olarak öne koyuluyordu, ama aynı zamanda kilise kurallarına uygun formlarını ve kutsanmış imgelerini sınır aşımıyla kamusal sahnede beliren izinsiz konuşmacılara ödünç vererek demokratik işlevini kaldığı yerden almaya da her an hazırды. Koreografik modelin çelişkili yazgılarını da düşünelim. Yakınlarda birtakım çalışmalar, Laban'ın* bedenlerin özgürleşmesi bağlamında geliştirdiği ve sonra büyük Nazi gösterilerinin modeli olmuş olan hareket yazısının, performans sanatının meydan okuyucu bağlamında yeni bir altüst edici bekârete kavuşmadan önce hangi kılıklara girdiğini hatırlattılar. Benjamin'in açıklaması ("kitleler çağında" siyasetin ölümcül estetizasyonu) belki de yurttaşların oybirliği ile bedenlerin serbest hareketinin yüceltilmesi arasındaki

*Rudolf Laban (1879-1958): Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarında doğmuş dansçı, koreograf, pedagog ve dans teorisyeni. (h.n.)

Çok eski ilişkiyi unutuyordur. Platon, tiyatroya ve yazılı yasa-ya düşman devlette, süt bebelerini hiç ara vermeden beŐikte sallamayı salık veriyordu.

Bu  c formu Platoncu kavramsal kerterizlere ve tarihsel sürekliliğe sahip olmaları hasebiyle örnek verdim. Cemaat fi-g rlerinin estetik olarak  iziktirildiği tarzlar elbette bu  c nden ibaret değildir.  nemli olan, o düzeyde, yani cemaatin ortaklığının duyulur dekupajı, g r l rl Ğ n n ve yönetiminin formları düzeyinde, estetik/siyasal ilişki sorununun ortaya konulmasıdır. Toplumu deşifre eden romantik yazınsal formlardan baŐlayarak, simgeci d Ő poetikasına ve dadaizmin ya da konstrüktivizmin sanatı ilga etmesine, oradan  aĐdaŐ performans ve enstalasyon kiplerine kadar, sanatçıların siyasal müdahalelerini buradan hareketle düşünebiliriz. Buradan hareketle pek çok hayali “modernite” tarihi, sanatın özerkliği ya da siyasete alet olması hakkındaki pek çok içi boş tartıŐma yeniden sınınanabilir. Sanatlar tahakküm ya da özgürleşme giriŐimlerine yalnızca ve yalnızca onlarla ortak olarak sahip oldukları Şeyi  d n verebilirler: beden hareketleri ve konumları, söz iŐlevleri, görülür ile g r lmezcin b l Ő mleri. Ve faydalanabildikleri özerklikler ya da kendi kendilerine atfedebildikleri altüst edicilik aynı temellere dayanır.

2

Sanat Rejimleri ve Modernite Nosyonunun Zayıf İlgisi Üzerine

Yirminci yüzyılın sanatsal yaratımını düşünmenin en merkezi kategorilerinden bazıları –modernite, avangard ve bir süredir postmodernite– aynı zamanda birer siyasal anlama sahipler. Sizce bu kavramlar “estetik olan” ile “siyasal olan”ı bağlayan şeyi net terimlerde kavrayabilmek için herhangi bir ilgi sunuyorlar mı?

Modernite ve avangard nosyonlarının, geçtiğimiz yüzyıldan bu yana sanatın yeni formlarını ve de estetik olanın siyasal olanla ilişkilerini düşünmek için aydınlatıcı olduklarına inanmıyorum. Aslında bu kavramlar gayet farklı iki şeyi birbiriyle harmanlıyorlar: biri genel olarak sanatların bir rejimine özgü tarihsellik, diğeri bu rejimin içinde gerçekleşen kopuş ya da önceden gerçekleştirme kararları. Sanatsal modernite nosyonu tekil bir sanat rejimini kapsar –yani yapıtların ya da pratiklerin üretim kipleri, bu pratiklerin görürlük formları ve bunların kavramsallaştırılma kipleri arasındaki özgül bir ilişkiyi– ama ona herhangi bir kavram vermez.

Burada bu nosyonu aydınlatmak ve sorunu yerli yerine

koymak için bir dolambaç gerekiyor. Batı geleneğinde, *sanat* dediğimiz şeye ilişkin üç büyük kimlik belirleme [*identification*] rejimi ayırt edebiliriz. İlk olarak suretlerin [*images*] etik rejimi adını vermeyi önerdiğim şey var. Bu rejimde “sanat” a sanat kimliği verilmez, suretler sorununun altına alınır. Belli bir varlık tipi vardır –suretler– ve ikili bir sorunun nesnesidir: kökenleri ve dolayısıyla hakikat içerikleriyle ilgili soru; ve yazgıları, yani hangi kullanımlara yaradıkları ve meydana getirdikleri etkilerle ilgili sorun. Tanrılığın suretleri, bu suretleri üretme hakkı ya da yasağı, üretilen suretlerin statüsü ve imlemi ile ilgili sorular bu rejimin alanındadır. Resim, şiir ve sahnenin bütün simülakrlarına karşı Platoncu polemik de onun alanındadır. Platon sık sık söylendiği gibi sanatı siyasetin altına koymaz. Onun için bu ayrımın anlamı bile yoktur. Onun için sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatlar vardır, yapma tarzları vardır. Ve çizdiği paylaşım çizgisi onlar arasındadır: Hakiki sanatlar, yani bir modelin tanımlanmış amaçlarla taklit edilmesine dayanan sanatlar vardır; bir de basit görünüşleri yansılayan sanat simülakrları vardır. Kökenleriyle farklılaşan bu yansılamar, ardından yazgılarıyla farklılaştırılırlar: Şiirin imgelerinin çocuklara ve yurttaş izleyicilere belli bir eğitim vererek kent-devletteki uğraşların paylaşımı içinde yerlerini almalarıyla farklılaşırlar. Suretlerin etik rejiminden bu anlamda söz ediyorum. Bu rejimde mesele, suretlerin varolma tarzının, *ethos*'u, yani bireylerin ve toplulukların varolma tarzını ne bakımdan ilgilendirdiğini bilmektir. Ve bu sorun² “sanat”ı

2- Sanatların özniteliklerini suretlerin ontolojik statüsünden çıkarsama yolundaki tüm girişimlerde (örneğin resim, fotoğraf ya da sinemaya “has” olanın fikrini ikon teolojisinden türetmek yolundaki bitmek bilmez girişimler) içeren paraloji buradan hareketle anlaşılabilir. Bu girişim birbirini dışlayan iki düşünce rejiminin özelliklerini neden-sonuç ilişkisi içine sokar. Benjamin'in aura çözümlemesinde de aynı sorun vardır. Nitekim Benjamin görüntünün tören değerinden sanat yapıtının biriciklik değerine doğru ikircikli bir çıkarsa-

sanat olarak bireyleşmekten alıkoyma.

Poetik –ya da temsili– sanat rejimi etik suret rejiminden ayrılır. O sanat olgusunun –daha doğrusu sanatlar olgusunun– kimliğini *poiesis/mimesis* ikilisinde belirler. Mimetik ilke, temelinde, sanatın modellerine benzeyen kopyalar yapması gerektiğini söyleyen normatif bir ilke değildir. Öncelikle sanatların (yapma tarzlarının) genel alanı içerisinde özgül birtakım şeyler –yani yansılama– gerçekleştiren özel bazı sanatları yalıtma pragmatik bir ilkedir. Bu yansılama hem kullanımları dolayısıyla sıradan doğrulamadan, hem de hakikatin söylemler ve suretler üzerindeki yasama yetkisinden bağımsızdır. Aristoteles’in *mimesis*’i geliştirmesi yoluyla ve trajik eyleme ayrıcalık verilmesi yoluyla gerçekleştirilen büyük operasyon budur. Şiirin *yaptığı*, yani eyleyen insanları temsil eden eylemleri düzenleyen bir düğümün imal edilmesi, suretin –modeli konusunda sorgulanan kopyanın– *var olmasına* karşı ilk plana gelir. Böylelikle, yansılamalardan oluşan bir

ma yapar. “Törensel işlevinden hiçbir iz kalmadığı anda sanat yapıtının aurasını yitirmek zorunda olması belirleyici bir olgudur. Başka deyişle, ‘sahici’ sanat yapıtına has biriciklik değeri, kökeninde kullanım değerinin taşıyıcısı olan tören üzerinde temellenir” (*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*). Aslında bu olgu iki dönüşüm şemasının sorunlu bir biçimde birbirine uyarlanmasından başka bir şey değildir: “kutsal olanın dünyevileşmesi”ne ilişkin tarihselleştirici şema ve kullanım değerinin değış tokuş değerine dönüşmesine ilişkin ekonomik şema. Ama birer suret olarak heykel ya da resmin yazgısının kutsal tören tarafından tanımlandığı yerde, sanatın özgüllüğünün, sanat yapıtlarının haslığı ve biricikliğinin fikri bile ortaya çıkamaz. Birinin silinmesi diğerinin ortaya çıkması için zorunludur. İkincisinin birincinin dönüşmüş formu olduğu sonucu bundan kesinlikle çıkamaz. “Başka deyişle” [ile başlayan cümle] hiçbir biçimde eşdeğer olmayan iki önermeyi eşdeğer kabul ediyor ve sanatın maddeci açıklaması ile sanatın dünyevi teolojiye dönüşmesi arasında her türlü geçişe izin veriyor. Benjamin’in tapınsal [*cultuel*] olandan sergisel olana geçişe ilişkin kuramlaştırması, birbiriyle çekişen üç söyleme destek olmaktadır: sanatsal gizemcilğin modern gizemsizleştirilmesini selamlayan söylem, yapıtı ve yapıtın sergileme mekânını görölmezim temsiline kutsal değerleriyle donatan söylem, ve tanrıların buradalığının yitik zamanının karşısına insanın “sergilenmiş-olma”sının terk edilmişlik zamanını koyan söylem.

alanın sınırlarının dışarıdan belirlenmesi ilkesi, aynı zamanda normatif bir içerme ilkesidir. İlke, yansımaların hangi koşullarda belli bir sanata has olarak ait kabul edilebilir olduklarını ve bu sanatın çerçevesinde iyi ya da kötü, yeterli ya da yetersiz olarak değer biçilebilir olduklarını tanımlayan normativite biçimleri olarak gelişir: temsil edilebilir ile temsil edilemez paylaşımları; temsil edilenlere bağlı olarak janrların ayırt edilmesi; ifade formlarının janrlara ve dolayısıyla temsil edilen konulara uygunluğu ilkesi; benzerliklerin gerçekçilik, uygunluk ya da karşılıklılık ilkeleri uyarınca dağılımı; sanatlar arası ayırım ve karşılaştırma ölçütleri, vs.

Bu rejimi, sanatların –klasik çağın “güzel-sanatlar” olarak adlandıracağı şeyin– kimliğini yapma tarzlarının sınıflandırılması içerisinde belirlemesi ve bunun sonucu olarak yansımaları iyi yapmanın ve iyi değerlendirmenin tarzlarını tanımlaması bakımından, *poetik* rejim adıyla anıyorum. Bu yapma, görme ve yargılama tarzları temsil ya da *mimesis* nosyonu tarafından düzenlendiği ölçüdeyse, *temsilî* rejim adıyla anıyorum. Ancak, bir kere daha söyleyeyim, *mimesis* sanatları benzerliğe tabi kılan yasa değildir. Öncelikle yapma tarzları ile sanatları görülür kılan toplumsal uğraşların dağılımındaki katlanma yeridir. Sanatsal bir usul değil, sanatların görülürlüğüne bir rejimidir. Sanatların görülürlüğü rejimi, aynı zamanda hem birtakım sanatları özerkleştiren, hem de bu özerkliği yapma tarzları ve uğraşların genel bir düzeniyle eklemleyen şeydir. Temsilî mantık hakkında az önce gündeme getirdiğim şey buydu. Temsilî mantık siyasal ve toplumsal uğraşların genel hiyerarşisiyle genel bir benzeşme ilişkisine girer: Eylemin karakterlere, ya da anlatılmanın betimlemeye önceliği, janrların konularının saygınlığına göre hiyerarşisi ve hatta söz sanatının, eylem halindeki sanatın önceliği, bütün bir hiyerarşik cemaat vizyonu ile benzeşme içine girer.

Bu temsili rejimin karşıtı, estetik sanat rejimi adını verdiğim rejimdir. *Estetik* çünkü sanatın kimliği artık yapma tarzları arasında yapılan bir ayırım yoluyla değil, sanatsal ürünlere özgü bir duyulur olma kipinin ayırt edilmesi yoluyla belirlenir. Estetik sözcüğü sanatseverlerin duyarlılığı, beğenisi ve hazzıyla ilgili bir kurama gönderme yapmaz. Yalnızca sanata ait olanın varolma kipine, sanatın nesnelere varolma kipine gönderme yapar. Estetik sanat rejiminde sanata ilişkin şeyler özgül bir duyulur rejimine ait olmalarıyla belirlenir. Sıradan bağlantılarından koparılmış bu duyulur içinde, ayrı türden bir güç, kendi kendine yabancılaşmış bir düşüncenin gücü barınır. Üretilmemiş'e özdeş bir ürün, bilmeme'ye [*non-savoir*] dönüştürülmüş bir bilme, *pathos*'a özdeş bir *logos*, yönelimsiz olanın yönelimi, vs. Kendine yabancılaşmış bir düşüncenin yeri olarak kendine yabancılaşmış bir duyulur fikri, estetik düşünceyi başlangıcından beri şekillendiren sanatın kimlik belirlemelelerinin değişmez çekirdeğidir: Vico'nun keşfettiği, kendine rağmen şair "hakiki Homeros", Kant'ın kendi ürettiği yasayı bilmeyen "deha"sı, Schiller'in anlama yetisi ile duyarlı edilginliğin çifte askıya alınmasından oluşan "estetik hal"i, Schelling'in bilinçli bir süreç ile bilinçdışı bir sürecin özdeşliği olarak sanat tanımı, vs. Bu fikir sanatın sanat tarafından yapılmış modern çağa özgü tanımlarını da kateder: Proust'un bütünüyle hesaplanmış ve istençten mutlak olarak bağışık kılınmış kitap fikri; Mallarmé'nin okuma-yazmasız dansçının adımlarıyla "yazıcı araç gereci olmadan" yazılmış izleyici-şair şiiri fikri; gerçeküstücülüğün sanatçının bilinçdışını geçmiş yüzyılın katalog ve broşürlerinin demode illüstrasyonlarıyla ifade etme pratiği; Bresson'un sinemacının düşüncesinin kendilerine dikte edilen söz ve jestleri düşünmeden yineleyerek ne kendilerinin ne de sinemacının bildiği has hakikatlerini açığa vuran "modellerin" bedeninden devşirilmesi olarak sinema fikri, vs.

Tanımların ve örneklerin peşinden daha fazla gitmenin yararı yok. Ancak sorunun merkezine mim koymak gerek. Estetik sanat rejimi, sanatı tekil olarak belirleyen ve onu her türlü özgül kuraldan, her türlü konular, janrlar ve sanatlar arası hiyerarşisinden ayıran rejimdir. Ama bunu, sanatın yapma tarzlarını başka yapma tarzlarından ayırt eden ve kendi kurallarını toplumsal uğraşların düzeninden ayıran mimetik duvarı dümdüz ederek yapar. Sanatın mutlak tekilliğini olumlar, ama aynı zamanda bu tekilliğin her türlü pragmatik ölçütünü de yok eder. Aynı zamanda hem sanatın özerkliğini hem de sanatın formları ile yaşamın kendi kendine verdiği formların özdeşliğini temellendirir. Bu rejimin ilk –ve bir anlamda aşılamaz– manifestosu olan Schiller’in *estetik hali*, karşıtlar arasındaki bu temel özdeşliği iyi belirtir. Estetik hal saf bir askıda değildir, formun kendi için deneyimlendiği andır. Ve özgül bir insanlığın oluşum anıdır.

Buradan hareketle modernite nosyonunun yerine getirdiği işlevler anlaşılabilir. Ve şu söylenebilir: Modernite adıyla belirsiz biçimde adlandırılan şeyin hakiki adı, estetik sanat rejimidir. Ama “modernite” belirsiz bir adlandırmadan fazla bir şeydir. Farklı versiyonlarıyla “modernite” bu sanat rejiminin özgüllüğünü ve bizzat sanat rejimlerinin özgüllüğünü karanlıkta bırakmaya uğraşan bir kavramdır. İster yüceltmek ister yazıklanmak için olsun, eski ile modern arasında, temsili ile temsili-olmayan ya da temsil-karşıtı olan arasında basit bir geçiş ya da kopuş çizgisi çizer. Bu basitleyici tarihselleştirmenin dayanak noktası, resimde non-figürasyona geçiş olmuştu. Bu geçiş, kaba bir asimilasyon içerisinde, sanatsal “modernite”nin genel anti-mimetik yazgısıyla birlikte kuramlaştırıldı. Bu modernitenin sözcüleri, modernitenin bu bilgece yazgısının, kimliği belirlenmemiş çeşit çeşit nesne, makine ve düzenleme tarafından istila edilmiş halde kendini sergilediğini gördükle-

rinde, “yenilik geleneği”ni, yani sanatsal moderniteyi kendi kendini modern ilan edişinin boşluğuna indirgeyen yenilik cilik istencini kınamaya başladılar. Ne var ki, kalkış noktası kötü. *Mimesis*’in dışına sıçrama hiçbir bakımdan fig rasyonun reddi değildir. Ve bu sıçramanın başlangıç  nı kendine çoğu zaman *gerçekçilik* adını verdi ki, kesinlikle benzerliğin değe-re binmesi anlamına değil, benzerliğin işlediği çerçevelerin yok edilmesi anlamına gelir. Örneğin romanesk gerçekçilik, öncelikle, temsilin hiyerarşilerinin (anlatisal olanın betimsel olana önceliği ya da konular hiyerarşisi) tersyüz edilmesi ve akılcı hikâye eklemlenmelerinin yerine ham buradalığı koyan parçalı ya da yakın plan odaklama kipinin benimsenmesidir. Estetik sanat rejimi eski ile modern i karşılaştırmaz. Daha derinde iki tarihsellik rejimini karşılaştırır. Eskinin modernin karşıtı olduğu rejim mimetik rejimdir. Estetik sanat rejiminde sanatın geleceği, sanat-olmayanın şimdiki zamanından sapması, geçmişi durmaksızın yeniden sahneye koyar.

“Yenilik geleneği”ni yücelten ya da kınayanlar, aslında “geleneğin yeniliği”nin ona tam anlamıyla tümleç olduğunu unutuyorlar. Estetik sanat rejimi sanatsal kopuş kararlarıyla başlamadı. Sanatın ne yaptığı ya da kimin sanat yaptığının yeniden yorumlanması kararıyla başladı: “hakiki Homeros”u, yani masallar ve karakterler uyduran bir kişiye değil, eski zaman halklarının diline ve imgeli düşüncesine tanık olan bir kişiye keşfeden Vico; Hollanda janr resminin hakiki konusunu –han hikâyeleri ya da i  mekân betimlemeleri değil, bir halkın ışık yansımalarında izini bırakmış  zg rl ğu– işaretleyen Hegel; Grek tragedyasını yeniden yaratan Hölderlin; kalıntılar ve fosillerden hareketle dünyaları yeniden oluşturan jeologun şiirini ruhun birkaç  alkantısını yeniden üretmekle yetinen şiirin karşısına koyan Balzac; *Matta’ya göre Isa’nın  ilesi*’ni yeniden icra eden Mendelsohn, vs. Estetik sanat rejimi  n-

celikle eski ile ilişkinin yeni bir rejimidir. Nitekim, önceleri yapıtların “sanatsal-olmayan” (yaratıcının yaşamış olduğu zamanların kabalığı dolayısıyla mazur görülen) yanı olan, bir zamanın ve bir uygarlığın ifadesi olma ilişkisini, sanatsallığın bizzat ilkesi olarak koyar. Devrimlerini de, müzeyi ve sanat tarihini, klasisizm kavramını ve yeni yeniden üretim biçimlerini icat etmesini sağlamış olan kavramlar temelinde icat eder. Ve kendini sanatın ne *olmuş olduğu*, ne *olmuş olacağı* ile ilgili bir fikir temelinde yeni yaşam formları icat etmeye verir. Fütüristler ve konstrüktivistler sanatın sonunu ve sanat pratikleri ile ortak yaşamın mekân ve zamanlarını inşa eden, ritmini belirleyen ya da dekore eden pratiklerin özdeş olduklarını ilan ettiklerinde, sanatın cemaat yaşamıyla özdeşleşmesi anlamında bir sanatın sonu önerirler –ki bu Grek sanatını bir cemaatin yaşam tarzı olarak yeniden okuyan Schiller’e ve romantizme borçludur– ama öte yandan hiçbir devrim önermeyen ve yalnızca sözcükler, görüntüler ve metalar arasında yaşamının yeni bir tarzını öneren reklamcı mucitlerin yeni tarzlarıyla iletişim içindedirler. Modernite fikri estetik sanat rejiminin karmaşık konfigürasyonunu kesip atmak isteyen ikircikli bir nosyondur: Kopuş formlarını, ikonoklast jestleri, vb. elde tutmak ister, ama onları olanaklı kılan bağlamdan –genelleşmiş yeniden üretim, yorumlama, tarih, müze, ortak miras [*patrimoine*]– onları ayırarak bunu yapar. Estetik sanat rejimine özgü zamansallık ayrı türden zamansallıkların birlikte-buradalığı iken, o tek bir anlamın var olmasını ister.

Böylelikle, modernite nosyonu sanatın dönüşümlerinin ve kolektif deneyimin başka alanlarıyla ilişkilerinin anlaşılabilirliğini bulandırmak için adeta özellikle icat edilmiş gibidir. Bana öyle geliyor ki, bu bulandırmanın iki büyük biçimi var. İkisi de, sanatı *yaşamın özerk bir formu* yapan ve böylelikle aynı zamanda sanatın özerkliğini ve yaşamın otoformasyon sürecinin

bir uğrağıyla özdeşliğini ileri süren estetik sanat rejiminin kurucu çelişkisini çözümleneksizin dayanak alır. “Modernite” üzerine söylemin iki büyük varyantı buradan türer. Birincisi basitçe sanatın özerkliğiyle özdeşleştirilen bir modernite ister: sanatta, sanatın en sonunda çıplak haliyle ortaya konulan saf formunun ele geçirilmesine özdeş bir “anti-mimetik” devrim. Bu durumda her sanat kendi özgül *medium*’unun kendine özgü güçlerini arayıp tarayarak sanatın saf gücünü olumlayacaktır. Şiirsel ya da yazınsal modernite iletişimsel kullanımlarından alıkonulmuş bir dilin güçlerinin ortaya çıkartılması olacaktır. Resimsel modernite resmin kendine has olana dönmesi olacaktır: renkli pigment ve ikiboyutlu yüzey. Müzikal modernite ifadeli dille her türlü benzeşmeden kurtarılmış on iki sesli dil olacaktır, vs. Ve bu özgül moderniteler, çağına göre, devrimci köktencilikle ya da iyi cumhuriyetçi hükümetin yetingen ve düş kırıklığına uğramış modernitesiyle özdeşleşmeye hazır siyasal bir moderniteyle uzaktan benzeşme içinde olacaklardır. “Sanatın bunalımı” denilen şey esasen hem janrların ve taşıyıcıların harmanlanmasından, hem de sanatın çağdaş formlarının siyasal çok-değerliliklerinden gitgide uzaklaşmış olan bu basitleştirici modernist paradigmanın bozgunudur.

Bu bozgun elbette modernist paradigmanın *modernitarizm* olarak adlandırılabilir ikinci büyük formu tarafından üst-belirlenmiştir [*surdeterminé*]. Bundan anladığım, estetik sanat rejiminin formlarının, moderniteye has bir görevin ya da yazgının yerine getirilmesinin formlarıyla özdeşleştirilmesidir. Bu özdeşleştirmenin temelinde estetik “form”un ana [*matricielle*] çelişkisinin özgül bir yorumu vardır. Şimdi değere binen, sanatın, yaşamın formu ve otoformasyonu olarak belirlenmesidir. Kalkış noktasında aşılabilir gönderge olan Schiller’in *insanın estetik eğitimi* mefhumu vardır. Tahakküm ve köleliğin öncelikle ontolojik birer dağılım olduğu düşüncesini

(duyarlı maddenin edilginliğine karşı düşüncenin etkinliği) yerleştiren; düşüncenin etkinliği ile duyarlı alıcılığın tek bir gerçekliğe dönüştükleri ve (Schiller'e göre doğrudan gerçekleşmesinin olanaksızlığı Fransız Devrimi tarafından gösterilmiş olan) eşitliği düşünülebilir kılan yeni bir varlık bölgesini –serbest görünüş ve serbest oyun bölgesi– oluşturdukları ikili bir yürürlükten kalkma halini, bir nötr hali tanımlayan, bu mefhum olmuştur. İşte özgür bir siyasal cemaatte yaşayabilecek insanları yetiştirmek [*former*] için, duyulur dünyada barınmanın bu özgül kipi “estetik eğitim” yoluyla geliştirilmelidir. İnsanın henüz gizil [*latent*] olan insanlığının duyulur gerçekleştirimine yazgılı zaman olarak modernite fikri bu temeltaşı üzerine dikilmiştir. Bu noktada “estetik devrim”in yeni bir siyasal devrim fikri ürettiği, henüz yalnızca fikirde var olan ortak bir insanlığın duyulur gerçekleştirimi olarak siyasal devrim fikrini ürettiği söylenebilir. Schiller'in “estetik hal”i böylece Alman romantizminin “estetik programı” oldu. Hegel, Hölderlin ve Schelling'in ortaklaşa kaleme aldıkları taslakta özetlenen program: yaşamın ve popüler inancın formlarında saf düşüncenin koşulsuz özgürlüğünün duyulur gerçekleştirimi. İşte bu estetik özerklik paradigması devrimin yeni paradigması olmuş ve daha sonra Marksist devrimin zanaatçıları ile yeni yaşam formunun zanaatçıları arasındaki kısa ömürlü ama belirleyici buluşmayı olanaklı kılmıştı. Bu devrimin başarısızlığı modernitarizmin yazgısını iki evrede belirledi. Birinci evrede sanatsal modernite, devrimci ret ve vaat potansiyeli bakımından, siyasal devrimin yozlaşmasının karşısına konuldu. Gerçeküstüçülük ve Frankfurt Okulu bu karşı-modernitenin başlıca taşıyıcıları oldular. İkinci evrede, siyasal devrimin başarısızlığı, devrimin ontolojik-estetik modelinin başarısızlığı olarak düşünüldü. Bu durumda modernite temel bir unutuş üzerine kurulu ölümcül bir yazgı gibi bir

eye dönüştü: Heidegger'in tekniğin özü fikri, kralın baından ve insani gelenekten devrimci kopuş, son olarak öteki'ne borcunu ve ayrı türden duyulur g clere tabiyetini unutan insan yaratığının kökensel günahı.

Postmodernizm denilen Şey esasen bu dönüş sürecidir. Bir ilk evrede postmodernizm sanatların yakın geçmişteki evriminde ve d  n lebilirlik formlarında modernizmin kuramsal yapısını yıkıma uğratan ne varsa gün iığına çıkarttı: Lesingci sanatlar arası ayırım dogmasını yıkıma uğratan sanatlar arası geçişler ve harmanlamalar; ilevselci mimari paradigmanın yıkımı ve eğri çizgi ile süslemenin gerid n  ; fig rasyonun ve imlemenin gerid n uyle resimsel/ikiboyutlu/soyut modelin yıkılması ve resimlerin asıldığı mekânın yavaş yavaş   boyutlu ve anlatsal formlar tarafından istila edilmesi –*pop art*'tan enstalasyona ve video sanatının “odaları”na³–; söz ile resmin, anıtsal heykel ile gölge ve iık projeksiyonunun yeni bileşimleri; müzikal janrlar,  ağlar ve sistemler arasındaki yeni harmanlamalarla dizisel geleneğin çatlaması. Modernitenin farklı sanatların “has” unsurları arasında yaptığı paylatırmalar ya da sanata ait saf bir alanın ayrılması savunulamaz olunca, modernitenin teleolojik modeli de savunulamaz oldu. Kimi sanatçı ve düşünürler modernizmin ne olduğu konusunda –“sanata ait bir has”ı yalınkat bir tarihsel evrim ve kopuş teleolojisine tututurmak suretiyle temellendirmek yönünde umutsuz bir girişim– bilin lendiler ve postmodernizm bir anlamda yalnızca bu bilinçlenmenin adıydı. Ve aslında estetik sanat rejiminin temel bir verisinin geç kalmış bir kabulünü etkili bir kopua dönüştürmeye, tarihsel bir dönemin gerçek sonu yapmaya gerek yoktu.

3- Bkz. Raymond Bellour, “La Chambre”, *L'Entre-images* içinde, 2, Paris, P.O.L., 1999.

Ama tam da bunun devamı, postmodernizmin artık yalnızca bu olmadığını gösterdi. Postmodernizmin neşeli serbestisi, simülakrlar karnavalını ve bütün janrlarda melezleme ve hibritlemeleri yüceltmesi, moderniter ilkenin sanata gerçekleştirme görevini verdiği –ya da vereceği– özgürlük ya da özerkliğin sorgulanmasına çabucak dönüştü. O zaman karnavalından ilksel sahneye dönüldü. Ama ilksel sahne iki farklı anlamda anlaşılabilir: bir sürecin hareket noktası ya da kökensel ayrılma. Modernist inanç Kant'ın güzel çözümlemesinden Schiller'in çıkardığı “insanın estetik eğitimi” fikrine tutunmuştu. Postmodern dönüşün kuramsal temeltaşı ise Kant'ın yücesinin Lyotard tarafından çözümlemesiydi: fikir ile her türlü duyulur sunum arasındaki kurucu sapma sahnesi olarak yorumlanan yüce. Buradan hareketle, postmodernizm moderniter düşüncenin büyük yas ve pişmanlık konserine dahil oldu. Yüce sapma sahnesi ise gelip türlü türlü kökensel günah ya da sapma sahnesini özetledi: Heideggerci tanrıların kaçışı; Freudcu simgeleştirilemeyen nesnenin ve ölüm itkisinin indirgenemezliği; temsil yasağını ilan eden Mutlak Öteki'nin sesi; Baba'nın devrimci katli. O zaman postmodernizm, insanın insanlığının kendi kendini özgürleştirilmesi fikrindeki modern deliliği ve bu deliliğin soykırım kamplarındaki önlenemez ve bitmek bilmez gerçekleştirmesini kınayarak, “temsil edilemez/baş edilemez/kefareti ödenemez” büyük temasına dönüştü.

Avangard nosyonu modernist vizyona uyan ve bu vizyona göre estetik olan ile siyasal olanı birbiriyle ilişkiye sokmaya uygun özne tipini tanımlar. Başarısı sanatsal yenilik fikri ile siyasal hareket idaresi arasında önerdiği bağlantıdan ziyade, iki “avangard” fikri arasında işleme koyduğu daha gizli bağlantıdan ileri gelir. Avangardın bir topografik ve militer nosyonu vardır: başta yürüyen, hareketin zekâsını [*intelligence*] elinde tutan, güçlerini özetleyen, tarihsel evrimin yönünü belirleyen

ve öznel siyasal yönelimleri seçen kuvvet. Kısaca siyasal öz-
 nelliği belli bir forma –idare etme yeteneğini tarihin işaret-
 lerini okuma ve yorumlama yeteneğinden alan ileri müfrezeler
 olarak parti formu– bağlayan fikir. Bir de, Schiller’in modeli
 uyarınca, geleceğin estetik olarak önceden kavranmasında
 köklenen avangard fikri vardır. Avangard kavramının estetik
 sanat rejiminde bir anlamı varsa, o anlam bu yöndedir: sanat-
 sal yeniliğin ileri müfrezeleri tarafında değil, gelecek yaşamın
 duyulur formları ve maddi çerçevelerinin yaratılması tarafın-
 da. İşte “estetik” avangardın siyaseti topyek n yaşam progra-
 mına dönüştürerek “siyasal” avangarda yaptığı ya da yapmak
 istediği katkı budur. Partiler ve estetik hareketler arasın-
 da ki ilişkilerin tarihi öncelikle bir kafa karışıklığının tarihidir.
 Kimi zaman zafiyetle içine düşülmüş, kimi zaman şiddetle kın-
 anmış bu kafa karışıklığı, aslında siyasal öznelliğin iki farklı
 fikri olan iki avangard fikrinin birbirine karıştırılmasıdır: ark-
 hi-politik bir parti fikri, yani değişimin asli koşullarını özetle-
 yen bir siyasal zek  fikri; ve meta-politik bir global siyasal öz-
 nellik fikri, yani yenilikçi duyulur deneyim kiplerinde gelecek
 cemaatin önceden gerçekleşmesinin gücüllüğü fikri.* Ama bu
 karışıklığın rastlantısal hiçbir yanı yoktur. Sorun, bugünün
 doxa’sı uyarınca, sanatçıların topyek n bir duyulur devrim
 iddialarının totalitarizme yol yapmış olması değildir. Daha

*Bu kavramlar için *Uyuşmazlık. Politika ve Felsefe*’ye başvurulabilir, özellikle s. 93-133. “Modelini Platon’un verdiği arkhi-politika, tüm k ktenliği içerisinde, politikanın demokratik şekillenmesinin yerine artıksız, kalansız bir şeyi geçiren, topluluk *arkhe*’sinin tam ger ekleştirilişine, tam tamına duyulur-kılınışına dayalı bir topluluk tasarısını açığa vurur” (s. 98). “Meta-politika, arkhi-politikayla simetrik bir ilişki içerisinde konumlanır. Arkhi-politika, sahte politikayı, yani demokrasiyi yürürlükten kaldırmıştı. Tanrısal oranı andıran gerçek adalet ile adaletsizlik saltanatına benzeştirilen yanlış demokratik sahnelenişleri arasında kökten bir boşluk ilan etmişti. Buna simetrik olarak, meta-politika da, politikanın adalet veya eşitlik olarak öne koyduğu şeyle bağıntılı kökten bir adaletsizlik veya eşitsizlik artığı ilan eder.” (s. 117). ( .n.)

ziyade, bizzat siyasal avangard fikrinin, avangardın stratejik kavranışı ile estetik kavranışı arasında bölünmüş olmasıdır.

3

Mekanik Sanatlar ve Adsızların Estetik ve Bilimsel Yükseliş Üzerine

Metinlerinizden birinde, fotoğraf ve sinema gibi “mekanik” sanatların gelişimi ile “yeni tarih”in doğuşu arasında bir koşutluk kuruyorsunuz.⁴ Bunu açabilir misiniz? Acaba Benjamin’in fikri, yani yüzyılın [yirminci yüzyıl] başında kitlelerin bu sanatların yardımıyla kitle olarak görürlük kazandığı fikri, bu koşutluğa karşılık düşer mi?

Burada “mekanik sanatlar” nosyonuyla ilgili giderilmesi gereken bir ikircik olsa gerek. Benim koşutluk kurduğum şey, bir bilimsel paradigma ile bir estetik paradigmaydı. Benjamin’in savı bana kuşkulu gelen bir başka şeyi varsayıyor: bir sanatın estetik ve siyasal özelliklerinin teknik özelliklerinden hareketle çıkarsanması. Buna göre mekanik sanatlar, mekanik sanatlar olarak, sanatsal bir paradigma değişimine ve sanat ile sanat konuları arasında yeni bir ilişkiye önyak olacaktı.

4- “L’Inoubliable”, *Arrêt sur histoire* içinde, Jean-Louis Comili ve Jacques Rancière, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997.

Bu önerme modernizmin başat savlarından birine gönderir: sanatların farklılığını, sanatların teknik koşullarının ya da taşıyıcılarının ya da özgül *medium*'larının farklılığına bağlayan sav. Bu asimilasyon basit modernist kipte de anlaşılabilir, moderniter abartı kipinde de. Ve Benjamin'in mekanik yeniden üretim zamanında sanat üzerine savlarının süregelen başarısı, olasılıkla Marksist maddeci açıklama kategorisi ile modernitenin zamanını tekniğin özünün açınmasına tahsis eden Heideggerci ontolojik açıklama kategorisi arasında sağladıkları geçişten ileri geliyor. Nitekim estetik olan ile onto-teknolojik olan arasındaki bu bağ, modernist kategorilerinin genel yazgısını izledi. Benjamin'in, Duchamp'ın ya da Rodtchenko'nun zamanında, elektriğin ve makinenin, demirin, camın ve betonun güçlerine inanca eşlik etti. "Postmodern" denilen dönüşle birlikte ikona dönüşe eşlik etmekte – Veronika'nın peçesini resmin, sinemanın ya da fotoğrafın özü yapan ikona.

Dolayısıyla kanımca şeyleri tersinden almak gerek. Mekanik sanatların, kitlelere ya da daha ziyade adsız bireye görürlük verebilmeleri için, önce sanat olarak kabul edilmiş olmaları gerekir. Yani öncelikle yeniden üretim ya da yayma tekniklerinden başka bir şey olarak uygulanmaları ve tanınmaları gerekir. O halde herhangi bir kimseye görürlük veren ilkeyle fotoğraf ve sinemanın birer sanat olabilmelerini sağlayan ilke aynı ilkedir. Hatta formül terse çevrilebilir. Adsız olan sanat konusuna dönüştüğü içindir ki adsız olanın kaydedilmesi bir sanat olabilmektedir. Estetik sanat rejimini münhasıran tanımlayan, adsız olanın yalnızca sanata yatkın olmayıp özgül bir güzelliğin de taşıyıcısı olmasıdır. Bu rejim mekanik yeniden üretim sanatlarından epeyce önce başlamıştır; ayrıca sanatı ve sanatın ikonlarını yeni bir tarzda düşünerek yeniden üretim sanatlarını olanaklı kılmış olan da esasen odur.

Estetik sanat rejimi öncelikle temsil sisteminin, yani konuların saygınlığının temsil janrlarının (soylular için trajedi, önemsiz insanlar için komedi; janr resmine karşı tarihsel resim, vs.) saygınlığına hükmettiği bir sistemin yıkımıdır. Temsil sistemi janrlarla birlikte konunun bayağılığına ya da y ksekliliğine uyan durumları ve ifade formlarını da tanımlıyordu. Estetik sanat rejimi konu ile temsil kipi arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi bozar. Bu devrim ilkoknce edebiyatta gerçekleşir. Bir dönemin ve bir toplumun, herhangi bir bireyin özellikleri, giysileri ya da jestlerinde okunması (Balzac), beğenin bir uygarlığı ele vermesi (Hugo), çiftçinin kızı ile bankacının karısının “şeyleri görmenin mutlak tarzı” olarak stilin eşit gücü içine alınmış olmaları (Flaubert) – yüksek ile alçak karşılığının iptal edildiği ya da tersyüz edildiği bütün bu formlar, mekanik yeniden üretim güçlerini  ncelemekle kalmazlar; mekanik yeniden üretim daha fazla bir şey olmasını da olanaklı kılarlar. Teknik bir yapma tarzının –ister sözcüklerin kullanımı olsun ister kameranın– sanata ait olarak nitelenebilmesi için, öncelikle konusunun sanata ait olarak nitelenmesi gerekir. Fotoğrafın sanat olarak kurulması teknik yapısı gereği değildi. Fotoğrafın “belirtisel” [indiciel] sanat olarak özgünlüğü üzerine söylem çok yeni bir söylemdir ve fotoğrafın tarihinden ziyade yukarıda sözü edilen postmodern dönüşe aittir.⁵ Fotoğrafın sanat olması sanatın tarzlarını taklit etmesiyle de olmamıştır. Benjamin bunu David Octavius Hill bağlamında iyi gösterir: Hill fotoğrafı büyük resimsel kompozisyonlarıyla değil, New Haven’daki küçük adsız balıkçı kadınla sanat dünyasına dahil etmiştir. Aynı şekilde, fotoğraf sanatının statüsü-

5- Fotoğrafın “kökeni”nin bu gecikmiş keşfinin –ki resmin Dibutades tarafından icat edilmesi mitinden kopyalanmıştır– anti-modernist polemik geleceği, hem Roland Barthes’da (*La Chambre claire*) hem de Rosalind Krauss’ta (*Le Photographique*) açıklıkla görülür.

nü sağlayan, resimselciliğin [pictorialisme] uçucu konuları ve sanatsal flulukları değil, daha ziyade herhangi'nin üstlenilmesidir: Stieglitz'in *L'entrepont*'unun [iki güverte arası] göçmenleri, Paul Strand'ın ya da Walker Evans'ın cephe portreleri. Bir yandan, teknik devrim estetik devrimden sonra gelir. Ama estetik devrim de, öncelikle, fotografik ya da sinematografik olmadan önce resimsel ve yazınsal olan herhangi'nin şanıdır.

Bunun tarihçinin bilimine ait olmadan önce yazarın bilimine ait olduğunu ekleyelim. “Yeni tarih”in konularını ve odaklama kiplerini belirleyen, sinema ve fotoğraf olmamıştır. Daha ziyade yeni tarihsel bilim ve aynı estetik devrim mantığı içinde yer alan mekanik yeniden üretim sanatları olmuştur. Büyük olaylar ve kişiliklerden adsızların yaşamına geçmek; bir zamanın, bir toplumun ya da bir uygarlığın belirtilerini sıradan yaşamın küçücük ayrıntılarında bulmak; yüzeyi yeraltı katmanlarıyla açıklamak; ve dünyaları kalıntılarında hareketle yeniden kurmak – bu program bilimsel olmadan önce yazınsaldır. Bundan tarih biliminin yazınsal bir tarihöncesi olduğunu anlamayalım yalnızca. Bizzat yazın kendini belli bir toplum semptomatolojisi olarak kurmuş ve bunu kamusal sahnenin çığlıklarının ve kurgularının karşısına koymuştur. Hugo *Cromwell*'in önsözünde, tarihçilerin yaptığı olaylar tarihinin karşısına bir âdetler tarihi koyuyor ve bunu yazın adına yapıyordu. Tolstoy *Savaş ve Barış*'ta sayısız adsız aktörün anlatıları ve tanıklıklarından ödünç alınmış yazın belgelerini, savaşları yönettiği ve tarih yaptığına inananların arşivlerinden –ve kurgularından– ödünç alınma tarihçi belgelerinin karşısına koyuyordu. Bilgin tarih de, saray vakayinameleri ve diplomatik raporlara dayanan eski hükümdarlar tarihinin karşısına, “sessiz tanıklar”ın okunması ve yorumlanmasına dayanan kitlelerin yaşam biçiminin ve maddi yaşamın döngülerinin tarihini koyduğunda, kendi payına bu karşıtlığı devralmıştı.

Tarih sahnesinde ya da “yeni” görüntülerde kitlelerin boy göstermesi, öncelikle kitleler çağı ile bilim ve teknik arasındaki bağ değildir. Öncelikle bir yandan temsilî geleneğin büyüklük skalalarını geçersiz kılan, diğer yandan şeylerin insanların ve toplumların bedeni üzerindeki göstergelerin okunması lehine hatiplik söz modelini geçersiz kılan bir görürlük kipinin estetik mantığıdır.

Bilgin tarih bunun mirasçısıdır. Ama yeni nesnesinin koşulu (adsızların yaşamı) yazınsal kökeninden ve içinde yer aldığı yazın siyasetinden ayırmaya yönelir. Roman geleneğinin Balzac’tan Proust’a ve gerçeküstücülüğe ortaya çıkarttığı mantığı, Marx, Benjamin, Freud ve “eleştirel düşünce” geleneğinin miras aldıkları hakikilik düşüncesini bilgin tarih bırakır, sinema ve fotoğrafı devralır: Sıradan olan hakiki olanın izi olarak güzelleşir. Ve bu, hiyeroglif, mitolojik ya da fantazmagorik bir figür kılınmak üzere apaçıklığından koparılması koşuluyla olur. Hakiki olanın bu fantazmagorik boyutu –ki estetik sanat rejimine aittir– insan ve toplum bilimlerinin eleştirel paradigmasının kuruluşunda asli bir rol oynamıştır. Bunun en çarpıcı tanığı, Marx’ın fetişizm kuramıdır: Bir toplumun çelişkilerinin ifadesini metada okumak için, onu sıradan görünümünden kopararak fantazmagorik bir nesne yapmak gerekir. Bilgin tarih, nesnesinin ona verdiği estetik-politik konfigürasyon arasında ayıklama yapmak istedi. Zihniyet/ifade ve inanç/cehalet gibi pozitivist toplumbilimsel kavramlarla hakiki olanın fantazmagorisini yavanlaştırdı.



4

Bundan Tarihin Kurgu Olduğu Sonucunu Çıkarmak Gerekir mi? Kurgu Kipleri Üzerine

Kurgu fikrine özünde olumlu bir fikir olarak gönderme yapıyorsunuz. Bundan tam olarak ne anlamak gerek? “Bordasında” olduğumuz Tarih ile anlatı sanatları tarafından anlatılan (ya da yapısökümüne uğratılan) tarihler arasındaki ilintiler nelerdir? Şiirsel ya da yazınsal sözceler [énoncé], gerçeğin yansılar olmaktan ziyade “beden kazanmaları”nı, gerçek etkilere sahip olmalarını nasıl anlamak gerek? “Siyasal bedenler” ya da “ce-maat bedeni” fikirleri, birer eğretilmeden fazla bir şey midir? Bu düşünüm ütopyanın yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirir mi?

Burada kimilerinin yalnızca “kurgular”dan yapılı bir tarihsel gerçeklik hayaleti oluşturmak için birbirine karıştırdıklarını iki sorun var. Birinci sorun tarih ile tarihsellik arasındaki ilişkiyle, yani tarihsel eyleyicinin konuşan varlıkla ilişkisiyle ilgili. İkincisi, kurgu fikriyle ve kurgu ussallığı ile tarihsel ve toplumsal açıklama kipleri arasındaki ilişkiyle, kurguların akli ile olguların akli arasındaki ilişkiyle ilgili.

En iyisi ikincisiyle, yani gönderme yaptığımız metinde⁶ çözümlenen şu kurgunun “olumluluğu” ile başlamak. Bu olumluluğun kendisi beraberinde iki soru getirir. Bir, kurgunun ussallığıyla ilgili, yani kurgu ile yanlışlık arasındaki ayrımla ilgili genel sorun vardır. Bir de, tarihlerin oluşturulmasına özgü anlaşılabilirlik kipleri ile tarihsel fenomenlerin anlaşılabilirliğine hizmet eden kipler arasındaki ayırım –ya da ayımsızlık– sorunu vardır. Baştan başlayalım. Kurgu fikri ile yalan fikrinin ayrılması temsili sanat rejiminin özgüllüğünü tanımlar. Sanatsal formları ortak uğraşmaların ekonomisinden ve etik suret rejimine özgü simülakrlar karşı-ekonomisinden özerkleştiren odur. Aristoteles’in *Poetika*’sının bütün meselesi budur. Bu metin, şiirsel *mimesis*’in formlarını, suretlerin tutarlılığı ve yazgisına yönelik Platoncu kuşkudan bağışık kılar. Şiirin eylemlerinin düzenlenmesinin bir simülakrın üretilmesi olmadığını ilan eder. Belirlenmiş bir zaman-mekânda oynanan bir bilme oyunudur. “Mış gibi” yapmak yemlik önermek değildir, anlaşılır yapılar geliştirmektir. Şiir söylediği şeyin “hakikiliği” hakkında hesap vermek durumunda değildir; çünkü ilkesi gereği suretler ya da sözcelerden değil, kurgulardan, yani edimler arası düzenlemelerden yapıldır. Aristoteles’in bundan çıkarıldığı diğer sonuç, olaylar düzenlemesine nedensel bir mantık veren şiirin, olayları ampirik düzensizlikleri içinde anlatmaya mahkûm olan tarihe üstünlüğüdür. Başka deyişle –ve bu elbette tarihçilerin fazla yakından hakmayı sevmedikleri bir şeydir– gerçeklik ile kurgu arasında payların açık olarak ayrılması, aynı zamanda tarihin ussallığının ve biliminin olanaksızlığıdır.

Estetik devrim, bir yanda olguların aklı ile kurguların aklı arasındaki sınırların bulanmasını, diğer yanda tarih biliminin

6 J. Rancière, “La fiction de la mémoire. À Propos du *Tombeau d’Alexandre de Chris Marker*”, *Trafic*, no. 29, Printemps 1999, s. 36-47.

yeni akılcılık kipini birbiriyle dayanışma içine sokarak, oyunu yeniden dağıtır. Romantik çağ, şiirin ilkesinin kurgu değil dilin göstergelerinin belli bir düzenlemesi olduğunu ilan ederek, hem sanatı sözcelerin ya da suret/görüntülerin yargılama yetkisinden yalıtın çizgiyi, hem de olguların akli ile hikâyelerin aklını ayıran çizgiyi bulandırır. Zaman zaman söylendiği gibi, gerçeklikten ayrılmış dilin “kendi-kendinin-amacı-olması”nı [autotélisme] kutsamaz. Tam tersi. Ashında romantik çağ dili, tarihsel ve toplumsal dünyanın kendini kendine görülür kılmasına –diyelim şeylerin dilsiz sözü ve görüntülerin şifreli dili biçiminde– aracı olan çizgilerin [trait] maddeselliği içine gömer. Ve bu manzarada göstergelerin dolaşımı, yeni kurgusallığı tanımlar: Hikâyeler anlatmanın yeni tarzı, öncelikle karanlık eylemler ile herhangi bir nesnenin “ampirik” evrenine anlam kazandırmaktır. Kurgusal düzenleme, artık Aristoteles’in belirttiği gibi eylemlerin “zorunluluk ve gerçeklik uyarınca” nedensel olarak eklenmesi değildir. Bir göstergeler düzenlemesidir. Ama bu yazınsal göstergeler düzenlemesi hiçbir biçimde dilin yalnızlık içinde kendine-göndermeli olması değildir. Kurgusal inşa kiplerinin, bir yer, bir grup, bir duvar, bir giysi, bir yüzün konfigürasyonu üzerine yazılı göstergelelerin okunmasının kipleriyle özdeşleşmesidir. Dilin hızlanmalarıyla yavaşlamalarının, imge harmanlamalarıyla ansızın ton değişimlerinin, imlemsiz olan ile aşırı-imlemler olan arasındaki bütün potansiyel farklarının; mekânların topografisinde, toplumsal çevrelerin fizyolojisinde, bedenlerin suskun ifadesinde hazır bulunan imleyici çizgilerin manzarası boyunca yapılan yolculuğun kiplerine asimile edilmesidir. O halde estetik çağa özgü “kurgusallık” iki kutup arasında yayılır: tüm sessiz şeylerin içsel imleme gücü ile söz kiplerinin ve imlem düzeylerinin çoğalması [démultiplication].

Öyleyse yazının estetik egemenliği kurgunun saltanatı de-

ğildir. Tersine, kurgunun betimsel ve anlatısal düzenlemele-
rinin akıyla tarihsel ve toplumsal dünyanın fenomenlerinin
betimlenmesi ve yorumlanmasının betimsel ve anlatısal dü-
zenlemesinin akılı arasındaki ayrımsızlık eğilimi rejimidir.
Balzac okurunu *La Maison du chat qui pelote*'un [Top Oynayan
Kedi Mağazası] kırık dökük cephesi üzerinde iç içe geçmiş hi-
yerogliflerin karşısına, ya da, *Peau de chagrin*'in [Tılsımlı Deri]
kahramanıyla birlikte, her biri bir dünyayı özetleyen kutsal ve
dünyevi, yabancı ve uygar, antika ve modern nesnelere kar-
man çorman bir araya topladığı antikacı dükkânına yerleştir-
diğinde, Cuvier'yi bir dünyayı bir fosilden hareketle yeniden
kuran hakiki şair yaptığında, yeni romanın göstergeleriyle bir
uygarlığın fenomenlerinin betimlenmesi ve yorumlanmasının
göstergeleri arasında bir eşdeğerlik rejimi yerleştirir. Şekillen-
dirdiği bu yeni ussalık –sıradan ve ne idüğü belirsiz olanın
ussallığı– Aristoteles'in büyük düzenlemelerinin karşıtıdır ve
büyük olgular ve büyük kişilikler tarihinin karşısına konulan
maddi yaşam tarihinin yeni ussalığı olacaktır.

Böylelikle iki “tarih/hikâye” arasındaki –tarihçilerin tarihi
ve şairlerin hikâyesi– Aristotelesçi paylaşım çizgisi geçersiz
kılınmış olur. Bu çizgi yalnızca gerçeklik ile kurguyu değil,
ampirik ardışıklık ile inşa edilmiş zorunluluğu da ayırıyordu.
Aristoteles, “olması olanaklı olanı” şiirsel eylem düzenleme-
sinin zorunluluğu ya da gerçekliği uyarınca anlatan şiirin,
olayların, “olmuş olanın” ampirik ardışıklığı olarak kavranan
tarihe üstünlüğünü temellendiriyordu. Estetik devrim duru-
mu allak bullak eder: Tanıklık da kurgu da aynı duyuru/anlam
[sens] rejimine aittir. Bir yandan, “ampirik” olan, hakiki ola-
nın damgasını kalıntılar ve izler biçiminde taşır. Yani “olmuş
olan” doğrudan doğruya bir hakikat rejimine, kendi has zo-
runluluğunun gösterilmesi rejimine aittir. Diğer yandan, “ol-
ması olanaklı olan”, artık eylemler düzenlemesinin özerk ve

Çizgisel formuna sahip değildir. Şiirsel “hikâye” bundan böyle gerçekliğin doğrudan üzerine yazılı şiirsel izleri gösteren gerçekçilik ile karmaşık kavrama makinelerinin yükselen yapaycılığını [*artificialisme*] eklemlenmektedir.

Bu eklemlenme yazından yeni anlatı sanatına, yani sine-maya geçti. Sinema konuşan dilsiz izlenim ile imlemliliğin [*signifiance*] güçleri ile hakikat değerlerini hesaplayan montajın ikili olanağını en üst derecesine vardırır. Ve bu anlamda belgesel sinema, “gerçek” olana adanan sinema, eylemlerin ve karakterlerin belli bir tektipliğine kolayca düŐebilen “kurgu” sinemasından daha kuvvetli bir kurgusal uydurma yeteneğine sahiptir. Gönderme yaptığınız makalenin konusu olan Chris Marker’ın *Le tombeau d’Alexandre*’ı [Aleksandr’ın Mezarı]  arlar zamanından komünizm sonrasına Rusya’nın tarihini sinemacı Aleksandr Medvedkin’in yazgısı üzerinden kurgular. Onu kurgusal bir kişilik yapmaz, SSCB hakkında uydurulmuş hikâyeler anlatmaz. Bu tarihi düşünmenin birtakım olanaklarını önermek için farklı tip izlerin (söyleŐiler, imlemlili yüzler, arŐiv belgeleri, belgesel ve kurgusal filmlerden parçalar, vb.) bileŐimiyle oynar. Gerçek d Ő n lebilme için kurgulanmalıdır. Bu  nerme, “büyük” ve “k  k” anlatuların almaŐımıyla her Şeyin “anlatı” olduğunu söyleyen –olumlu ya da olumsuz– söylemden ayırt edilmelidir. “Anlatı” nosyonu bizi hem pozitivistlerin hem de dekonstr ksiyonistlerin içinde kaybolduğu gerçek ile yapıntı [*artifice*] arasındaki karşıtlıklar içine hapseder. Her Şeyin kurgu olduğunu söylemek söz konusu değildir. Söz konusu olan Şunu saptamaktır: Estetik  ağın kurgusu, olguların sunumu ile anlaŐılabiliirlik formları arasında, olguların akli ile kurgunun akli arasındaki sınırı bulandıran bağlantı kipleri tanımladı ve bu bağlantı kipleri tarihçiler ve toplumsal gerçekliğin  z mleyicileri tarafından devralındı. Tarih yazmak ile hikâyeler yazmak aynı hakikat

rejimine aittir. Bunun şeylerin gerçekliği ya da gerçekdışılığı savıyla hiçbir ilgisi yoktur. Buna karşı, bir hikâye üretimi modelinin belli bir tarih fikrine –ortak yazgı olarak tarih ve beraberinde “tarihi yapanlar”la ilgili bir fikir– bağlı olduğu ve olguların akli ile hikâyelerin akli arasındaki iç içe geçmişliğin, tarihi “yapma” işine herhangi bir kimsenin katıldığıının kabul edildiği bir çağa özgü olduğu açıktır. Öyleyse “Tarih” kendimize anlattığımız hikâyelerden ibarettir demek değil, yalnızca “hikâyelerin akli” ile tarihsel eyleyiciler olarak eylemde bulunma yetenekleri birlikte giderler demek söz konusudur. Siyaset ile sanat, bilme türleri gibi, “kurgular” inşa ederler, yani göstergelerin ve görüntülerin *maddi* yeniden düzenlemeleri, görülen ile söylenen, yapılan ile yapılabilecek olan arasında birtakım ilişkiler.

Burada diğer sorunla, yazınsallık ile tarihsellik arasındaki ilişki sorunuyla karşılaşıyoruz. Siyasal ya da yazınsal sözceler gerçek olan üzerinde etki yaparlar. Hem söz ve eylem modelleri, hem de duyulur yeğinlik rejimleri tanımlarlar. Görülür olanın birtakım haritalarını, görülebilir ile söylenebilir arasındaki güzergâhları, varolma, yapma ve söyleme kipleri arasındaki ilişkileri kurarlar. Duyulur yeğinliklerin, algıların ve bedenlerin yeteneklerinin değişiklerini tanımlarlar. Böylelikle herhangi bir insandan faydalanır, boşluklar açar, türevler başlatır; insanların bir koşula bağlı olmalarının, durumlara tepki vermelerinin, kendi görüntülerini tanımalarının hızlarını, güzergâhlarını ve tarzlarını değişikliğe uğratarlar. Üretim, üreme ve boyun eğmenin doğal döngülerine uyarlanmış ritim ve jestlerin işlevselliğini bulandırarak, duyulur olanın haritasını yeniden şekillendirirler. İnsan siyasal bir hayvandır, çünkü sözcüklerin gücünün kendisini “doğal” yazgısından saptırmasına izin veren yazınsal bir hayvandır. Bu *yazınsallık* “has anlamıyla” yazınsal sözcelerin dolaşımının hem koşulu

hem de sonucudur. Ama sözceler, bedenleri, organizma anlamında birer beden değil, birer neredeyse-beden oldukları  l u de, yetkili bir alıcıya doğru onlara eşlik eden meşru bir babaları olmadan dolaşan sözlerden oluşan birer söz bloku oldukları  l u de bedenleri ele geçirir ve yazgılarından alıko-yarlar. Bundan dolayı kolektif bedenler oluşturmazlar; daha ziyade kolektif bedenlere kırılma çizgileri, bedenden kopma [*d sincorporation*] çizgileri sokarlar. Bu, bilindiği gibi, yazının dolaşımının neden olduğu “sınıf düşme”den [*d classement*] tedirgin olan h k metlerin ve iyi h k met kuramcılarının her daim saplantısı olmuştur. Bu, on dokuzuncu yüzyılda yazın kurumunun dışına taşarak ürünlerini saptıran yazınsallığı kınamak için yazan “has anlamıyla” yazarların da saplantısı olmuştur. Bu neredeyse-bedenlerin dolaşımı, ortak olanın duyulur algısının, dil ortaklığı ile mekân ve uğraşların duyulur dağılımı arasındaki ilişkinin değişimlerini belirler; doğru. Böylelikle birtakım rastlantısal cemaatler  iziktirirler ki bu, rollerin, teritoryaların, dillerin dağılımını yeniden sorgulayan sözceleme kolektiflerinin –kısaca duyulur olanın verili paylaşımını yeniden sorgulayan siyasal öznelerin– oluşumuna katkıda bulunur. Ancak bir siyasal kolektif tam da bir organizma ya da bir cemaat bedeni [*corps communautaire*] değildir. Siyasal özneleşmenin yolları hayali  zdeleşmenin yolları değil, “yazınsal” bedenden kopuşun yollarıdır.⁷

Ütopya nosyonu bu emeğin hesabını gereği gibi verebiliyor mu, ondan emin değilim. Tanımsal yetenekleri yananlam nitelikleri tarafından tamamen yutulmuş olan bir sözcük bu: k h totaliter felaketi beraberinde getiren çılgın düşlem, k h tersine tüm totalize edici kapantılara direnen olanaklıya açılış. Bizi ilgilendiren görüş açısından, yani ortak duyulurun kon-

7- Bu sorun hakkında kendimi *Les Noms de l'histoire* adlı kitabıma gönderme yapmaya izinli görüyorum, Paris, Le Seuil, 1992.

figürasyonları açısından, ütopya sözcüğü iki çelişik imlemin taşıyıcısıdır. Ütopya duyulur olanın, apaçıklığın kategorilerini unufak edecek polemik bir yeniden konfigürasyonunun uç noktasıdır, olmayan-yeridir [*non-lieu*]. Ama aynı zamanda, insanların yaptığı, gördüğü ve söylediğinin birbirine tam olarak uygun düştüğü bir iyi yerin, duyulur evrenin polemik olmayan paylaşımının konfigürasyonudur. Ütopyalar ve ütopyik sosyalizmler bu muğlaklık üzerinde işlev gördüler: bir yandan tahakkümün normalliğinin kökleştiği duyulur apaçıklıkların geçersiz kılınması olarak; diğer yandan, cemaat fikrinin tam-uygun bedenleşme [*incorporation*] formlarına sahip olacağı, yani siyasetin kalbi olan sözcükler ile şeyler arasındaki ilişkiler üzerindeki çekişmenin ortadan kalkacağı bir durum önerisi olarak. *La Nuit des prolétaires*'de [Proleterlerin Gecesi], ütopyanın mühendisleriyle işçiler arasındaki karmaşık karşılaşmayı bu bakış açısından çözümlemiştim. Saint-Simoncu mühendisler, söz ve kâğıdın yanılısamalarının yerini su ve demiryollarının alacağı yeni bir gerçek cemaat bedeni öneriyorlardı. İşçiler ütopyanın karşısına pratiği koymayıp, ütopyaya "gerçekdışılık" niteğini geri veriyorlardı; yani görülür, düşünülebilir ve olanaklı olanın teritoryasını yeniden şekillendirmeye özgü sözcük ve imgelerin montajı olma niteliğini. Sanatın ve siyasetin "kurguları" böylelikle birer ütopyadan ziyade birer heterotopyadır.

5

Sanat ve Emek Üzerine. Sanatsal Pratikler Başka Pratiklere Göre Ne Bakımdan İstisnadır ve Değildir

“Duyulurun yapımı” varsayımında, sanatsal pratik ile onun görünürdeki dışı olan emek arasındaki ilişki özsel. Böyle bir bağı siz kendi payınıza nasıl kavriyorsunuz (dışlama, ayırdetme, farksızlık...)? Acaba genel olarak “insani eyleme”den söz edilip sanatsal pratikler oraya dahil edilebilir mi, yoksa bunlar diğer pratiklere göre birer istisna mıdır?

“Duyulurun yapımı” nosyonundan öncelikle anlaşılan, çok sayıda insani etkinliğin örülmesi yoluyla ortak bir duyulur dünyanın, ortak bir habitatın kurulması olabilir. Ama “duyulurun paylaşımı” fikri daha başka bir şey de içerir. Bir “ortak” dünya asla belli sayıda iç içe geçmiş edimin çökmesinin sonucu olan ortak barınma, yani *ethos* değildir. Daima bu olanaklar mekânında varolma tarzlarının ve “uğraşılarda”nın politik bir dağılımıdır. Emegün “sıradanlığı” ile sanatsal “tattana arasındaki ilişki sorusu buradan hareketle sorulabilir. Burada da Platon’a yapılacak bir gönderme sorunun terimlerini ortaya koymaya yardımcı olabilir. Devlet’in üçüncü kitabında...

metisyen, yalnızca önerdiği görüntülerin sahteliği ve zararlı niteliği dolayısıyla değil, aynı zamanda zanaatçıları her türlü ortak mekândan dışlamaya yaramış olan bir işbölümü ilkesi uyarınca da mahkûm edilir. Mimetisyen tanımı gereği ikili bir varlıktır. Aynı anda iki şey yapar, oysa iyi örgütlenmiş cemaatin ilkesi her kimsenin yalnızca bir şeyi, “doğası”nın onun yazgısına koyduğu şeyi yapmasıdır. Bir anlamda burada her şey söylenmiştir: Emek fikri öncelikle belirlenmiş bir etkinlik, maddi bir dönüşüm süreci fikri değildir. Bir duyulurun paylaşımı fikridir: “zaman yokluğu”yla temellendirilmiş bir “başka şey” yapma olanaksızlığı. Bu “olanaksızlık” kaynaşmış cemaat kavramının parçasıdır. Emeği, emekçinin kendi uğraşısının özel zaman-mekânına sürgün edilmesi olarak, ortak olana katılmıdan dışlanması olarak koyar. Mimetisyen bu paylaşım dolayısıyla sorun yaratır: İkiliğin insanıdır, aynı zamanda iki şey yapan bir emekçidir. En önemlisi belki de bunun bağıntısıdır: Mimetisyen emeğin “özel” ilkesine kamusal bir sahne verir. Herkesin kendi yerine kapatılmasını belirlemesi gereken şeyle bir ortak sahne kurar. Zararlılığı, ruhları zayıflatan simülakr-ların tehlikesinden çok, duyuluru yeniden-paylaştırmısından gelir. Böylelikle sanat pratiği emeğin dışı değil, emeğin yersiz görülürlüğü’nün formudur. Duyulurun demokratik paylaşımı emekçiyi ikili bir varlık kılar. Zanaatçıyı “kendi” yerinden, domestik çalışma mekânından çıkarır ve ona kamusal tartışmaların mekânında karara katılan yurttaş kimliğinde olma “zaman”ını verir. Tiyatronun mekânında işleyen mimetik ikileşme bu ikiliği görselleştirir. Ve Platoncu bakış açısından, mimetisyenin dışlanması emeğin “kendi” yerinde olduğu bir cemaatin kuruluşuyla beraber gider.

Temsili sanat rejimini yöneten kurgu ilkesi sanatsal istisnayı sabitleştirmenin, onu bir *tekhne*’ye tahsis etmenin bir tarzıdır. Bunun iki anlamı vardır: Yansılamalardaki sanat bir tekniktir,

bir yalan değil. Bir simülakr olmaktan çıkar, ama aynı zamanda emeğin yersiz görürlüğü –duyulurun paylaşımı olarak– olmaktan da çıkar. Yansılavıcı artık karşısına her kimsenin yalnızca bir şey yaptığı kent-devletin çıkarılması gereken ikili varlık değildir. Yansılamalardaki sanat kendi hiyerarşilerini ve dışlamalarını serbest sanatlar ile mekanik sanatlar arasındaki büyük paylaşımına dahil edebilir.

Estetik sanat rejimi mekânların bu bölümlenmesini allak bullak eder. Düşüncenin duyulur maddede içkinliği lehine mimetik ikileşmeyi sorgulamakla kalmaz. Aynı zamanda *tekhne*'nin nötrleştirilmiş statüsünü de sorgular, yani hareketsiz bir maddeye bir düşünce formunun benimsetilmesi olarak teknik fikri. Yani etkinlik alanlarının bölümlenmesine dayanak olan uğraşlar paylaşımını yeniden gün ışığına getirir. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ının kalbinde işte bu kuramsal ve siyasal işlem vardır. Estetik yargıyı kavramsız –sezgisel verinin kavramsal belirlenime boyun eğmediği– yargı olarak tanımlayan Kantçı tanımın arkasında, Schiller asıl mesele olan siyasal paylaşımı işaret eder: eyleyenler ile maruz kalanlar arasındaki paylaşım; yaşanmış deneyimin bütüncülleştirilmesine ulaşabilen kültürlü sınıflar ile emeğin ve duyulur deneyimin parça parçalığına gömülmüş yabancı sınıflar arasındaki paylaşım. Schiller'in “estetik hal”i, etkin anlama yetisi ile edilgin duyarlık arasındaki karşıtlığı askıya alarak, belli bir sanat fikriyle beraber, düşünen ve karar verenler ile maddi çalışmalara yazgılı olanlar arasındaki ayrımı üzerinde temellenen bir toplum fikrini de yıkmak ister.

Emeğin olumsuz değerinin *askıya alınması* on dokuzuncu yüzyılda emeğin bizzat düşünce ile cemaatin ortak etkililiğinin formu olarak olumlu değerine dönüştü. Bu evrim “estetik hal”in askıya almasının estetik *istencin* pozitif olumlanmasında dönüşmesiyle gerçekleşti. Romantizm tüm düşüncenin duyulur-

lur-oluşunu ve tüm duyulur maddeselliğin düşünce-oluşunu genel olarak düşüncenin bizzat hedefi olarak ilan eder. Sanat böylece yeniden bir emek simgesi olur. Emegin henüz kendi başına ve kendi için gerçekleştiremediğini –karşıtlıkların ortadan kaldırılmasını– önceden gerçekleştirir. Ama sanat üretim olduğu ölçüde, yani bir maddi gerçekleştirme süreci ile cemaatin anlamını kendine sunma sürecinin özdeşliği olduğu ölçüde bunu yapar. Üretim, geleneksel olarak birbirinin karşısına konulan yapıcı etkinlik ile görülürlük terimlerini tek bir kavramda birleştirdiği ölçüde, duyulurun yeni bir paylaşımının ilkesi olarak kendini olumlar. İmal etmek, ekmek sağlayan emegin özel ve karanlık zaman-mekânında barınmak demektir. Üretmek, imal etme edimini, gün ışığına getirme edimiyle, yani *yapma* ile *görme* arasında yeni bir ilişki tanımlama edimiyle birleştirir. Sanat emegi önceden gerçekleştirir çünkü onun ilkesini gerçekleştirir: duyulur maddenin cemaatin özsunumuna dönüştürülmesi. Emeg e insanın türsel özü statüsünü veren genç Marx'ın metinleri yalnızca Alman idealizminin estetik programı temelinde olanaklıdır: düşüncenin cemaatin duyulur deneyimine dönüştürülmesi olarak sanat. Ve 1920'lerin "avangard"larının düşünce ve pratiğini temellendiren, bu ilk programdır: ayrı etkinlik olarak sanatı ortadan kaldırmak, onu emeg e, yani kendi anlamını geliştiren yaşama iade etmek.

Bundan kastettiğim, emeg e yüklenen modern değerin sanat düşüncesinin yeni kipinin biricik sonucu olduğu değil. Bir yandan, düşüncenin *estetik* kipi bir sanat düşüncesinden epeyce fazla bir şey. Duyulurun paylaşımıyla ilgili bir fikirle bağlantılı bir düşünce fikri. Diğer yandan, sanatçıların sanatının emeg e yönelik bir ikili değerlendirmeden hareketle tanımlanmış olduğunu da düşünmek gerek: temel insani etkinliğin adı olarak emegin ekonomik bakımdan değere binmesi, ama

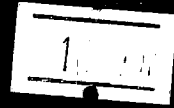
aynı zamanda emeği içinde bulunduğu karanlıktan –ortak görülürlük ve ortak sözden dışlanmışlıklarından– çıkarmak için proleterlerin verdikleri mücadeleler. “Sanat için sanat” estetik tapıncını işçi emeğinin yükselen gücüyle karşılaştıran tembel ve saçma şemanın dışına çıkmak gerek. Sanat, emek olarak dışlayıcı [*exclusive*] etkinlik karakterini alabilir. Yirminci yüzyılın gizem çözücülerinden daha uyanık olan Flaubert’in çağdaşı eleştirmenler, cümle tapıncını yorumsuz denilen emeğin değere binmesiyle ilintilendiren şeyi işaret ederler: Flaubertci estet bir çakıl kırıcısıdır. Sanat ve üretim Rus Devrimi zamanında birbiriyle özdeş olabileceklerdir, çünkü ilkeleri –duyulurun yeniden paylaşımı– ve erdemleri –aynı zamanda hem bir görülürlük başlatan hem de nesnelere imal eden edim– aynıdır. Sanat tapıncı bizzat emek fikrine iliştilenmiş yeteneklerin yeniden değerlendirilmesini varsayar. Ama bu fikir insani etkinliğin özünün keşfinden ziyade, görülürün manzarasının –yapma, görme ve söyleme arasındaki ilişkinin– yeniden kompoze edilmesidir. İçine girdikleri ekonomik devrelerin özgüllüğü ne olursa olsun, sanatsal pratikler başka pratiklere göre “istisna” değildirler. Bu etkinliklerin paylaşımını temsil eder ve yeniden şekillendirirler.

JACQUES RANCIÈRE

GÖRÜNTÜLERİN YAZGISI

Kitaba koyduğum başlık, bizi Lascaux'daki duvar resimlerinin şanlı şafağından medyatik görüntünün yuttuğu bir gerçekliğin ve monitörler ile sentetik görüntülere adanmış bir sanatın çağdaş alacakaranlığına götüren yeni bir görüntü serüveni beklentisi uyandırabilir. Ama benim sözünü edeceğim şey bambaşka. Ben, belli bir yazgı fikri ile belli bir görüntü/imge fikrinin zamane kıyamet söylemlerinde nasıl düğümlendiğini inceleyerek, şu soruyu sormak istiyorum: Bu söylemler gerçekten de yalın ve ikirciksiz bir gerçeklikten mi söz ediyorlar bize? Yoksa görüntü/imge adı altında birçok işlev var da sanatın işi tam da bu işlevlerin sorunlu ilişkilerini saptamak mıdır? Buradan yola çıkarak, sanatsal görüntü/ingeler ile onların statülerinin çağdaş değişimleri üzerine daha sağlam bir temelde düşünmek mümkün olabilir.

Jacques Rancière



ISBN 978-9944-989-79-4

