

ULUS BAKER

KÖROTONOMEDYA YAZILARI

İÇİNDEKİLER

Nazila Hamedan & Ulus Baker - ... (Çeviri)
Ulus Baker - 'Önsöz' Gilles Deleuze, İki Konferans
Ulus Baker - 'Önsöz' Gilles Deleuze, Kant Üzerine Dört Ders
Ulus Baker - 'Önsöz' Gilles Deleuze, Spinoza Üzerine Altı Ders
Ulus Baker - A Comment on Dziga Vertov- The Cine-Eye
Ulus Baker - Agamben- Tanık
Ulus Baker - Akşam Biraz Fazla Kaçırmışım, Ne Serüvendi Ama!
Ulus Baker - Alçaklık ve İhanet Kuramı- Borges
Ulus Baker - Aralık Nedir
Ulus Baker - Arıza İmajı Olarak Sinema
Ulus Baker - Ayrıcalıklı Anlar
Ulus Baker - Bach ve Spinoza
Ulus Baker - Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru
Ulus Baker - Bir Kü-çü-cük Aslan-cık Varmış...
Ulus Baker - Bresson ve Transandantal İmaj
Ulus Baker - Cemaat II
Ulus Baker - Cemaat
Ulus Baker - Cumhuriyet'in Siyasal İdeolojileri
Ulus Baker - Derin Devlet Ayan Beyan Ortada
Ulus Baker - Ders Notlar- ModVisArt - 1
Ulus Baker - Ders Notları- Eisenstein_Vertov
Ulus Baker - Devlet İyiliği Temsil Eder, İyilik Yapmaz
Ulus Baker - Dostoyevski ve Tarkovski
Ulus Baker - Düşüncenin Kıvrımları ya da İçerisi (Özneleşme)
Ulus Baker - Düşünmek, Hissetmek, Algılamak
Ulus Baker - Duymak İçin Yapılmamış Kulaklar
Ulus Baker - Ethica Okumaları I
Ulus Baker - Ethica Okumaları II
Ulus Baker - Ethica Okumaları III
Ulus Baker - Ethica Okumaları IV
Ulus Baker - F-Tipi, Mernis ve İnternet- Hapishanenin İçi Ve Dışı
Ulus Baker - Fotoğraf Üzerine (Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf)
Ulus Baker - Genç Cumhuriyet'te İdeoloji ve Siyaset
Ulus Baker - Gerçek Eleştiri Gerçekliğin Eleştirisidir
Ulus Baker - Godard ve Sinema Eleştirisinden Sinemaya
Ulus Baker - Godard Zagdanski'ye Karşı
Ulus Baker - Guy Debord'un Sineması (Çeviri)
Ulus Baker - H. ve h. ya da Ekmekçinin Metafiziği
Ulus Baker - Hasta Kimdir
Ulus Baker - Hayat Cebren Akıyor, Sinekler ve Örümcekler
Ulus Baker - Her Şeyin Yazısı
Ulus Baker - Homo Homunculus- Kendini Yaratamayan İnsan
Ulus Baker - Hukuk Modeline Karşı
Ulus Baker - hüzün
Ulus Baker - İktidar, Güç Eksikliğimizdir
Ulus Baker - İktidarın Yurttaş Kane Modeli
Ulus Baker - İnsan- Bilimlere Doğru bir Açılış
Ulus Baker - İnternet'te Sanat Mümkün mü?

Ulus Baker - İran Sineması ve Kadın
Ulus Baker - Jabberwacky Diyaloğu
Ulus Baker - Kanaatlerden İmajlara- Duygular Sosyolojisine Doğru
Ulus Baker - Kant Felsefesi Notları
Ulus Baker - Kant'ın Felsefesi Uçuruma Temel Atmaktır
Ulus Baker - Kelimelerle Nasıl İş Görülür
Ulus Baker - Kimlik Politikaları Dönemine Girdik
Ulus Baker - Korkunun Egemenliği ve Fransız Felsefesinin Sonu
Ulus Baker - Körotonomedyä Haber Bülteni 2
Ulus Baker - Körotonomedyä Haber Bülteni
Ulus Baker - Körotonomedyä Otonomist Tartışma Grubu
Ulus Baker - Kullanışlı Bir Felsefe- Spinozacılık
Ulus Baker - Kumgüzeli
Ulus Baker - Kutsaldan Arındırılmış Modern Toplum _ Mircea Eliade'ın Kutsal ve Dindışı Üzerine
Ulus Baker - Leibnizci Bir Sinema
Ulus Baker - Marx'ın Bir Çift Sözü Var...
Ulus Baker - Meczip Edebiyatı
Ulus Baker - Muhafazakâr Kisve
Ulus Baker - Müzik Üstüne
Ulus Baker - Nazi Sinemasının Sinegözü
Ulus Baker - Neden Biz, Müzisyen Olmayanlar (Gilles Deleuze)
Ulus Baker - Neden Godard (I)
Ulus Baker - Neden Godard'la Uğraşıyoruz (II)
Ulus Baker - On The Jungconservative Variant of Politics and Art
Ulus Baker - On the Question of Painting
Ulus Baker - Orlando Ya Da Kadınlaşmak
Ulus Baker - Orwellvari Bir Cehennem
Ulus Baker - Otonomist Marksizm Gündemi
Ulus Baker - Pulculuk Üzerine
Ulus Baker - Sade ile Masoch- Ekonomi-politiğe karşı diplomasi
Ulus Baker - Sade ile Masoch
Ulus Baker - Sade ve Masoch'un Dili (Çeviri)
Ulus Baker - Salo Ya Da Sinemanın Yüz Yılı
Ulus Baker - Şeytanla Tango
Ulus Baker - Shoah ve Tekillik
Ulus Baker - Simmel Üzerine
Ulus Baker - Sinema ve Tarih
Ulus Baker - Sinemada ve Videoda 'Kaza' Üstüne
Ulus Baker - Sinemanın Arkeolojisi ve Asrın Hafızası (Çeviri)
Ulus Baker - Sinemanın Hikayeleri - Figüran Üzerine (1)
Ulus Baker - Sinemanın Hikayeleri - Figüran Üzerine (2)
Ulus Baker - Sinematografi ve Halüsinasyon - Anlamlar Sirkülasyonu –
Ulus Baker - Sinematografik Aygıt Üzerine Dersler - 1
Ulus Baker - Size Anne Diyebilir miyim
Ulus Baker - Soğukluk ve Vahşet (Çeviri)
Ulus Baker - Şok ve Beyin- Yılmaz Güney Sineması Üzerine
Ulus Baker - Sovyet Sinema Tarihi Nedir_ Bir _Tarihöncesi_ Notu...
Ulus Baker - Spinoza Kitabı- Ethica'nın Sırrı
Ulus Baker - Spinoza ve Aşkın Diyalektiği
Ulus Baker - Spinoza ve Öteki Filozoflar
Ulus Baker - Spinoza ve Siyaset Soruşturması - 1

Ulus Baker - Spinoza- Hayatın Geometrisi
Ulus Baker - Spinoza'nın Etika'sının Sunuluşu...
Ulus Baker - Suni Gerilim Filmi
Ulus Baker - Tarde Postülaları
Ulus Baker - Tarde Sosyolojisi
Ulus Baker - Tehcirin Karşılığı Soykırımdır
Ulus Baker - The Political Film
Ulus Baker - Theses on Hegel's Aesthetics and the Photography
Ulus Baker - Tıp ve Problemleri
Ulus Baker - Toplumsal Tıp Olarak Çocuğun Sinemada Temsili
Ulus Baker - Türkiye'nin 'Yerlisi' Olmak
Ulus Baker - Vicdan- Romantizmin Ufku (Ahmet Telli ile Söyleşi)
Ulus Baker - Video Ars Memorativa
Ulus Baker - Video Üstüne
Ulus Baker - Visual Thinking - Lecture I
Ulus Baker - What is Opinion?
Ulus Baker - Yaralarım Benden Önce de Vardı...
Ulus Baker - Yaratımın Güçleri- Gabriel Tarde'da Ekonomi-Politiğe Karşı Ekonomik Psikoloji
Ulus Baker - Yaşlı Sıçanın Pratik Kediler Kitabı'ndan - Kedilerin Adlandırılması (Çeviri)
Ulus Baker - Yeni-Hegelci Bir Marksizm
Ulus Baker - Yine Sinema Üzerine
Ulus Baker - Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne
Ulus Baker - Yüzeybilim- Fragmanlar
Ulus Baker - Yves Bonnefoy'un Mitolojiler Sözlüğü Vesilesiyle
Ulus Baker - Zayıf Düşünceye Karşı- Hak ve Kudret
Ulus Baker & Nazila Hamedan - Gölgelelerin Gezintisi (Çeviri)

...

(çeviri: Nazila Hamedan --Ulus S. Baker)

Titriyor dudaklar, gecenin nabzı atıyor
Nefes alıyor orman...

Neden korkuyorsun?
Yoluma gönder beni kollarının gecesinde...

Bu gece tutup sıkıyorum parmaklarını,
rüzgâr yolarken, orada, uzakta, şakayığı...

Ormanın tavanına bakıyorsun
yıldızlar ıslak, gözlerin gibi,
kaçışıp duruyorlar bütün gece...

Eksiktir gözlerin, yassız
Ormanın nemi... Yetersiz...

Ellerini açıyorsun, düğümü açılıyor karanlığın,
gülümsüyorsun, rumuz zinciri titriyor...

Bakıyorsun, hayranım yüzünün olgunluğuna,
Gel birleşelim artık...

Uyuyor sürüngenler. Ebediyet kapısı açık... Çıkalım ortaya...
Gözlere tembih edelim --mehtabı insin tanışmamızın.
Kaybedelim dudakları, çünkü söz vakitsiz...

Ağaçların uykusu, içsin bizi yudum yudum,
bizde geçiyor yeşermenin görkemi...

Rüzgâr kırılıyor, gece durgun artık,
Nabzı durdu ormanın,
Uyumun gözyaşı kaynıyor, duyuyoruz...
Ve özü bitkilerin, ebediyete gidiyor...

Sohrap Sepehri

Önsöz: Gilles Deleuze, İki Konferans

Ulus Baker

Gilles Deleuze'un sinema ve müzikle felsefi eseri çerçevesinde kurduğu ilişki olağanlığın düzlemini aşıyor. Her filozof, her entellektüel ve sonuçta "herkes" müzik ve sinemayla belli bir ilişki içindedir, hatta sinema ve müzik üstüne yazıp çizmesi de normaldir. Adorno ve Bloch müzisyendiler ve sinema kadar karmaşık bir eğlence endüstrisinin kaprislerine boyun eğebilecek vakitleri olsaydı, sanıyorum pek çok düşünür söyleyeceklerini bu görsel-işitsel dil aracılığıyla iletmeğe isteyecekti. Deleuze gibi müzikten ve sinemadan üretim açısından çok uzakta seyreden bir filozofun bu alanlarla kurduğu ilişkinin oldukça "özel" olabilmesi bu açıdan manidardır.

Her şeyden önce Deleuze'ün (ama bu konuda özellikle Guattari'yi unutmamak gerekiyor) müzikaliteye dair esaslı bir gözleminden başlamalıyız: Heidegger sanat eserinin kökenini yine sanatı tanımlayacak bir ana mefhumda arıyorken Deleuze bu köken sorunsalını bambaşka bir düzleme, kendi sevdiği deyim yerindeyse bir "içkinlik düzlemine" taşıyarak "köken" problemini zamandaş bir öncelik olarak belirlemeye çalışır. Sorun eğer müziğin kökeninin saptanmasıysa bu köken müzikalite öncesinde olmalıdır. Eğer sinemanın "kökenlerini" araştırıyorsanız bunu geniş bir kültür alanında, "hareket-imaj"ın öncesi olarak tespit etmek zorundasınız. Kısacası bir "akış" tasarlayabilmelisiniz. Ve bu akış her anında "yeni nedir"? gibisinden Bergsoncu bir soruyu sordurmalı size. Her durumda Deleuze öncesi filozofların, özellikle de Heidegger'in soruş tarzıyla "köken" sorusu müziği ve sinemayı yine kendi en "gelişmiş" dillerinde, hatta en ileri tarzlarında hazır nazır --ve belki unutulmuş bile itilmiş-- bir konumda yakalamaya çabalamaktadır. Sinema imajlardır müzik ise seslerle terennüm... Ama hayır, Deleuze için sinema bir "göstergebilim-öncesi", bir "imajlar-öncesidir": duygu-imajları, tutkular, dürtüler alanında cereyan etmeye başlayan, tutkuları konuşan bir dil. Müzik ise bu "önce"lerin en ilkellerinden biri olmalıdır --en etkili, en ilkel, en tutkusalsı...

Böylece, öncelikle bir "müziköncesi" alanı düşünülür kılma çabası gösterebiliriz, ki Deleuze'ün müzik konusundaki çabası tam da buna yöneliktir: müziğin gücü son derecede "ilkel" oluşundan gelir. Neredeyse bir nakarattan ibarettir bu "önce": bir "ritornello" (ritournelle) ki aslında hiçbir anlamı dile getirmek, hiçbir anlatıyı içermek zorunda değil. Nakarat müziğin "öncesi", "kaynağı", "esasısıdır".... Mezarlıktan geçen bir çocuğun korkulu ıslığı, köşedeki sokak kavalcısının kendi etrafında kurduğu sesli alan, bölge... Diyelim ki kuşlar da böyle öterler, dolayısıyla buna müziğin esası, özü diyemeyiz. Bu tümüyle yanlış olurdu. Müzik ses blokları olarak ne ise odur ve ona kendi dışından kipler, tarzlar dayatmak müzik içindeki belli bir tarihsel-toplumsal bölgenin, Batı müziğinin işi olmuştur. Müzik her zaman bir "bir şey var" hikayesidir: oğlunu gömen annenin çığlığı, orada bir kuş, dalda ötüyor, kapı gıcırıyor, baba öfkeden kuduruyor... Ya da giderek doğanın kendisi --güneşli bir gün var, kudurgan bir deniz var...

Müzik her durumda bu "önce" ile ilişkisini korumuş ve özellikle Batı müziğinde bir tür evrim sürecine girdiğinde neredeyse her an geri yönelerek bu "kökenle" yeniden ve yeniden hesaplaşmayı bir an olsun dışlamamıştır. Geleneklerden bahsetmek bir müzikolog için şu anda en kolay çalışma tarzıdır. Ama onlara en iyi cevabı mesela Avrupalı Romani müzik grubu Bratsch veriyor: biz "geleneksel" müzik yapmıyoruz, ama bizim şu an dinlediğiniz müziğimiz bir gün zaten "gelenek" olacak... Bunu bir sanatçı küstahlığı olarak algılamamak, tam aksine Romani müziğin bu "modal" karakterli kökensellikte ne kadar direttiğini hatırlamak gerekir. "Bu var..." tam anlamıyla müziğin "modaliter" unsurudur: Schopenhauer

bir zamanlar müziğin mimetik özelliğini yadsırken, bir kadının ağlamasının taklidinin söz konusu olmadığını, aksine kemanla kadının ağladığını (Deleuze için ise "birlikte ağladığını") söylemişti.

Ses en net sınırdır. Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları duymaması da gerekir. Müzikteki izolasyon en az sinemadaki kadraj kadar önemli bir sorundur. Ses her haliyle en az görüntü kadar mekansaldır ve bir araziye işgal eder. Müzik insandan önce de mümkündü çünkü Deleuze ile Guattari'nin aktardıkları bir zoolojik anekdot, bazı ötücü kuşların arazilerine giren bir saldırgan ile birlikte karşılıklı ötmeye başladıklarını, hangisi "iyi öterse" diğerinin bölgeyi terketmek zorunda olduğunu gösteriyor: o halde kuş ötüşünde indirgenemez bir "estetik değer" bulmak bir insanbiçimcilik yanılgısı değildir. "İyi ötmek" diye bir şey vardır ve bu kuşlar arasında "karşılaştırmalıdır". "Bu var..." dolayısıyla bizi öncelikle doğaya göndermektedir ve belki de sanatımızın doğaya göre gecikmişimize denk olduğunu da gösterir.

Sinemaya gelince, Deleuze'ün bu konuda çok daha yoğun ve gerçekten bir "sevgi eseri" olan bir kitabı var: Sinema 1-2: Hareket-İmaj, Zaman-İmaj... Buna göre başlangıçta "yeni doğmuş" sinema, yakalayıp yeniden üretebildiği hareketin büyümesine kapılmış halde: Şarlo'nun mimi, Griffith ve Eisenstein'in kurguları, ve sinema gerçekten kendine çok güvenen bir "ruhsal otomat" gibi işliyor. Daha ilk anlarından itibaren kurgusal dilini ve geleneklerini, ekollerini oluşturuyor... Film ilk kuruluşunda insanların eylem, faaliyet, mağduriyet ve mücadelelerinin filmidir. Ya da Eisenstein'in istediği gibi "kitlelerin"... Bu hareket-imajdır --sinemanın saf özgüvenini dışavurur.

Derken büyük savaş gelir, aksiyona dayalı savaş filmleri bu sinema dilini çok geçmeden tüketmiştir bile. Yıkım altındaki Avrupa'da, özellikle İtalya'da insanların, solcu filan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır: bir gezinti, bir tanıklıklar silsilesi, doğayla ya da sokaklarla bir başbaşalık... Sinema böylece aktüaliteden ya da hafızadan yola çıkarak yepyeni bir tarz oluşturmaktadır: zaman-imağ... Yeni-Gerçekçilikten itibaren imağ artık saf optik-sesli terkiplerden oluşacaktır --oradan da Fransız Yeni-Dalgasına, giderek Amerikan bağımsız sinemasına kadar. Deleuze her iki imağ tipinin dağılımlarını, ortaklıklarını ve birbirlerini dışlama tarzlarını inceler. Sonuçta görebildiğimiz şey, imağların ve seslerin (görsel-işitsel ortamın) "kendiliklerden" çok "yeğliliklerden" kurulmuş olduklarıdır. İmağların bir şiddeti, seyrelme ve yoğunlaşmaları vardır, ama "kendileri var" diyemeyiz. İmağ da tıpkı müzikteki ses gibi kendi başına durmak için özel bir bestelemeye tabi tutulmalıdır. Godard'ın söylediği gibi "doğru imağlar" yoktur, "yalnızca" imağlar vardır ve onların ayakta tutulmaları gerekir.

Gilles Deleuze'ün "ilgi alanları" arasında sinema ile müziğin özel bir yer tutmasının bir tesadüften, kendi deyişiyle salt bir rastlaşmadan ibaret olmadığını düşünüyoruz. Müzik de sinema da kendi alanlarında düşünen-imalatlardır.

“Önsöz” Gilles Deleuze, Kant Üzerine Dört Ders

Ulus Baker

Öteki Yayınları, Eylül 2000

Fransız filozof Gilles Deleuze'ün Felsefe Dersleri dizisinin ikinci kitabını Kant Üstüne Dört Ders oluşturuyor. Immanuel Kant, Spinoza, Nietzsche ve Bergson'un aksine Deleuze'ün felsefi mayasında doğrudan etkili olmayan, pek çok vesileyle "sevmediğini" belirttiği bir filozof. Buna rağmen, Deleuze'ün felsefenin "kavramlar imalatı", belki de zanaatçılığı olduğu doğrultusundaki düşüncesi, tarihin en önemli düşünürlerinden biri olan Kant'ı, ileride aynı dizi çerçevesinde yine Deleuze'ün dersler dizisini yayınlayacağımız Leibniz gibi gündeme almasına sebep olmuş. Felsefesinin yöneliminin "Platonculuğu tersine çevirmek" olduğunu defalarca vurgulayan Deleuze, Kant'ın felsefi mimarisinde en azından birkaç kavramsal çizgi boyunca söz konusu yönelime rastlamış görünüyor.

Derslerde en etkileyici olan taraf, tıpkı Spinoza konusunda olduğu gibi, bir filozofun "havasının" ve kavramlarının "huyunun" çok belirgin bir şekilde devreye sokulması. Hissedebiliyo ruza ki, Kant felsefesi, "her tarafa mahkemeler dikerek" ilerlemektedir — ta ki yaşlılık eseri Yargı Gücünün Eleştirisi 'nde yolunu yitirene dek. Ama bu yolunu yitiriş — yargılama yetisinde "a priori" ilkelerin ve kategorilerin sağlam temellerini kaybetmesi — Kant felsefesinin en güçlü yanı olarak sunuluyor.

Dikkate değer ikinci nokta, Deleuze'ün Kant'ın "kategoriler" öğretisine getirdiği yorumun özgünlüğü. Buna göre kategoriler "zorunlu ve evrensel" olan, dolayısıyla her şeye atfedilebilir yüklemeler: rastlantı, zorunluluk, birlik, çokluk, vesaire. Kategorilerin böyle bir tanımı Aristo'da da vardı oysa. Kant'ın Deleuze'ün çok iyi yakaladığı özgünlüğü, Aristo'da kategorilere dahil olan "zaman" ile "mekân" kategorilerin dışında bırakmış olmasından kaynaklanıyor. Niçin? Çünkü zaman ile mekân artık özneliğin kuruluş imkânı olarak değerlendirilmelidir. Bunlar bir önermeler mantığının, ya da cebirinin parçası olmaktan çıkarılmalı, Kant'ın "Benim Kopernikçi Devrimim" adını verdiği doğrultuda dünyanın açılımının koşulları haline getirilmelidirler.

Zaman ile mekânın birer kategori olmaktan çıkarılıp varoluş koşulları haline getirilmesi modern felsefenin ve fenomenolojinin başlamasına tekabül ediyor. Yaşantının, deneyimin koşulları nelerdir türünden bir sorudur bu. Ve ilk kez Kant tarafından sorulmuştur.

Kant Üstüne Dört Ders, söylediğimiz gibi körotonomedyaya ile Öteki Yayınları'nın işbirliğiyle hazırladığımız 12 kitaplık Deleuze, Felsefe Dersleri dizisinin ikinci kitabı. Bu kitabı sırayla Leibniz Üstüne Dersler (iki kitap), Bergson ve Sinema, Kapitalizm ve Şizofreni (7 kitap) takip edecek. Deleuze'ün Vincennes'deki derslerinin kapsamında yer alan bir dersler dizisini de katmak istiyoruz — Jean-François Lyotard'ın Nietzsche Üstüne Altı Ders'i Elinizdeki kitabın bir bölümü körotonomedyaya web sayfasında bulunuyor (<http://korotonomedyaya.gisam.metu.edu.tr>). Orijinali ise Richard Pinhas tarafından hazırlanan Deleuze-Web sitesinde bulunabilir (<http://www.imagnet.fr/deleuze>)

“Önsöz” Gilles Deleuze, Spinoza Üzerine Altı Ders

Ulus Baker

Çağdaş Fransız filozoflarından Gilles Deleuze'ün 1972 ile 1986 arasında özellikle Vincennes'de verdiği derslerin bant çözümleri, o dönemde dersleri takip eden müzisyen Richard Pinhas ve arkadaşları tarafından 1996 yazından itibaren gerçekleştirildi ve Fransızca, İngilizce ve İspanyolca olarak <http://www.imagnet.fr/deleuze> adresli DeleuzeWeb sitesine yerleştirildi. Spinoza dersleri başlıklı ilk seri <http://aries.gisam.metu.edu.tr> adresindeki körotonomedy web sitesinde Türkçe olarak kısmen yer alıyor. Elinizdeki ilk kitap olan Spinoza Üstüne On Bir Ders, Kant ve Leibniz üzerine, ardından da sinema, kapitalizm ve şizofreni üstüne dersler körotonomedy-Öteki Yayınları işbirliğiyle yayınlanacak bir kitaplar dizisi halinde devam ettirilecek.

Deleuze 'ün bu konularda yayınlanmış kitaplarının yanı sıra Vincennes Dersleri, konuşma ritmiyle (ve sürçmelerle öğrencilerin müdahalelerini de içerecek şekilde) tercüme edildi. Bu yüzden bir kitap biçimini almasının oldukça zor olduğu kabul edilmeli. Bir kitapta gerekli olmayan tekrarların fazlalığı metnin okunmasını ayrıca sıkıcı ve zor bir hale getirebilir. Bütün bunlara ek olarak, banttan çözülemeyen sözcükler ve cümleler de bolca bulunuyor. Buna karşın, Deleuze gibi bir düşünürün hem kendi felsefesini hem de Spinoza, Kant, Leibniz, Bergson gibi filozofların felsefelerini anlatırken ve açıklarken gösterdiği büyük zarafet ve sadelik, bu metinleri yayınlamak doğrultusundaki fikrimizi pekiştiriyor.

Bu ilk kitap, Deleuze gibi bir filozofun hep savunduğu bir çabayı somutlaştırmak üzere yayınlandı: Felsefeyi sokaktaki insana, öğrenciye, işçiye, meslek insanına indirmek... Bu, post-modern yüzeyselliğin çağında çok daha büyük bir önem taşıyor. Bazen bir felsefeye sahip olmak, felsefe yapmak çok gündelik bir pratiğin parçası olabiliyor. Bu onun yaşayan insanlara sevdirebilmesinden geçebilir. Felsefeyi hem bir "kavramlar yaratımı" süreci hem de kavramlarla düşünmek diye tanımladığınızda onun biri profesyonel, akademik; öteki sıradan insanlara yönelik olmak üzere iki okuma tarzının kesiştiği noktada anlam kazanacağını kabul etmek gerekir. Elinizdeki metinler bizce bunu kısmen de olsa başarabiliyorlar.

A Comment on Dziga Vertov: The Cine-Eye

Ulus Baker

In the context of Russian revolutionary process there appears the movement of Kinoki, whose motives are defined by the Soviet filmmaker Dziga Vertov. The idea of a collectivity of Kinoks relies upon a contestation against the capitalist production of images and representations, seemingly tending to transform the aesthetic desires of masses into an entertainment technology, or if you want, into what Adorno baptised as "culture industry". As Maurizio Lazzarato argues, the movement of Kinoks can be seen as a political project of a "war machine" against the ideological frames of the bourgeois world vision. In more than one sense, the ideas of Vertov outline a further dimension of thought than Guy Debord's "situationist" attitude of sixties, which relied upon the denunciation of the "societies of spectacle". We can even say that Vertov's position is still more actual today than Debord's critique of the spectacle.

Vertov develops a materialist conception of a movement against spectacle --it is more appropriate to attack the "machinery of the spectacle" rather than its outcomes, rather than its ideological effects. Like in a Spinozist proposition, one has to attack the "causes" rather than effects. The Situationist position, on the hand, limits itself to the critique of the spectacle in which its proponents are deploying such themes as "the separation or detachment of reality in the dimension of representation". Can we still believe to the old Marxist interpretation that the world is represented upside down in the image? The argument of Vertov is that a mere discovery that in image and representation, the "immediately lived experience is alienated" is not sufficient to relieve us from the magic world of images and representations. As today Virilio noted, we need a Foucauldian and severe genealogy of the cinematographic apparatus in itself. Vertov's slogan here seems to be ruthless: "Neither the scene, nor the spectacle, nor representation --there is only a machine."

It is evident that such a machine, as defined by Vertov, is immediately and simultaneously semiotic, technological, collective-social and aesthetic, while it cannot be reduced to any of them. To attack "the visible world organized by capitalism", one has to take into consideration all these dimensions as if they are inextricably related. Throughout twentieth century, the complexity of this apparatus seemed to lead to partial critiques --aesthetic, politic, economic or social-- which remain inefficient. With the development of ultra-modern technologies of representation and manipulation of images --video and digital image processing-- the entirety of these old and incompatible critical viewpoints are nowadays revived. Even Jean-Luc Godard's temporary "Dziga Vertov Group" in seventies, which directly refers to the Vertovian experience of "seeing" seems to be inefficient and quite shadowy. Vertov interpreted the Russian Revolution not only as the political destruction of power in Russia, simultaneously with the destruction of capitalist institutions, but also as the disintegration of "man" and of "his world". In this context, the seventh art, the cinema was taken as the "machinic" expression of somehow "external forces" which could cooperate with man's internal forces or faculties: seeing, feeling, being affected, perceiving, thinking... These external forces were at first sight technological inventions of capitalism, adapted to the interests of the bourgeois world. Their pure expressions are revealed in the control of Time (including labour-time and the time of entertainment and leisure) and of virtuality (the strength of images) embedded in machines of vision. These cinematographic machines are capable to "crystallize time"

(Deleuze,***) Or, the camera by itself liberates perception from its bound to human body. The Kino-Glaz (the Cine-Eye) is a machinic eye that is able to reveal as visible a new matter and new affections just moving into a relentlessly circulating motion, into the uninterrupted movement of things and bodies. Hence, the earliest forms of the cinematographic images were already capable to shake the tenacity and the stability of the world, while at the beginning, the possibilities of cinema were not fully actualized. The cine-eye, within the becomings of things, is able to inject into the images not only the movement but also the time. Thus it can capture intensity and the non-corporeal element in bodies. The aberrant movements of the camera and of the montage can lead us to a direct experience of a non-human time, of a pure time, and of variations of speeds.

As Deleuze puts it, this is nothing but the "de-territorialization" of objects in their becomings in the world, which now became unstable (the moment of Revolution). This is the possibility of capturing the virtuality of such a deterritorialized world --it is as if cinema envied a new body and a new thought. It can be observed that every individual is transformed into perceptive, visual and cognitive "mutants". Vertov conceives this situation in parallel to the transformation of the individuals in factories, as they are irremediably impregnated by mechanic and thermodynamic machines. Thereby, the "man" understands that he is not thinking with his consciousness, but through machines. This is evidently "good" or "bad", but there is also a "beyond": At the early stages of cinema's adventure, a new kind of rationalism was to be invented, not without direct reference to Spinoza's and Leibniz's "major rationalism": one has to re-define a conception of "spiritual", that is, "non-corporeal automate" (automaton spiritualis). This is a new way of sequential thought --a visual one. It is capable to concatenate the images "beyond" or "below" consciousness. The new rationalism of the Kinoks is revealed in a new kind of realism of images, which is conceived as a field of experience in the domain of class struggles.

It has long been said that capitalism is forming a new kind of "visible" whose subject (the 'I see') is no longer a psychological subject. This means that the social form of this visibility cannot be reduced to the spectators. Vertov anticipates a new, collective and plural subject which transcends the "naive and zealous client" of dark cine-halls. The 'I see' of the Kinoglaz is on the contrary a singularization of the collective body of the proletariat in the process of its formation. There is no room in observing in this position of Vertov an ideological reference: this is a paradigm of agencies which are both aesthetic and productive. His motto is "factory instead of theatre" --and a "cyborg" of collective worker, a co-dependency of man and machine...

Vertov does not believe that the traditional aesthetic positions and arts could be able to decipher the "visible": literary, dramatic or graphical techniques are not adapted to the crystallization of time and to its reproduction. This machine is the cinematographic one... Hence, such a mutation of the class point of view makes it necessary not to "close" the cinema onto itself --one has to grasp the "temporal" specificity and the immediately social nature of these machines. In fact, the filmmaker, the producer and the spectators are more or less consciously cooperating in the reproduction and persistence of their roles. Each are developing by themselves the functions of subjectivation and bondage inherent in the cinematographic apparatus. To this, one should also add the "mass character" of the cinema, which in itself has to be integrated into the cinematographic communication through the process of film production.

According to Vertov, to close the cinema onto itself is to sacrifice a new and different mode of production to the established "commercial" and "artistic" forms. "There is nothing in common between the actual cinema that is conceived as a commercial activity, or of the cinema conceived as a branch of art and what we are doing." (Vertov,***)

Through the rejection of cinema as commerce and cinema as art, Vertov clearly aims to destroy cinema in its own domain, since cinema is nothing but a capitalist machine of production of the visible, of the perception and of thought. The mere utterance of the order-word "long live class viewpoint" does not refer to a more moral, more political, more aesthetic vision of world, but to another corporeal, technological and verbal agency, through which all cinematographic functions will be re-organized. There is a difference of nature between the aesthetic and commercial dimensions and the new dimension of Vertovian cinema, which doesn't claim any production of a content, whether social, political or economic.

Vertov was aware of the fact that the class struggles of the fin-de-siècle, which coincided with the invention of cinema have engendered new ways of perceiving and thinking in the world. However, the "virtual" parties of these struggles were still trapped in the framework of "spectator-filmmaker" relationship in the context of representation. What was the function of cine-drama after all? With its actors, scenarists, studios, script-writers it was serving to the reduction of the new modes of expression and the collective body (engendered by the world-revolution) to the form of spectatorship. Vertov was evidently unaware of the capacity and the future of this mutant and generic "collective body" of this industrial proletariat, but he knew something very well: that the cinematographic sensibility was one of the highest political problems.

Hence, the strategy of Vertov's Kinoks aims at the internal destruction of the division of labour imposed by the technological machinery of the cinema. According to Vertov, the cinema can do two things: it can serve what our eyes "which can only badly see" with images our consciousness demanded; or it can be engaged in the "conquest of the chaos" of visual phenomena filling the world and the space by means of the camera which is free from the rhythms and motions of our bodies. The second option is the Kinoglaz: "I am Cine-Eye, A mechanic eye. I, the machine, I show you the world in the way only I can see it. I am now totally liberated from human inertia. I am within uninterrupted movement... Liberating myself from the passage of 16-17 pictures at one second, from the frames of space and time, I bring together every point of the universe I recorded..." (Vertov, ***) This idea of absolute, pure film of the camera and montage is not far from being impregnated by a secondary idea of the Kinoks, who were involved to stress and develop the "accidents" of shooting process: speed-shots, microscopic shots, moving-camera shots, the most extraordinary or aberrant shots --the entirety of the cine-eye can be defined as a system of "visual clinamen" which is capable, through montage, to reveal us time: "Cine-Eye is the microscope and telescope of Time..." (Vertov,***)

Vertov had then many reasons to denounce the use of pre-scripts and scenarios. These are working within the cinematographic division of labour as normative agencies which are destined to neutralize the entire span of incidents in the film-process. Trying to fix everything, the script freezes the entire dimension of the hazards coming

from the contact of the camera with reality at large: this is the definition of Cine-Truth, the Kinopravda --"Kinopravda doesn't force life to happen in accordance with a scenario of an author, it observes and records life as it is; it derives conclusions only afterwards..." (Vertov, ***) Scenario is the invention of single persons or single groups of people, it is not our probable meeting with a world we don't yet recognize: "Not from the work to the material, we move from the material to the cinematographic work --thereby, the Kinoks are attacking the last --and the most solid-- rempart of the artistic cinematography, of the literary scenario..." (Vertov, ***)

In addition, in this doctrine of Cine-Truth, the representation of an event by a filmmaker is only of secondary importance compared with the actualization of the "real time" of ongoing life. If the camera is the machine-eye which enables us to enter into uninterrupted movement, into the uninterrupted variations of the flux of things, the montage should not obey to the demands of human perception and prejudices. There is a psychology of the eye and the fetishism of language in the Nietzschean sense. Through this, some basic needs and demands of the spectators are supplied and satisfied by the entertainment technology of cinema. Or, through montage, one aims at the "organization of the visible world" --while respecting the temporality constructing the world: "There has been many experiments in these fields. One should say there are a few successful attempts. There are montage-tables resembling a system of musical notation, akin to the analyses of rhythms and intervals..."

Through such a Constructivist methodology, the movement of the Kinoks prefer the factories, trains and boats, rather than the salons of projection --the "electrical opium of cinema halls": "I am guiding a cine-wagon, we give a spectacle in a lost station..." We can trace two series --the series of modern transportation which translate us in space, and a parallel series of expression of a travel in time through assembling the cine-eye to these means of transport. This is similar to Kafka's wish --to have telephones mounted on planes and other means of transport. This is a new perception of the world, "deciphering" an unknown world by new means and modes. The function of the cine-eye is to see and make us to see: "it opens eyes, enlightens the gaze...", because we are yet those unable to see. The cine-eye gives us the possibility of joining a movement or image at a given point of the universe, with another movement or image at another point. These images or movements are not commensurable from the viewpoint of the human eye, which is unable to see them in its finitude of prejudices: "Cine-Eye is the capacity to see the processes of life in any temporal sequence which remains invisible to the human eye..." (Vertov, ***) The cine-eye should extract the "resulting vector of the essential movement" which is yet unknown, out of the chaos of movements --thus it relates to the "daily life and its organization".

The realization of Vertov's project cannot reproduce the division of labour in cinema. Vertov suggests a process of production which develops in six "series". Only the first "series" seems to be accomplished through the works of the Kinoks, the other stages remaining tentative, before the oppressions of the Stalinist regime have begun. This serie is called "life through improvisation"...

"In this serie, the camera prudently enters into life, selecting a certain little vulnerable point, and it is directed in the visual milieu it deployed. Through following series,

with the augmentation of the number of cameras, the space placed under observation gets larger. The juxtaposition of different places of the earth and of different pieces of life forces us to discover the visible world. Each series add clarity to the comprehension of reality. Millions of workers, having reconquered the vision are putting doubt on the necessity of sustaining the bourgeois structure of the world." Here, the same visual material passes into a more profound analysis and into a reorganization to enlighten the relationships of the treated subjects, using every technical means at disposal, including the formal technics of the cinema. For Vertov, "the fabric of events" reconquer the "cine-observers" who produce "cine-observations" and "cine-analyses" in the context of a poetic cinema. It appears that cinema has long abandoned such a possibility, and we had to wait until Jean-Luc Godard who invoked that "cinema should not limit itself to tell the history, but should make the History visible..." Today it is possible to see the same anticipation in the works of a few video-artists.

The entire polemic of Vertov with the Hollywoodian ideology (and with some differences, with Eisenstein) is organized alongside the "revolutionary" necessity to relieve the cinema from images and representation. The critical idea that the "image is the reification of the visible" holds true in Vertov, but he is able to transcend it: the visible is not reduced to images and movements. The true genetic element of the visible is called by Vertov as the "interval". We can see more than images and movements, if we are situated in the dimension of the intervals. An interval is "in between" the images, just like rythms and aberrant movements. "The school of cine-eye expects that the film should be built on 'intervals', that is, on the movement between the images... The intervals (passages from a movement to another) but never movements themselves are constituting the materials and the elements of the art of movement..." (Vertov,***)

The theory of intervals is the core of the Vertovian philosophy: an interval is a "suture", a shift, a blank or a transfer: it is not a satisfaction of the prejudices of our eyes, all too human eyes. It is the "background", the pure blank of the totality, never defined by the images themselves --it is a pure flux of the screen... The interval which cannot be reduced to images and movements is their source or origin. It is something like the absolute eternal attributes of Spinoza. Within the domain of the visible, the interval cannot be reduced to any discursive or figurative entity.

The "major rationalism" of Spinoza and the minor rationalism (intuition as a method) of Bergson can now be seen a keys to the understanding of the notion of "interval". In Spinoza, one should go beyond pure images, beyond the knowledge of the first kind which is inadequate, beyond the notions of affections. The knowledge of an attribute (thought or extension) is to grasp through the eyes of the intellect the plane upon which every idea, every object are concatenated --visible only to a mental eye. Bergson too, through his intuitive method, wanted to go beyond the mere representation of things, the representation of the objects through their images, which appear to the consciousness as "immobile sections" of becomings and interrupted processes --the movement and duration...

The Kinoglaz tends to become, through the doctrine of intervals, a machine of contraction-detention of the time. One should say that the time can be crystallized through being made visible: "The mechanic eye of the camera leaves itself to be

attracted or guided by the movements and that opens the way of its own movement or of its own oscillation. It experiences the tracking of the time, it dismembers the movement or absorbs time in itself... The cine-eye is the concentration and decomposition of the time..." (Vertov, ***)

It is crucial here to compare Vertov's viewpoint with the Situationist positions (especially Debord): they affirm that "the totality of the life of our societies announces itself as an immense accumulation of spectacles." And if the spectacle is "the capital to the degree of accumulation that it tends to become a spectacle", one should nevertheless go beyond the image as a commodity. Marx was already aware of the role of the crystallization of time in the process of the enigmatic capitalist relationship constructed between time (of labour in this instance) and subjectivity -- the commodification of the time as labour-time into capital... The cinematography and the philosophy of Vertov shows us another aspect of "crystallization of time" -- the invention of another type of machine which is capable to encounter the mechanic and thermodynamic machines; a machine capable to reproduce the time of perception, of sensibility and of thought.

It is essential to admit that the cinema practically shows that thought can be beyond consciousness just as images can go beyond pure, natural perception of human beings. Man has lost the certainty that he was the producer of the images and his thoughts. In the epoch of the decomposition of "man" and of his world, what is at stake is therefore the "power to think" (remember Spinoza), the image of thought and its process of creation. The "visual thought" of the cine-eye leads to an automatized production of images, corresponding to the "spiritual automate" that we are -- it agitates the "circles of ideas" in our memory, and opens the possibility to make thoughts "fall directly from the screen to the brain of the spectator..." What is central to Vertovian cinema is not therefore representation, nor mediation: "the thoughts should directly flourish on the screen, without the trick of speech. This is a living contact with the screen, a transmission from brain to brain... Each of us penetrates into a circle of ideas which agitates in us our own consciousness..." (Vertov, ***)

There is a general affirmation, praised especially by structuralists and semioticians of cinema today, that "cinema is a language"... But Vertov shows that it is not at all a narrative language, but just a "visual one": this visual language can be opposed to the spoken language, or to the literary language, since it is deployed in the network of a complexity of forces and signs agitating the production of thought. It is evident that in his documentary film *Tri Pesne o Lenine* (Three Songs on Lenin) Vertov does not pass through words and narration. He deliberately tries to adopt other ways to capture the interaction between the sound and the image, "with the resulting vector of multiple channels" in his words: "here by the sound, there by the image, or in the inter-title; here by the internal framing of the movement, there by the stroke of darkness to the light; and sometimes with noise..." His method is to pass by "subterranean paths sometimes leaving some sentences or words to reach the surface". (Vertov, ***)

Vertov says "only some sentences", some bits of words coming to the "surface". It is important to note that what he denounces here is the entire "imperialistic" signifying regime which imposes the fetishism of subject and object on the production of thought. When their primacy is destroyed, the words written or spoken in a film can

be reorganized in a system of rhythms and counter-points. The cine-eye is producing another image of thought.

Guy Debord insists that "the spectacle is a social relationship mediatized through images..." (Debord,***). This also means that the forces captured, manipulated and exploited by the spectacle are the same forces that are capable to constitute social relationships in another fashion. Situationists are denouncing the "cine-sensation" while Vertov, transcending the mere critique of the spectacle, endeavours to liberate the forces captured in it to reorganize them in another way. He interprets the "cine-sensation" as the totality of the forces of seeing, feeling and thinking --it is not the one-way domination by the spectacle. These forces are expressed, by means of the cinema, by their machinic nature and by their appropriation by a collective. Vertov introduces the concept of "cine-bound" which is a "visual and auditive bound of class between the proletarians of every nations..." Without seeing through intervals, how a community of sensations and class bounds could be thought of among the proletarians of distant nations? Hence, the cine-eye should be defined as "an appropriated space of a visual bound between the people of the entire world" and founded on an uninterrupted exchange of the facts that are seen by each --"cine-documents" which have to be opposed to the mainly commercial exchange (characteristic of the entertainment culture of capitalism) of cine-theatral representations and spectacles. Vertov envisages the passage from "cine-sensation" to "cine-bound" as a simultaneously ethical and political process which will lead to the organization and constitution of social body, destined to compose and augment the creativity of multitudes through these "machines to see, to feel and to think.." The ethics of Vertov is not concerned with the individual responsibility of the film-director before the images and the public, but is rather concerned in the encounter, the composition, the augmentation of the power to be affected and to affect of bodies through cine-sensation and cine-bind. The constitutive force of the cine-bind is somehow an oscillation, it is a telematic one as it can work through distances. It endures in the actual debates about the possibilities of the new technologies of information and communication.

The non-human perception endowed by the cine-eye thus refers us to a kind of Nietzschean "overman", or to the "new man" of the revolution. Vertov does not pay any attention to the kind of "communist humanism" of his contemporaries like Charles Chaplin and Sergey M. Eisenstein. In Vertov, there is nothing which opposes man and the machines: man already assumed the "second nature" given to him by capitalism and this is an irreversible reality, and it is the condition of the "transcending the man". The "cine-eye", the "radio-ear" and the "tele-eye" today, if not the "brain-computer" of our times are deployments of hybrid machines by which the collective subject of revolution can see, speak, hear and think. One can invoke the machinic body, a cyborg of vision, of perception and of thought which can be expressed as such, without delegating to anyone the task of producing the visible and the sensible. This means to oppose to the technological and financial (capitalist) concentration of the cinema a micro-politics of the cine-eye that implies a socialization of the cinematographic know-how and the miniaturization of the technology. In this sense, Vertov anticipates today's video technologies: "We no longer need immense workshops, grandiose decors, nor those "grandiose" film directors, "great artists" and sensational photogenic women; we need rather 1) rapid means of transport; 2) high-sensibility films; 3) ultra-light hand cameras; 5) an ultra-

rapid team of cine-reporters; 6) an army of observer-kinoks..." (Vertov, ***)
The organization scheme to be given to the Kinoks will distinguish between "observer-kinoks", "operator kinoks", "constructor-kinoks", "editor-kinoks" (including women), and "lab-technician kinoks". The main project is to implant the cine-work in the komsomols and in pioneer organizations to provide "our knowledge and technical experience to the sure hands of the ascending working youth" (Vertov, ***) In this context, the "mass character" of the cinema should not be limited only to the diffusion-distribution of films and to their reception by the audience; it should also involve the imperatives of "production", since otherwise, the power of expression would necessarily become "expropriated". Vertov anticipates what Godard was invoking: "we need a pedagogy of the image"...

Vertov's denial of the "cine-drama" is the necessary outcome of his critique of the concentration and control of the means of production and redistribution by the capitalist industry of cinema. From this point of view, the Soviet regime was doing nothing but to reproduce the organization of work it attempted to criticize at this epoch, propagating through entertainment films and dramatic works. The "leftist" engaged cinema too is opposed by a "micro-politics" which is the sole way to put the possibility of not becoming the subject of films at the disposal of Soviet workers. Eisenstein's cinema, for instance was admitting the masses as the formal, but not real subject of cinematography. Masses should become not the subject of the films but of the entire process of the production of the visible and the sensible.

Hence, Vertov is singled out as the only author to think cinema and organize it not as an "art of masses" but as a mass activity, as a constitutive activity, as a collective work. This was already hidden, implicit in the technological apparition of the cinema, and now is evaluated by Vertov as a constructive force. You can easily think about today's post-fordist accumulation through computers and networks deploying a new kind of intellectual and affective activity. Vertov denies that he is working like an "artist" but pretends to become a relay in the network of correspondents throughout the entire Soviet Union. He is working within a flux which cannot be reduced to any frame of division of labour, which cannot be controlled. Such a conception of work denounces any reference to the distinction between "manual" and "intellectual" labour. Thus, it eliminates the figure of the "artist", of author or intellectual... It should be said that, therefore, the work of the Kinoks cannot be simply considered as an artistic work. Its machinic and collective form and character objectively and subjectively connects this work to the labour in general: "the cells of red kinoks must be considered as a factory among others, where the raw material furnished by the observer-kinoks is transformed into future cine-works." (Vertov, ***) What Vertov aims at is the acknowledgement and establishment of universality and generality of the creative work: "the present film constitutes the raid and the challenge of the cameras to reality and prepares the theme of creative work on the background of class contradictions and daily life." (Vertov, ***)

Walter Benjamin too, occasionally referring to Vertov, was aware that the "cine-bind" could be used as a paradigm in the socialization of creative work: "This passage of the creation from one single author or from a group of persons to the mass creation will lead also to accelerate the crash of the bourgeois artistic cinema and of its attributes: the actor, the fable script and the costly toys like decors, and the grand-priest, the director..." (Benjamin, ***)

It should also be noted that the position of Vertov has nothing to do with the anti-intellectualist and populist vision of a "proletarian artist" (the proletarian filmmaker as the follower of the proletarian writer). What is affirmed here is the fact that the agencies that are capable to open unknown territories beyond the author and the artist, of becomings implying the virtualities of other aesthetic, social and productive paradigms.

We have already stressed how Vertov anticipates the video, if not the television which remains today agenced unilaterally --a movement of images going from the screen to the viewer. The technological apparatus of cinema was effectively used by him in the path of such an anticipation --an anticipation of a "tele-emission of images and sounds": "From the point of view of the human eye, I have no reasons to show myself among those, for example, who are present in this hall. However, in the space of the cine-eye, I can make a montage of myself, not only as sitting near you, but better, in different places of the world. It would be ridiculous to place before the cine-eye those obstacles like walls or distance. Anticipating the television, one should understand that through montage, this 'vision at a distance' becomes possible." Hence the television is according to Vertov not only a technological device more appropriate to the "circulating eye", but also an apparatus more convenient to the social and collective dimensions of the production of life, which has already been introduced by capitalism as a presupposition: "the procedure of the radio-transmission of the images that comes to be invented in our epoch could help us reaching what is essential more and more... To establish a visual bond of class (the cine-eye) in parallel to an auditive one (radio-ear) between the proletarians of all countries, on the platform of a communist deciphering of the world."

That the cinema is something "artistic" and television "cultural" in our times is irrelevant to the position of Vertov, since in his time, the technology of television was not yet invented, and we can easily say that it could be otherwise: under capitalist conditions the television is only one way of the realization of the tele-diffusion, tele-emission of images and sounds, as a uni-lateral machine for the manipulation of opinions, which was not evidently the mode anticipated by Vertov. He is not a "futurist" of machines, a fetishist of technologies, fascinated by the imperialism of the technology and of the cult of science. Vertov always believed to the priority of the social and collective machine over technological machine: "even in the domain of technique, we should only partly do with what is called artistic cinema, since the exercise of the tasks we adopt here suggests another conception of the technique." (Vertov, ***) This reference to "another conception of technique" is here essential, since Vertov's "war machine of Kinoglaz" has been crushed under the Soviet regime in thirties, which adopted the cine-drama in the mode of Eisenstein as "socialist realism", penetrated by the Hollywoodian commercial mentalities and structures. The movement of the Kinoks remains significant not in their persecution by the regime and the evident victory of the Hollywood cinema as an entertainment industry, but in their power to anticipate new technologies and agencies of social communication and their attempt to create a new conception of technology. This does not mean that they were fetishists of technology; nor they are the holders of a Heideggerian viewpoint on technology as a "catastrophic experience". They were aware of the fact that machines were not only external things to the man --men and their collectivities could also be conceived as machinic assemblages.

It is evident that the Nazi aesthetics, revealed in the works of Leni Riefenstahl had somehow all motives to imitate the experience of the cine-eye, under the form of the great Nazi spectacle of power, under the guidance of Dr. Goebbels: "make me a film like..." Or, the Nazi regime of truth was far distant from any understanding of the Kinopravda. Riefenstahl was asked to organize a great scene of Nazi demonstration, in Nurnberg or during the 36 Olympic Games, and not to build a collective cine-eye capable to call the masses into creative cinematic labour. It was pure propaganda, a totalitarian society of spectacle, "the one of Germans". Jean-Pierre Faye (Faye, ***) is able to discern the "totalitarian language" of the Nazis as the one which makes what it said, as different from the language of Italian fascism, which was employed to justify the deeds afterwards: in Leni Riefenstahl's film "The Triumph of the Will", there is no cine-eye, since the dramatization of the event comes first, before shooting and editing. Riefenstahl is seemingly the one who produced images not as a discovery or contact with truth. She was expected to compose the entire "mise-en-scène", as the primary author of the ceremony, transforming life into a grandiose decor.

Agamben: Tanık

Ulus Baker

1. Felsefenin bir temizlik işçiliği olduğu” üzerine –Deleuze Agamben felsefesini yaklaşık olarak bu sözlerle selamlıyordu; cam yontucusu Spinoza’dan beri kavramları temizleyip parlatmak felsefenin örtük özü haline gelmiş olmalıydı... “Agamben’in kişiliğinde felsefe bir yaratıcılık, bir yapıp etme sanatı, kelimenin esas anlamıyla bir poetika haline geliyor...” (Deleuze) –ve Agamben’in Pier Paolo Pasolini’nin “Matta’ya Göre İncil” filminde Filip rolünü oynamış olduğunu hatırlayalım...

2. Biraz imkan, yoksa boğulacağım!” (Kierkegaard, Deleuze); “İçinde bulunduğum mutlak umutsuzluk bana umut veriyor” (Marx); “Yaşama sanatı kendine bağımlı olma sanatıdır...” (Foucault) –bu üç aforizma anlaşılan Agamben’in yolunu belirlemiş... ama bunlar aynı zamanda yeni ve gelecek için olan bir etiğin kuruluş cümleleridir. Ve bu etiğin içinde özdeşlik ve kimlik söz konusu değildir artık –çünkü kimlik, Agamben’in Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Mahvedilişi adlı kitabında gösterdiği gibi benliğin en zayıf kalmış kısmıdır –gücümüz ise Agamben’in genel bir formülle dile getirdiği gibi “bizi alıp götüren ve taşıyan adsız kuvvetlere” dayanıyor... Etik özne hakikatle kesiştiğimiz noktada bulunmuyor artık –insan türüne topyekün olarak ortak olan dilde ve sözde cereyan ediyor...

3. Homo Sacer’in çıkış noktası muhtemelen Primo Levi’nin “konsantrasyon kampları” konusunda ortaya attığı bir paradokstan geliyor: bu etik ile tanıklık arasında yer alan bir paradoks –“dibe vurmuş” gerçek tanıklar kimler? Açıkçası gerçek tanıklar ölümden kurtulanlar değil, “ölümleri cismani ölüm gerçekleşmeden tamamlanmış olanlar”... Yani Auschwitz jargonuna göre “müslüman” denenler...

4. Bilinmedik toprakları dolaşmak gerekti –Auschwitz’in meydan okuyuşuna karşı “etikçe” yaklaşmaya çalışan bütün doktrinlere boyun eğdirmek gerekti... Ama geriye çok az şey kalmıştı... Robert Antelme’in “tanıklığı” İnsan Türü konusunda Blanchot bir defasında şöyle yazmıştı: ‘insan sonsuzca mahvedilebilen bir mahvolmazlıktır’. Bana öyle geliyor ki bu iki anlama geliyor: insan özü diye bir şeyin olmadığı, insanı insan-olmayandan ayırdedebilmenin imkansızlığı ve, ikinci olarak, insan mahvedildikten sonra yine de geriye bir şeylerin mutlaka kaldığı, yani insanın sonsuz mahvedilişinden geriye artan ve direnmeye devam eden bir şey olduğu. Tanık işte bu kalıntıdır.” (Agamben)

AGAMBEN: HAYAT

1. Hayat mefhumunun bir şeceresi –kökeninde tıbbi-biyolojik bir mefhum yok bunun, felsefi-siyasal bir örgütleniş tarzı var. Agamben’e göre hayat ancak onu bölerek, parçalayarak düşünmek zorunda kaldığımız şey neyse onun adıdır. Bitkisel hayatlar vardır, duyuşsal hayatlar vardır, düşünen hayatlar vardır, doğal hayat vardır, siyasi hayat vardır... --Biyo-politika (Foucault)

2. Aziz Pavlus zamanı nasıl kavırıyordu? Ama çoğumuzun sandığı gibi zamanın sonunu değil, sonun zamanı olarak zamanı –bitmeye başlayan zamanı: ve Agamben’le birlikte sormak gerekiyor: bu zamandan geriye ne kalacak?

3. Düşünmek dediğimiz faaliyetin günümüzde siyasi bir anlamı var mı hala? Daha 1980 yılındaki bir söyleşisinde Gilles Deleuze tümüyle prefabrik parçalardan inşa edilecek hukuki, iktisadi, siyasi ve kültürel uzamların genellik kazanması karşısında bizi uyarmıştı. Böyle bir ortamda açıktır ki düşüncenin bahsedebileceği hiçbir yaratıcılığa yer kalmayarak, bir anlamda düşünmek imkansız hale gelecektir...

4. Agamben'e göre bu "ödleklik çağı" artık tamamlanmıştır... "Hiçbir zaman bir çağ düşünmeye bu kadar aciz, Batı demokrasileri hayalgücünden bu kadar yoksun olmadı. Her şey uyulacak kaçamak kurallar açısından kavranıyor artık –ve süreklilik kazanmış bir olağanüstü hal içinde –orada problemler önceden verilmişler ve önceden zaten çözülmüşler bile..."

Akşam Biraz Fazla Kaçırmışım, Ne Serüvendi Ama!

Ulus Baker

Bir yazarın, başka bütün koşullar aynı kalmak şartıyla, bir tiyatrocudan, özellikle de bir sinemacıdan daha şanslı bir konumda olduğu zannedilebilir: Onun -satamasa, hatta yayınlamasa bile- yazmasını engelleyecek bir güç pek yoktur; oysa bu ikinciler, kültür endüstrisinin talepleri karşısında çok daha kırılğıandırılar ve bu taleplere cevap vermedikçe bir oyun sahnelemeyi, bir film çekmeyi, bazı avangard oluşumlar dışında pek ummak şansları bile yoktur. Çok kolay yapılabilecek böyle bir gözlem yine de, özellikle Türkiye'nin kültür-sanat yaşamında hüküm süren bir paradoksu açıklamaya yetmiyor: Öyleyse neden Türkiye'de bütün bu alanlar aynı ölçüde kötü ve yoksul? Neden sinema ve tiyatro gittikçe yozlaşan ve sıradanlaşan bir edebiyatın soluk gölgesi olarak faaliyet gösterirken (Ağır Roman ve benzerleri), edebiyat da sinema ve Beyoğlu (Türkiye'nin vitrini...) nostaljisini ancak istisnai hallerde aşabileceği bir ortamda? Bu yargıyı ağır bulacaklara ve bir dizi olumlu örnek sıralamaya girişeceklerle de rahatlıkla bunların yalnızca 'istisna' olmalarının bile durumun ne kadar kötü olduğunu gösterdiği

cevabı

verilebilir.

Jean-François Lyotard'ın ünlü 'yayıncı paradoksu'nun en geçerli olduğu ülkelerden birinde yaşadığımız anlaşıyor: Kendini, "bana gerçekten ünlü olup da basılmamış herhangi bir eser gösterebilir misiniz?" diye savunan yayınevi sahibinin durumunda olduğu gibi... Bugün 'kültür yayıncılığı' denen alanda işler Batıdakinden daha iyi değildir -her iki anlamda: 'Korsan kitap' ve 'bandrol' tartışmalarının, "kitap okunmuyor" yakınmalarının ortamında ve aynı zamanda, 'yayın-dağıtım' piyasasında ciddi 'tekelleşme' eğilimlerinin ortaya çıktığı koşullarda... Ülkenin önde gelen yazarları, Murathan Mungan, Ahmet Altan, Latife Tekin, Orhan Pamuk birdenbire 'kitap okunmuyor' yakınmasından 'yayıncılık' sorunlarını, 'korsan kitap ve telif hakkı' sorunlarını tartışmaya geçtiklerinde ne düşünmemiz gerekir? Artık herkes farkedebiliyor ki, Batıdaki 'trend'ler, Türkiye gibi 'dirençsiz' bir ülkede ufaktan ufaktan belirdikleri anda Batıdakinden çok daha berbat koşullar yaratabilirler. Son aylarda korsan yayıncılık ve bandrol üzerine her şey konuşuldu, ama kitap dolaşımını formel ekonomi sınırlarının dışına çıkaran dağıtım sorunlarına değinen çıkmadı.

Türkiye kültürel yaşamına hâkim olan 'yarım-kültürlülüğün' bir 'ekonomi-politiği' var. Bu ekonomi-politiğin 'ekonomi' yönü yalnızca dağıtım firmalarını değil, TÜYAP ve benzeri firmalar tarafından düzenlenen kitap fuarlarını, üç yüzü aşkın 'edebiyat ödülü'nü, 'kültür yaşamına katkı' babında -çeşitli banka yayınlarında olduğu gibi- 'vergiden düşme' meselelerini hallediveren finans oluşumlarını içeriyor. Tabii ki 'küçük yayıncılar'ın hallerinin ne kadar zor olduğunu bütün bu kültür endüstrisi sacayağı içinde algılamamak

olanaksız.

Kültürün 'politikası' ise hiç de daha iç açıcı değil. Gördükleri devlet desteği ile, basın tekellerinin kitap yayıncılığına, hatta satıcılığına (ve kuşkusuz dağıtımcılığına) kısacası her alana el attıklarından bahsetmekle yetinmemek

gerekir. Birkaç yıl içinde romanı, öykü ya da şiir kitabı yayınlanmamış tek bir köşe yazarının kalmayacağı anlaşıyor. Öte taraftan birazcık ün kazanmış bütün yazarlara büyük basında 'köşe' açmayan gazete de pek kalmayacak gibi. Büyük şehirlerin bütün hatırı sayılır kitapçılarında birer 'çok satanlar' köşesi bulunuyor artık. Yerini 'aydın pazarlamasına' terkeden Aydınlanmacılık (ve yan anlamlarıyla 'ilericilik', 'Kemalizm' vesaire) adına büyük basında köşe edinen 'yaşlılar' -Fethi Naci, Doğan Hızlan ve benzerleri- bizi hangi kitabın okunmaya 'değer' olduğu konusunda aydınlatıp duruyorlar. Sonuç, kısaca söylemek gerekirse, bir 'genel kültürsüzlük' teröründen ibarettir.

Ahmet Oktay, geçenlerdeki bir köşe yazısında aydınlarımızı 'bandrol' meselelerinden çok 'yazarların karşılaştığı' gerçek meselelerle uğraşmaya çağırıyordu haklı olarak. Metin Solmaz'ın yine geçenlerde Radikal-2 de yayımlanan ve yarı-gerçekçi bir "okur profili" çizen alaycı yazısı da işin öteki yönünü -edebî-kültürel kısırlılığın dolaylı sonuçlarını- gözler önüne seriyordu. Her durumda, böyle bir kötümser portre karşısında sağlam tutulması gereken bir odağa, 'yazara' bakmak ve önem vermek tek çare gibi geliyor...

Oysa o cephede de bu aralar durum pek iç açıcı değil. Edebiyatın, filozof Jacques Derrida tarafından yapılan bir tanımını son derecede doğru, ama bir o kadar da hüzün verici buluyorum: Edebiyat, her şeyi yazmanın mümkün olduğu alandır... özellikle Türkiye gibi, hâlâ sansür kurumuyla cebelleşen bir ülkede bu sözler biraz lüks, hatta anlamsız gelebilir. Ama bu sözlerin doğruluğunun altını çizen yine tam da sansürün varlığıdır: Edebiyat, en belalı sansür ve baskı koşullarında bile yazıldığı için önemlidir. 'Yazma serüvenleri' hakkında kendilerine soru yöneltilen çoğu yazarımızın, aslında pek de 'serüven' filan yaşamadıklarını gösteren cevaplarıyla karşılaştığımızda edebiyatın bu gerçek talebinin de ülkemizde genellikle ifade bulamadığını hüznle anlıyoruz. Yıllar önce Murat Belge'nin Toplum ve Bilim dergisinde yayımlanan ve başlığından anlaşıldığı kadarıyla, o zamanlar galiba Memet Fuat tarafından 'yeni keşfedilmiş' (bu eleştirmen-yazarımızın o sıralar merak ettiği, bu genç kızın bu kadar ağır bir yazarlık serüveni yükünün altından nasıl kalkacağıymış) olan Latife Tekin hakkında olması gereken bir yazısı, uzun uzun ve oldukça güçlü argümanlarla Türkiye'de neden roman geleneği bulunmadığını tartıştıktan sonra, 'esas konusuna' iki-üç paragrafta değinip bitirmesi ile ilginç görünmüştü bana. Bunun karşısında 'serüveni bol' yazarlar da kuşkusuz bulunuyor -'solculuk', 'cezaevi', 'sürgün' hikâyelerini eserlerinden daha fazla tanıdığımız yazarlar bunlar. Öyleyse eleştirmenlerin ve röportajcıların dillerinden hiç düşmeyen şu 'yazma serüveni' meselesine biraz daha yakından bakmak zorundayız.

Ellili yıllarda Fransız edebiyatını ziyaret edersek 'yazma serüveni' sözleriyle ilk kez karşılaşırız: Alain-Robbe Grillet'nin, Marguerite Duras'nın değerli kıldıkları bir 'Yeni Roman' formülüdür bu: "Artık serüvenleri yazmayacağız, yazmanın serüvenini vereceğiz." Bununla tam tamına modern edebiyatın içinde esaslı bir kırılma anı ile karşı karşıya olduğumuzu kabul etmeliyiz: Bitip tükenmez psikolojik tahlilleri, roman kişiliğinin 'kimlik' ve 'tutarlılığını' edebiyattan defetmenin vakti geldi -Yeni Roman, yazının

bizzat kendisinin bir macera haline gelmesidir...

Türkiye'de 'yazma serüveni' kendisine sorulabilecek yaşa gelmiş olan yazarların çoğu bu Yeni-Romancıların 'edebî kurnazlıkları'ndan haberdar olmadığı ölçüde, kendi eserinden, aldığı (ya da alamadığı) ödüllerden, aslında kimseyi ilgilendirmeyecek yaşam ayrıntılarından, anılarından, edebî büyüklerle ve atalarla karşılaşmalarından bahsetmeye girişecektir: Türkiye edebiyatında 'yazma serüveni'nden bahsedildiği zaman anlaşılan, 'İkinci Yeni' ya da 'Garip' karşısında veya yanında, kimin hangi tarafta olduğu gibisinden bir sürü şeydir. Böylece bu serüven meselesinin bir 'belgelendirme' gereksinmesine cevap verdiği anlaşılıyor □-yer yer salt dedikodu sınırlarını aşabilse de, genellikle Ataol Behramoğlu ile İsmet Özel arasında bir zamanlar cereyan eden dostluğun şimdilerde çok önemli bir edebî meseleymiş gibi sorgulanması türünden değerler bunlar.

Yazarlarımızı yalnızca biyografik maceralarıyla değil, 'yazı maceraları' açısından ele almaya giriştiğimizde yine genel bir kötümserlik vadeden bir durumla karşılaşırız: Bunun nedeni, birtakım köşe yazarlarının (Attila İlhan, Çetin Altan, Perihan Mağden, Vivet Kanetti, Ahmet Altan, Kürşat Başar) romancılık ve öykücülük sektörüne el attıkları (ya da tersi; roman sayfalarından gazete köşelerine geçtikleri) andan itibaren bu iki macera arasında herhangi bir farkın silinip gitmesidir. Derrida'nın tanımının içerdiği 'mutsuzluk' işte burada yatıyor: Her şeyin yazılabileceği, edebiyata dahil olabileceği fikrinin kötüye kullanılması... Filozoflarınkinden farklı olarak, edebiyatçıların biyografilerinin, onlarla buluşma açısından önem taşıdığı Zweig'in 'yazar portrelerinden' ve biyografilerinden bellidir. Yazarların sürekli edebî eğitimlerini günlük tutarak sağlamaları da pekâlâ bir zorunluluk mertebesindedir. Irvin Yalom'un Nietzsche Ağladığında adlı çok-satar kitabı, bunu bir 'roman' kılığında, yüzeysel psikanalizle iktifa eden genel kültürsüzlük ortamında pazarladığı zaman sonuç nasıl dehşet verici olduysa (bu kitap, unutmayalım, Türkiye'de de pek sevildi), çocukluk ve gençlik anılarının, küçük, kırık-dökük aşk maceralarının doğrudan doğruya dile getirildikleri bu 'biyo-romans' geleneği de daha iyi bir hale delalet etmiyor. Gelelim Türk Edebiyatının bugünkü genel görünümüne: Daha önce de söylendi; "uzun cümle yapamayan" bir edebiyattır bu. Aile arşivlerini, kendinin veya eş-dostun bunalımlarını, küçük anı ve nostalji kırıntılarını birbirlerine karıştırarak inanılmaz kısa sürelerde imal edilen öykü ve romanlardan oluşuyor. Sinema senaryosu olmaya ta baştan elverişli kılınmış bir 'teknik rahatlığı' söz konusudur artık, yani, bir 'ucuz roman'.

Derrida'nın şu "her şeyi yazabilmek" dediği koşullara dönelim öyleyse - bundan anlamak istediğim, "her şeyin" yazılması değil, "herhangi bir şey"in yazılmasıdır. Yani, diyelim, tiyatroyu Brecht gibi yapmak gerekmez, ama mutlaka bir şeyler yapmak gerekir. Yeni-Romancıların 'chiasma'sı, tam anlamıyla 'edebiyatta bir fikir'dir. Onlar gibi yazmak gerekmez, ama mutlaka edebiyatta bir fikre sahip olmak gerekir. Bu ise, edebiyatta olsun başka bir şeyde, sinemada, tiyatrodada, resimde, siyasette, felsefede olsun, yalnızca o alanlarda eser vermek değil, eserle birlikte, ondan asla bağımsız olmayan bir 'başka şey' de üretmek demektir -üçüncü bir şey... Bu üçüncü şeyin özelliği 'taklit edilemezliği'dir. Ama üslûp meseleleri gibi sözde-edebî,

telif hakları meseleleri gibi edebî olmayan değerler düzleminde ifade edilemeyen bir 'taklit edilemezlik'tir bu. Biri pekâlâ Dostoyevski gibi yazabilir, Garip şiirine geri dönebilir -ama 'ille de öyle yapmak gerekli değildir.' Bir eser içinde yaratılan şey, istediği kadar kuramsallaşmamış, istediği kadar belli belirsiz olsun, o eserin bütününden ayrılamaz bir 'zorunluluk'tur. Brecht gibi birisi için şu yabancılaştırma etkisi zorunluydu - ama kimse için hep öyle yapmanın asla 'zorunlu olmadığı' ölçüde...

Demek ki sorun, sanıldığı gibi bir 'taklit', bir "üslûp sahteciliği" değildir. Türk edebiyatında klasik roman geleneği varolmayabilir -ama bu taklidin de son derece biricik ve özgün bir deneyim olmasını ve pekâlâ edebî-sanatsal bir olumluluk taşımasını engellemez. Bugün yüzüne bakılmayan 'köy romanı'nın, hiç değilse bir üçüncü olarak 'ısrar'ın psikolojisini ürettiği pekâlâ, söylenebilir: Burada, feodal köy hayatının bütün yoksunlukları altında, mutlaka bir şeyler olup bitmeli... Güçlü ya da güçsüz herhangi bir fikrin yokluğu, günümüz edebiyatının genel özelliği olarak açığa çıkıyor. Bir fikrin yokluğunu dolduracak tek bir şey vardır: Edebî klişeler imalatı. Gelenekselleşmiş 'janrlar' (Türkiye'de nedense bu aralar bir-iki yazara sahip olabilmiş polisiye, macera gibi) klişelerden yana çok yoksun değildirler -ama 'iyi' örneklerinde onları tanımlayan bir 'yapıya' sahip kılınmış oldukları da söylenebilir. Sorun daha çok 'yapısız' klişelerden oluşmaya başlayan tuhaf, postmodern bile denemez bir edebiyat kültürünün gitgide yaygınlaşmasında yatıyor. Klişeler cümlelerde yuvalanmaları bakımından ayırt edilip tanınırlar -kısa cümleler, günlük hatırlama rejimince beslenen, herkesin anlayabildiği, arabesken, sinemadan, nostalji mekânlarından, mizahçılardan, hatta reklamlardan kotarılan cümleler... Ya da aksine, İhsan Oktay Anar'ın, Orhan Pamuk'un ve benzerlerinin iyiden iyiye yapılandırılmış tarihsel klişeleri -fantezi dünyasında oynanan bir oyun olarak edebiyat... Roman böylece 'varolmayan' bir felsefeye sızarak fikir oluşturuyormuş gibi yapacaktır. Buket Uzuner ile Aslı Erdoğan'ın en iyi modelini sundukları 'kişisel', 'günlük yaşam' arşivciklerinin yanına bu kez, herhangi bir ciddi tarihçinin dönüp bakmayacağı bir dizi arkaik mesel, felsefi bilgi kırıntısı, tarih komplosu yığınağı, sahte bir 'tarih arşivi' gelip yerleşecektir. Sanki gizli bir anlaşma var gibi: Gazeteler bulmacalarında nasıl onların resimlerini ve adlarını verip kitaplarını soruyorlarsa; yazarlarımız da karşılığında, yarım-kültür piyasasına bulmaca gibi eğlencelik kitaplar yazıp duruyorlar.

'Her şeyi yazabilmek', öyleyse, inşa edilmesi gereken bir özgürlüktür -küçük ailevi ve cinsel sırları roman, öykü ya da şiir kılığında ifşa edip durmak değil. Eleştirmenlerimizin büyük bir çoğunluğu hâlâ 'biçim/içerik' terimleriyle iş görmeyi sürdürüyorlar -bir bakıma iyi de yapıyorlar, çünkü 'daha karmaşık', 'yapısalcı' ya da 'dekonstrüksiyonist' (sökümselci?) teknikleri kullanıp bir şeyler yapmaya kalkıştıklarında ortaya, şimdiye kadar yalnızca anlaşılmaz ve amaçsız bir dergi yazıları yığınınından başka bir şey çıkmamıştı. Kötü bir edebiyatın eleştirisinin de kötü halde olması kaçınılmaz. Tıpkı çöken bir toplumun toplumbiliminin de çöküyor olması gibi...

Bu koşullar altında önerilebilecek tek şey, yazarlarımızın 'yeni hayat' denen

şeyi cılız edebî terennümler içinde aramadıkları zaman gelene kadar, hiç değilse dağıtım ve promosyon piyasasının dengelerine karşı direnç gösterebilmeleridir. Öyleyse her alanda olduğu gibi kuşkusuz kara para aklama işlerine de hizmet eden şu, 'mafyatik kitap korsanları'nı eleştirmeyi başkalarına (yetkililere?) bırakarak, doğrudan doğruya bizzat kendilerinin 'korsan kitaplar' yazmaları tek çare olmasın sakın? Bu, öteki seçeneklerden daha imkânsız değil.

Virgül, Eylül 1998, sayı 11

Alçaklık ve İhanet Kuramı: Borges

Ulus Baker

Borges'in alçakları komplocudurlar. Elbette popüler polisiye kültürünün bildik klişelerinin çok ötelerine geçerler. Ama kurdukları komplolar, hesapçı, doğrudan doğruya 'fesat' ile tanımlanamaz bir "dolandırıcılık" türünü çağrıştırırlar. Kâh Pampaların macho'ları, kâh beynelminel ve kozmopolit Dünya Savaşı çağı uygarlığının karanlık kişilikleri olarak çıkarlar karşımıza. Alçaklıkları, günlük hayatın, "küçük adamların" alçaklıkları değildir; "yollan çatallanan bahçe"lerin, labirentlerin, kaosun hakim olduğu bir uygarlık türüne uygun düşer: "İnsanın kendini hergün yeni alçaklıklara terk edeceğini görüyorum şimdiden; öyle ki sonuçta sadece haydutlarla askerler kalacak geriye." (Yolları Çatallanan Bahçe) Ufak tefek "kötüye kullanmaları", günlük hayat içinde genellikle "bağışlanabilir" küçük komplocukları, kan-koca kavgalarındaki minik "hainlikler" birikimini, kedilerin kuyruklarına bir şeyler bağlayan çocuklarınkini, Nietzsche'nin bahsettiği "sürü insan"na ait bir ressentiment, içerleme alçaklığını Borges'in tasnifinde bulamazsınız. Çok bilgili yazarımız, "alçaklık" ile "ihamet" arasındaki farkı da ayırtedememektedir. Bunun nedeni, alçaklarını sanki birer "kahraman", Poe'nunkiler türünden, üstün ve adsız, kişisel olmayan bir zekânın, önceden kestirilemez labirentlerini kateden ve her noktada, gereğini yapmaları şartıyla mutlak başarıya erişmeleri kuşkusuz her zaman muhtemel olan aktörler olarak kurgulamasıdır. Ona göre, alçaklığın kurgusu more geometrico, geometrik üslûpta işlemelidir. Alçaklık bir satranç tahtası üzerinde yapılan hamleler gibi icra edilir ve labirentin "sonsuzluğunun" yalnızca bir türüne uygunluk gösterir: "Herhangi bir vahşi eyleme girişecek kimse sanki bu eylem önceden gerçekleşmiş gibi davranmalı, kendine geçmiş kadar geriye getirilemez bir gelecek dayatmalıdır." (Yolları Çatallanan Bahçe) Leibniz'in "sonsuz"unu yorumlayışı zamana endekslenmiştir böylece. Her öykünün bitişi, mutlak ve katıksız alçaklığın belirmesiyle mümkündür ancak. Geriye cevaplanmamış soru kalmayacak, ancak alçaklığın içerdiği ve büyük bir ustalıkla çekip çevirdiği zekânın karşısında, hüznü bir hayranlık damaktaki acı lezzetini bırakacaktır. Borges alçaklığı bir icraat alçaklığı değil, bir taraftan buluşlara, öte taraftan da evrensel bir insan mefhumuna gönderen bir alçaklıktır: "Bir kişinin yaptığı, bir ölçüde, bütün insanların yaptığıdır. Bu yüzden bir bahçede yapılan bir başkaldırı bütün insan ırkına bulaşır. Öyleyse, tek bir Yahudinin çarmıha gerilmesinin ırkı kurtarmaya yeterli olması adaletsiz değildir." (Kılıcın Biçimi) Hiyerarşideki yüksek konumların kötüye kullanılmasıyla gerçekleştirilen "tezgâh" ile sokaktaki bir işportacının tezgâhında atacağı kazık arasında bir fark kalmamaktadır böylece. Elbette Borges alçaklarını yalnızca üst sınıflardan seçmemektedir: Sokaktaki adamlar ve kadınlar da bu alçaklıklar tarihinin kişilikleri arasına girebilirler. Ancak bir şartla: Alçaklık her zaman bir komplonun labirentinden geçerek, sonsuzcasına dallanıp budaklanarak, suça dair olağan kavramlarımızın çatlaklarını zorlamalı, suçlamanın ve nefretin yönünü alçağın zararına uğrayan kurbanın aleyhine dönüştürmeye her an aday olan bir güç gösterisi yapabilmelidir. Böylece Borges, yazının araçlarıyla, kendi oluşturduğu labirentin içinde, kurguladığı alçakla belli bir noktada karşılaşacak, ama o andan itibaren onunla eşitlenecektir: "Tarihin tarihi taklit etmek zorunda oluşu yeterince harikadır; tarihin edebiyatı taklit edişi ise inanılmaz bir haldir." (Hain ile Kahraman) Alçağın öyküsünün bitiş noktası, işte bu karşılaşma ve eşitlenme andır. Bir öykü olarak "alçaklığın" anlatısı, eninde sonunda "yazar"ın ta kendisinin ürettiği bir kurgu değil midir? Modern edebiyata özgü olduğu hep söylenen "yazarın, kendini yazının ardında

görünmez kılışı", böylece uzun, dolambaçlı yolların en son noktasında belirecek ve böylece suça, nefrete ve antipatiye ilişkin duyguların Aristocu katharsis'inin elinden kurtulamayacaktır.

Erken dönem kitaplarından Alçaklığın Evrensel Tarihi, bu yüzden ne yeterince "evrensel"dir, ne de yeterince "Tarih". Öncelikle, Ortaçağ edebiyatında rastladığımız "demonolojik", iblisvari alçaklık türünü dışlamaktadır. Klossowski'nin gösterdiği gibi, Şeytan, aslında bir "yanılsamalar satıcısı", bir "gözbağcı" değil, tam aksine, bir "karışım" ve "alaşım" zanaatçısı, "saf ve temiz", pürüzsüz kavram olarak İyi'nin, Güzelin, Doğru'nun, Öz'ün, ve "Tann"nın despotluğuna, yani evren üzerindeki evsahipliğine başkaldıran salt üretkenlikti. Ama. bu üretim "ruhsal" malzemeyle gerçekleştiriliyordu: Ruhta önceden bulunmayan hiçbir karanlık yanın Şeytan tarafından üretilmesi bu yüzden mümkün değildi. Oysa Borges'e göre, "Hiçkimse herhangi biridir, biricik, tek bir ölümsüz insan bütün insanlardır. Cornelius Agrippa gibi, Tanrıyım, kahramanım, filozofum, iblisim ve dünyayım; bu ise varolmadığımı söylemenin sıkıcı bir yoludur." (Ölümsüz)

Gilles de Rais ya da Mavi Sakal, giderek Kont Dracula, kapalı cemiyetler ve "compagnonnage"lar, sır kardeşlikleri içinde örgütlenen zanaatçı kültürleri karşısındaki bir köylü kültüründen bağımsız çıkmamışlardı ortaya. Sahtelikleri ve masalsı yüzeysellikleri bundan gelmektedir. Ancak, Borges tipi "alçaklık", Ortaçağ kültüründe kaynaşıp duran ve sivrilen bu "alçaklıklardan" bazı unsurları ödünç almakta, üstelik modernleştirmekte ve yeniden uygulamaktadır. Borges, anlattığı alçağın "şeytani" bir kişilikle de belirlenmesini arzulamaktadır. Ancak her türden "illüzyon"un mutlak bir "gerçeklik" olarak kabul edilmesi gibisinden, bütün eserinin, kuşatan bir tema, tam da bu noktada, "alçaklığın tasvirinde" doyum noktasına varmaktadır. Borges'in labirenti hiç de "sonsuz" değildir.

Ancak, Borges'in anlamak istemediği ve "evrensel" tarihine katmaya lâıyk görmediği çok önemli bir alçaklık türünü, yalnızca "modern" edebiyatın değil, modern yaşam tarzlarının ta göbeğinde keşfedebilenler de vardı: Gogol, Brecht, Kafka ve Foucault tipi alçaklardır bunlar. Yazarlarının onları asla "alçak" diye damgalamıyor olmalarıyla ayırdebilirler. "Ölü can" alıcısının "içtenliği", onu her türden "demonolojik" çağrışımdan, gürültüyle patlayıveren komlodan, "entrikacı" zihniyetten uzak tutmaktadır. O, basit bir memur gibidir ve çökmekte olan bir toplumun ekranında beliren çatlaklar boyunca "yolunu bulmaktadır".

Günahkârlık, Tanrıyla birlikte çoktan geri çekilmiş, onların bıraktıkları boşlukta "herkes gibi" olan "alçaklar" kaynaşmaya başlamışlardır. Bizi Musil'in "Niteliksiz Adam"ına götürecek yollar, gerçek anlamda ilk kez açan, kahramanları "Büyük Adam"ın gölgesinde iş gören Dostoyevski değil, Gogol'dür bu yüzden. Gogol'ün alçağı, sanki Hegelci "büyük adam" tarihinin (Rusya'da Hegel bile inanılmaz ölçüde 'vulgarize' edilebilmişti) kurnazlığının panzehiridir. Bir 'küçük adamlar ve masum alçaklıklar tarihi'... Gogolcü alçağın ana formülü, en belirgin biçimiyle Müfettiş'te ortaya çıkar: Her alçaklığın zorunlu olarak uğradığı "yanılsama", kasabanın bütün ileri gelenlerini sararken, sahte müfettişin "memuriyet"ini geçici birkaç çıkar (birkaç kıza kur yapma fırsatı, başka bir durumda asla karşılaşmak şansına sahip olamayacağı, bir "ast"ı aşağılayıp, azarlama fırsatı, vb.) uğruna üstlenişi, alçaklığın doğasında bulunan, çok özel türden bir "karşılıklılığı" ifade etmektedir. Foucault'nun modern adalet cihazının isimsiz kahramanları olarak tanıttığı, köşebaşı muhbiri,

apartman kapıcısı gibi biridir o: İktidarın "kurbanı" olmadığı gibi, ona sahip de değildir; hep iki arada bir derede, iktidara "dayanak" oluşturur. Gerçekten de "sarhoş edici" bir güçten çok uzakta, üstelik asla bir "mülk" gibi düşünölüp konulamayacak bir iktidar tipi söz konusudur. Bu iktidar tipi, evde, günlük yaşamın dolambaçlarında, köşebaşlarında, komşular arasında, cemiyetin kenarında köşesinde belirir. Bu köşebaşı insanları, istedikleri kadar "politik" kimlikten yoksun olmak, sıradanlaşmak, ortadan kaybolmak istesinler, yine de iktidarın "dayanakları" olmadan edemezler. Kafka'nın formülü işte tam da bu hali anlatıyor bize: "Bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır."

Aralık Nedir?

Ulus Baker

Aralık kuramı iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen "mesafe" kavramından farklı olarak, birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki "yakınlık" derecesini ölçmeye adanmıştır. Böylece Aralık "ayrılmanın", "uzaklaşmanın", "yabancılaşmanın" keskin eleştirisinin temel kavramıdır.

Sinema ve videoda Aralık, Vertov'un kurgu ilkeleri uyarınca, birbirinden çok uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şeydir. Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir.

Sinemanın ilk büyük yaratıcılarından birinden ödünç aldığımız bu kavramı şöylece yayabiliriz: Aynı şekilde, edebi bir metnin sözleri arasındaki "yer" in asla boş olmadığını, coğrafi ve zamansal uzaklıkları askıya alarak yeni sözlerle dolup taşıdığını söyleyebiliriz. Bir manzara resmi, birbiriyle çok ilgisiz görünen uzak ve bir arada kolay kolay düşünülemeyecek ayrıntıları bir araya getirerek aralığın sözünü söyler. Sorun yalnızca "uyum" değildir. Birbirleriyle asla uyuşmaz görünen çok uzak şeylerin bir aradalığıdır; tatlı bir esinti, yeşil yapraklar, ruhun sükuneti mümkün olduğu kadar, denklemin öte tarafının fırtınayla kabarması da pekala mümkündür. Cézanne natürmortlarının sırrı: "Bir havuçla devrim yapılabilir..."

Sinemanın ötesine geçtiğimizde bu Aralık mefhumu ne işimize yarayacaktır? Neden Chiapas yerlilerinin isyanıyla uğraşıyoruz? Açıkçası, bunun nedeni, onların herhangi bir dayanışma ya da katkı beklenmeden, herkesin "bulunduğu yerde" direnmesinin olanaklı olduğunu gösterebilmeleridir. Bu yüzden mücadeleleri yalnızca bulundukları mekanla sınırlanmıyor, bir tüm olarak Yeni Dünya Düzeni diye dayatılan şeyi karşısına alıyor.

Tartışma Grubunu Davet Ettiğimiz Konular

I. Tartışma Temaları:

Aralık (Interval) Mefhumu: Matematikte, fizikte, müzikte, sinema semiyotiğinde, siyasette ve felsefede, birbirinden zaman ve mekan içinde son derece uzak da olsalar, iki şeyin (sesin, imgenin, gerçekliğin, bireyin, düşüncenin) arasındaki yakınlık derecesini ölçen ölçüte "aralık" denir. Uzaklığı ölçmek ise daha kolaydır -iki nokta arasındaki mesafe gibi...

Haecceitas (İşte-bu'luk) Mefhumu: Duns Scotus'a borçlu olduğumuz bu mefhum, bir şeyi neyse o yapana daırdır. Bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğini gösterir. Böylece, "saat akşamın beşi" bir bireydir. Ama yalnızca bir cümle olarak değil -Lorca'nın şiirindeki bir birliktelikle mümkün bir bireylikte bu:

Saat akşamın beşi,

güneş kararır

faşizm yükselirken,

ne sevgi, ne hüznün, ne de ölüm...

Katılım Mefhumu: Platon'da üç tür katılım var: Fiziksel katılım -kokteyle likörün, kana zehirin, yemeğe tuzun katılması gibi... Demonik, şeytansı katılım -katıksız bir ruha şeytanın ve kötülüğün bulaşması gibi... İlkeye katılım: Bir şeyin varolmasının Varlığa, bir şeyin siyasallığının Kent'in kanunlarına katılmasına bağlı olması gibi... Yeni-Platoncu Plotinos bu katılım temasından rahatsızlık duyar. Çünkü katılanlar ayrılabilirler de. Ayrıldıklarında kendisine katılan şey zarar görür, acı çeker, şiddete maruz kalır. Ona göre katılımın kendisine katılanın yaptığı bir bağış niteliği taşıyor olması gerekir -kendisinden hiçbir şey kaybetmeksizin kendini katılmaya veren bir Varlık. Plotinos buna İlke, Bir ya da Katınılamayan adını veriyordu. Bu noktadan başlayarak "katılım" temasını siyasal-estetik alanda tartışmaya açmak istiyoruz...

Bakış Açısı Mefhumu: Bakış açısı "kanaatlere" ilişkin olarak tanımlanmaktan nasıl kurtarılır? Bakış açısına sahip olmayanın düşünmeye de başlayamayacağını biliyoruz. Ama bir bakış açısına yerleşmenin düşünmeyi varsaydığını da kavramalıyız. Kumdaki at nalı izleri bir köylüyü sabana, tarlaya, hasada ve vergi tahsildarına götürürse, bir askeri eğere, zırha, kılıca, savaşa ve vergi tahsildarına götürebilir (Spinoza). Sonuçta görülen aynı şey olsa da bakış açısının ilerleme hareketi her şeydir, düşünme adını verdiğimiz insan faaliyetinin doğasıdır. Bu yüzden "bir köylü kulübesinde bir saraydakinden farklı düşünülür" (Marx). Bakış açısı bir perspektife ve göreliliğe bağlanır şüphesiz. Ama bu görelilik, çoğunun sandığı ve "kanaat toplumlarının" inandığı gibi, özneye göre değildir. Aksine, özne olabilmek, herhangi bir bakış açısını, bir konumu işgal etmeye, orada yer tutabilmeye bağlıdır. Öyleyse, bakış açısı özneye ait değil, varoluşun tümüne aittir. "Hepimiz aynı kentte yaşıyor, farklı güzergahları takip ettiğimizde görüyoruz onu" (Leibniz). Vertov sinemasının amacı işte buydu: Algıyı nesnelerin içine yerleştirmek ve özneyi bununla yeniden türetmek. Bu kaçınılmaz bir şekilde "devrimci" bir özne olacaktır...

Giriş notu:

körotonomedyä Vertoviana sayfası, sinema ve video konusunda yürütmeyi amaçladığı tartışmalara izleyicileri de katmak istemektedir. Bunun en iyi ortamının web üzerinde bir tartışma grubu oluşturmak olduğuna inanıyoruz. Vertoviana tartışma grubuyla vertovia@baker.soc.metu.edu.tr adresi üzerinde buluşabilirsiniz.

vertoviana: sinema-video kuramı tartışmaları grubu

"Sinema hareketli imgeler ile düşünmek demektir." (Gilles Deleuze) körotonomedyä sakinlerine sinema ve video üstüne kuramsal bir tartışma önerisiyle ortaya çıkma cesaretini veren bu formül, bu "düşünme"nin başka türden "düşünmeler"den özgün farklılığının nelere dayandığını ortaya çıkarmayı gerekli kılar.

Tartışma grubunun eğilmeyi umduğu konular arasında sinema ve montaj kuramları ve pratiği, sinematografik semiyotik, video kuramları ve film çözümlemeleri yer alıyor.

Bir giriş önerisi olarak, yakında piyasaya çıkacak olan "körotonomedyä-Aralık" dergisinin sunuş manifestosu Vertoviana metniyle Gilles Deleuze ile yapılan bir

sinema söyleşisini, "Yaratma Eylemi Nedir"i belirledik. Sizin önerilerinizi de bekliyoruz.

Arıza İmajı Olarak Sinema

Ulus Baker

Bugün gerçekten Rus sanatçıları hep bir arıza imajı kotarıyorlar –bir performans mı düzenlediniz, mutlaka bir kaza çıkacaktır... ama kaza ve arıza hayata en az düzenli işleyen rasyonel bir düzenek kadar dahil olmak zorunda değil mi? O halde, bir Batılının hemen girişeceği –çoğu zaman da aslında beyhude olmayan--o "tedbir alma" çabasını bir kenara bırakın... Bırakın arıza hayata dahil olsun ve sizinle birlikte yaşasın... Arızasız bir film ya da fotoğraf çekilebilir mi? Hayır, çünkü arızalar Lumière'in ilk filmlerinden beri sanki bu aygıtların özünü tanımlıyorlar... Sanat eseri bir kentin, bir hayatın, bir hikayenin arızalarının hakkını tam manasıyla vermek zorundadır. Bugün Batılı sanatçılar hep bir "giderme" uslubuna sahipler... Doğulular ise (tıpkı Üçüncü Sinema manifestosunda Solanas'ların talep ettikleri gibi) galiba arızalara haklarını teslim etmeyi sürdürüyorlar...

Ve en yetkin ve rasyonel makinaların yapabilecekleri arızalar en heyecan verenler değil mi? Göreli basit bir makinenin, bir un değirmeninin nerede ve hangi süreçlerde arıza yapabileceği makinenin bizzat görünüşünden okunur... oysa tahmin edilebilir ki daha karmaşık ve "rasyonel" cihazlar arızalarını hep bir sürpriz olarak tattırırlar --ve en karmaşık cihazın insan, insanın en karmaşık tipinin de kadın olduğunu unutmamak gerekiyor... Virüslerden ve kadınlardan korkuyoruz (kadınlar da en çok birbirlerinden korktukları, çekindikleri ölçüde), ve varoluşun karmaşıklık derecesi arttıkça görünemez hatta tespit edilemez arızaların dayattığı bu temel varsayımın gücü ve ölçeği de artıyor... Vertov kentin arızalarını çekip duruyordu; Riefenstahl ise kenti bütün arıza olasılıklarından temizleyip, arızasız bir düzenek kurarak çekmek istedi filmini... Vertov ile karşılaştırılmasının son derecede abes olacağı, sözde Nazi olmadığını ıspatlamak için çektiği ve aramızda bazılarının seyretmiş olduğu şu Tiefland (Ova) filminde gizliden gizliye sırtan o Nazi estetiğinden belli değil mi?

Ayrıcalıklı Anlar

Ulus Baker

Deleuze sinema üstüne kitabının birinci bölümünde sanatta, özellikle figürleri içeren resimde hakim boyutlardan birini oluşturan "pozlar" ile sinematografide, özellikle Eisenstein'in arayışlarında hakim olan "ayrıcalıklı anlar" arasında bir ayrım gözetir. Gerçekten de figürlere dayalı sanatlar pozları ayrıcalıklı kılarlar: klasik dansta hareketlerin her birinin belli bir pozdan başka bir poza geçişten ibaret olduğu gibi. Sinemada ise sahnedekinden, resimdekinden, fotoğraftakinden farklı olarak bu pozların ciddiye alınabilecek bir anlatımsal değeri pek yoktur. Başka bir deyişle pozları vermek için sinemayı kullanmanın ne işe yarayabileceğini bilemeyiz. Demek ki sinemada pozlara karşıt bir unsur bulunmalıdır: "ayrıcalıklı anlar"... Ancak bu karşıtlığın ne işe yarayabileceğini de henüz biliyor değiliz? Doğa bize bazı ayrıcalıklı anlar sunuyor mu? Bundan bile henüz emin değiliz. Fırtınada bir şimşegin çakışı ne tür bir ayrıcalıklı an oluşturabilir? İşte belki de fizik ve meteoroloji bilgimiz yüzünden böyle bir ayrıcalıklı an tasavvurunu bile kaybedebiliriz. Yine de Deleuze'un sinemadaki anlamının dışına taşan bir "ayrıcalıklı anlar" mefhumu geliştirdiğini görebiliriz: "ayrıcalıklı anlar ayrıcalıklıdır çünkü herhangi-anlar tarafından kuşatılmış haldedirler..." Demek ki, ayrıcalıklı bir an ancak olağan, sıradan, herhangi anların arasında bir işlev kazanabilir. Deleuze bunu "hareket-imağ" kavramını icat eden Bergson'un sinematografi konusundaki bir yanılgısı üzerinde temellendiriyor gibidir. Bergson'a göre sinema bir yanılsamadan başka bir şey değildir, çünkü hareketsiz bir kesite soyut bir hareketi eklemektedir. Oysa Deleuze için tam aksine sinema bir hareketli kesitler dizisidir 'yani niteliksel harekettir, ya da hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir.

Ayrıcalıklı anlar mefhumu Fransızca "poz" teriminden türüyor olsa bile bu ancak poz veren birisi açısından geçerlidir; doğrudan doğruya sinematografik aygıt açısından değil. Belki de poz düşüncesini Platoncu "ideallik" meselesine kolayca bağlayabiliriz: ayrıcalıklı an ya da "poz" antik dünya görüşünde birer "ideal biçim"dirler ve hareket bu bakış açısına göre belli bir poza henüz erişmemiş bulunan bir ara süreçten ibaret olarak düşünülür. Sinematografi poz ile ayrıcalıklı an arasındaki bu ilkel özdeşliği şu şekilde kırıyor gibidir: Çok uzun bir hareketsiz çekime poz diyebilirsiniz, ama ortada pekala poz veren herhangi bir figür, bir kişilik ya da varlık bulunmayabilir. Tıpkı Antonioni'nin çölleşmiş boş mekanları, Ozu'nun bomboş ev içlerini uzun uzadıya görüntülemesi gibi. Deleuze'e göre sinema "hareketi herhangi-anın, yani eşit aralıklı ve süreklilik izlenimi yaratmak üzere seçilmiş anların bir işlevi olarak yeniden-üreten sisteme" verdiğimiz addır.

Ancak unutulmaması gereken en önemli nokta, ayrıcalıklı anların aslında yine herhangi anlar olduklarıdır. Sinemadaki modern diyalektik eşit-aralıklı anların sürekli olarak herhangi anlar üretmesine ve sonuçta bir süreklilik olgusu oluşturmaya dayanıyor. Başka bir deyişle, ayrıcalıklı bir anın belirmesi için herhangi anların banal akıp geçişleri içinde niteliksel olarak farklı, tekil bir anın belirmesi ve bir olağan-dışılık üretmesi gerekiyor. Her durumda, ayrıcalıklı anlar zorunlu olarak herhangi-anlar tarafından kuşatılmış olmak zorundalar. Bu ise bir sinema filminin büyük bir kısmının herhangi anlardan oluşmasını gerektirir. Ama aynı zamanda bu herhangi anların ayrıcalıklı anları üretip biçimlendirdiklerini, en azından onlara bir perspektif ve bağlam sağladıklarını da söylemek gerekir. Dolayısıyla Eisenstein ayrıcalıklı anların oluşturduğu "niteliksel sıçramayı" ne kadar büyük bir güçle vurguluyor olursa olsun, ayrıcalıklı anlar da nihai olarak herhangi anlar olarak kalırlar. Bu çerçevede içinde ele alındığında, ayrıcalıklı anlar teorisi şöyle bir sonuca varıyor: hareket, öncelikle sinemada, "mekanda bir yer değiştirmedir..." ama bir bütünün parçaları mekanda yer değiştirdikleri her

defasında o bütün de niteliksel olarak bir dönüşüme uğrayacaktır..." Demek ki sinemada ekranda beliren bir bütünlük her defasında niteliksel bir dönüşüme uğramaksızın alt parçalarına bölünemez.

Bach ve Spinoza

Ulus Baker

Bach ile Spinoza karşılaşmış olsalardı birinin müziğine ötekini felsefesine ne olurdu? Böyle bir karşılaşmayı düşleyenler (mesela Hollandalı Rabbi De Cardozo) benden önce vardı... Ayrıca Deleuze'ün Spinoza üstüne kitabını (Felsefede Ekspresyonizm: Spinoza) "Spinoza Barok muydu?" başlıklı bir bölümle bitirdiğini, ancak sonuçta Barok ile Leibniz'i buluşturmakla yetindiğini de hatırlıyoruz. Bach döneminde, işlevleri ne olursa olsun müzik bir "saf afektler" dünyasıdır ve belki Spinoza'nın Ethica'sının III. bölümü, yani De Affectibus bu müziğin bir "topolojisini" sunabilir... Çünkü bu bölüm bir "duygulanışlar bestesi" olarak okunabiliyor ve konunun bütün sevimliliğine, Spinoza'nın maksimum sevinçlere erişmenin yollarını bulma konusundaki kararlılığına rağmen bu beste, bir zamanlar Louis Althusser'in yazdığı gibi, "insanın sırtından soğuk terler" akıtmayı, Deleuze'ün dediği gibi "ensemizden giren bir yılanın ürpertisi" olmayı hala bırakmamış... Gerçekten de ürpermeden Spinoza'yı okumak imkansız... Galiba bir Bach bestesi de bize benzeri bir duyguyu yaşatır...

Spinoza'nın felsefesinin Bach'tan çok Beethoven'ın müziğine yakın Düşüğü De Cardozo tarafından tartışıldı: Spinoza da "gelenekleri kırma" peşindeydi, Beethoven de... Oysa Bach gelenekleri kırmaya asla girişmedi ve ne yaptıysa her şeyi "Yasa"nın olanak verdiği "derinlikleri" fethederek gerçekleştirdi... Çok iddialı görünmeyen böyle bir bakış tarzı yine de önemli bir noktayı unutuyor: Bach'ın -mesela şu dehşetli Matta Tutkusu'nda (müziği St. Matthew's Passion adıyla bulabilirsiniz)- bir geleneği yıkmaktan çok onu en uç noktalarına ve olanaklarına kadar dürtmek için çabaladığını fark edersiniz. Ki orada artık Bach'ın müzmin Lutherçiliğinin esamesi bile okunmuyordur. Bach tıpkı Spinoza gibi Tanrıyı eserine davet eder: allayıp pullamadan, bütün basitliği ve yalınlığıyla -De Deo başlıklı ilk Ethica kitabı gibi...

Peki ama Yasa ne işe yarar? İlk hissettiğimiz gerçekten de Bach'ın döneminde müzikte geçerli olan kuralların neredeyse tümüne riayet eden bir besteye karşı karşıya olduğumuzdur: kontrapuntal yazım, enstrümantal tekillik, formel bütünlük, diyalektik varyasyon, armonik şebekeler... İnsan kendini bir Eisenstein filminde sanabilir... Spinoza'yı bir Yasa aleyhtarı olarak algılıyorsak Bach'taki her şeyin onun ideallerine zıt bir bakış açısından işlediği sonucuna varabilirdik. Ancak geriye kalan indirgenemez bir mesele var: felsefi Logos'u ilk kez mutlak bir "beste" olarak tasarlayan Spinoza'nın Deleuze'ün deyişiyle "muazzam, sakın esinti" dediği felsefesi hiçbir geleneği ihmal etmemiştir ve bütün yeğinliğini Hegel'in istediği diyalektik aşmadan (Aufhebung) çok hayatın kurallarına içkin olan bir canlılıktan kazanıyordu. Spinoza gerçekten Leibniz'in "Tanrıyı kurtarmak" adına ileri sürdüğü "önceden kurulmuş uyum-armoni" fikrinin yaratıcılarından biridir: onu telaffuz etmemiştir, hatta karşı çıkmıştır, ancak bu fikrin doğuşunun sebeplerinden biridir -ve bu fikir uyarınca her şey, ruh ve vücut, hayat ve madde, gök ile yer, önceden bir saat gibi kurulmuş bir birliktelik ve düzen içinde işliyordur. Bach "önceden kurulmuş armoniye" gerçekten inandığını hissettiren eserler verdi. Seslerin düzeni ile varlıkların düzeni tam tamına çakışıyordu bu eserde. Ve diyelim ki bununla Batı müziğini başlattı... Onunki "uyumsuzluğun" bir ertelenmesiydi ve erteleme olmaksızın tarih denen şey mümkün değildir. Uyumsuzun müzikte mümkün olduğunu fark etmek için Bach'ın "ertelediği" şeyin ancak 20. yüzyılda mümkün hale geldiğini tasavvur etmek gerekir.

-Aslında galiba şunu demek istiyorum: Spinoza akıldışını üç yüz yıl boyunca erteledi... Çünkü onun döneminde çok can yakıcı varoluş problemleri sorulmaya başlamıştı (mesela Pascal)...

Batı felsefe tarihi hem akıldışıyla aklın diyalektik karşıtlığı ve mücadelesi olarak kavranabilir, hem de çok daha gerçekçi biçimde, Spinozist "ertelemenin" süresi olarak anlaşılabilir. Takdir edersiniz ki tarih ertelemeler olmasa kavranabilir bir şey değildir.

-Aynı şekilde Bach da "uyumsuzu" erteledi -Nereye? Ne zamana? Belki Beethoven'e kadar, ama daha da ötesi, Schönberg'e kadar... Onun ertelediğiyle karşılaştığımız anda Batı müziğinin tarihi kapanmıştır -artık Messiaen'in kuş seslerinden ve kodlarından, Boulez'in "salkım seslerinden" medet umuyoruz... Müzik artık "sesi" keşfetmek zorunda kalmıştır...

-Bir tarihe sahip olan her şeyin "ertelenmiş" olması gerektiği o kadar açıktır ki, Spinozacı tarzda bir "duygular tarihi" yazmayı planlasak müziğin irade olarak tarihini (Schopenhauer) yazmak zorunda kalabiliriz... Akıl da ertelendikçe diyalektik bir karakter kazanır gerçekten (Hegel)... Ve Nietzsche'nin fark ettiği şey, ertelenmesi mümkün olmayan şeydi: Yani Hayat...

-Spinoza'nın De Affectibus'u hala bir Ur-Text olarak var bir köken-metin, ve neyi ertelediğimizi anlatıyor bize... Tıpkı Bach müziği gibi... Karşılaşmaları (ki onları yan yana getirebiliriz) bize ne verirdi, bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz... Ancak artık bir şeyleri ertelemeyeceğimiz bir çağda olduğumuzu biliyoruz -bir erteleme olarak sosyalizm ya da başka bir şey, mesela aşk, mutluluk vesaire...

-Giderek "erteleme" kendini bir "gecikme" olarak duyurmaya başladı... Sanatın bir tarihi var, çünkü Doğa onu zaten yaparken (kuşların ötüşü, arının haberleşmesi, örümceğin ağı) biz onu "gecikerek", yani üzerinde "düşünerek" yapmak zorunda kaldık... Yani bu gecikmenin kendine özgü bir değeri var -ve biz bu değere bilinç, akıl filan gibi adlar takmışız... Giderek "Tarih" denen şeyin bir gecikmeler manzumesi olduğunu bile söyleyebiliriz sanırım...

Between the Images

Ulus Baker

(B-zone: Becoming Europe And Beyond Anselm Franke (Editor), Actar/Kunst-Werke Berlin (August 15, 2006), sayfa 298-305)

Between the images of Vertov (or Eisenstein) and those of Tarkovsky or Sokurov there lies the entire history of the experimental Soviet Union, with the Muscovite Purgatory, the Second World War, Stalinism and Zhdanovism, the Khrushchev Affair, and the Brezhnev's Era.... This is somehow a possible reading of recent history, quite difficult in terms of writing, since there are more people still alive, making the historiography the part of a collective memory. The first image was constructivist and constitutive, aiming at the continuation of a Revolution, that of the Great October, and the second was that of the anxiety, the renewal of the Chekhovian boredom, and of the Foucauldian disciplinary society.

The same was present in the case of Neorealismo, where the Citta Aperta was in fact not so much "open", where the Pax Romana failed to preserve its own evergreen destination, with the domination of poverty, crime and purposelessness... And against the radical hopes of constructive cinema, in Hollywood or elsewhere, almost present in the revolutionary Soviet cinematography, Bazin comes and says that with less montage, there comes a supplement of reality, which tells us that action, individual or collective, is disabled in the post-war society, that we have to witness it, that we tend to become visionaries of what happens.

The Deleuzian perspective on the cinema gives the account: there is a missing, philosophical image in between these two historical images, or moments, and that this is a kind of passage, from movement to time, describing motion no longer as action but rather as its own impossibility, its own crisis, whereupon the duration, the Bergsonian "duree" rewrites itself.

That such a non-present image is fully philosophical and conceptual, is the Deleuzian thesis, contested by a figure like Godard, who believes that one has to do films before writing. We leave the debate alike, while some of the partnerships are dead, and try to orient ourselves towards the beyond of Deleuzi's time-image, probably that of videography.

Bonitzer and Godard, after those who were able to analyse and re-analyse his own films in the perspective of a conscientious cinematography, even within the blindness of the unconscious, that is, Eisenstein or Epstein, have been ones of cogitos who were aware of what they did in the cinema, that is, they engineered what they call the hors-champs, the off-screen. Or we know that between Vertov and Sokurov, there lies an off-screen which is the entire history of the Soviet Union and of its outside, the entire Universe...

The power to do something is not making the unmakeable, writing the unwritable, showing the unshowable -it is rather, like in the case of Maurice Blanchot, writing the thing which cannot be presented without absolutely being written. This is the writing of death, of its impossibility, or something which cannot be said as part of the empirical or visible experience. This was Blanchot's strive to redefine modern literature, after Kafka or Blanchot, paralleled with the cinematographico-literary experiment of the parlours of the nouveau roman, Duras and Robbe-Grillet.

Blanchot's motto, the "parler c'est pas voir", the "speaking is not seeing" has been encountered by the Foucauldian response: "voir, c'est pas parler", "seeing is not speaking" ... This is the essential "reversion" of Blanchot's Kantian search for the "higher faculty of speaking". But Blanchot's search remains on the Cartesian, that is pre-Kantian moment: it doesn't ask for the reverse. One should ask "what is the higher faculty of seeing" together with the question "what is the higher faculty of speaking".

Is it possible, then, to approach the thing as Blanchot, seeking a non-empirical level of speech, where one can only say something which could never be seen, and its reverse? Blanchot worked for literature, searching for the *Aufhebung* of ordinary speech structures: We are now working for finding the conditions and possibilities of a "higher faculty of seeing", which is at the same time an ability to create visibilities, to make visible what is invisible...

Since Kant we live in a world where every idea has to have a spatio-temporal determination, and no idea is present without having its structures or institutions. This is the exact definition of our modernity. A spatio-temporal determination of an idea is its image, and depends on the faculty of imagination, which suffers from the idea of the sublime, if not of the idea of the beautiful. Nietzsche recalls that the Jesuit Order or the modern state organizations could be called as works of art, without any extremist sublimation. The idea in modernity is nothing without its institutions, or, in Kantian saying, its spatio-temporal determinations...

Hollywood is an institution, the spatio-temporal determination of the ideas of Thalberg, of Griffith, of Chaplin and of the American Dream and of what opposes it: it is "realism" finding its environment and its geographico-historical integrity. In the same manner, when Lenin declared cinema as the overall master of the new art, the proletarian one against the bourgeois, "realism" tended to become a relationship of the representation with a supposed reality, a reality which is a becoming, a nothing-yet-there...

The starting point of the second project seems to be already clear --it is part of the theme we have so much discussed above and lies at the origin of the history of the cinema (and Godard perhaps is right in defining this discussion as a "unique" one in the said history). And after all, whence Godard has engaged himself in making a history of cinema, this could mean that this history is accomplished and cinema has done what it is supposed to do. This is because from a Hegelian viewpoint, a history can be made only after the accomplishment, as the parable about the owl of Minerva would say. Interviewed by the film-philosopher and his friend Serge Daney, Godard maintains that there is truly an "end" of the cinema, which should not be conceived as an accomplishment, but rather as a kind of relative failure. This is why Godard seems to believe that a history (or, rather a "story") should be accounted when the thing is still alive, when it possesses still chances and paths of continuation and development --so, we are far from such positions of declaring "ends", or "deaths" --the death of the author, the end of history and the like...

We believe that the polemics between Vertov and Eisenstein are rightly concerned in the veritable discussion about the "essence" of the cinema (a "sane" discussion was saying Godard), just because it was about what is cinema, what it ought to be, and what it will become (or, more importantly, "what it could become"). Perhaps there is, from a retrospective viewpoint, a piece of naïveté in the positions of both of these authors, Vertov and Eisenstein, since they seem wholeheartedly believing to the absolute powers of cinematography. It was

for them a completely new medium, capable to appeal existence, spirits, and souls, capable to destroy the being, or to reinvent it, and including language, it can reach horizons all beyond any superior literary arts.

Or, one should ask: why, while not denying to cinematography such a conviction of "absolute" power, Dziga Vertov has attempted to suppress an entire "dramatic" and "fictional" domain which was already established in those years in the art of cinema? This point is essential to understand not only the Vertovian point of view in these discussions, but also to grasp the essence of cinema. A possible answer to this question will provide an understanding of the subsequent re-definitions of cinema, and its multiple paths of evolution, and also why every cinematographic innovation had only two occasion to emerge: aesthetically, from avant-garde positions, and technologically, from grand industry. If avant-garde means the constructive destruction of older, traditional and routinized schemes of conservative art, Vertov's positions is there.

As we have already mentioned, cinematography offered a function of "documenting" in its earliest instance, in the hands of Lumière Brothers. Vertov, at first sight, belongs precisely to this wing of the development of cinematography. And when the idea of montage appeared (Méliès), film-editing and dramatic narration were almost naturally, and easily introduced, thus creating the fictional cinema. On the one side there was the fictional cinema, narrating stories, creating dreams, which theoretically seems to be limitless in creation, and on the other side, there was the "documentary" filmmaking, under the strict constraints of what is called as "reality". Actually, Eisenstein who seems to respect both sides (or wings) seems to have reason, in his polemics against Kino-Eyes. Or one should grasp also the Vertovian point of view, if one is not naive enough to believe that Vertov was not even aware of such a banal thing, and ask why he insistently and regularly denies in cinematography the fictional-dramatic element.

The issue can only be perceived when we understand exactly the points where Vertov has been criticized by Eisenstein and Esther Shub on the one hand, and the Soviet Commissary of Arts on the other, and later, by the doctrinaires of the "socialist realism", which, sooner or later will eliminate Vertov from his job. With regards to the existing documents, this appears to be a "secret history" and is expressed in general through films which were planned but not filmed, through those which were filmed and banned, but especially through those which were made by the orders of the regime. Hence, one should try to read the "intervals" of the images of these films.

In the Anglo-Saxon world, Vertov either appears as an avant-garde founder of cinematography, or as a simple propagandist of the Sovietic regime. He has even let himself biased by the Soviet propaganda, while using properly and ingeniously the possibilities of the cinematographic apparatus --the montage, and camera techniques. He is quite talented, but he sacrificed his talents to the orders of the communist regime, and so goes on... Officially, such a point of view is erroneous and can be precisely refuted already at the level of official history - he is a filmmaker who was no longer capable, by 1930's to make his own films, just now working as an archive-worker in the State Film Archive. He might be one of the persons who have invented the idea of propaganda (agit-poiezds and the like), but what he has done in cinema goes far beyond this. I believe Vertov intended a domain which lies beyond simple "realism" in cinema (which is already there), trying to reach a fully and absolutely "poetic" values of which the newborn cinematography was capable --and this is the point which makes useless the wild criticisms of Esther Shub in this period. Eisenstein and Shub seem to share a

common prejudice: that the "documentary" film, or a newsreel should not use the techniques of montage, that montage was allowed only in fictional films. Deleuze gives the best answer to such a critique: Vertov has been one, due to his cinematographic experiences and ideas, one of the people who best understood how human mind (or brains) operates and thereby, he profoundly understood that cinematography would not work merely at the level of the montage of images. The more important thing was the ensemble or the sum total of the relationships between all of the images, and Vertov was able to make his films in such an order. This order was not constituted by images themselves, but by the "intervals" between images --that is, in a space consisting in a complex set of relationships. This space is defined by Vertov through his doctrine of the "intervals". For instance, the figure of the cameramen in his "Chelovek s Kinoapparatom" (Man with the Movie-Camera), i.e. his brother Mikhail Kaufman appears as a float-in-being, to borrow Virilio's notion to designate the state of affairs in modern "dromologic" world --as "beings of speed", as industrial worker or urban dweller; on the other side, there is the figure of her Vertov's wife, Elizaveta Svilova in her editing-room, an attentive eye of "slowness", slowing down and envisaging the flux of images to find out there the appropriate "intervals", constitutive of the whole of the film. Kino-Glaz shows us how filmmaking is not simply for Vertov an act of seeing, but especially of constructing intervals and relationships, which justifies the intensive, rhythmic and poetic use of montage techniques. Thus Vertov's films appear as the articulation of the operations of human brain through the means of the visual world.

Eisenstein's position in the polemic is still more severe: one should not film through "eyes" (the Kino-Glaz) but through the mind (a cogito of the film). This argument is a singular, unique moment not only in the evolution of cinematography, but also in the history of civilization. Eisenstein believes that an art-work is the only supportable "violence" --it will directly strike the brain, creating in the mind a necessity of thinking (a Cine-Fist, instead of Cine-Eye). Moreover, this fist will strike not only individual minds, but the collective mind of the masses.

Or, is it possible to "strike the minds" without having mastered the powers of the eye? And if "Cine-Fist" today tended to become a major expressive tool in advertizing and clip aesthetics, Eisenstein is certainly not the main responsible of this, but the "societies of spectacle" and the capitalist regime of signifying through images --the television and video techniques alike...

Or Deleuze, thinking the cinema through the perspectives of the couple Vertov-Bergson, reveals at a moment just another regime of images, of which cinema has been capable in the long run, mastering it as a determinant factor in the transformation of cinematographic art: this is what he calls, after Bergson again, as the "time-image", which means to restore the relationships (intervals) that are beyond time. One can take simply an image from Vertov, and another one from Eisenstein (successively or in a more sophisticated manner, graphically, through different rhythms) --and this is the way in which Godard has established his great documentary Histoire(s) du cinéma-- up to the saturation of the entire screen. Evidently, the saturation of the screen (a plein body) is a quite complex phenomenon, and Deleuze already discusses it in the chapter concerning "framing" (cadrage). For instance, there can be an "overdose" of an image seen in projection on the screen --say a dramatic face-- and one feel, on the table of montage, the need to partly "avoid" the long tenure of exposure of this face. This face should then be "repeated" --as cut with other images, things, or sounds. Repetition is affectively the simplest way to avoid overdose of expression and of the culmination of a feeling. There are many other complex montage techniques, in fiction films as well as in documentaries, to avoid such an over-saturation of the image in cinema and video.

Or, already in the logic of repetition and difference (repetition cannot be maintained without making sense of differences) Vertov did so much things that from the standpoint of Deleuze's discussion on cinema, this early Soviet filmmaker appears as the summary total of the entire cinema, and beyond it, as the one anticipating more developed techniques, such as video and multimedia (digital images). Why? Just because it is a quite difficult idea to construct an identification of an organization of images with the topography of the brain. Even Spinoza was aware that "thinking" was nothing but the correspondence between the "order of ideas" and the "order of things". And just assume that the brain is not working, as a Hegelian would like it, in a dialectical manner. A non-dialectical function is the one in which every stimulation creates in the mind a topographic unit, which has a quite complex relationship with all other units, like memories, perceptions and ideas. Eisenstein too was aware of this possibility --but for him, just as in Hegelian dialectics, the film that remains as a topological ensemble of units works dialectically, moving from an idea to another, superior idea, from an inferior order of passion (pathos, he would say) to another, superior plane of passion, and than, to another, higher idea etc. Already at the Eisensteinian level of dialectics, the Whole in cinema can be conceived as the work of the automaton spiritualis (the spiritual automate of Spinoza).

However, Eisenstein's conception can only be as a starting point. He believes that a film is a "totality", a whole --in other words, it is "given" to the spectator as a thing to be thought upon. In other words, a film is a "thought" to be thought once more by the spectator. This means that the film, before being seen by spectators is already a Cogito, though potentially. A film "thinks". In the same way, we can say that a book, before we read it, is already "thinking", while the same cannot be said for feeling or perceiving. Only with reference to Gabriel Tarde's idea of inter-cerebral machinery we can solve such a paradox: and we now ask the question "what is a film", as he asked "what is a book". It is not easy to say, when we are "reading" a book, we are just simply "thinking" it. We are simply "reading" it, and any hermeneutic understanding fails. And it is just the same for a scientific article, or a fiction...

We have not to make here the same error with hermeneutician philosophers. They are assuming that a book, or a film is something "understandable" only insofar as they assume behind it the existence of a mind or consciousness similar to ours. Thus, a book or a film (or any cultural, "meaningful" production) can only be grasped as an intended and conscious expression of a "subject" --who is the "author". What the hermeneutics fails to grasp is that one cannot "understand" Proust himself (this is just a way of speaking) but rather, and simply, the text effectively written by him. Structuralists were the ones who ever conceived such a necessary distinction --yet they grasped it in an insufficient way: I am watching a film and it creates in me a chain of thoughts, ideas and affects. This chain can be different in different individuals. But what is more important is that it always occurs. And when one perceives that there are many relative chains of the kind, changing from one person to another, one should also perceive that there is an immanent "variation" in the film itself (or in a book, or any other thing). One then assumes that this element in variation is nothing less but what the author intended to express in his or her work. It is the "intention" of the author. Or what materially happens is simply my body and mind are watching a film or reading a book. We can evidently develop a closer relationship with the author, to reach more depths in the understanding of a picture, of a film, of a novel. Yet there is something irreducible which remains: if I don't need to encounter the author, there is something "conserved" in a book, in a film or a painting, which is the element of "thinking" in the materiality of the object of work.

This viewpoint can reach even the level of Cézanne's experience, through which he was able to say that "the landscape I painted was perceiving before me..." One should note that the distinction (or even opposition) between "thinking" and "perceiving" comes from the everyday looseness of these notions. One should only consider the existence of active and passive perceptions, as well as active and passive ideas. This is why we have difficulties in discerning what is perceived by a landscape, and what is perceived by the landscape picture, there, painted by Cézanne. They cannot be evenly considered under the same heading. That a film is --potentially-- thinking seems to us as a childish thought, or merely as a metaphor, since we believe that only human beings can think. Or, if they are capable to create in us a series of thoughts, ideas and perceptions (including affects and emotions = Kant's "sublime") human artifacts as well as ordered and inordered rhythms of nature (respectively the mathematical and the dynamic "sublimes" of Kant) can be said to think. Homeros is in Iliada and Odysseia, not the inverse...

Some positions of thought can be easily clarified at this point: an Existentialist for instance would say that what we can perceive is already human; it is a subject, and it belongs to, or is produced by a human being, defined as a conscious subject. This is why a work do not think - only the Ego, the "I" can think, can imagine, can perceive...

Against such an ideology of "communication", which brought us to a position where we have to force our thoughts to interfere with the objective realm of images, with the realm of the media, we may suggest again a Kantian determination: everything (for Kant) can and should be criticized by reason. We are not so much inclined towards such a determination which tries to legislate reason by reason itself. Or we may treat images and words as "institutions" and "buildings". To become "critical" depends not only on their justification but also on an awareness of a possibility of their sublimation, of their inflections, whatever small, which could give us something of a higher faculty of image-making.

We think that we have images and ideas. Spinoza was saying that "having a true idea necessarily tells us that it is a true idea". And paradoxically, when Godard says "non pas une image juse, juste une image", he becomes Spinozist by the same token, since truth, against the prejudices of a lot of documentarists, does not consist in "what people think about themselves", but rather depends on the possibility of communicating ideas, that is, ideas growing together, inscribing themselves to the reservoir of critical opinions. Such an evacuation of "communicative images", bombarding us with advertisements, shows and so-called "news" in the actual actual culture-environment (generally the televisual entity) will lead us to a necessity: making images critical, only by remaining "in themselves"...

Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru

Ulus Baker

(Cogito, Sayı: 6–7, Kış-Bahar 1996, Kolektif, YKY Cogito Dizisi)

1. “Angelus Novus”

Çok fazla gerilere, sözgelimi Uzakdoğuya ya da Antik Yunanlılara kadar geri gitmeden, hâlâ içinde yaşamaya çabaladığımız uygarlığın henüz alacakaranlıklar içinden seçilebildiği, bugünden geriye doğru baktığımızda, modern, ussal ve tekno-bilimsel dünyanın ilk belirtilerini tespit edebildiğimiz bir an, aynı zamanda belki de insanlık tarihinin en büyük kırılmasının çağını açıyordu. Bu an, Galilei’nin Discorsi’sinin ünlü “yöntembilimsel” formülünde tespit edilebilir: “Doğa, matematiğin diliyle yazılmış bir kitap gibidir, bu dili öğrenmeliyiz.”

Belki de Galilei, henüz Nietzsche’nin bahsettiği “yöntembilimsel aşkınlığın” dünyasında değildi,¹ insanın diliyle, tutkularıyla, kaderiyle, hurafeleriyle birlikte bu dünyanın parçası olduğu, merkezinde yerleşmeyi tercih edebileceği, kıyametin bile bir “son” olarak düşünülemeyeceği bir dünyadan henüz yeterince mesafe almamıştı. Evet, bu formül geçmekte olan bir dünya ile gelmekte olan bir dünya arasındaki “çatışma” noktasıdır. Ama artık “çatışma”nın da anlamının değişmeye başladığını unutmayalım: Çatışma, artık sınırların “temas” noktalarında, uygarlıkları veya kültürleri birbirlerinden ayıran “tercüme” hatlarında, fikirlerin ve tasavvurların uzun göçleri sırasında uğranılan kazalarda yer almayacak, “modern” denilen ve zamanla “mümkün olan tek dünya”ya ait biricik uygarlık olarak kabul edilen bir uygarlığın içkin kurucu unsuru haline gelecekti. Kiliseler, diller, bilimsel tasarımlar, dünya görüşleri arasındaki sürekli mücadele hali, defalarca yıkılıp baştan inşa edilen siyasal ya da hukuksal sistemler, rahatlığın çözülüşü ve kendi kendisiyle sürekli bir kavga durumu, “modern felsefe”nin daha eşğinde varsayılmış durumdaydı: Hobbes ve onun “kurtlar yasası”. Foucault’nun ünlü deyişiyle, “eski insanın yerini yeni bir insanın aldığı” söylenemezdi; “insan”, ilk kez doğuyor ve hemen kapana kısılıyordu: “Hem her türlü olumluluğun kaynağı hem de diğer şeyler arasında bir şey olarak incelenebilir bir nesne.”² Bu karmaşık ve tekinsiz konumuyla insan nasıl kurtarılacaktı bu kapandan? Mesihçi, kurtuluşu dinlerin odağından çekilip alındıkça bir taraftan bireyleşiyor, nesneleşiyor, hatta metalaşılıyor, öte taraftan savrulan tanecikler olarak evrenin yeni, Kopernikçi tasarımının tekinsiz boşluğunda belirliyordu. Sanki eski dünyanın arşında yeri belirli meleklerinden biri bir rüzgârla savrularak kendini “ilerleme” adı verilen sonu belirsiz bir sürecin akışına bırakmak zorunda kalıyordu.³

Freud’un derin bir gözlemi: İnsanlar “hakikat”ten çok “kesinliğe”, tamı tamına emin, sarsılmaz, durağan bir nesneler düzenine sahip olmak istiyorlar... Hakikati değil, kesinliği, güvenliği, sarsılmazlığın gücünü verin bize...⁴ Pozitivizmin, yani Batı bilimlerini içeriden kurarak meşrulaştırmayı ve doğrulamayı amaç edinen ideolojinin ekseninde, “hakikat”ın ve her türlü “kutsallığın” silinmesi, eritilmesi amaçlanıyorsa, burada yeni bir tür varolma isteminin, savrulan ve dengesini yitirmesi her an mümkün kozmik bir düzenin içinde “kesinlik” duygusunun, bu en derin insan ihtiyacının oluşturduğu bir değerler sistemine tekabül etmesindendir. Onun tarihi pek eskidir. Belki de Sokrates’in “söz”üne kadar geri götürülebilir: Güzel ya da iyi olabilmek için önce “bilinebilir” olmak, bilinenler arasına katılmak, yani aklın ve Logos’un mahkemesinde yargılanmış, onaylanmış olmak gerekir.⁵

Bilimlerin hakikat arayışı üzerine temellendirilmiş olduğunu sanmak gündelik yaşamdaki olağan düşüncenin varsayımlarından en zararlısıdır. Pozitivizm en büyük işlemini neden dil üzerinde gerçekleştirmeye çabaladı? Dili fakirleştirdiği elbette söylenebilir (Ricoeur). Ancak ona yepyeni bir boyut ekleyerek gerçekleştireyordu bu fakirleşmeyi... Dilin olgular dünyasına, olgu durumlarına tamı tamına uygun kılınmasının araçlarının neler olduğunu keşfetmeye çabalıyordu. Bilime, felsefeye ve mantığa yeni bir dil kazandırmak uğruna dil içinde gerçekleştirilecek bir operasyondur bu... Söylemin düzeni, bilim adamının sözü ve bilirkişiler dünyası, günümüz dünyasının gizli ama pek kolay peçesi indirilebilir bu güçleri açısından bakıldığında, her türlü “görüş bildirme”nin eninde sonunda estetik ve ahlaki bir “hüküm verme” olduğu anlaşılıyor mu? Pozitivizmin kurumsal çatısı akademiden önce devlet ve polis kuvvetleri, yargı ve infaz araçları, yani şu Weber’in ünlü “meşru şiddet araçları”dır. Akademiden ve felsefi eserlerin verilmesinden önce söylemin düzenine dahil olmak gerektiği anlaşılıyor.⁶

2. Kehribarın Öyküsü

Doğa bizim istediğimiz gibi davranmazsa bu ya bizim yanlışlığımız, ya da onun kötülüğüdür... Bu formülün ilk kısmı, bizim “yanlışlığımız” üzerindeki sorgu bilimlerin dünyasına, ikincisi, “kötülüğün” altını çizen ise dinlerin ve ahlakın dünyasına aittir... Her şeye rağmen, uzun dönemli bir olgu olarak bilimlerin dünyasıyla inançların dünyası arasındaki suç ortaklığından son tahlilde bir tür “inanma istemi”ni çağıran, garip bir bilgiler-inançlar-hurafeler karşımını oluşturan bir “çıkar” ilişkisinin varlığı söz konusudur: Dünya bizim istediğimiz gibi davranmalı... Pozitivizmin böylece olgulardan kaçmanın yepyeni bir yolunu bulan bir tür tanrıbilim olduğu açığa çıkar. Tüm Kantçı kökenleriyle birlikte modern bilimlerin bir “çıkarlar sistemi”nden asla bağımsız olamayacağı, bilme yetisinin çıkarlardan arınmış olduğu yolundaki Kantçı varsayımın kendisini pek kolay ele verdiği, hatta kaçınılmaz bir şekilde yıkıma uğratacağı düşünülebilir. Sonuç, Nietzsche’nin gösterdiği gibi nihilizmdir.⁷

“Kehribar kâh kırmızı, kâh kara, kâh hafif, kâh ağır olsaydı..., imgeleme gücüm düşüncenin içine ağır kehribarı kırmızı rengin tasarımıyla birlikte asla dahil edemeyecekti...”⁸ Evet, böyle olsaydı, Kant’a göre, kendi “yasamasını” yalnızca kendi yapan akıl (Vernunft) bütün a posteriori, deneye bağlı bilgidir kendini arındırma yeteneğine sahip olsa da, bundan ezeli-ebedi bir rahatsızlık, yoğun bir güvensizlik duyacak, bu kesinlik kaybını a priori bilgisiyle ve yargılarıyla asla tedavi edemeyecekti. Öyleyse, modern çağ düşüncesinin genel özü gibi bir şeyden bahsedilebilirse eğer, bunu “elden kaçabilen” bir doğadan, bir insandan, ya da bir görünümünden kaçma istemi olarak tanımlayabiliriz. Kesinlik arayışı, böylece, kehribarın öyküsünde düğümlenir. Bana kesinliği ver başka bir şey istemem.⁹

Bu “modern” rahatsızlığın tedavisine yeltenen felsefeler, özellikle fenomenolojinin yürüttüğü tartışmalar, aksine “kesinlik kaybı” ile cesurca yüzleşmeye yeltenen belli bir “Karanlık Aydınlanma” geleneğini her alanda içlerinde sakladılar, yer yer baskıya maruz bıraktılar, hatta bazı uç durumlarda, bu tür düşünceleri akıldışının, irrasyonelizmin alanına yargılayıp mahkûm ettiler.¹⁰

Kesinlik duygusunun olmayışı karşısında cesurca doğa ve insan ile yüzleşmeyi göze alan ve modern dünyanın düşünsel yapılarının (felsefe, bilim vs.) içkin unsurları olmayı asla bırakmayan iki düşünceyi, Kartezyen düşüncenin kısmen karşısında yer alan Spinoza ile Leibniz’de bulmayı öneriyoruz.

3. Bir Sepet Elma

Leibniz felsefesi, Rönesans sonrasının en büyük “okullu” sorusuyla karşılaşır: Eskiler’e karşı Yeniler’in yürüttüğü kavgada (Swift, anti-ütopyası içinde birincileri haklı bulurken, Spinoza bile Platonculuk ile Aristoculuğun skolastik versiyonlarından ne kadar rahatsızlık duyduğunu ifade edebiliyordu) bir tür taraf tutma zorunluluğu ile birlikte, tüm çağların Ansiklopedisinin ne yapılacağı sorusuydu bu.(11) Bacon ve Descartes ile Ansiklopedide, yani tüm çağlardan ve coğrafyalardan miras kalan, ya da şu anda ve burada düşünülmüş, bilinmiş olan bilgiler, ideolojiler, hurafeler ve anlatılar yığını içinde büyük bir temizlik harekâtıydı Bacon’ın Yeni Atlantis’iyle başlayan süreç. Bu temizlik ve ayıklama harekâtı, tüm eleştirilere karşın, yalnızca modern düşüncenin değil, modern ussal kurumların yapılaşma sürecini, Aydınlanma’nın içinden geçerek belirlemekle kalmadı, düşüncenin farklı olanaklarını şiddetle bastırma yolunu da seçti.

Tek sorumlu olmasa bile, Yeniler’in kesinlik duygusunu baştacı etmek Descartes’in şanıdır. Metodun ön plana çıkarılışı insan denilen varlığın soyutlama yeteneği yüzünden bir zorunluluk olarak beliriyor olsa da, Descartes bilimin ilk büyük aşırılığını Varlık sorununu yöntem sorusuna bağlamakla gerçekleştirir. Pascal’ın, dev evrenin boşluğuna bırakılmışlık duygusuna bağlanan varoluşsal tedirginliğinden pek uzakta değildir. Metod, elbette bir tür “kendini köşeye sıkıştırma” süreci olarak tecelli eder: Mümkün olduğunca gerilemek...¹² Olanaklı en yüksek açık-seçikliğe, ama daha da önemlisi “kesinliğe” erişmek. Cogito’da noktalanmış kuşku metodunu Descartes bir mesel aracılığıyla eleştirici rahip Bourdin’e şöyle açıklar: Bir sepet elmanız olduğunu düşünün. Elmaların içinden bazılarının değişen oranlarda ve safhalarda çürümekte olduklarından kuşkulaniyorsunuz. Takip edilecek en emin yol, sepetin içindekileri yere döküp, üzerlerinde en ufak bir çürümeye belirtisi olmayanları teker teker seçip sepete yeniden doldurmak değil midir? Açıkçası, Descartes’in “kuşku” yöntemi sepeti yere boca etme eyleminden başka bir şey değildir. Ve ilkesi, temelinde, bir tür “ya hep ya hiç” işlemine göre çalışır: “en ufak bir kuşkuda en fazla ve en kökten indirgeme”. Cogito, varoluşun ansiklopedisine, hurafeler ve bilgilerin oluşturduğu, yarı mitik, yarı halk inançlarıyla bezenmiş, farklı çağların farklı dönemlerinden gelen ve miras kalan önyargılardan, ama bu arada doğru bilgilerden de oluşan o dev Ansiklopedi’ye yepyeni türden bir güvensizliktir öyleyse.

“Asgari bir kuşku” formülü, Michel Serres’in hatırlattığı gibi, ileride elektromanyetik alan kuramının doğuşunu belirleyen şu ünlü “Maxwell’in fiyrtanı”nı ve oradan kaynaklanacak bir belirlenmemişlik ilkesi”ni de nüve halinde içermektedir: Elmaların birbirlerini zehirleme tehlikesi vardır her zaman. Böylece, hiç değilse şeytansı bir varsayım olarak “buluşma” tehlikesi analitik bir konu haline gelir. Ansiklopedinin heterojenliği karşımıza her zaman karışımlar halinde gelen “doğru-yanlış” demetlerini ve ayrıksı dizileri çıkaracaktır.¹³ En ufak bir kuşkuda azami indirgeme ya da atma, bilimin kendine nesne edindiği her şey üzerinde uygulamayı şiar edineceği bir tür kılı kırk yarıcılığın ana formülüdür. İleride Pozitivizmin belli biçimlerinin, hatta bilim dünyasını bir “Açık Toplum”un demokratik dünyasıyla neredeyse özdeşleştiren Popper’in bile şu ünlü “yanlışlama ilkesi” ile halledemediği ana problem, gerçekten, bilimsel kılı kırk yarıcılığın, Nietzsche’nin deyişiyle “bilim adamı tipi”nin ahlaki-dinsel bir rahip çileciliğinden, ve elbette buna kaynaklık eden bir tür çıkardan, yani güç isteminden bağımsız olmamasıdır.¹⁴

Michel Serres, La Fontaine’in ünlü “Kurt ile Kuzu” masalı ile Descartes’çı kuşkuyu iletişime sokarak, bu yöntemin bir tür “gerileme”, regresyon yöntemi olduğunu ve mutlak bir “vazgeçiş” ilkesi uyarınca düzenlendiğini gösterir. Kurt ile kuzunun öyküsünde taraflar birbirlerinin karşısına hep kendi konumlarını azımsama stratejisiyle çıkarlar: Suyunuzu bulandıramam ki majesteleri, ben suyun akışı yönünde sizden daha aşağıdayım... Bununla

başlayan ve kurt ile kuzunun sırayla kendilerini “aşağılama” yöntemini sürdürdükleri bir yapısal düzenek La Fontaine’in masalının ana eksenidir. Sonuçta kurt, argümanı daha ileriye götüremeyeceği bir “kör” noktada, kuzuyu kapıp götürecektir. La Fontaine, sihirli sonucu son dizede formüle eder: “Artık dava (proces) bitmiştir.” Dava’nın Fransızcadaki her iki anlamıyla: Akış ve Yargılama...15

Batı bilimlerinin ve felsefesinin temel kurgularından biri olarak Kartezyen kuşkuculuk da bir tür regresyona dayanır: Dünya beni her an enayi yerine koyabilir; tanrı beni kandırabilir; gördüklerim, dokunduklarım, hissettiklerim ve düşündüklerim her an bir önyargı, bir düş, bir yanılsama, bir delilik, çılgınlık halinin sonucu olabilirler. Enayiliği kabullenmek bilimlerin ve Batı felsefesinin maniyerist bir kuşkuculuğu olarak, Pyrrhon’un ilkeli kuşkuculuğundan ayrılır. Bilimsel dünya tasarımı maniyerizmden, bilim adamının eda ve tavırlarının sağladığı boşluktan, ama tam da o “kör” noktada kurulmuş olan Cogito’nun “en aza indirilmiş” odak noktasından ayrılmaz. Artık rahatlıkla sanılabilir ki, beşeri varlığın bir tür “bilimsel davranış” içgüdüğü vardır: Bedenin tüm çıkarlarından ayrılmış bir tür “bilimsel irade” tasarımına inanç, Rönesans’tan bu yana bilimlerle dinsel yaşam arasında gerçekleşen çok yönlü bir alışverişin arka planını oluşturur.16

Leibniz’in, Aydınlanma öncesinin ve matematikçilerin en büyük düşünürlerinden birinin Descartes’a yönelttiği eleştiri, tam da işin can alıcı noktasına temas etmektedir: Cogito’ya yani tarafsız, mutlak ve kesin “bilinç” ilkesine çağdaşı Spinoza ile birlikte gerçekleştirilmiş en büyük saldırdır bu. Leibniz’e göre Ansiklopedi’nin doğrular ile yanlışlar, hurafeler, boş inanlar, geleneksel halk bilgileri, doğru ya da yanlış bilgiler ve bilimlerin karmaşasından oluştuğu doğrudur. Eskiler ile Yeniler’in savaşında Leibniz, Spinoza’dan farklı olarak, Yeniler’in yanında görünmesine rağmen, tüm gücünü, Ars Combinatoria’sını, sonsuz küçüklükler ve ihtimaller hesabını vs., Kartezyen olmayan bir esneklik öğretisine adanmış gibidir. Onun indirgeme yöntemi Descartes’ınki gibi “ya hep ya hiç” ilkesine göre işlemez. Ansiklopedi, aynen Dünya’nın kendisi gibi sonsuz bir karışımdır. Doğru bilgiler yanlış bilgilerden “en ufak kuşkuda en fazla safrayı atma” yoluyla ayıklanamazlar. Descartes’ın hatası, elmaların sayısını “sonlu” varsayıyor olmasıdır. Oysa elmaların çürümesi sonsuz küçüklüklere kadar giden en az iki ayrıksı dizi üzerinde gerçekleşen, esas anlamıyla “atomik” bir süreçtir. Tartışılmaz bir şekilde, Galilei ile “makrokozmos”a bakan insan gözü, Loewenhoek’in buluşu mikroskop ile, en küçük bir su damlasının içinde sayısız canlı varlıkla karşılaştığından beri, “fark edilemeyecek kadar küçük”lerin yeni sonsuzluğuna, mikrokozmosun sonsuzluğuna çevrilmiştir. Tek tek elmaları boşaltmak da böylece “sonsuz” bir süreçtir.17

Leibniz ile birlikte, bilimin “farkedilemezler” ile ilgisi başlar. İleride “biyolojik” dünyaya yönelen doğa bilimlerinin yolu ilk kez çizilmektedir. Bu yol üzerinde iki dev karşılaşmanın vuku bulduğundan söz edilebilir. Joseph Needham’ın “Batı uygarlığına özgü şizofrenik bir durum”18 dediği, aşkın bir metafizik varlığı temellendiren tanrıbilimsel dünya görüşü ile Descartes’ın “otomat” dünya düşüncesi arasında sürekli bir yalpalama durumu bunlardan birincisi ise, aşkınlığın alanını ortadan kaldırarak tanrıbilimsel düşüncenin hâkimiyetini kendine özgü bir tarzda silip bitiren modern düşüncenin güzergâhlarının yer yer insan sorusu ile karşılaştığı bir yalpalama hali ikincisidir. Bu ikinci durumu ileride Spinoza ile başlayarak ele almaya çalışacağım.

Unutulmamalı ki Leibniz’in felsefesi Aydınlanma’nın en önemli araçlarını kurma amacına adanmıştı: Kesin matematiğin içinde olasılıklar alanını açmak, üstelik Kombinasyonlar

Zanaatını, Borges'in ünlü labirentleri gibi yeniden ve yeniden örebilecek bir yöntembilimi çerçevelemek. Böylece Doğa artık mikroskopik bir kavrama kavuşabilir.¹⁹

Leibniz'in, daha önce Descartes ile Spinoza'da yöntemin esas amacı olarak beliren “kesinlik” ile “açık-seçikliğe” erişme düşüncesine oldukça zarif bir yaklaşımla karşı karşıyayız: Doğru ile yanlışın, kesin ile belirsizin, şöyle-böylenin, her türlü bakış açısınca çekip çevrilen “yaklaştırmaların” (proximatio), asıl önemlisi, aydınlık ile karanlığın girift bir karmaşası olarak kavranan bir Doğa'nın ve evren tasarımının içine “çoğulluk” ve “ilişki” ilkelerinin yerleştirilmesi bu zerafeti belirliyordu. Descartes kesinlik ve açık-seçiklik konusunda tek bir filtre uyguluyordu: Ya hep ya hiç. Düalist düşüncenin ardalanını oluşturan işte bu filtreydi. Oysa Leibniz'in önerisi, filtrelerin kuramsal olarak sonsuz olması gereken bir sayısına ve bunun Varlıkların Merdiveni (scala entium) üzerinde bir “bakış açısı” içinde dizilenerek sonlandırılmasına dayanıyordu. Buna göre, doğrunun içindeki yanlış, açık seçik içindeki karmaşık, aydınlığın içindeki karanlık, belirlinin içindeki belirsizlik, ya hep ya hiç ilkesine göre asla ayıklanamazdı. Her yanlış bilginin, her hurafenin, halk bilgeliğinin ya da geçmişin mirasının içinde, her zaman ayıklanması gereken, ya hep ya hiç ilkesinin şiddetinden kurtarılması gereken aydınlık bir alan, hiç değilse bir aydınlanma alanı vardı. Böylece, Leibniz'i sözgelimi başka bir uygarlığın düşünce sistemiyle ilk kez ciddi, etnosantrik ya da Avrupamerkezli bir meraktan uzaklaşan, sözgelimi Çin düşünce sistemiyle ilgilenen ilk düşünür olarak buluyoruz.²⁰

Leibniz, bilimlere, böylece yeni bir kavrama dikkat etmeyi, saygı duymayı öğretmişti: Bakış açısı. Onun Monadolojisinin sırrı “bakış açılarının” çoğulluğunda yatmaktadır: Hepimiz aynı kentte yaşıyoruz; sabahleyin her birimiz kendi evinden dışarı çıkarak, belli sokaklardan geçerek, belli meydanları katederek, kentimizi hep belli bir perspektiften görüyoruz. Kent ise, işte bu her birimizin perspektiflerinin toplamından başka bir şey değil. Dünyanın, “bir arada mümkün” olan perspektiflerin toplamı olduğu düşüncesi, elbette modern bilimlerin geometrisinin pek katlanamadığı, hiç değilse statik, Newton'cu, analitik bilim anlayışının baskı altında tuttuğu bir girişimdir. Leibniz'ci perspektif, yepyeni bir görelilik anlayışının mümkün olabileceğini açığa çıkarır: Rönesansın, neredeyse Tanrılaştırılmış bir insanı “özneleştiren” ve “mutlak bakış”ı ona bağlayarak temellendiren perspektif anlayışının yerine, çoğul perspektiflerin göreliliğini ve buna bağlanan yepyeni bir özne-konumunu getirir. Kent, perspektifin bu yeni kavranışı sayesinde, artık “özneye göre” değişen gerçekliğini terk ederek, perspektiflerin aynasında öznelerin dağılımını gerçekleştiren dev bir diyagram haline gelir. Dünya artık “özneye göre” değil, kendini “özneleşmelere” hep farklı biçimlerde, algı ve bilme düzenlerinde sunan bir göreliliğe sahiptir.²¹ Marks'ın “ideoloji”/”bilim” sorunsalını temellendirdiğini söyleyebileceğimiz anekdotu, “bir köylü kulübesinde elbette bir saraydakinden farklı biçimde düşünülür”, Leibnizci perspektif düşüncesini ziyaret etmekten geri kalmaz. Köylünün saraylı gibi düşünmesi, açıkçası, ideolojidir. Ancak, salt bir “yanılsama”, ya da “yanıltma” dizgesi olarak “ideoloji” ile “bilimsel düşünce” arasındaki ayrım çizgilerini çekmenin zorluğu, yine bu sözlerden ve Leibniz perspektivizminden açığa çıkar. bilim, ideoloji adı verilen şeyle birlikte “dünyaya yönelik bir davranış türü” olma vasfını paylaşmaktan kaçınamayacaktır.²²

4. Kandaki Kurtçuk

Spinoza'nın modeli ise “kandaki kurtçuğun” bakış açısında düğümlenir. Res cogitans'ı, düşünen-bilinçli varlığı ve kafatasının içine hapsedilmiş düşünselliği askıya alma görevini Descartes'a karşı büyük bir ciddiyetle üstlenir. “Kandaki kurtçuğun” perspektifi, Doğa'nın tümünden o kadar uzak, bütünselliğini kavramaktan o kadar uzaktır ki, incelemenin

adımlarının sonsuzluğu neredeyse bir ebediyet gereksinimi olarak açığa çıkar. Spinoza'ya göre, fizik, Tanrı'nın gözüyle olmazsa hiç yoktur.²³ Ancak, lumen naturale'nin, zihnin doğal ışığının her insana sunduğu, ancak tarihsel-mekânsal sınırlılıkları yüzünden kalabalıkların asla kullanma gücüne sahip olamadıkları kavrayış gücünün ciddi bir tamirden geçirilmesi ve bilginin dünyaya yöneltilmesi mümkündür ve bu işlem, Ethica içinde gerçekleştirilir.²⁴

Spinoza düşüncesi yer yer siyasallaştığı oranda, Tanrıbilimsel dünya anlayışının en esaslı eleştirisini ortaya atar. Doğrudan doğruya “bilimsel” dil ile “anlatısal” dil arasındaki bir karşılaşmadan yola çıkan Spinozacı tartışma, doğru ile yanlışın, açık-seçik olan ile kesin olmayanın karşıtlıklarını bambaşka bir temel üzerinde görelileştirir. İlk kez, bir “bilimsel dil” sorunuyla karşı karşıya kalırız. Ama sorgulama, Kutsal Metinlere yönelik “hermenötiğin” (hermeneutics) eleştirisini takip etmektedir. Tanrıbilimsel hermenötik, yani tefsir (exegesis), özellikle metaforlar kuramıyla varlıkların yüzünü hep bulandırmakta, banalleştirmekte, eksik tasarımları sistematik yanlışlar haline dönüştürmektedir. Spinoza'nın amacı, buna karşın, bilimsel- felsefî dünyayı, yani akıl gözüyle kavranılan dünyayı tanrıbilim ve inançla yönlendirilen dünya üzerinde hâkim kılmak değildir asla. Onu gerçek anlamıyla ilk “laik” düşünür kılan özelliği, “inancın krallığı” ile “bilginin krallığı”nı, birbirleri üzerinde hâkimiyet kurmamaya, bu uğurda kendi “alanlarını” tadilata tabi tutmaya davet etmesidir.²⁵

Açıkçası, bir bilgiyi insanlara iletme için iki yola başvurulabilir. Birincisi insanların aklına, mantığın ve bilimin yollarıyla, muhtemelen matematik kesinliklerin kuruluşuyla hitap etmektir. Ancak insanlar, dünyasal hırslarının, tutkularının, korku ve umutlarının baskısı altında hep kalabalıklar (vulgus) halindedirler. Aklın diliyle dünyaya bakarak kendini aklın yönlendirmesine bırakmak eninde sonunda “dünya içinde” hemcinsleriyle aynı varoluşu kısmen olsa da paylaşmak zorunda olan felsefeci ya da bilim adamı için bile tamamlanamaz bir projedir. Kutsal kitapların, edebiyatın, vülger anlayışın yeni bir kabulü söz konusudur bu noktada. Kutsal kitaplar anlatılardan, buyruklardan, kendinden menkul mesajlardan örülmüş bir anlatısal bütünlüktür ve “doğru-yanlış” eksenine, bilginin iletimine ve üretilmesine oturtulamaz. Onun alanı, insanları topluluk halinde birbirine bağlayacak zorunluluğu kutsal buyruklar aracılığıyla iletmeye dayanır. Ahlak ve din inançlar alanına aittirler. Etik ise, böylece, artık bilimler alanına doğrudan dahil edilir.²⁶

Spinoza'nın tavrı, böylece, ucu açık bir bilim anlayışıyla kapalı bir dizge olarak tasarlanabilecek, sistematik yanılsamalardan oluşan bir “vülger bilgiler” alanının her birini, kendi işlevleri açısından kavramaya ve meşruiyetlerini tanımaya dayanmaktadır. Bilimin ve dinin (ya da ahlakın, sanatın, edebiyatın da diyebiliriz günümüzden bakarsak) kendi sorumluluklarını üstlenmeleri ile Spinoza'nın düşüncesi ütöpik görünümünden sıyrılabilir ve hâlâ “geleceğin felsefesi” olma işlevine yeniden davet edilebilir.²⁷

Sonuç Yerine: Sıradan Bilimin Öyküsü

Vulgarizasyon, başlangıçta bir 19. yüzyıl merakı ve hastalığı olarak ortaya çıkar. Elbette bu yüzyıl, bilimlerin ve teknik buluşların “zaferinin” çağıdır, biyolojide hücrenin ve dokubilimin keşfiyle birlikte evrim kuramının, fizikte elektromanyetizmin, kimyada ise elementlerin kuramlarının ortaya atıldıkları, günümüz dünyasına hiç de yabancı olmayan tanıdık teknoloji görüntülerinin (buharla işleyen taşıtlar, demiryolları ve sinematoğrafi, ses ve görüntünün fotoğrafik kaydı vb.) ortaya çıktığı çağdı. Kendine aşırı güvenliydi ve bu uğurda, Nietzsche'nin önerdiği gibi Tanrı bile bir kenara bırakılabilirdi.²⁸ 19. yüzyıl öncesinin “buluşlardan” yana pek şanslı olmadığı kuşkusuz iddia edilemez. Ancak, bu yüzyıl, buluşlarını yepyeni mekanizmaların ve kurumların, farklı biçimde örülmüş bir bilimsel-

teknolojik dünya tasarımının arkaplanının önünde gerçekleştiriyordu. Tıpta kliniğin ve genel olarak doğa bilimlerinde laboratuvarın ve gözlemevinin doğuşu bütün bu buluşlar ve icatlar yoğunlaşmasının bambaşka bir alanda işleyen sırrını verir. Modern tekno-bilimsel dünyanın temelleri, “özel” bilim adamının artık bir rahip gibi hücrelerine, kişisel mekânına ya da laboratuvarına kapanmadığı, kendini bütün tanrıbilimsel mülahazalardan bağışık hissedebildiği, Faust idealinin gerçekleşme dünyasıdır aynı zamanda.²⁹ Yüzyılın sonlarına doğru, Vilhelm von Humboldt, ideal bir Devlet aygıtı olarak Üniversite’nin varoluş nedenini açığa çıkaran ünlü açılış söylevini verdiğinde bilimin kurumsallaşması yolunda atılmış olan adımların tümü bütün güçleriyle gözler önüne serilir.³⁰

Akademik özgürlük kendi başına herhangi bir değer içermez. Olsa olsa, bilimsel pratiklerin sorgulanabilir hale getirilmesinin, yöntembilimsel önyargıların yüzeye yaydığı köpüklerin dağıtılmasının bir ön koşuludur. Bilim dallarına “disiplinler” adı verilmesi bu açıdan manidardır.³¹

fiiddet güdülerini bilimsel pratiklere dışarıdan eklenmez. Onların ortak bir kaynaktan geldiklerini söylemek daha doğrudur. Alfred North Whitehead: “Tehlikeli olmak geleceğin vazifesidir... Uygarlıktaki en büyük ilerlemeler, içinde yer aldıkları toplumları batırmak içindirler.”³²

Bilimin “şiddet”ten sorumluluğu, şiddet araçlarının icadının, üretiminin ve idaresinin “bilimsel” olarak yapılmasından çok, modern dünyanın nüvelerinde rüşeym halinde bulunan bir “ilk şiddet”in, ilk eşitsizliğin, ilkel farklılaşma ve bölünmenin kaynağını oluşturmalarıdır. Yazının rahipler tarafından icadının bir anda “karacahil” bir tebalar toplumu yaratması gibi, bilimsel pratiklerin içinde her zaman tohum halinde bulunan bir “gizli bilim”in, açıklığa ve demokrasiye inanılan modern dünyada bile varlığını sürdürmesi sözkonusudur. Gizli bilim, Hermes’in bilimi, büyüsel pratiklerden hiçbir zaman uzak olmadığı eski dünyada rahipler ve saray bürokratları kastının özel iktidar kaynağını oluştuyordu. Bugün sosyal bilimlerin daha “anlayışlı” olmaları için vaazedilen şu ünlü “hermenötik” yöntemler “gizli bilim”den iki temel kaynak aldılar: Birincisi Tanrı sözü olan, ya da Tanrı sözüne irca edilen kutsal metinlerin yorumlanması ve tefsiri, ötekiyse elbette, Tanrının ya da tanrıların, ve onların yeryüzündeki temsilcilerinin ağzından çıkan “yasa sözlerinin” yorumlanışıydı. Kelâm, tefsir ve fıkıh, eninde sonunda «slam’ın da, hermenötik gelenekten ne kadar etkilenmiş olduğunu dışavuruyorlar.³³

Vulgarizasyon “toplumları bilgili kılmak” için yapılmaz. Daha çok, bilim adamının direnemediği bir toplumsal istemin, bilimsel bulguları ve hesaplamaları indirgeyerek insanların “hayal güçlerine” hitap etme çağrısının zorunlu cevabıdır. Bilgiye erişimi demokratikleştirmek şöyle dursun, kitle iletişimi alanında faaliyetini sürdürür ve söylemin düzeni içinde geniş bir dışlama alanı oluşturur.³⁴

Spinoza’nın vulgus’u, insanın dünyaya doğru yönelmesinin tek biçiminin “bilgi” aracılığıyla olmadığından kendiliğinden kanıtıdır. Cehalet üzerine doğrudan şiddet olarak uygulamaya konulan militan ve Jakoben nitelikli modern eğitim, bilimselliğin gereklerinden çok, disiplin mekanizmalarının ve buyruklar düzeninin harekete geçirilmesine dayandırılmıştır. Modern, zorunlu eğitim aygıtı, Foucault’nun ve daha nice başkalarının eleştirel tartışmalarının gösterdiği gibi (kültürün her alanında zaten sorgulanmaya başlanan) acaba “bir şeyler öğretmek”ten önce, “terbiye etmek” amacına mı amadedir?³⁵

Öncelikle Alman «dealist düşüncesinin izlekleri üzerinde harekete geçirilen ve Beşeri Bilimleri hâlâ koşullandırması beklenen Geisteswissenschaften’in hâlâ sürdürdüğü belli bir

safdil idealizmin berisinde Polizeiwissenschaften’in, <dari Bilimlerin her zaman hazır bulunduğunu unutmayalım...36

Çare olarak sunulabilecek bir “Yönteme Hayır” ise, ancak yüzeydeki köpüğü siler... Derindeki çatlağın ve oradan patlayan yeni bir volkanın bizi karşı karşıya bırakacağı tehlikeyi kuşatmaz...37

Modern anlayışın “tehlikeye açık” yönünde bilim, bilme isteminin üzerinde kurulmuş en şiddetli ve totaliter hâkimiyet türü olarak beliriyor... Nietzsche: “Çağımızın bilimlerin zaferinin çağı olduğu iddia ediliyor. Oysa çağımız bilimsel yöntem adı verilen şeyin bilimler üzerindeki zaferinin çağıdır...”38

Vulgarizasyon, yani sıradan bilim, medyatik bir dil kullanmak ile bir zamanlar Althusser’in “bilim adamlarının kendiliğinden felsefesi/ideolojisi” adını verdiği süreçle eşleşir. Günümüzde radikal ekolojist akımların bile, ister Zen takipçiliğine, isterse “akıl yolu”na doğrudan yeniden açılın, “yönteme hayır” takibatı içinde güçsüz düşünceler haline düştükleri, basit bir literatür taramasıyla gözlemlenebilir.39

Klasik anlamıyla bilim adamı portresinin geçirdiği dönüşüm de hesaba katılmalıdır. Yüzyılımız öncesinde çileci rahibe, yüzyıl başlarından itibaren “meslek aydınına”, yüzyılımızın şimdisinde ise departmanlara ayrılmış bir bilimsel işbölümünün dayatmasıyla bir kariyer erbabına dönüşen bilim adamı, kendi mesleğinin icrasında artık bilimin Magnum Opus’larıyla ilgisini kaybetmek, raporların ve periyodiklerin diliyle, kısacası çarpıtılmış bir vulgarizasyonun diliyle konuşmak zorundadır.40

Spinoza ve Leibniz, Aydınlanma’nın öncüleri arasındaydılar. Ama Aydınlanma’nın yapılarından henüz sorumlu olmayan bir çağdan şimdiye doğru seslendikleri de söylenebilir. Bu çağrıda, öncelikle bir uyarı, ikinci olarak da bir “göç daveti” seçilebilir. Uyarı, bilginin perspektifinin Leibniz konusunda andığımız kent metaforuyla ilişkisinin yitip gidişi üzerinedir. Enformasyona dönüştürülerek pazarlanabilir bir meta haline bile dönüştürülen bilgi, göreliliğin “postmodern” yorumlarının ortalığa salınmasıyla birlikte, yaşama yönelik olma niteliğini ve öteki insan duygulanımlarıyla iç içe geçeceği çoğulculuğu yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bilgi Otoyolları, Paul Virilio’nun belirttiği gibi, 19. yüzyılın demiryollarına sunduğu belli bir “mühendislik” tipinden, yani “altyapı ve güvenliği sağlama” mühendisliğinden yoksun olduğu için, yaşamın her alanında büyük bir afallama durumuna, üzerinde yaşanacak panik, depresyon ve felaketlere oldukça açıktır.

Bir de davetten söz edilebiliriz: Batı bilimi adı verilen şeyin üç yüz yıllık “devrimi”, bu devrim boyunca, önce sanayileşmenin, ardından enformasyonun doğasına boyun eğmeye mecbur bırakıldığı süreçler dizisi, heterojen düşünceler alanını dışlamakta, fikirler göçünün geçişliliklerini ortadan kaldırmaktadır. Sanat ve ahlak alanları karşısında bağımsızlaşma, bu alanları da bağımsızlaşmaya sevketmiş, böylece Batı uygarlığı kendi “alt-alanları” tarafından tanımlanan bir geçişsiz alanlar dünyasına dönüşmüştür.

Bütün bunlara karşın, fikirlerin göçü, gerek bu alanlar arasında gerekse dünyanın farklı coğrafyaları arasında yeniden sağlanabilir. Görünürde, bilimlerin alanı yeni dinamizmini çoğunlukla akademi dışında sağlayabilecektir.41

Notlar:

1 Nietzsche, modern düşüncede ve genel olarak felsefe alanında bir tür “yöntembilimsel aşkınlığın” karşısına çıkar. Bilimsel düşünce ve “bilim adamı tavırları” yöntemin bilginin ve bilimin kendisine “aşkınlığına” ve “emrediciliğine” terk edilmiştir.

2 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, (s.312).

3 Walter Benjamin, Paul Klee’nin bir çiziminden hareketle, “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler”, Pasajlar içinde, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

4 Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, (s. 44-5). Buna göre, kesinlik (certitude) öznenin yanıltıcı, kandırıcı bir öteki konusunda emin olma arzusudur ve Cogito’nun, daha doğrusu Descartes’ın “Varım”ının garantisinin peşindedir.

5 Tragedya’nın Doğuşu’nda Nietzsche, Sokrates’i Euripides’in tragedya sahnesinde, “ensesine dikilen bir adam” olarak sunar. Güzellik ve iyilik idealleri, Dionysosçu yaşam olumlamasını sorgularken her zaman “teoria”nın, bilinebilirliğin alanına gönderirler önceden.

6 Michel Foucault, Collège de France’a giriş konuşmasında, “bilimsel” ya da “felsefi” söylemlere dahil olmanın bir tür dışlama/içerme ilişkisinde düğümlendiğini ve bilimlerin alanına içkin iktidar yapılarının her an devrede olduğunun altını çizerek. Bkz. “l’ordre du discours”, *Journal International de Philosophie*, 1982, Vol. 3, Novembre.

7 Güç <stemi’nde Nietzsche, Kantçılığın, aklın ahlaki çıkarlara dayalı “pratik “ kullanımı ile kuramsal-bilişsel alana, dolayısıyla “çıkarlar ile güdülmeyen” bir alana dayalı “kuramsal”, ya da “saf” kullanımı arasında yaptığı ayrımı şiddetle eleştirir. Bilim alanındaki insan uğraşı hiçbir şekilde dünyasal çıkarlardan ve “bilme isteği”nden bağımsız değildir. bkz. *The Will to Power*, Cantor Books, (s. 451, 456, 598).

8 I. Kant, *Critique de la Raison Pure*’den aktaran, Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, (s. 190).

9 İnsan aklının kesinlik ve güvenlik duygulanımlarıyla ve buna bağlanan arzuyla özdeşleşmesi, modern düşüncenin temel varsayımı olarak beliriyor. İlginç olan, Descartes’ın bu “arzusu”ndan başlayan bir süreç içinde, rasyonalist diye bilinen düşünürlerden Spinoza’nın bu tutkuya karşı çıkışıdır.

10 Karanlık Aydınlanma deyişi ile belki Kant’a karşı Sade’ı, Descartes’a karşı Spinoza’yı, Hegel’e karşı Marks’ı sürebilirdik. Ancak, açıktır ki Batı düşünce tarihinin her anında Aydınlanma projelerine eşlik eden ve tarihin “koyu fonunu” sorgulayan çizgiler belirmektedir.

11 Ansiklopedizm, 18. yüzyıl Aydınlanması’ndaki aşırılığın erişinceye kadar, esas olarak dışlayıcı ve tasnif edici bir yapıya sahip değildi. Bilgiler, gelenekler, hurafeler ve “düşünceler bulaşmaları”nın tümü olarak anlaşılan bir Ansiklopedi, kuramsal olarak ya sonlu (Bacon, Descartes), ya da sonsuz (Spinoza, Leibniz) olarak algılanmıştı.

12 Regresyon, Michel Serres’in gösterdiği gibi, modern bilimsel düşüncenin temel stratejilerinden biridir: Öyle bir “emniyet” noktasına kadar gerilemeliyim ki, Arkhimides’in

nl “kaldıraç noktası”na yerleşerek tüm bir evreni öznenin etrafında çekip çevirecek gücü bulayım. Kant’ın kendi felsefesini Kopernikçi bir Devrim olarak gördüğü nokta da buradadır: Daha önce özne nesnenin etrafında dönerken artık tüm bir evren, nesne haline gelerek, öznenin etrafında dönmeye başlayacak... Bkz. Michel Serres, Herms, la traduction, Paris, 1974.

13 Leibniz’de iraksak ve yakınsak dizilerin rolü üzerine, bkz. Gilles Deleuze, Le pli: Leibniz et le Baroque, Editions de Minuit, Paris, 1991.

14 G <stemi’nde, Nietzsche’ye göre, bilimadamı tipinin tarihncesinde “manastır keşişinin” çileciliği ve kılı kırk yarıcılığı yatar: <nsanın kendi üzerinde uyguladığı şiddet ile özdeşleşen Manastır, Bilim dünyası için bir “hazırlık okulu”dur. Bkz. A.g.e. (s.534).

15 bkz. Michel Serres, A.g.e. (s.124-156).

16 bkz. Nietzsche, (A.g.e. s.237).

17 Descartes’ın dönemi ile Spinoza ve Leibniz’in dönemi arasında yer alan bu “optik” fark konusunda bkz. Michel Serres, Le systme de Leibniz et ses modles mathmatiques, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

18 Aktaranlar, Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, Dialog mit der Natur, Serie Piper, München, 1990, (s.34).

19 Mikroskopik kavrayış “oğulluklar arasındaki ilişki”nin resmedilmesi ve haritalaştırılması olarak, günümüz biliminin yepyeni yollarını öncelemektedir. Bu konunun tartışılması için bakınız, M. Serres, A.g.e., (s. 567-9).

20 bkz. Michel Serres, A.g.e. (s.65).

21 bkz. Gilles Deleuze, A.g.e. (s.65-7).

22 Louis Althusser’in yol açtığı ideoloji tartışmaları çerçevesinde, hiç değilse bilimsel olan ile ideolojik olan arasındaki ayrımın pek de o kadar keskin olamayacağı düşüncesi uyanmamazlık edemezdi. Eninde sonunda Marks’ın Das Kapital’i, alt başlığının da göstereceği gibi, “burjuva iktisat ideolojisinin eleştirisi”dir.

23 Spinoza sanki ben size yalnızca tutkularınızı, duygusal dünyanızı, idelerinizin akış ve düzenlenişini “more geometrico”, yani çizgileri, düzlemleri ve hacimleri tarif ettiğim gibi anlatmakla yetinmedim, Tanrı’yı bile öyle anlattım demektedir...

24 Tractatus’un kuramsal olarak bıraktığı boşlukların tümü Ethica’da, Spinoza’nın yaşamı süresince basılmamış kitabında, kısmen de gizli mektuplarında doldurulmuş olarak bulunabilir.

25 De Emendatione Intellectus, Spinoza’nın Ethica’ya geçmek üzere yarım bıraktığı ilk önemli eserlerinden... Başlık, “Kavrama Gücümüzün Tamiratı” diye de çevrilebilir.

26 Spinoza'nın Etik'inin bir ahlak kitabı olmaktan çok, neredeyse biyolojik bir evren modeli üzerine inşa edilmiş bir "insan etiyolojisi" olduğu konusunda bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1980, (s.347).

27 Felsefenin "geleceğe yönelişi" üzerine bkz. Antonio Negri, *The Savage Anomaly*, MIT Press, 1992.

28 Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, Pfullingen, 1963, (s.20).

29 Faust'un, giriş bölümünde Yeni Melek ile anımsatmaya çabaladığımız bir tür "ilerleme" düşüncesiyle de özdeşleştirilebileceğini unutmayalım.

30 Michel Foucault'nun çalışmaları bizi, modern insan bilimlerinin arka planını anlamının, öncü Bilim Babalarının eserlerinden çok, kurumsal yapılar oluşturduğu bir bilgi-iktidar diyagramına başvurmaya gönderdiğini kabul etmeye zorluyor.

31 bkz. Michel Foucault, *La volonté du savoir*, Gallimard, Paris, 1976, (s.121).

32 Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*, New York, 1967, (s.91).

33 Spinoza'nın *Tractatus Theologicus Politicus*'u özel ile genel arasında, Yahudiliğin dinsel tarihinin "özel"i ile evrensel bir Tanrı düşüncesi arasındaki bağ üzerine biçimlendirilmişti. Bu yüzden, «slam tefsirinde "hermenötik" bir geleneğin gerçek anlamıyla varolup olmadığı, ya da günümüzde, hatta "bilimsel" biçimler altında, asimile edilip edilmediği ayrı bir tartışma konusudur.

34 bkz. M. Foucault, *L'ordre du discours*, A.g.e., (s.37).

35 Gilles Deleuze ve F. Guattari, A.g.e. (s.112).

36 bkz. Michel Foucault, "Omnes et singulatim: Vers une critique de la raison politique", *Le Débat* içinde, 1986 Novembre, Paris, (s.47).

37 Nietzsche, A.g.e., (s.354).

38 Paul Feyerabend'in, Türkiye'de de çok tartışılan *Against Method*'u, çoğu zaman sanıldığının aksine, bir "yöntemsizlik" önerisi değildir.

39 bkz. M. Heidegger, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, Plon, Paris, 1977, (s. 5679).

40 Paul Virilio, "Le danger d'accidents sur les autoroutes d'information", *Le Monde Diplomatique*, Décembre 1995.

41 "Fikirlerin göçü" modeli üzerine yazılacak bir düşünce tarihi olanağı üstüne, bkz. Jean-Pierre Faye, "Critique du langage et de l'économie narrative", *Tel Quel*, 1972.

Bir Kü-çü-cük Aslan-cık Varmış...

Ulus Baker

(Bu deneme Virgül Dergisinin Ocak 1998 tarihli 9. sayısında yayınlanmıştır)

Hayvanlar en eski edebiyatın içindeydiler, çok uzakta değildiler zaten: Aisopos hikâyecikleri ile insanlık durumlarına ilişkin metaforlar için zengin bir kaynak sundular. Ama Batı dünyası, sözgelimi Çin uygarlığından veya Hindulardan farklı olarak insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkiyi "dostluk" ile "ahlâki kayıtsızlık" arasında uzanan bir yelpaze üzerine dağıttı. En üst düzeyde "hayvani" tema, Mezopotamya'dan beri gelişen, Yahudilikte ve Hristiyanlıkta ön plana çıkan bir "çoban ile sürü" teması oldu. Tuhaf kriterlere dayanılarak (çift tırnaklı olmak, yarık dudaklı olmamak vesaire) hangi hayvanın yenebileceği, hangilerinin mekruh oldukları tayin edildi. Ama her durumda, bitkilere ve hayvanlara revâ görülen muamele, uygarlıklar düzleminden bakıldığında, insanlar arasındaki ilişkilerin de kriteridir. Öyleyse edebiyatın da...

Modern edebiyatta eskiden bulunmayan bir yenilik, "iyi" ile "kötü" edebiyatlar arasında bir ayrımın, beğeni ve yargılar düzleminde yapılabilir hale gelmesidir. İşte "kötü" edebiyatı ayırdeden ölçütlerden birisi, "evcil hayvanlarla" insanca bir ilişkiyi dile getirmeye çabalayıp durmasıdır -özellikle çocuk edebiyatının önemli bir kesimi, hayvanları "evcil" olarak tasarlar, vahşi dünyaya yumuşak bir geçişe olanak vermez. Bunun en iyi örneği, Melville'in *Moby Dick*'inin "çocuklar için" uyarlanması, vahşi dünyanın, beyaz balinanın göz kamaştırıcı çılgınlığının ya da köpekbalıklarıyla gemi aşçısının o harika konuşmasının çıkarılmasıdır. Robinson Crusoe, "evcil" ile "vahşi" arasında keskin bir ayrım yapar; ancak sonuçta bütün vurgu her hayvanın evcilleştirilmesi, insan çevresinin (tek başına bir insan olsa bile) parçası kılınması gerektiği düşüncesidir. Tarzan edebiyatı ise "kötü" edebiyatın en katlanılabilir örneklerini sunar; tüm bir vahşi ve yalnız yaşayan hayvanlar silsilesi, kendilerine ait duygulanış tarzlarını terkederek, kahramanın sözünün etrafında hizaya gelirler...

Sorun hayvanlarla sürdürülecek ilişkinin "insanca" olması gerektiği düşüncesinden çıkmaktadır. Aynı ilişki, belki de "hayvanca" olabilir yine de -Kaptan Ahab'ın, Kafka'nın hayvanlarını (*Dönüşüm*), Jack London'ın, Faulkner'ın hayvanlarını iyi bir edebiyatın kriterleri olarak anımsamak yeterlidir. Bu hayvanlar sürü hayvanları gibi değildirler, ya yalnız başlarına yaşarlar ya da sürülerine -*Moby Dick*'de olduğu gibi- ihanet ederler. Beyaz balinayla karşılaşmak uğruna Kaptan Ahab da tayfalarına ve gemisine ihanet etmek zorundadır -ölüme dek... Edebiyat böylece "hayvanlar dünyası"nı anlatmayı bırakarak, sıradan natüralizm içinde yepyeni bir natüralizm çizgisini harekete geçirir: Hayvanların edebiyatta varolmasının nedeni, D. H. Lawrence'daki gibi, insanlara evcil aynalar, ahlâki-estetik kriterler sunmak değildir artık, insan varoluşunun ve dilinin kaybolduğu, hayvan duygulanışlarıyla donatıldığımız bir vahşet türüdür. Bu vahşet, Kafka'da olduğu gibi, başka, akıl edilmemiş bir vahşetin -aile ilişkilerinin, her türden evcilliklerin, bürokrasinin ve Devlet'in vahşetinin karşısında bulacaktır kendini. Hayvanlaşmış insan, edebiyatta ne bir fantezi ne de "realizm efektinin denenmesi"dir -zaten olduğumuz, olabileceğimiz, olmayı asla bırakamayacağımız bir durumdur; zaten kendimize benzettiğimiz bir kediye, bir köpeğe dönüşmeyiz, bir hamamböceğine, bir kaplumbağaya dönüşürüz... Hayvanlarla bir ilişkimiz olacaksa, bunun hayvanlardan insanlığı öğrenmek türünden bir metaforla işlenmesi zorunlu değildir -orada, hayvanlardan hayvanlığı öğreniriz.

Kurtlar tam da yukarıdaki nedenlerden dolayı, bütün diğer hayvanlara oranla ayrıcalıklıdırlar. Jack London'da olduğu gibi, kâh bir iç sese kulak veren kendilikler olarak, kâh insan vahşetinin yalnızca hayvanlara değil, kendi kendine de yönelen kötü ve kayıtsız şiddet türünün en iyi ifadesi olarak yaşamak zorunda kalırlar. Evcillik ise, köpeklerde olduğu gibi "dostluk" adı altında sadakat beklentisini onaylayan temel ilişki tarzıdır -insan türünün bir bencilliğidir. Hayvanlar dünyasını bir "metafor" olarak tutan fabl yazarları ve karnaval edebiyatı daha masumdur, çünkü salt evcillikler türetmekle kalmaz, doğrudan doğruya insanlar dünyasına, politik ve kültürel ilişkilere yöneltir oklarını.

En kötü durum psikanaliz edebiyat yorumunda ve eleştirisinde kullanılmaya başlandığı andan itibaren gerçekleşmiştir: Bir çocuğun sokakta bulduğu bir köpeği ya da kediyi eve getirip de, ona aile içinde zaten her zaman bir yerin önceden sağlanmış olduğunu hissettiği an insan-hayvan ilişkisinin tüm gerçekliğini yitirdiği, hayvanın ailevi bir sembol haline geldiği son derecede kritik ve meş'um bir andır. O andan itibaren çocuklarla hayvanları sevmemek daha iyidir. Öte yandan, Dostoyevski kahramanlarında olduğu gibi sokağa çıkılır, ölü bir köpek görülür köşe başında. Ve bütün hafıza, günlük hikâyeler bir anda yitip giderler. Bu asla Ödipal bir durum değil, bir duygulanışlar halidir -köpek bana benzediği ölçüde ben de aynı duygularla etkilenirim; onun bedeninin başına gelen benim de bedenimin başına gelmiştir; bir keder, sonsuz bir keder imgesi... Bu ölen her hayvanla biraz ölmenin ritmidir.

Ölü hayvan, Heidegger'in "hayvanlar ölmez, yalnızca telef olurlar" sözüne karşı ileri sürülebilecek canlı bir kanıttır. Şuurlu olup olmamaları yaşamlarına ya da ölümlerine herhangi bir şey ekleyip çıkarmaz. Tıpkı bizde, insanlarda da belli bir düzlemde olduğu gibi... Oysa harika varlıklar olarak hayvanların, insanlardan farklı olarak çok yalın ve basit, neredeyse sayılabilir duygulanışlarla yaşadıklarının farkındayız: Pavlov, sanılanın aksine, araştırmasını "hayvanlar" üzerinde değil, tam da insanlar, insan dilinin kökenleri ve temel işaretleşme sistemleri üzerinde yaptığını bizzat kendisi söylüyordu: Ağzı sulanan köpekte gerçekleştirdiğimiz aslında bizim olan, bize özgü olan şeydir. Köpek için "anlamının" ne olduğu konusunda herhangi bir şey söylemeye kalkışmayalım...

"Sanki şunu söylemek ister gibi bakıyordu." Bir hayvana ilişkin olarak söylendiğinde bu türden her söz bir klişedir, kötü, yüzeysel edebiyata aittir, tek kelimeyle bir kötülüktür. Bir taraftan evcilleştirilmiş bile olsalar hayvanlar için bizim de bir "çevre unsuru"ndan başka bir şey olmadığımızı gözardı etmenin yollarından biridir. Öte taraftan, bize bunu söyleten ne onun bakışı ne de bir şeyleri gerçekten söylemek isteyip istemediğidir -kötü edebiyatçılar kendi hayvanlarıyla hep böyle karşılaşır; yoksul ve yavan bir evcillik, insanın ahlâki aynası, bir metafor olarak.

Her şey gösteriyor ki ev, edebiyat için olduğu kadar hayvanlar için de iyi bir ortam değildir: Virginia Woolf bile "kendine ait oda"yı sanki geçici bir edebî konfor olasılığı olarak, daha da önemlisi "henüz elde edilmemiş", yani imal edilmesi gerekli bir çevre olarak düşünüyordu - onun yeri daha çok Londra sokakları ve bir fino köpeğinin sokakta dolaşma duygularıdır.

İyi ve kötü edebiyat ayrımını bir kenara attığımızda bile, hayvanın edebiyatta belirişi çok ciddi, belki insanların ve kahramanların belirişinden yer yer çok daha ciddi bir dizi edebi sorun yaratır. Yazma faaliyetinin kime yönelik olduğu sorusunun yerine, kimin adına yazma sorusu gelir: Okur için, müşteri için (ultra-kapitalizm koşullarında müşteri okur filân değil, şirketlerdir yalnızca) yazmak değil, yazamayanlar için, onlar adına yazmak... Ve bunlar, insanlar, hayvanlar, bitkiler ve her şeydir. "Adına yazmak" modern edebiyatın güçlü eserlerini

ayırddeden özelliklerden biri gibi görünüyor: Beckett, Proust, Kafka, Woolf... Modern edebiyat içinde hayvanların yer yer ayrıcalıklı bir yere kavuşabilmeleri herhalde bundandır...

Virgöl 9 , Haziran 1998 , s. 7-8

Bresson ve Transandantal İmaj

Ulus Baker

Sorunumuz Bresson sinemasının bir özelliği idi --Gilles Deleuze'un yalnızca görsel-ışitsel değil, "dokunsal" (tactile) değerleri de sinemaya kattığını söylediği çok önemli bir filmcinin özellikle son filmi olan L'Argent (Para)'dan yola çıkarak-- bu özelliği bize kavratacak bir "eller" temasını geliştirmek söz konusuydu. Demiştik ki olağan "göstergebilimsel" (semyolojik) değerler ağırlıkla dil tarafından yönlendiriliyorlar, çünkü biz insanlar ağırlıkla görsel-ışitsel varlıklarız. Ama bir köpekbalıği sizi yakalarsa salt "dokunma" duyusuyla hareket ettiği için, ve biraz da o korkunç dişleriyle epeyce hoyrat olduğu için parçalayabiliyor. Gerçekten de bilim adamları canlı varlığın temel "araştırmacı" (predator) şemasının dokunma duyusuyla geliştiğini söylüyorlar. Sert ile yumuşak, sıcak ile soğuk, yoğun ile gevşek --maddi hayatın malzemesi hep dokunma duyusuyla halledilir. Ve eller esas "özelleşmiş" aracınız olmakla birlikte vücudunuzun bütünüyle, hatta iç organlarınızla bile "dokunuyorsunuz" --dudaklar, dişler, cinsel organlar, vücudunuzu kaplayan deri vesaire...

Giderek diğer pek özelleşmiş duyuların da hangi bakımlardan dokunmaktan kaynaklandığını da tartışanlar oluyor: ağırlıkla görsel-ışitsel varlıklarız ama görmenin ve işitmenin de ağır felsefi sorular sordurabilecek bir kaynağı olarak dokunsal değerlerin varlığını tespit etmek gerekiyor. Uzun bir süre filozoflar ve doğabilimciler, görmenin modeli olarak "görüşü" yayınlayan bir organ olarak gözü temel almışlardı. Bugün fotosel mantığıyla, yani ışığa duyarlılıkla uzmanlaşmış hücrelerle açıklıyorlar ki bu da esasında bir "dokunmadır". Ses üstüne ise (kendi videografik çalışmalarımızda özellikle Ersan'ın önem verdiği bir unsur olarak) epeyce konuştuk ve daha kolay anlayabiliyoruz ki kulaklarımız özelleşmiş olsa bile, bütün vücudumuzla işitiriz ve arkamızdaki sesleri de işitebildiğimiz için, Marcel Chion'un vurguladığı gibi, "akusmatik" denen bir ses türü var --yani "kaynağını görmediğiniz bir ses"... Bu sesi çok ilginç bir şekilde ilk tasvir eden kişi filozof Spinoza olmuştu: Musa dağa çıktığında büyük bir gürültü duydu, sonra bir ateş gördü ve geldi bunu aşağıdakilere "aktardı"... Büyük "gürültü" aktarıldığı anda Tanrının Sözü oluverdi --ateş ise onun imajı... Spinoza'nın söylediği şey gerçek anlamıyla sinematografiktir --görüyorsunuz ve ona tekabül eden bir imaj var... Ancak bu ikisi asla aynı şeyler değil, çünkü bir "mucize" olmaktan çok uzakta, doğanın her an zaten üretebildiği süreçler... Tanrı ile yüzleşmenin epeyce gürültülü-patırtılı olması gerektiğini herkes bilir, ama Spinoza Tanrı ile pek sakın anlarda, mesela hayatın farkına varma yoluyla, akıl yoluyla, bilgiyle, günlük hayat içindeki algılarımız yoluyla da karşılaşabileceğimizi hatırlatmak istemiş olmalı.

İşte Bresson bizi neredeyse her imajında Tanrı ile, yani asla görülemeyecek, işilemeyecek olanla karşılaştırmak isteyen bir sinemacı-filozof... Ben buna bir süredir "transandantal", yani "aşkınsal" imaj diyorum ki Bresson'dan başka pek çok ustaları var --Tarkovsky, Sokurov, bazan Renoir, ama esas ve sistematik olarak İran sineması... Kant "transandantal hayalgücünden" bahsediyordu ve bu kavramının diyalektiğini Kritik der Urteilkraft, yani Yargılama Gücünün Eleştirisi'nde kurmaya çabaladı, ama önsözünde buna a priori bir açıklama getiremediğini itiraf ederek. Ama "transandantal imaj" teriminin nerelerde kullanıldığını araştırmaya kalkarsanız yalnızca okuduğunuz metni, bir de "reklamcılık" üstüne yazılmış, bazan tuhaf bir

şekilde Doğu felsefelerine gönderip duran sıradan metinleri bulursunuz... Yani Kant "transandantal hayalgücünden" bahsetmeye giriştiğinde, "transandantal imajlardan" bahsedemiyordu, çünkü onların nerede bulunabileceklerini, ya da imkan dahilinde olup olmadıklarını bilemiyordu. Bir filozof için çok zor bir an olmalıydı bu, çünkü transandantal bir hayalgücünden bahsederken ona ait olduğunu düşünebileceği imajlar ortada yoktular. Bu sizi felsefeden ve sanattan koparıp dosdoğru teolojinin alanına atabilecek bir gerilimdir. Ama Kant imajlarla değil, hep aşılmaya mahkûm ölçüler ve şemalar çerçevesinde kendine güvenli bir felsefi alan yaratmaya çabaladı: Doğa bizim hayalgücümüzü fersah fersah aşan işler yapabilir --o zaman başka yetilerimiz devreye girmek zorunda kalırlar ki düşünmek, yani akıl ve muhakeme bunlardan yalnızca ikisidir. Hayalgücümüzün kavrayamadığı şeylere Kant "yüce" (Sublime) diyordu. O zaman biz kendimize şu soruyu sorarız: Doğanın, bu kainatın bir "Amacı" var mı? Bize "var" gibi geldiğinde işte bize hiçbir "imaj" sunmayan o Tanrısallıkla yüzyüze kalmışız demektir. Amaçlar ile araçları değerlendiren yetimiz de Akıl ve Kavrayış olduğuna göre (sırasıyla Vernunft ve Verstand) imajları olmayan bir Hayalgücüyle (Kant'a göre şemalar ve ölçüler kurma yetimiz) işgörmeye mecbur kalırız.

Kant'ın "imajsız" transandantal hayalgücünden (bu tuhaf bir durum olmayı hala koruyor) "transandantal imaj" fikrine nasıl geçilebilir? Ancak "gösterilmeyen" imaj bunu yapabilir... Peki nedir "gösterilmeyen imaj" --ya da daha doğrusu böyle bir mefhum kendi iç çelişikliğinden kurtarılabilir mi gerçekten? Yıllar önce Vertov'un formüle ettiği "aralıklar teorisi" sayesinde bir girizgah oluşturabiliriz sanıyorum: diyordu ki sinema "görünenlerle", yani imajlarla işlemek zorunda değil --başka bir deyişle Virginia Woolf'un çok güzel tasvir ettiği o "özetleme" imajlarıyla tiyatro yapmak, "göstermek" zorunda değil. Vertov formülünce esas önemli olan şey, iki imaj arasındaki o boş alandır ve her şey, sinematografi, orada kurulacaktır. Deleuze bu aralıklar teorisine verdiği büyük öneme rağmen, çalışmasında bence Vertov'un "zaman-imaj" alanında da çabalayıp durduğunu, mesela Coşku filminde, özellikle de Lenin Üstüne Üç Şarkı'da bu meseleyi oldukça ciddiye aldığını hafiften gözardı ediyor. Vertov Sinegöz ile Radyokulak öğretilerini ayrı ayrı ileri sürmüş değil --yazıları gösteriyor ki, her ikisini birden, belki interaktif olabilecek bir görsel-işitsel medyum ütopyasıyla, yani enteraktif televizyon fikriyle birlikte ileri sürüyor. Transandantal imaj, buna göre, aralıklarda belirir --imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlamak için zorunlu değildir... Ama Vertov ile sürekli dalaşma halinde olan Eisenstein'in de farketmediği gibi sinema esasında montajdır, yani sadece imajlar sunmakla kalmaz, bir düşünce ve ona uygun düşen bir eylem tarafından yukarıdan belirlenir ve bu montaj düşünce imajların kendisinden çok birbirleriyle kuracakları ilişkinin bütününde belirlenir. Eisenstein için bu bütün, "kayıtsız olmayan doğadır", yani "pathos" ... Vertov içinse, Deleuze niye bu terimi kullanmamış bilmiyorum, bir "rizomdur" --yani makinasal fonksiyonların doğal, bilişsel, üretken eylemi... Vertov sinemanın hep konuştuğumuz gibi bir "düşünme aygıtı" olmasının önkoşulunun, sinemayı kitlelere bir yumruk gibi indirecek (Eisenstein'in Sineyumruğu) ve onları böylece "bilinçlendirecek" doğal cihaz olarak görmekten vazgeçmekten geçtiğini farketmişti. Sinema neyse odur, yani bizim olağan koşullarımızda göremeyeceğimiz birtakım şeyleri gösterebilen bir "göz" ... Ve bunun ötesinde bir şey de değil --ve Vertov bu gözü, mesela Jean Baudry'nin sandığı gibi "fetişleştirmekten" çok uzakta, neyse o olarak sunmayı da başarır ve bunun için hepimizin seyrettiği Kameralı Adam'ı çeker.

Bresson'da aramaya çalışacağımız "transandantal imaj" fikrini Vertov'dan geçirmemin nedeni, onda transandantalizme varan bir felsefe bulmaya çalışmam değil... Böyle bir arayışa yaşıyorsa ilk o karşı çıkardı ve bizi aptallıkla, burjuvalıkla suçlardı. Sonuçta transandantalizm ya Tanrı fikrine erişmek için kotarılır ya da Doğulu mistik hallere meditasyon aracılığıyla erişebilmek için... Ama biraz yakından bakıldığında Vertovcu "aralıklarda" beliren şey aslında "görünmeyen imajlardan" başka bir şey değildir ve bunun maddeci yorumunu da zaten yine Vertov'un çalışmalarında buluyoruz. Marx da Kant için "utangaç maddeci" dememiş miydi? Tabii ki bunun için bu felsefecinin de, tıpkı Hegel için yaptığı gibi, "satırlarını" okuması gerekiyordu. İlke olarak hep metni temel alabilirsiniz ama onu satırlarıyla birlikte devralırsınız --yani "aralıklarıyla" birlikte... Bu satırlarının "söylenebilen" ama ancak "ima edilen" bir şey olduğunu varsayan disipline hermenötik, yani "yorumsamacılık" diyoruz. Her şeyin aslında satırlarında "nesnel" olarak söylenmiş olduğunu düşünüyorsanız o zaman Vertovcusunuz demektir, çünkü Vertov'un "aralıklar teorisi" ilişkiseldir -- başka bir deyişle önemli olan iki imajı birbirine bağlayan algılama sürecidir. Ama iki imaj birbirlerinden çok farklı dünyalara ve bakış açılarına ait olabilirler. Böylece Vertov için algı nesnel bir olgudur, salt bir özneye ait değildir ve ancak bu sayede öznellikler oluşturuşu bir güce sahip olabilir. Vertov'un sinematografiye bakışının Bergson'un felsefi şemalarına tam uyum gösterdiği konusunda Deleuze'ün ileri sürdüğü tezler tam olarak katılamasam bile (çünkü onun algı-imajların ötesine geçtiğini düşünmek için epeyce nedenim var, özellikle her şeyi aksiyon-reaksiyon ikilisinde düğümleyen bir "hareket-imajla" sınırlı kalmadığı konusunda --ama bunu sonra tartışırız) "algıları maddi dünyaya naksetme" projesinin bu felsefeyle bir ilişkisi olduğu doğru olmalı.

Transandantal imaj ise her şeyden önce ve esas olarak Deleuze'ün "zaman-imaj" diye tasvir ettiği alana ait. Tarkovsky ile Bresson (günümüzde ise Sokurov) bunun en büyük ustaları. Önce terimin Kantçı manasına bakmak gerekiyor: Transandant dediğinizde Kant'tan önce anladığınız şey herhangi bir yetinizi aşan olgu demektir... Buradan bir sıfat türetirseniz Tanrının sıfatlarıyla karşılaştırdınız. Tanrıyı hiçkimse göremez, ama Bütünün varolabilmesi için varsayılması şarttır. Transandans ise Varlığa yüklendiğinde onun yaratılış hikayesine gönderiyordu --yani dünyayı ve insanı yaratan Tanrıya... Kant "transandantal" sözünü bambaşka bir manada devreye soktu: dedi ki mesela hafsalanız kainatın büyüklüğünü kavrayamıyor, o halde sınırlarını aşmaya zorlanıyor ve siz hataya düşüyorsunuz. Kavranamazı kavramak, göremeyeceğinizi görmek, aklınızın alamayacağını akletmek istiyorsunuz --ve bu arzulama yetisinin işidir...Başta bahsettiğim Spinoza için durum çok daha yalındı, çünkü hem Musa'nın duyduğu gökgürültüsü doğal bir olguydu ve ancak onu bir ateşle birlikte işittiğinde girdiği ruhsal durum söz konusu "dini" olguyu açıklayabilirdi. Yani ne gökgürültüsü ne de çalılıklardaki ateş mucizedir... Oysa insanlar Tanrıyı "inanılması gereken" bir merci olarak görmek istediklerinden her taraftan kendilerine "işaretler" (signs) gönderilmesini bekleyip dururlar. Oysa her şey doğanın ezeli-ebedi yasalarına uygun olarak cereyan etmiştir ve her şey gibi Tanrıdan gelir, çünkü Spinoza her şeyin "aşkın" (transandant) değil, "içkin" (immanent) nedenidir --causa immanens... Her şey Tanrıdan geldiği için onu herhangi bir yerde, bir imajda, bir seste, bu ikisinin "mucizevi" biraraya gelişinde aramak insanların "doğal nedenler" konusundaki cahilliklerinden gelen zorunlu bir yanılgıdır. İşte Bresson, sıkı bir Katolik olmakla beraber, Tanrının göstergelerinin bu Spinozacı doğasının farkındadır. Belki de kendisine Tanrıtanımaz Katolik denmesinin, benzeri bir tanımlamanın Tarkovsky için de yapılmasının nedeni budur.

Sonuçta ne yapıyorlar? Biliyorlar ki bir imaj "maddi" bir varlıktır ve "sanal", yani "virtüel" olması maddiliğini engellemez. Ama biliyorlar ki madde çok yönlüdür ve bütün yönleri "gösterilemez", ama belki dokunulur, işitilir, tadılır, hissedilir, hayal edilir... Tarkovsky'de madde "emekle" işlenen şeydir --en azından o muazzam Andrey Rublev filminde... Ama maddenin bir "belirsizliği" vardır ki asla herhangi bir forma indirgenemez --Solaris ve Stalker filmlerinde... Sokurov'da mesela Ana ve Oğul filminde "ölüm" bütün maddi imajlarıyla bir gelgit, bir gerginlik, bir halsizlik, sonuçta bir kayboluş olarak belirir --yani maddidir ve algılanır... Ama nasıl algılanır? Elegia dlia Rossiya (Rusya İçin Ağıt diye tercüme edilebilir sanırım) adlı kısa yarı-belgeselinde --böyle terimler kullanmak istemezdim ama yenisini önerene kadar buna mecburum--, seyretmiş olanlar hatırlar, ölüm karanlıktaki bir can çekişme sesinin sönüşüdür; tıpkı menapozun farkedilmesinin düzenli bir sürecin çekip gidiş i olarak farkedilmezliğini koruması gibi... ve diyelim ki vücut bu sönüp gidiş i haber vermek için yeni bir tarz arıyordur, alakasız görünen ve tıbbın belki hala özemediğı başka belirtiler ve sendromlar... Çünkü bir şeyin ortaya çıkışını --bir olayın, bir hastalığın, bazan belirginleşen bir eğilimin-- bir sürecin yitip gidiş inden daha kolay algılarız...

Bresson ise işte "yitip gidiş" süreçlerinin algılanmasının benim dünya tarihinde gördüğüm en iyi uzmanıydı... Masumiyetin yitip gidiş i olarak Para... Sanıyorum Para filmini seyreden hiçkimse sonuçta katil olacak o mağdur "modeli" kolay kolay sorgulayamaz... Aynı etkiyi derinlikli psikolojik kahramanlarla işleyen Orson Welles filmlerinde farklı bir güzergahtan geçerek yaşarsınız. Orada Deleuze'ün çok güzel deyiş iyle ahlaki bakımdan, yani İyi ile Kötü'nün ölçülerince "yargılanamaz" kılınmış tipler vardır. Dolayısıyla daha derin ölçütler bulmaya ağırılırsınız. Ama Bresson'da yeni bir "olgu" ortaya çıkmaz, aksine süregelen olan bir olgu "yitip gider"... Bir olgunun ortaya çıkışının nedenlerini, giderek belki bir "olayın" o çok karmaş ık olabilecek nedenlerini ortaya çıkarabilirsiniz (ya da en azından buna abalayabilirsiniz) --ama "yitip gidiş in" farkına bile varmak zordur...

Meseleyi sinemayla ya da videoda kendi planlayacağımız işlerle bağlantılandığımız zaman ise sinemanın ve televizyonun bize hep dayattığı bir bakış ısından, yitip giden bir varsa bunun muhakkak bir nedeni vardır diye varsayarak yapmayı sürdürüyoruz. Şimdi Spinoza'nın vazgeçilmez bir ana ilkesi var --conatus teorisi diye biliniyor ve diyor ki, her varlık kendi gücü ölçüğünde varlığını sürdürmeye çabalar... Yani bir şeyin yok olabilmesi için onu yokedecek güce sahip bir "dış neden" zorunludur. Daha da önemlisi, hiçbir şeyin doğasında onun yokoluşunu belirleyecek herhangi bir güç bulunamaz... Ancak bütün bu önermeler Bresson'un "yitip gidiş" felsefesiyle uyum içindedirler: İslam'ın sadece popüler alanla sınırlı kalmayan bir inancında her besmelenin milyonlarca cini yokedip geçtiğı gibisinden bir anlayış vardı. Katolisizm ise açıkça eskatolojiktir --son bir nihai Yargı Günü ve ölüm anında (yitip gittiğinizde) mutlaklaş an bir sorumluluk... Peki bu "transandantal" an nasıl hissettirilebilir? Bresson bunu "yitip gidiş in" o ele avuca sığmaz retorüğini filmik ortamda kurarak gerçekleştiriyor. Bir cinayet aslında bir eylem, bir suç değildir; daha çok masumiyetin yitiriliş idir. Bir olay değildir --olsa olsa gazeteciler, televizyon ve kamuoyu için öyledir. Ama bir cinayette bir masumiyetin yitip gidiş i, bir kirlenme süreci vardır ve esas önemli olan budur. Ve mesela bir aş k ilişkisinin hangi noktada sonlanacağı bir sürece girdiğini genellikle farkedemezsiniz. Çünkü "karar anı" dediğimiz zaten iş bittikten sonra insanların ad koyduğı o ana dek pek minik bir uzaklaşmalar birikimi söz konusudur...

O halde Kant'ın "transandantal imajınasyonundan" transandantal "imaj" fikrine nasıl geçebileceğimizin sırrını bize Bresson filmleri sezdirebilir: bir yitip gidiş, heder oluş öyküsü... ama öykü yeterli değildir asla... çünkü "göstermek" zorundadır. Dokunmatik değerler işte bu noktada devreye girerler. Paraya her elin her dokunuşunda "kirlenmeler" birikiyordur. Bireysel ve toplumsal olarak... Birikim açıkça Vertov'un "aralıklarında" cereyan eder... Sonra Bresson Eisensteinvari bir çıkış yapar -- niceliksel birikimin yerini niteliksel sıçrama --hapis, kaçaklık, sonra cinayet-- alır... Ama Eisenstein'dan farklı olarak bu devrim öncesinden devrime ve sonrasına geçiş gibi değildir... Cinayet bir tür "eylemsizliğin", yitip gidişin imajıdır --bir eylem olmaktan çok bir eylemsizliktir ve Bresson onu asla perdede bir eylem olarak yansıtmayacaktır. Mouchette'in intiharının birtakım "karar anlarına" gönderdiğini tartışırken galiba biraz hata yapıyorduk... Bu intihar "zorunludur" --traktörlü adamın onun el sallamasına cevap vermesinin (yani onu kurtarmasının) de hiçbir nedeni yoktur... ne öznel, ne de nesnel bakış açılarından... Mouchette'in yitip gitmesi filmin ilk anından itibaren varolan bir sürecin açığa çıkışı gibidir. Bu yüzden çoğu filmde olduğu gibi intihar bir eylem olarak gerçekleşmez --bir "yuvarlanıp gitme" gibi gerçekleşir... Cinayet, intihar gibi bireysel hayatı sonlandıran nihai olaylar Bresson'da asla gösterilmezler; belki dış sesle ya da başka bir sinematografik "mecaz" ile ima edildikleri olur; ama diyeceğim şu ki, Bresson'daki esas mesele salt bir "ima" değildir. Sinema imalar olmasa zaten hiçbir şey yapamazdı ve bu durum bütün filmler için geçerlidir. Burada söz konusu olan şey imanın da ötesinde intiharla yalnızlık, ya da yetimlik, veya yoksulluk arasında o gösterilemez bağdır. Bresson da pekala en doğrusunu yapar: o bağı göstermez, ima etmeye de kalkışmaz, çünkü ima en az iki imajı birbirine bağlamayı sinematografik dilde yine de gerektirecektir... Yoksulluğun imajları yoktur --çünkü o yokluklarla ilgilidir. Ama film boyunca yokluklar tuhaf bir biçimde "birikirler". Mouchette'in yoksulluğu ve yetimliği, Yvon'un "suçluluğu" birikirler. Farklı tarzlarda ve farklı yönelimlerde, ama bu "birikim" imajlarda ya da imalarda gerçekleşiyor değildir. Düşünün ki henüz suç işlenmeden bir "suçluluk", yani ekranda gösterilemez olan bir şey, film boyunca birikip duruyor...

Böylece sinematograf (Bresson böyle adlandırıyordu sinemacıyı, yani kendini) bu birikimlerdir. Transandantal bir imaj olarak birikimler aramıza girerler --perdeyle, ekranla, seslerle aramıza...-- ve imajları "tekrarlayıp dururlar". Vertovcu ilke uyarınca imajların kendisinde değildirler, ötesine taşarlar... Ama öyleyse tek tek imajlar hiçbir birikim oluşturamazlar... Bir şeyin yukarıdan gelip onları biraraya getirmesi gerekir. İşte bu Bresson'un "el"idir... Şurada bir köşe, sonra başka bir şer, hepsi el yordamıyla yoklanabilir... El yordamı bazan bir tokattır: Para filminde kaçığı sakladığı için beraberce cinayete kurban gidecekleri karısına, bu korumaya karşı çıkarak tokat atan adam... tokat bir sestir ve yalnızca kadının kocasına getirdiği kahve fincanı sarsılmış, belki biraz kahve dökülmüştür...

Bazan el organizasyona çağrılır --bir sahnenin (aslında teknik anlamda plan-sekans demeliydim) el yordamıyla organizasyonuna. Bunun nedeni ise onun elbette ki bir "organ" olmasıdır... Göz yordamının yerine el yordamı geçirildiğinde herhangi bir Bresson filmini elde edersiniz. Gölün Lancelot'sunda şövalye talimlerinin o inanılmaz şiddeti bir ara dışarıdan yaklaşan atnalı sesleriyle mızrağın defalarca vurduğu el hizasındaki bir hedef levhasına aittir. Bresson bir close-up'ın aslında görsel bir imaj olmaktan çok "elin erişebildiği" bir şey olduğunu gayet iyi kavramıştır --bir telefon close-up'ı ne demektir? Bir görsellik malzemesi olmadan önce elle dokunabildiğiniz bir şey... Çalışıyor ve uzanıp açıyorsunuz... Masada bir bıçak sahnede belki filmik

kahramanla kendinizi özdeşleştirdiğiniz bir gerilim var --bıçağı kapmak istersiniz... Özdeşleşme sonuçta bundan başka bir şey değil --görsel-işitsel ama esasında dokunsal... Bir bıçağın kalkıp inişi Caligari filminde olabileceği gibi korkuyla yanınızdaki seyircinin boynuna sarılmanıza yolaçabilir.

El yordamının organizasyonu Bresson'dan çok öncelere taşınabilir: özellikle 17. yüzyıl Felemenk ressamlarının icat ettiği Stijlleven, İngilizce Still Life, Fransızca Nature Morte, bazılarınca "kahvaltı resmi" olan bir tarza... Ölü Doğa, Kahvaltı, Durmuş Hayat, natürmort... Orada Van Beveren'in sebzelerle ve avlanmış bir tavşanla betimlenmiş bir masasında yarım soyulmuş ve bıçak üzerinde bırakılmış bir limonuyla tanışırınız... Her şey el hizasındadır --sanki limonu soymakta olan el çerçevenin hemen dışındaymış gibi. Natürmort bir "alan-dışı", "off-screen", "hors-champs" sanatıdır ve Bressoncu unsurları oralarda da arayıp durabilirsiniz... Bir eli çağıran, resmi göreni veya seyirciyi çağıran bir an...

Bazan bu an, transandantal imajın resimdeki en büyük ustası olarak adlandırmak istediğim Cézanne natürmortlarında belirir... Orada resme bakanı müdahaleye davet eden, hatta bunu el hizasında yapabilen bir motif var: Cézanne'ın küçük köylü kilerlerinde resmettiği bütün o elma ve armutlar (adını unuttuğum biri bu resimleri yorumlarken "bir havuçla devrim yapılabilir" demişti) aslında aşkın, transandantal bir imaja gönderirler --işte bu yüzden masa her an dağılacakmış, çöküp gidecekmiş gibi bir geometriyle resmedilmiştir... müdahale etmezseniz, masayı tutmazsanız "yitip gidecek" bir hayat tarzı vardır --endüstri yavaş yavaş yerleşirken gitgide yoksullaşan doğal köylü hayatı... Bresson da ilk filmlerinden beri el hizasında natürmortlar kullanmayı seviyordu. Köy Papazı gibi erken dönem filmlerinden birinde devreye giren bir arayış olarak manastırın bir odasında masaya yatırılmış ölü tavşanlar; kansız tavuk kesimi ve benzeri...

Bresson'un elini sanırım böyle tahlil etmek gerekiyor: kadrajın dışında, ama her an "çağrılan" bir el olarak... Bu nihayetinde seyircinin uyarılan elinden, dolayısıyla beyninden başka bir şey değildir... Paranın, savaşın, egemenlik yapılarının oluşturduğu bir şebekenin içinde yitip gitmekte olan bir dünyaya müdahale etmek el yordamıyla olacaktır. Ve Katolik bir sanatçıya böyle devrimci bir içerik yakıştırmamanın manasız olduğunu düşünenlere verebilecek tek bir cevabım var: Hic Rhodus Hic Salta... İşte Rodos Haydi Atla... Bu, sonuçta Bernanos'un romanından Bresson'un eserlerine sızan biyografik bir detay gibidir --Günah Melekleri'nde (galiba ilk filmiydi) Bresson kişilikleri soymaya girişir (bu onu "aktör" yerine "ifadesis yüz", giderek "model" arayışına götürecektir). Sanıyorum bunu Boulogne Ormanının Hanımları'nda Maria Casarès gibi profesyonel bir aktrisle didişerek başarmaya çalışmıştı: ancak Bazin'in söylediği gibi her şeyin Racinevari bir klasik tragedya havasına bir anda bürünebilmesi için Diderot'nun metnine eşlik eden bir otomobil sileceği sesi yeterli olabiliyordu. Aktör yerine "model" düşüncesinin Bresson'un bilincinin bir unsuru olduğu ve az sayıda eserinin ilerleyişi içinde rafine olacağı ta baştan besbelliydi.

Bu stilizmin ve biçimselliğin Bresson'a özgü temaların Katolisizmi yüzünden pek abartılmaması gerekir. Evet, onun filmlerinde İsa ikonu yerinden yuvarlanabilir --şiddetli bir görüntü... Ama "sembolik" değeri ne olursa olsun, kişiliklerin biyografilerinin upuygun bir parçası olarak kalır bu olay. Hafızanın asla unutamayacağı görsel-işitsel anlar gibi... Bresson'un ilhamı Bernanos'tan, Diderot'dan,

giderek Dostoyevsky ve Tolstoy'dan geliyordu. Romandan sinemaya bütün araptasyon sorunlarını bu ilişkiler ve ilham çerçevesinde tartışabilecek durumdayız. Tıpkı onlarda olduğu gibi bir yağmur altında ıslanan günahkar bir kadının biyografisinin kendine ait realitesi içinde kalarak iki şeyi anda terennüm edebilmesini sağlayabiliyordu Bresson: yağmur yağmurdur ve hiçbir zaman dinsel veya arşi-erotik (Tanrısal erotizm) sembolizme kendini a priori terketmez. Günlük hayatın bir parçası, bir anı olarak kalır.

Her şey, geçen derste konuştuğumuz gibi Bresson filmlerini ikonlar halinde doldurur: yağmur yağmurdur ama Tanrının bir bağıdır da... Ruhları temizlemek üzere gönderilen... Ama olağan dinsel retoriğin aksine, bir sembol olarak belirmemesi, yaşamın doğal akışının ve birtakım kişisel seçimlerin bir parçası, bir unsuru olarak kalması da gerekir. Dış sesin Bresson'daki gücü işte bu noktada beliriyor: şövalyelerin aşk ve dövüş uğruna o budalaca dünyasını betimlemek gerekiyorsa, bunu sürekli bir ses olarak zırh tangirtıları ile "akusmatik" bir atmosfer yaratarak başarabilirsiniz. Filmin kahramanı çamura düşüyordur (Bir Köy Papazının Günlüğü), ya da kan ve şarap kusuluyordur... Bunlar Kateşizmin ağır ve yüklü sembolleri bile olsalar Bresson'un filminde ikonlar haline gelirler ve günlük hayata yeniden dönerler. Belki Yılmaz Güney'in Umut filmindeki yarı-dinsel yarı-büyüsel ritüeller gibi... Transandantal imaj en baştan ikonografiktir ve belki de ikon-kırıcılar günümüzde Bresson'un "Tanrısız ateizmine" saldırmaktan geri kalmayacaklardır (nitekim bu olmuştur ve ateist bir sinematografinin, mesela Yeni-Dalga'nın bir Renoir'dan çok onu benimsediğini hatırlamak gerekir)...

Kant da "sembolizasyonun" sofistike ve teolojik bir karakter taşıdığını anlamıştı... Sembolleştirme dinin ilk anı mıydı peki? Bunu sanmıyoruz --çünkü kutsalın bir parça-bütün ilişkisi içinde varedilebileceğini bir Durkheimcı dinsel düşünce felsefesi bize hemen gösterebiliyor. Sembol ise totalleştirir, tepeden tırnağa totaliterdir ve inanç nesneleri yaratır --Huizinga'nın enfes iki kitabı var, birincisi tabii ki Homo Ludens, yani "oyun oynayan insan", ikincisi ise Ortaçağların Sönüşü... İki kitap bir noktada birbirlerine cevap veriyorlar: yoksul köylü kitlelerinin "dinsel imajlara" aşırı bağlılık göstermelerinin Kilise'nin sembolik dünyasını nasıl rahatsız ettiğini tartıştığı bölüm --çünkü ikonlarla, yani "imajlar halinde kristalleşmiş dinle" oynayıp durma alanları yaratıyordu bu durum. Paul Veyne de Antik Yunanlılar Acaba Mitlere İnanıyorlar Mıydı? diye bir kitap yazmıştır: cevap ne olumlu ne de olumsuzdur -- çünkü mitler oyunlardan bağımsız değildiler asla... Ama oyunlar da mitlerden bağımsız değildiler. Eğer Bresson sinematografisi bu "oyunun" içinde yerini buluyorsa sözkonusu olan şey özgürlüğün oyun içinde onaylanmasıdır --çünkü bir oyun "tercihler" tarafından belirlenir... Blaise Pascal'ın ünlü "bahsi" gibi...

Cemaat

Ulus Baker

Bana Hacer deyin. Kolaylık olsun. O çok alıştığınız, ekrana gelir, yazıya gelir kolaylıklardan. Ama ben, balımı yedirmem, öyle kolay kolay. Bunu da bilin... Tamam, konuşurum. Başka ne yapacağım? Babam konduyu yaparken sokaktaydım ben... Ama onlar kadar değil. Mahallenin oğlanları daha sokaktaydılar. Sabahtan çıkarlardı. Küçük Armutluya bile giderlerdi. Ağabeyleri karışmıyordu. Diğer mahallede dayak yediklerinde bile karışmazlardı. Bir defasında, içlerinden birinin yaraşma ben baktım eve gidince dayak yerler diye. İğrençti, kansızdı yara... Çökelek peyniri gibi... Yoktu tabii saracak bir şeyler... Çeşmede yıkadık... Oğlan, o gün eve gitmedi. Ben de bugün gitmeyeceğim...

Bana Ahmet deyin. Niye Ali değil? Babama sorun... Anamın içlerinden birini kapardım, mahallenin çocuklarıyla birlikte daldık Çeşmebaşı'na... Oradaki çocuklar, daha korkaklar Küçük Armutlu'dakilerden... Annemin içi, Zülfikâr'ımdı benim, Ali Dede'nin anlattığı... İnce uzun, sipsivri... Nasıl kesecek kâfiri? Babamın keyfi yerinde olduğunda etlere sapladığı kebab şişlerinden birini geçirseydim elime, görürdü onlar... Taş attılar, alınma geldi... Çocukların hepsinin yüzü buruşuk... Karşı mahallenin çocukları, yarama bakım toz oldular... Kaçan kaçana... Geri döndük... Bizimkilerin hepsi kayboldu... Bir o kız... İğrençmiş, kansızmış yaram... Suda yıkadık... Eve gitmedim... Başka bir yere de...

Bana Gülsün deyin (ya da Gülsüm)... Hacer'den farkım yok... Mahalleden genç bir oğlan, bileğimi ısırdığında geriye iğrenç, kansız bir yara kaldı... Dişlerinden birinin biraz çıkık olduğu besbelli bileğimde... Kollarım beyaz... Başka yaralar da var... Nasıl saklayabilirim o öne çıkık dişi? Mahalleden genç bir oğlan, öperim geçer dedi. Öptü... Peki o nasıl geçecek?

Bana Bekir deyin. Yakalandığım gün otuzyedime bastım. Irza mı geçmişim hâkim bey? Yalan... Hepsi iftira... Kadınlara tek bir kez dokundum hayatımda... Bana şöyle böyle diyorlar... O da yalan... Küçük bir oğlanken dokundum bir kıza... İlk ve son defa... Mahallenin şavalak oğlanlarından biri ısırılmış bileğini... Öptüm orasını... İğrençti, kansızdı yara... Kollan beyaz... Başka yara izleri... Geçsin diye öptüm... Demek ki geçmemiş...

Maskeli zenci, mahalleye indi, üç kurt yaktı, seyrine baktı...

Hacer, Ahmet, Gülsün (ya da Gülsüm, hatta Gül bazen) ve Bekir... Bir de Ali...

Mahalleye indiler... Orada yaşayacak, orada ölecekler... O gece nerede uyudu Ahmet? Soğuğu heceleyerek, takırdayan dişleriyle? Hangi ölgün ışıklı evde, kansız bir ameliyat, o korkunç, iğrenç ve kansız yarayı iyileştirecek? Hangi "ırz" yeterli olacak bir öpücüğe, tam tamına? Biz işimize bakalım, sevgili okuyucu ve onlara ONLAR diyelim...

Cemaat II

Ulus Baker

Eşimle onüç yıldır birlikteyiz. Biliyorum. Çünkü bizim fırlama oniki yaşında ve ben geçmişin bazı meselelerini hâlâ hatırlayabiliyorum. Beni aldatmaya başladığından beri yaklaşık beş yıl geçti. Daha önce kesinlikle yapamazdı bunu... Elimi dişlediği gün anladım: Hırçındı, tahakkümcüydü ve benimle ancak üç kişilik o garip yalnızlığı paylaşıyordu...

Toplantılara onüç yıldır gidiyorum. Aralıksız... Darbeden sonra, İsmet Özel'in her şeyini okudum. Bu aralar pek sevmiyorum onu. Konuştuğunda dinlemeye gitmiyorum artık. Bizim çocuklar, hepsi evlendiler, barklandılar. Bir ben kalmışım. Ama onlar da geliyorlar kahveye...

Sigaramın son nefesiyle birlikte koyverdim ruhumun son, parıltısız, sarı siyah, son kırıntılarını. Yalnızlığımı paylaştıklarını düşündüklerimin son nefesiyim ben. Nâzım'ın her şeyini okudum. O garip yalnızlığımı kim var paylaşacak. Kim var paylaşacak o garip yalnızlığımı...

Adımı koyanı sevmeliyim. Sevmeliyim adımı koyanı. Adıma koydular işte... Alın size!

Kedi, hafifçe doğruldu. Kuş, henüz uzakta. Farkedemez onu. Kedi, sessizce yattı. Karınüstü, karların üstüne... Soğuk... Kuş, titrekle, sarsıntısız, donup kalmış, yelkenlerinin dolmasını bekleyen dal üstünde... Soğuk... Kedinin kuyruğu, soldan sağa, sağdan sola, esiyor... Ayaz... Hafiften bir rüzgâr... Soğuk... Kuyruk, soğukun boşluğuna imza atıyor. Kedi, bürokrat... Hergün başka bir kuş gelecek o dala... Soğuk... Kimiltisiz... Mide boş... Ayaz... Yazın sivrisinekler olur... Bitler olur... Pireler olur... Dururlar dal üstünde... Sen. altından geçerken aldanıp... Hooop! Çullanırlar üzerine... Farketmezsin bile...

Cemaat: Bir kedi, bir kuş, bir sivrisinek, bir bit, bir pire...

Ama ne kadar da zor, bir sokak çocuğu için, beyaz yakalı önlüğün yakasını bembeyaz tutmak...

Dayak yemeden... Sorunsuz...

Cumhuriyet'in Siyasal İdeolojileri

Ulus Baker

80. Yılında Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü, 2007 SANART, TMMOB Mimarlar Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği ortak yayını, s. 119--124.

Merhabalar,

Yine oldukça genel bir başlık altında konuşmak durumunda kalacağım. O yüzden biraz konuyu daraltabileceğim bir alana doğru gitmek ya da sıçramak istiyorum.

Her şeyden önce cumhuriyetçiliğin ideolojisinden bahsetmek gibi bir kaygım yok. Biliyorsunuz Respublikum apaçık bir şekilde ideolojiler öncesi siyasi bir alanın tanımlanmış olduğu eski bir kurumlaşma tarzı. İdeoloji ise biliyorsunuz 19.yüzyıl başları ya da 18.yüzyıl sonlarında tanım bulmaya başlamış, ya da bir terime kavuşmuş, bir tür yanlış bilinçlilik olarak 19. yüzyıl boyunca yorumlanmış bir mefhum. Şimdi her şeyden önce ağırlıkla Batı dünyasında tanımlayabileceğimiz, doğrudan doğruya Avrupa ve Kıta Avrupa'sında tanımlayabileceğimiz bir dönüşümü Türkiye'de ve Osmanlı Türk dünyasında tanımlamayı başarıp başaramayacağımızı henüz bilmediğim ve sorun olarak ortaya atmak istediğim önemli bir dönüşümü, yani düşünmenin ne olduğuna dair önemli bir dönüşümü işaretlemek istiyorum. Bu dönüşümün izlerini klasik felsefeden, ağırlıkla Alman felsefesine geçiş sürecinde, yani esasında Kant'ta bulmamız gerektiğini düşünüyorum. Bu düşünceye dair, imajdaki düşüncenin ne olduğuna dair, düşünmenin ne manaya geldiği ya da nasıl işlediğine dair dönüşüm esasında modernlik dediğimiz şeyi tanımlıyor. Kant bize şunu diyordu, çok kabaca ve özet söyleyeceğim, eskiden mesela antik Yunanlılar için, Ortaçağ düşüncesi için, İslam felsefesi için, hatta klasik Avrupa felsefesi için, özellikle de Anglo Sakson ampirizmi için, düşünmek dediğimizde sanki fikirler arasında bir bağ ve fikirlerin içerimleriyle var oldukları, yani düşünmenin kendi başına yeterli olduğu türünden bir anlayış hâkimdi. Kant işte bunu kırıyor.

Kant bize şunu diyor: "Düşünme mekânsal ve zamansal belirlenimlere kavuşmadığı, kavuşturulmadığı anda bir hiçtir, yani yoktur". Kant için düşünce ya da fikir denen, idea denen şey kendi başına ayakta duran birşey değil, illaki mekânsal ve zamansal bir belirlenime sahip olmalıdır. Kant basitçe şunu söylemek istiyordu: Düşünceler bazı düşünürlerin ya da bilim adamlarının gelip göklerden platonik idealar gibi devşirmelerini bekleyen şeyler değildir. Dolayısıyla düşünme, yani moderniteyi tanımlayan düşünme tarzı, fikirleri mekânda ve zamanda, dar anlamda ele almaya çalışmak, kurumlarda gerçekleştirmeleri ve belirlenim kazanmalarıdır. Yoksa bunun dışında modernite açısından fikir diye bir şey söz konusu değildir.

İkinci bir nokta, fikriyatın, 19. yüzyılda ortaya çıkan, cereyanlarla ya da hareketlerle tanımlanan, aynı zamanda 19. yüzyılın siyaset yapma tarzlarını belirlemiş olan ve çok geçmeden Osmanlı Türk geleneklerine de geçmiş olan bir deneyim olduğundan bahsetmek istiyorum. Bu herşeyden önce sosyal bilimlerin mümkün olmaya başladığı ama başlangıçta elbette kendilerini ideolojik olarak farklı bir bilimsellik alanında ve farklı bir akademik alanda tanımlama ihtiyacı hissettikleri bir dönem. Bu dönem üzerinde biraz yoğunlaşmak istiyorum. Çünkü üzerinde çalışmayı sürdürdüğüm bir düşünür var, Fransız düşünürü. Türkiye'de pek bilinmez. Neden bilinmediğini, neden ısrarla reddedildiğini hep düşünmüşümdür. Bu Gabriel Tarde. Zannederseniz 20. yüzyıl başlarında ölmüş olan, Fransız taşrasından, aslında kriminolog

yani bir taşra yargıcı, uzun süre devlet kriminal arşivlerinin müdürlüğünü yapmış ve ilk istatistiki diyebileceğimiz gerçek bir sosyal bir araştırmanın nasıl olabileceğini planlamış bir kişi Gabriel Tarde. Eserlerini tanıtmak gibi bir kaygım yok burada. Zaten vaktinizi almak istemiyorum. Tarde sosyal bilimin kurucuları arasında sayılan birisiydi. College de France'ın başındaydı. Bergson üzerinde son derece büyük bir etkisi var, yani College de France'da kendisini takip eden, Bergson felsefesi üzerinde. Tarde'ın ortaya attığı sorular o dönemin sosyal bilimlerini her zaman ziyaret etmiş olan sorulardı. Yalnız Tarde bu çerçevede önemli olduğunu düşündüğüm bir yenilgiye uğradı; Durkheimcılık, Durkheim tarafından bir yenilgiye uğratıldı. Konuyu şuna taşımak istiyorum: Türkiye'de niye Durkheim'ın büyük bir etkisi oldu? Tarde'ı okuyan söz gelimi Ziya Gökalp ya da Nurettin Topçu, belli bir noktada Tarde'ı terk ederek rakibi Durkheim'a kayma ve sosyal bilim alanındaki ideolojilerini Durkheimcılık çerçevesinde kurmaya başladılar. Şimdi Tarde ile Durkheim'ı ayıran şöyle bir şey vardı. Durkheim için biliyorsunuz toplumsal olana dair mefhumlar bireyin bittiği yerde başlıyor, yani bireyliğin kendi üzerinde yaptırımcı diyebileceğimiz bir olguyla -ki buna toplumsal olgu diyor Durkheim- karşı karşıya kaldığı andan itibaren sosyal bilimlerin alanı ortaya çıkmaya başlıyor. Böylece bireyi tümüyle psikolojinin alanına gönderebiliyordu Durkheim. Buna karşı Tarde'ın esas karşı çıkışı bireyliğin bizzat toplumsal alandan, ya da şöyle diyelim parçalı bütünden aslında çok daha karmaşık olduğuydu. Bunu şöyle örneklendirebiliriz; söz gelimi Napoleon kodunu ele alalım, yani medeni hukuk, belli bir anlayış içerisinde birleştirilmiş bir hukuk bu. Ama tek bir maddesini ele aldığımda diyor Tarde, belki Ortaçağlardan, belki Antik çağlardan bu yana o tek maddenin etrafında örülmüş olan çok büyük toplumsal mücadeleleri görebilirim, ya da aslında çok ufak değişikliklerle, taktiklerle, uyarlamalarla yüklü koskoca bir tarihi ortaya çıkarabilirim, ama Napoleon koduna baktığımızda, Napoleon sistemine yani bütününe baktığımızda, bu karmaşıklık söz konusu değildir. Peki, neden Tarde'ı okuyup Durkheim tercih edilmeye başlandı? Bunu tabii şuna bağlamak lazım: Bir millet oluşumu. Durkheim bu tür mefhumlar ve bu tür kategorilerle iş görmeye, yani genel mefhumlarla iş görmeye daha yatkın bir sosyal bilim sunuyordu. Ziya Gökalp'de bunu algılayabiliyoruz. Genel mefhumlara, ideal mefhumlara ihtiyaç vardı. Şunu da söyleyeyim ki Türkiye'de sosyal bilimlere her zaman bir işlev verilmiştir. Yani sosyoloji dediğimizde bunun arkasında gerçekten bir ülke kurmak, bir millet kurmak gibi pozitivizme de aykırı olmayan, sosyal bilimlerle -19.yüzyıl sosyal bilimleriyle- ilişkili olan, pozitivizme de pek yabancı olmayan, ama önemli oranda eleştirelilik dışı bir sosyal bilimlerin pratiğinin oluşumuyla karşı karşıya olduğumuzu düşünmemiz gerekiyor.

Şu etkileri hatırlatayım: Marksizmin çok büyük bir etkisi olduğunu mesela Cemil Meriç şöyle söylüyordu: "Türkiye'de sağ ideolojiler aslında dünyayı öğrenme denen şeyi Marksistlerden ya da Marksizmin gözlüklerinden öğrenmek durumundaydılar". Bunu dedirten nedir Cemil Meriç'e? Kendi eserlerinden çok, Cumhuriyetin kuruluşundan önce Osmanlı'nın son dönemlerinde Türkçülük akımını söz gelimi ele alırsak, bunun işte (İsmail) Gasprinski'den ve diyelim esas olarak Akçuraoğlu Yusuf'tan, ki Lenin'in hemşehrisi olduğu, Marksist bir akideden beslendiği bilinir ve Turancılığın esas atasının da o olduğunu biliyoruz. Bugün belki bu Marksist köken Akçuraoğlu Yusuf üzerine yapılan çoğu çalışmada ihmal edilmiş olan bir durum. Şimdi Durkheimcı mefhumların ön plana çıkışı dediğimde, herşeyden önce şu kategoriler Cumhuriyet döneminin temel kurucu diyebileceğimiz, aynı zamanda da muhalif de diyebileceğimiz ideolojileri tarafından her zaman kullanılmış. Bunlardan birincisi "hukuk". Şimdi şöyle birşeyi düşünün; hukuk ile kanun arasındaki farktan hukukçular pek az haberdar olabilir ama hukuk felsefecileri epeydir haberdardılar. Şöyle bir şeyi söylemek istiyorum, söz gelimi medenî hukuku İsviçre'den ya da Napolyon kodundan aktarıyorsunuz. Burada yapılan şeyin aslında hukukun bir düşünsel alan olarak aktarılmasından kanunun aktarılmasından başka bir şey olmadığını, yani kanunu geçerli kılacak ve meşrulaştırabilecek bir hukuki -

jurisprudansiyal dememiz gerekiyor - alanın yerleşmemiş olduğunu ve kanunun doğrudan doğruya politik bir strateji olarak kullanılmaya meylettğini gözlemlemekten bence kaçınmıyoruz. Türkiye'de hâlâ içinde yaşadığımız durumda siyasetin gerçekten bir hukuk bunalımına denk düştüğünü söylemem gerekiyor sanıyorum. Bunun nedenleri hukukun aslında kanunların arka planına yerleştirilen bir düşünme tarzı haline gelmedikçe - Kantçı anlamıyla söylemeye çalışıyorum bunu - yani hukukun bir ideal durum olarak arka planda bulunmadığı, buna karşılık kanunların ön planda bulunduğu durumda kanunların birer iktidar teknolojisine dönüştüklerini ya da müdahil bir politik aygıtın parçası olmaya başladığını söylemek istiyorum. Burada önemli olan nokta, Cumhuriyet döneminde - bildiğimiz gibi - aileye yönelik düzenlemeler çok anahtar bir rol oynamış görünüyorlar. Büyük ideolojik temrinler değil ama doğrudan doğruya patriarşik aileye yönelik medeni hukukun, ama aynı zamanda tabii kadınların özgürlüğünün ön plana çıkarılması. Burada patriarşik devlet ile - yani Osmanlının artık çözülmekte olan devlet anlayışı ile - yine patriarşik olan aile yapısı arasında sanki bir gitgelin, bir alışverişin bulunduğu ve lağvedilen bu devlet anlayışı ile birlikte doğrudan doğruya aileye hukuk aracılığıyla ya da medeni kanun aracılığıyla bir darbe vurulduğunu görüyoruz. Bu şöyle bir romantizmi de sanki taşıyor içerisinde, biliyorsunuz romantizmin esas problemi kişisel ya da şahsi olan ile kamusal olan ya da politik olan arasındaki farkı gözardı etmesidir. Yani hangi büyük savaş, hangi büyük devrim aynı zamanda benim kişisel bir problemim de değildir formülüyle açığa vurabiliriz romantizmin bu tavrını. Bu aynı zamanda bireyselliğin karmaşıklığını içeren bir şey.

Şimdi geriye dönersem, Durkheim'ın Tarde'a yönelik eleştirisi bir tür bireyci, hatta spiritualist olduğuydu. Tarde'ın cevabı şu oldu, dedi ki: "Hayır, ben bireyin karmaşık olduğunu söylüyorum dolayısıyla bireyci olamam yani yekpare bir birey anlayışım yok" gibisinden bir karşı çıktı ya da savunmadı. Şimdi Cumhuriyet döneminde herhalde araştırmacıların gözünden kaçmamış olan bir takım genel mefhumların ideolojik temrinlerle, ama aynı zamanda sosyal bilimlerin de araştırma nesnesi olarak sunulmaya başladığını görüyoruz. Söz gelimi bir tür muhafaza düşüncesi, muhafazakârlık.

Muhafazakârlığın ne olduğunu en iyi Almanlar biliyor gerçekten, ya da Alman Yahudi düşünürler. Başta Karl Mannheim. Muhafazakârlığın bir geleneğin ya da geçmişin korunumu diye tanımlanamayacağını söylüyordu Karl Mannheim bize. Bu ne demek? Korunacak bir geçmiş kalmadığında muhafazakârlık, muhafazakâr ideoloji ortaya çıkıyor ya da muhafazakâr bir toplumsal tip tanım kazanıyor, ortaya çıkıyor. Muhafazakâr aslında şu anı geleceğe yansıtmak isteyen kişi yani bir babanın çocuklarının kendi istediği gibi yaşaması için gerekli olan kurumsal şeyler ya da fikirler neyse onu savunması, yani "Gelecektekiler de benim gibi yaşasınlar, benim değerlerimle yaşasınlar" diyen bir tavır. Dolayısıyla muhafazakârlık geleceğe yönelik, geleceğe bağlanmış ve geleceği idealize eden bir yaklaşım. Şimdi muhafazakârlığın Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde nasıl ortaya çıktığını çok ilginç bir şekilde Bergson felsefesine yapılan göndermelerle yani "Yeni nedir?" sorusunu, "Yeni nasıl mümkündür?" sorusunu soran bir felsefeyle bir ilişki kurması ve bu felsefeyi tercüme ederek ya da bu felsefenin tercümesinin deneyimi ya da yaşantısı içinde ağırlıkla da edebiyatta - aklımda Ahmet Hamdi Tanpınar var tabii- ortaya çıkması da ilginç bir soru. Aynı durumu Nurettin Topçu'nun düşünce alanında da, düşüncesinde de hissedebiliyoruz. Bu çok standart bir yanlış Bergson yorumudur: Süre mefhumunun ortaya atılışıyla bağlantılandırılmıştır.

Hâlbuki Bergson düşüncesinin esas problemlerin ortaya atılışıyla alakalıydı. Yani süre mefhumu bağımsız bir mefhum değil ya da esas mefhumu değil Bergson'un. Problemi şöyle tanımlamak manasına geliyordu Berg-sonculuk; "Yeni nasıl mümkündür, yeni bir soru nasıl ortaya atılacaktır?" Bunun arkasında problemlere dair şöyle bir sezgi var. Bergson'da çok

güçlü olan ve sanıyorum Türk aydınlarının ya da muhafazakâr diyebileceğimiz aydınlarının es geçtikleri bir soru. Bergson şu soruyu soruyordu: "Doğru ve yanlış değerleri, doğruluk ve yanlışlık değerleri her zaman cevapların tarafında çözümlerin alanında aranıyor. Hâlbuki pekâlâ bizzat soruların kendisi doğru ya da yanlış konulmuş olabilirler. Yanlış konulmuş ve yerinde olmayan problemlerle iştigal ediyor olabiliriz her an". Bu gerçekten dilin, hatta gündelik dilin ve eğitim dilinin bir problemi yani bir sınıfa bir soru yönlendirildiğinde öğrenciler sanki doğrudan doğruya bu sorunun doğru ya da yanlış bir cevabı olacağı hissine kapılırlar, yani salt bize soru sorulmuş olması, salt önümüze bir problem konmuş olması bizde bu cevap insiyakını, cevap verme insiyakını harekete geçirir. Şimdi bu Bergsoncu problemin, özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde edebiyat alanında tabii Tanpınar'ın "Huzur" romanı var doğrudan doğruya aklımda - tümüyle yanlış konulmuş olduğuna dikkat çekmek istiyorum yani zorunlu bir yanlış anlama Bergson felsefesine yönelik olarak. Türk edebiyatının bugünkü durumunu kötü görüyorum ama bunu biraz geçmişine de taşımamız gerektiğini sanıyorum.

Şimdi aklımda söz gelimi Namık Kemal var. Osmanlı'nın son döneminde, Osmanlıcılık diyebileceğimiz bir akımın da parçası kılmamız gerektiğini düşünüyorum geriye yönelik olarak düşündüğümüzde. Fakat bu aynı zamanda bir arınma istemiydi. Nereden arınmaydı? Türk Dil Kurumu'nun arınma yani dili arındırma anlayışının ya da ideolojisinin çerçevesinden çok farklı bir arınmaydı. Şunu diyordu bize Namık Kemal: "Edebiyat bir deneydir". Biliyorsunuz "İntibah" bir deney olarak sunduğu bir şey kendi yazılarında. Şunu demek istiyordu: "Tiyatroyu öğretmek zorundayız, okumayı, tiyatro okumayı öğretmek zorundayız, gelenekte pek var olmayan bir edebiyat dalı ve Namık Kemal için en üstün olan edebî tarz ya da tür tiyatro idi. Hiyerarşinin en üstünde yer alıyordu, çünkü tiyatro realisti. Sembolizmi, yani çökmekte olduğunu düşündüğü Divan Şiiri'nin sembolizmini, keza Farsî unsuru, yani edebiyattaki Farsî unsuru giderebilecek olan bir türdü. Dolayısıyla tiyatro yazarak, tiyatroyu okumayı öğretmek gibi bir edebiyatın içerisinde pek rastlanmamış ilginç bir tavır geliştirmişti. Bunu, bu deney anlayışını tam zıt yönde Abdülhak Hamit'in tarzında da görüyoruz, yani Tanzimat döneminden itibaren edebiyatçılar deney yapıyorlar ve deneyci bir ideolojiyi benimsiyorlar. Tabii bu meyanda Avrupa'daki naturaliz-min, yani Zola'nın, Goncourt'ların naturalizminin, ya da realizmin, büyük Avrupa realizminin Stendhal ya da Rus edebiyatının tercümesi içerisinde kaybolan çok önemli bazı noktaların bu deneycilik içerisinde, bu tuhaf ampirizm içerisinde kaybolan çok önemli esasları olduğunu da düşünmemiz gerekiyor. Böylece edebiyat da bu deneycilik içerisinde bir tür ideoloji alanı haline dönüşebiliyor, yani bir tür müdahale alanı. Şimdi şöyle bir şey sorabiliriz; Kurtuluş Savaşı sürecinin gerçek bir romanı var mı? Portresini ve esasını Kemalist subayların doğudaki aşiret nüfusuyla ya da Anadolu taşrasıyla nasıl bir araya geldiklerini, söz gelimi Tarık Buğra'dan başka anlatmaya kalkmış birisi var mı? Yani bu gerçekten sağa bırakılmış olan bir soru oluyor. Sağ ideolojinin edebiyatına terkedilmiş olan bir soru oluyor ki bu da ilginçtir, öyle sanıyorum.

Son olarak şu soruyu sormak istiyorum; ideolojiler içerisinde şöyle bir gezinti yaparsak muhafazakârlıktan bahsettik, İslamcılıktan bahsettik, çağdaşlaşmacılıktan ya da batılılaşma fikriyatından bahsettik. Pekiyi, bu kurumlar, Kant'ın aydınlanma düşüncesinden, fikriyatından takip ettiği kurumlar oluştu mu Türkiye'de, yoksa ta baştan beri var mıydılar? Yani salt kurum olarak, fikirsiz kurum olarak, bir fikrin tecessüm etmiş hali olan kurumlar olarak değil de, ithal edilmiş kurumlar olarak mı geldiler? Bu ithal sürecini biliyoruz. Tanzimat'tan ve daha öncesinden bu yana ağırlıkla askerî, hukukî, işte bazı gitgeller ve arayışlarla mecel eden, geçen bazı gitgellerle. Tıbbın kurumları. Bunlar fikirlerini ya da eleştirilerini içlerinde taşıyarak mı geldiler, ithal edildiler? Bu ithalat fikrini ya da tercüme fikrini pek aşağılamamak gerekiyor. Bugün öyle bir aydın tavrı var, yani geçmişe yönelik bir aşağılama. Avrupa yani batılılaşma sürecini bir tür ithal süreci, kurumların ithalatı süreci, fikirlerin ithalatı süreci gibi

işlediğini düşünmek. Hayır, taklit dediğimiz şey çok önemli bir şeydir ve bir yaşantıdır yani yaşantının parçasıdır. Yeterince de hakiki olabilir bir taklit süreci. Çünkü taklit içerisinde yine Tarde'ın söylediği gibi bir yayılma bir yeninin ortaya çıkışının imkânı her zaman mümkündür. Daha doğrusu taklit budur. Yani hakiki bir yaşantıya işaret eder türünden bir fikirle yaklaşmak istiyorum. Yalnız şunu da gözlemliyorum, Türkiye toplumunun bunalımlarının belirli bir noktasında rolü olduğunu düşündüğümüz bir nokta, taklit edilenin fikriyle birlikte dolayısıyla eleştirisiyle birlikte taklit edilmemiş olduğu bir durum. Yani kurumu alıp, hukuk meselesinde olduğu gibi, onu salt bir iktidar teknolojisi olarak, belirli ideallerin realize olması için bir araç mantığıyla kullanmak. Doğrudan doğruya bunun içerisinde yaşadığımızı hissediyorum Türkiye'de ve bunun nasıl anlaşılabilirliğini, eleştirel düşüncenin sürekli teyakkuz halinde olmadığı ya da bastırıldığı, ifade şansı bulmadığı bir ortamda bunun nasıl olabileceğini bilemiyorum açıkçası.

Son olarak şununla bitirmek istiyorum. Fransız antropolog Claude Levi-Strauss İslam üzerine bir gözlemde bulunur. İslamın, İslamî düşünme tarzının bir tanımı olduğunu düşünüyorum. Hindistan'daki birtakım gözlemlerinden yola çıkarak yapıyor bu gözlemi. Müslüman şöyle bir varlık ya da varoluşsal durum halinde olan birisi. Hangi fıkıh âlimine sorarsanız size diyecektir ki: "İslamiyet en son, en yalın, en basit, en sağlam, en üstün dindir". "Niçin? Çünkü her soruna çok yalın, çok basit çözümleri vardır." Ama bu şu manaya geliyor, Levi-Strauss'un da gözlemlediği gibi, "Karınızın kızınızın iffetinden kuşku mu duyuyorsunuz?" Çözümü çok basit kapatırsınız, örtersiniz. "Ya da faiz haram mı?" O zaman taraflar arasında bir sözleşme imzalanır ve adına faiz denmez orada aktarılmakta olan paranın. Ama bununla diyor Levi-Strauss, varoluşsal sorun hem yaratılmış hem de ötelenmiş, ileriye itilmiş oluyor. Bu sefer ikinci soru yani "Kapattığım karıma kızıma ya sokaktaki birisi değerse?", o zaman söz gelimi İran'da olduğu gibi haremlik selamlık, yani kamu mekânlarında haremlik selamlık, yani kamu mekânının ortadan kaldırılışı. Şimdi bu sorunlara bizzat kendisi ortaya atmış olduğu ve varoluşsal bir bunalım yaşatan sorunlara bulunan çok yalın çözümler mantığı belki de islamiyetten çok daha derinde içimizde de var. Son dönemi aklımızda tutalım ya da hatırimızda tutalım. Şöyle bir tavır da İslamî bir tavır sanki eğer bunu bir formül olarak alıyorsak; işte "Refah Partisi, muhafazakâr İslamcı gelenekten gelen sağ partiler rahatsız mı ediyorlar? Çözümü çok basit; kapatırız." Ama bununla sorun yine ötelenmiş oluyor. Dolayısıyla Kant ve Bergson zihniyetiyle başlamıştım, bunların yorumunun muhafazakârlığa terk edilmemesi gerektiği ve Türk düşünce hayatı üzerindeki etkilerinin daha ciddi düşünülmesi ve araştırılması gerektiği fikrindeyim.

(13--14 Kasım 2003 -- Ulus Baker'in konuşmasından Güler Özyıldırım tarafından bant çözümü yapılmıştır.)

Derin Devlet Ayan Beyan Ortada

Ulus Baker

(Hayvan Dergisi , Cilt:5, Sayı: 36, Sayfa: 20–21)

Son dönemde yükselen milliyetçi histeriler, linç girişimleri, nasıl bir siyasal alana tekabül ediyor?

Son olaylar siyasal alana tekabül eden bir şey gibi gelmedi bana. Bazı konularda yurtdışındaki insanların nasıl algıladıklarına bakmak bu işin anahtarı olabiliyor. Dışarıdan bakıldığında bu son yaşananların sebebi 'korku' olarak adlandırılıyor. İçeriden baktığımızda ise bu tür histerilerin medyaya bağlı olduğunu görüyoruz. Medyanın bu kadar yönlendirici ve aynı zamanda patavatsız olduğu bir ülke yeryüzünde azdır. Bu tür saldırılar hep oldu bugüne kadar, ancak medya karışmadığı sürece lokal olarak kaldı. Trabzon'daki olayda da yerel medyanın, yetişin bayrak yakıldı diye kışkırtması olduğunu görüyoruz. Devlet erkânının ilk tavrının da kanıksanmış bir tavır olduğuna dikkat etmek lazım, polisimizin sağduyusu, ellerinden kurtardık vb. Her rezillikten bir başarı payı çıkarmak.

Sabır taşması, tahrik olma gibi bir hakkın formüle edildiğini biliyoruz. Geçmişte çok daha kanlı örnekleri var bunun. Bunu Türkiye'deki popüler kültürün genel olarak şekillenmesiyle bir bağı olduğunu düşünüyorum. Politik denilen ama aslında hiç de politik olmayan bir olay bu. Bu olaya ben asla politik bir olay gözüyle bakmıyorum, bir futbol maçındaki olaydan çok büyük farkı yok. Her yerde bunun böyle yaşandığını görüyoruz. Eğer bir siyasal alan terminolojisi kullanmamız gerekirse, buna daralmış bir alanın tezahürü diyebiliriz.

Siyasi ya da iktisadi hiçbir faaliyet makro etik ilişkilerden geçmeden realize olamaz. Özel alanla siyasal alan arasında batıda olduğu gibi bir mesafe yok Türkiye'de. AB yasalarıyla mış gibi yaptığımız bir mesafenin ne kadar dar olduğu böyle olaylarla ortaya çıkıyor.

Önemli olan TAYAD'lıların bu tepkiyi alacaklarını bilmelerine rağmen belli bir direnç göstermeleri.

Genelkurmay'ın 'sözde vatandaş' tanımı, Kavgam'ın birden en çok satan kitap olmaya başlaması vb. örnekler, yaşananların 'derin devlete' uzanan bir politik zemini olduğunu gösteriyor mu?

Genelde mizah camiasının icat ettiği bir deyişle 'yurdum insanının' Kavgam'dan ne anlayacağını tahmin edebilir miyiz? Kavgam'ın siyasal bir kitap olduğu düşünülemez, aksine anti-siyasidir. Şöyle bir pasaj var, Hitler ilk politik eylemim diye, birlikten emir aldım, bir partinin toplantısına gidip rapor yazdım diyor. Emir alıp rapor yazmış, işte Türkiye'de de siyaset böyle bir şey. Tanıl Bora'nın söylediği bir şey var. 'Ülkücü' harekete bakarsan dönemsel olarak şu kriter görülür, devletin kolluk güçleriyle aralarında ne kadar bir açığı farkı var. Kolluk güçleri istihdam olarak onları içeriyor zaten. Zaman zaman açığı farkının hiç olmadığı da görülüyor.

Türkiye'de 'derin devlet' terimini bir kavram olarak kullanmak çok zor, çünkü her şey o kadar ayan beyan ortada ki, sokaktaki insan da işlerin nasıl döndüğünü biliyor. Derin devlet adını koymak, bir bakıma yaşananları meşrulaştırmaya yaradı.

Sadece bir siyaset bilimcisi olarak değil de, aynı zamanda bir Kıbrıslı olarak, Kıbrıs sorununa bakış açınızı öğrenebilir miyiz?

Denktaş Kıbrıs'ı temsil etmiyor, Kıbrıslı Türkleri de temsil etmiyor. Denktaş Türkiye'deki 'derin devleti' temsil ediyor. Kıbrıslı olması, bu ulusal 'mesele' denen şeyle çıkışıyor. İkincisi 1974 öncesinde bir bölünme var. İngilizlerin 'böl ve yönet' politikasında Türkler, polisiye kuvvet olarak kullanılmış. Rumlar tabii bunu affetmediler. Rumların içerisinde de faşizan bir hareket yükselmeye başladı, EOKA devreye girmesiyle bölünme kesinleşti. Aslında 1974'te Türkiye'nin adanın kuzeyini işgal etmesiyle bu bölünmenin ortadan kalktığını söyleyebiliriz.

Bölünme daha baştan beri Denktaş ve çevresindeki güçlü burjuvazinin arzuladığı bir şeydi. Onlar için adanın bölünmüşlüğü başlı başına bir kâr kaynağıydı. İnsanlar bölünmeden önce de, gerginlik ve çatışma nedeniyle Rum tarafına alışverişe gidemiyordu. Dolayısıyla Denktaş'ın yakın çevresindeki tüccarlar bir tekel oluşturmaya başlamıştı. Denktaş'ın damadı Salih Boyacı'nın Bel Kola diye bir fabrikası vardı. Rumlar Coca Cola içerken biz elimiz mahkum Bel Kola içerdik.

1974'den sonraki ambargo Türkiye'nin de uyguladığı bir şey. Kuzey Kıbrıs'ta havlu üretsen Türkiye'de satamazsın. Ambargo uluslararası olduğundan Türkiye'de bunu uygulamak zorunda kaldı, dolayısıyla parayı basarak herkesi memur yaptı ve adada bir ekonomi oluşmasını engelledi. Denktaş işte bunu temsil ediyor.

Bundan sonra Annan Planı'nın yeniden devreye sokulması için çalışılmalı. Bu plan Amerika'nın değil, çünkü böyle bir plan hazırlayacak kadar ciddi bir bürokrasiye sahip değiller. BM hantallığının da bu planla ilgisi yok. Annan Planı, Avrupa'nın planıydı. Bugüne kadar sosyolojik olarak iyi işlenmiş tek plan bu. Sanırım Talat hükümeti bu planı zorlayacak ve bunu yaparken Türkiye'den görece bir bağımsızlığı da olacak. Denktaş kadar açısız değiller.

Türkiye'de 68 kuşağının siyasi eğilimlerinin Avrupa'dan ayrıldığı yönler neydi?

Bunu basit bir gözlemle ifade edebiliriz. Fransa'da ve Almanya'da 68 kuşağı dediğimiz 42-44 doğumlular olarak bilinir. Yani üniversiteyi bitirmiş, akademisyenliğe yavaş yavaş adım atmış insanlar bu hareketin öncüleri veya yaratıcılarıdır. Türkiye'de 47'lilerdir, yani üniversiteye yeni adım atmış daha genç bir kuşak. Avrupa'dan farklı olarak; çok fazla üniversitenin içinde kaldığını, dışarıyla fazla bir bağ kuramadığını söyleyebilirim. Bu bir suçlama değil, sadece gözlem. Fransa'da bir devrimin eşğine kadar geldi. Türkiye'de bu işin mayasında işçi ve köylü hareketleri yoktu.

68 sonrası nasıl bir siyasi şekillenme yaşandı?

Günümüzde yanlış olarak 'postmodern politika' denen şey, çok kültürlü hareketleri ve yeni toplumsal hareketleri içerir. Ama diyalektik lojiğin mantığının gereksinimlerine

göre yapılan politika 68'e kadardı. Günümüzde artık böyle yapılmıyor. Farklılıkların değer kazandığı, kadın hareketi, gay hareketi gibi.

Burada 'çokluk' kavramına dikkat etmemiz gerekir. Bu aynı zamanda sosyal emeğin toplamı demek. Yani, gayri maddi emek.. Çok eski bir soru, Makyavel de çokluk diye bir problemden bahsediyordu ama bu çokluk yönetilmek zorunda olan bir şeydi. Çokluk da büyük bir güç yoğunlaşması olduğunu biliyoruz. Bütün üretim kudretinin orada olduğu biliniyordu, ama bunun için bir yönetim erki planlaması gerekiyordu.

Spinoza dışsal bir ihtiyaca gerek yok, bu kuvvet zaten toplumun içinde var diyor. Dışarıdan bir araca gerek yok, para da ordu da içeridedir. Dolayısıyla bir yönetim erkine ihtiyaç kalmamıştır. Yönetim erki üretken olmayı bırakır. Bunu düşünen ender Marksistlerden biri Rosa Luxemburg oldu. Çokluk bir sübjektivite, Negri'nin dayandığı temel mefhum gayri maddi emek (immaterial labour).

Uluslararası entegre piyasanın nasıl çalıştığına bakmak lazım. Örneğin Benetton firması giysi üretmez, lisans ve imaj üretir. Bütün bunlar beyinsel faaliyet. Negri'ye göre düzenleyici emeğin ortadan kalkması, burjuvazinin ortadan kalkışı demek oluyor. Kol emeğinin sayısal olarak hegomonik olduğunu söylesek bile, kapitalizmin işleyişi açısından baktığımızda, niteliksel olarak gayri maddi emeğin hegonomik olmaya başladığı doğru. Buradan doğrudan politik sonuçlar çıkarmaya kalkıldığında çuvallanabiliyor. Dolayısıyla çok kolay eleştirilebilir. Tek bir fabrikadaki işleyişe bakıp, bunun böyle olmadığını söyleyebilirsiniz, buna kanmamak lazım.

Günümüzde örneğin AIDS mağdurları devlet politikalarını protesto gösterileriyle eleştirmekle kalmayıp, önerdikleri işi kurmaya da girişiyorlar. Bu bir mülkiyet tarzı değil, kolektivite tarzı. Bu 19. yüzyılda anarşistlerin ve ütopyacıların önerileriydi, ama şimdi realize olabiliyorlar. Yani mülkiyeti işçilerin devralması değil. Kapitalizm saçma sapan kurallarıyla işlemeye ne kadar devam edebilir, bunu açacak yeni sistem nasıl olabilir, bunu düşünmek lazım.

Gayri maddi emeğin oran olarak kol emeğinin önüne geçtiği varsayımını doğru kabul edersek, kapitalizm mağdurları bunun karşısında nasıl bir hareket planı çizebilir?

Bu bir öznellik problemi. Kapitalizmin doğmasını sağlayacak ekonomi mülkün ekonomisiydi. Objeler dünyasına ait bir zenginlik vardı. Ardından Adam Smith, kıymetin kaynağının nesne değil, özne olduğunu vurguladı. Sermaye bir öznellik, sermayedarın alacağı risk ve işçinin emeği. Sermayenin düzleştirilmesi, kapitalizmin genel formülü. Marx bize dedi ki, Adam Smith'in görmediği bunun tek bir öznellik olduğudur. Sermaye birikmiş ölü emektir. Oysa sermaye açısından tek bir öznellik yoktur.

Öznelliğin yerleşeceği yeni kurumlar icat etmek gerek. Sendikal yapılar, sivil toplum örgütleri böyle işlemiyor artık. Ekonomi politik her zaman bir iğne fabrikasındaki işbölümünü tahlil ederek başlıyor. Halbuki bir müzik parçası nasıl ya da bir kitap nasıl üretilir diye sorsanız, yani gayri maddi emek devreye girdiğinde ekonomi politığın bütün işleyiş yasalarını yeniden formüle etmeniz gerekir.

Geçen yüzyılda iki tür proleterleşmeyi ayırt edebiliyordunuz. Birincisi yerleşik proletarya, bunu kırsal mülkiyet çözülürken işsiz kalanlar oluşturuyordu. Avrupa'daki

model bu. Bir de Amerika modeli var, göçmen proleterleşmesi denir. Bugün ciddi bir emek göçü var, kalifiye emeğin göçü. Beyin göçü denen aptal laf, gayri maddi emeğin göçüdür. Kapitalizm mağdurlarının çizeceği hareket bu kavramların açılımına ve buna uygun gelişecek dolaysız eylemlere bağlı.

Ders Notlar: ModVisArt - 1

Ulus Baker

Ders notlarından... Modern Visual Arts dersi birinci dönem notlarından...

MODERN VISUAL ARTS -I

1. 9 Ekim 2001 tarihindeki derste Gilles Deleuze'ün Cinema I-II adlı kitabının okunmasında karşılaştığınız birtakım güçlüklerin olduğu ortaya çıktı. Bu türden bir güçlükle kendi adıma konuşmam gerekirse, ben de karşılaşıyorum. Bu yüzden pek bir sorun göremiyorum... Okumaya devam edip Deleuze'ün diline ve ele aldığı konuları ve kavramları tartışma uslubuna alıştığınız zaman herhalde birmesele kalmayacaktır. Belli bir noktadan itibaren Deleuze'ün andığı bazı filmlerin elimizde bulunan kopyalarından bazı derleme kasetler sunacağız; bu da işinizi sanırım oldukça kolaylaştıracak.

2. Dünkü derste Deleuze'ün kitabının ilk bölümüne dair bazı gözlemlerimi dile getirmeye çalıştım. Deleuze eserini çok iyi tanıdığı Henri Bergson'un Madde ve Hafıza (sinemanın doğduğu günlerde yayınlanmıştı --1896) ve Yaratıcı Evrim (sinemanın yaygınlaşmaya ve hem bir kitle eğlencesi, hem de yavaş yavaş bir endüstri haline gelmeye yüz tuttuğu bir dönemde yayınlanmıştı --1902) başlıklı eserlerine dayanıyor ve oradan "hareket" mefhumuna Bergson'un getirdiği devrimci değişiklikleri ve maddeye, zamana, mekâna, harekete dair çağdaş bilimlerle olağan bilincimizin paylaştığı bazı yanılsama formlarına getirmiş olduğu eleştirileri dikkate alıyor. Böyle bir girişin hem teknik hem de ağır bir felsefi tartışmaya dayandırıldığı kuşku götürmez.

3. O yüzden gerek Ersan Ocak ile Andreas Treske'nin birlikte seyrettiğimiz "Merak" (Curiosity) kolaj-filminde, gerekse Gilles Deleuze'ün kitabında biraz üzerinden atlandığını düşündüğüm belli bir sinema evresine, Lumière Kardeşlerin ilk filmlerine özgü olan bazı inceliklere dikkat çekmek istedim.

4. Deleuze, Bergson'un Madde ve Hafıza kitabında ortaya attığı "hareket-imaj" ve "zaman-imaj" mefhumlarını ileride yazacağı Yaratıcı Evrim kitabında hala ayakta tutuyor olmasına rağmen, orada bunları olağan şuurun (bilincin) kavrayış biçimi altında bir "sinematografik yanılsama"ya kurban gitmiş olarak sunduğunu belirtiyor. Bu yoruma göre, Bergson sinemayı Lumière'lerin filmleri düzeyinde kavıyor henüz -yani ilkel bir sinema... Bu "ilkellik" Lumière sinemasında herşeyden önce "bakış açısı"nın (point of view) sabitliğiyle --ki bu çekimi "mekâna bağlı" ve "hareketsiz" kılıyordu; kamera ile projeksiyon cihazının aynı kutuya yerleştirilmiş olmalarıyla damgalanmıştı. Böylece ortaya tek-biçimli, soyut bir zaman algısı çıkıyordu. Oysa sinemanın evrimi ancak montajla, hareketli kamerayla ve "bakış açısının", yani çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecekti... Deleuze'e göre bu, sinemanın esası, evriminin takip edeceği ve kullanacağı "yeni" yoldur. Bu sayede sinema, varetmediği "yanılsamayı" düzelterek Bergson'un "hareket-imaj" mefhumunu doğrulayacaktır.

5. Oysa kitabın "zaman-imaj"a adanmış ikinci cildinde Deleuze, kitabının neden bir sinema tarihi olmadığını, yani hareket-imajdan zaman-imağa bir evrimin dile getirilişinden ibaret olmadığını sezdiriyor. Zaten önsözde de amacının bir "imajlar ve göstergeler tasnifi" olduğunu söylüyor. Sinema tarihine yansıttığınızda "zaman-

imajın" aslında her zaman "hareket-imajların" baskın olduğu klasik sinemayı "ziyaret ettiğini" görebiliyorsunuz...

6. Ancak sinema tarihini yazanların Lumière'in cinématographe'ına ilişkin sunumları genellikle bu icadın teknik karakteriyle, eksiklikleriyle ilgilendiğinden (çünkü gözlerinde sinema yalnızca teknik anlamda değil, yeni bir dil yaratmak, giderek bir imajlar dünyası yaratmak yolunda gelişen bir aygıt olarak görünüyor. Oysa birçok nedenden dolayı sinemanın hem bir tarihöncesi, icadının hikayesi ve belki de bütün evriminin daha Lumière filmlerini ziyaret ettiği bir düzlem söz konusu...Dolayısıyla Lumière kardeşlerin yalnızca birer mucit olarak anılmalarının yetersiz olduğunu düşünüyorum...

7. Önce sinemanın tarihöncesi üzerine bir kaç gözlem:

7.1. Sinemanın öntarihi ya da tarihöncesi kuşkusuz Grekçe adlar verilmiş bir takım görsel yanıltmaca aygıtlarını içeriyor: phenakitoscope, zootrope, praxinoscope... vesaire... Sinemanın tarihini yazarken böyle bir tarih-öncesiyle başlamak zorunluluğunu hissedenler kendilerini eski Mısır fresklerinde, Çin ve Doğu gölge projeksiyonlarında, Bayeux'nün ortaçağdaki resimli halılarında, hatta Lascaux mağaralarının yirmi bin yıllık duvar resimlerinde bulabilirler... Böylece bu öntarihin sonu gelmez... Hatta bazıları, mesela Jean Mitry, Homeros ve Vergilius edebiyatına bile başvurmaktan çekinmiyorlar... Gilles Deleuze sinemanın "kökenine" Marey ile Muybridge'in "birbirlerine eşit uzaklıktaki enstantane fotoğraf sekanslarını" yerleştirmesi bu bakımdan anlamlı görünüyor. Bir taraftan hareketin bir analizi, öte taraftan projeksiyon sayesinde elde edilebilecek bir sentezi --ya da bir zamanların deyişiyle "mekanik yeniden üretimi"...

7.2. Oysa düşünülmesi gerekirdi ki insanlar her zaman "hareketi" temsil etmekle uğraşmışlar... Lascaux ve Altamira mağaralarının duvarlarındaki atlar, buffalolar, mandalar asırlardır koşuyorlar... Bu mağara resimleri önceleri "mimesis" kuramı doğrultusunda bir "ilkel ve saf gerçekçilik" diye yorumlanıyor. Lukacs bile estetiğinde bu varsayımın etkisi altında. Tasvirlerin mutlak bir "gerçeğe-benzerlik" izi taşıyor olmaları, organizmaların ve uzuvların hareket anında yakalandıkları "fotografik" gerçeklik temsiliinin daha o zamandan orada hazır bulunuyor olması, henüs "soyutlama" yeteneğini yeterince işleyememiş bir insanlık halini işaretliyormuş gibi geliyor. André Leroi-Gourhan ellili yıllardan itibaren bu paleolitik resimlere bakış açımızı kökünden değiştiren çalışmalar yaptı: bu resimler "ilkel bir gerçekçilik" varsayımını birçok bakımdan safdışı edecek özelliklere sahipler... öncelikle onları mekânsal bir gerçekliğin içine yerleştirmemize elverecek herhangi bir kadrıkları, herhangi bir coğrafyaları yok... koştakta olan hayvan gruplarının etrafında herhangi bir ağaç, bir insan, o dönemde insanların yaşadıkları varsayılan orman kulübeleri (tahmin edildiği kadarıyla paleolitik çağda insanlar mağarada yaşamadılar, onları sığınma veya ritüel amaçlı kullandılar, dolayısıyla "mağara adamı" tezi tümüyle yanlıştır). Ve ilk "kadrıklı" tasvirler neolitik çağda, yani "yerleşik", "tarıma" ve "zanaata" dayalı hayatın başlamasına denk düşüyor --Jericho ve Çatal Hüyük... Buralardaki duvar resimlerinde binlerce yıl boyu kaybolmuş "sözde-realist" hayvan resimlerini bir av sahnesinin tezgahına yatırılmış olarak görüyorsunuz. Başka bir deyişle, Lascaux resimlerinde henüz bir mekanı çevirip tespit etme girişimi yoktu.

7.3. Leroi-Gourhan'a göre paleolitik sanat biricik bir karakter sergiliyor... Milattan önce yirmi bin ile onbeş bin yıl arasına yerleşiyorlar ve Avrupa'nın Batısından Urallara kadar uzanan bir coğrafyaya yerleşiyor... Sonra birdenbire ortadan kayboluyor... Beraber bulunan ve asla bir resim kadrıajlama motifine hizmet etmeyen bazı göstergeler yardımıyla bu resimlerin bir öykü ya da olay (mesela av sahnesi) temsil etmekten çok ritüel, büyüsel, dahası pedagojik bir değer taşıdıkları fikrine itilıyoruz. Hayvanlar gruplar halinde resmedilmişler, muhtelif yönlerde hareket ediyorlar ve incelendiğinde grupların hem sayılara hem de hayvanların anatomik incelenmesine hasredilmiş oldukları anlaşılabilir... Dolayısıyla ritüel "sayma" ve av sırasında gerekli olacak bir takım "anatomik bilgiler" bu resimlerde depolanmış durumda. Bazı renklerin ısrarla hayvanların "can alıcı" vücut bölgelerini işaretlemeleri bu kanıtlamanın bir parçası sayılıyor.

7.4. İlkel gerçekçilik tezini geçersiz kılan bir başka modern gözlem ise hayvan imajlarını bu kadar "gerçeğe-benzer" tarzda resmeden aynı toplumların insanı resmetme konusunda asla bir gerçeğe-benzerlikle motive olmamış olmaları... En karmaşık insan figürü bile belli bir hareket işlevini anımsatan (av, ok-yay, ritüel jest vesaire) belli belirsiz figürler halinde... Bu soyut jestüel figürler ileride belki yazının, piktogramın ve hiyerogliflerin kaynağı olarak hizmet görecekler... Bu durum bir şeyi daha düşünülebilir kılıyor: insan hareketleri yüz ifadelerine, mimiklere ve önemli bir kısmı ritüeller oluşturan jestlere dayanır. Dolayısıyla soyutlanmaları, karikatürün basit çizgilerle halledebildiği gibi daha kolaydır. Sözgelimi "gülümseme" Rönesansa kadar resmedilemedi... Yunan heykelleri, sanat tarihçilerinin "hellenistic serenity" adını verdikleri tuhaf ve oranlı, değişmez ve hafiften alıkça ve bön bir yüz ifadesiyle birbirlerini tekrarlayıp duruyorlardı. Diyelim ki rolleri çoğu zaman insana ait olmayan, Tanrısal bir aymazlığı vermektir ve tam anlamıyla amaçladıkları etki üzerinde hakimiyet kurmuşlardı... Mesela yüzüne baktığınızda taşlaşacağınız efsanevi Gorgon Medusa, imajını ancak yılan kümelerinden oluşmuş saçlarla, duvara oyulmuş ve açılmış korkunç bir ağız deliğiyle, heykel değil kabartma formunda sunabiliyordu. Rönesans'ın mesela "gülümseme" üzerine çok ünlü bir temsili, Leonardo Usta'nın La Jaconde'u bile çok karmaşık "sfumato" tekniğiyle elde edilmişti... İmajı karikatüre daha yakın bir resimlemeyle elde edemezsiniz... Çok daha karmaşık "buharlaştırma", "boya spreyleme ve dağıtma" tekniklerine başvurmak zorundaydınız...

7.5. Kuzeyliler "yüz güzelliği" denen şeyin çok fazla bir gücü olduğunu düşünüyor olmalı ki bütün sinemalarını, Dreyer'den Bergman'a dek, yüz tasviri üzerine kurmuşlar. Hatta Bergman "sinemanın bir portre sanatı" olduğu konusunda pek ısrarlı. Bu "yüz güzelliği"nin güzel bir yüz gösterme anlamına gelmediğini tabii ki hemen not etmek gerekiyor. Son derecede çirkin ve korkutucu yüzler ta başından beri sinemanın içindeydiler zaten... Carl Dreyer, daha yirmili otuzlu yıllarda "yüzün" tutkuların aynası olabileceğini sezmiş olmalı ki resim sanatında hakim olan portre tekniklerinin tümünü reddederek yüzleri tuhaf kadrıajlarla kesip bölerek çalışıyordu... Bergman ise filmlerinde yüzlerin "hallerinin" birikimi aracılığıyla karakter-imajları kuruyordu... Her durumda konturlarıyla ve çizimleriyle betimlenen yüz, Lascaux'dan Daumier'e ve günümüz karikatürüne varıncaya kadar, hatların basitleştirilmesine ve jestlerin abartılmasına bağımlı kalmak zorundaydı. Daha Lascaux resimlerinde jestlerin soyutlanmasının ifade gücünü arttırdığını hissedebiliyoruz: son derecede "gerçekçi" resmedilmiş hayvanlar yalnızca koşuyorlar, oysa insanlar bu soyutlama sayesinde ayınlar gerçekleştiriyorlar, sevişiyorlar, ok atıyorlar...

7.6. Son olarak, mağara resimleri, tahmin edilebileceği gibi bize hiçbir mizansen (bir av sahnesi, hayvanların içinde resmedildikleri, parçası oldukları bir manzara) içermiyorlar... dolayısıyla sinemanın kaynağında gösterilemezler. André Bazin'in "gittikçe artan gerçeklik" oranı tezi bile sinemanın şeceresinde onlara somut bir yer verebilmemizi sağlayamıyor.

Ders Notları: Eisenstein/Vertov

Ulus Baker

EISENSTEIN:

--herhangi, olağan ve dikkate değer...

Herhangi anlar versus "ayrıcalıklı anlar": hareketin "içkin" çözümlemesi...
Sinematografide en ayrıcalıklı an bile ötekiler arasında herhangi bir an olarak kalır...

Eisenstein böylece eski diyalektiğe karşı modern diyalektiğin tarafındadır... Eski diyalektik bir hareket içinde somutlaşan aşkın formlar arasındaydı... Modern diyalektik ise harekete içkin tek tek hareketlerin üretimine ve birbirlerine karşı sürülmesine dayanır...

Bu tekillikler üretimi (niteliksel sıçrama) olağan, sıradan anların, unsurların birikimiyle olur (niceliksel süreç)... Tekil olan şey bile herhangi bir şeyden alınmıştır... Kendisi de basitçe olağan olmayan, olağanlıktan çıkarılan bir "herhangi şeydir"...

Eisenstein buna "patetik" anlar adını veriyor: patetik organik olanı varsayar... Organik ise herhangi anların organize edilmiş toplamı, kümesidir...

--Griffith'e itirazlar...

İki temel itiraz: toplamın ayırmış parçaları kendiliklerinden verili gibi duruyorlar --bağımsız fenomenler gibi... Tıpkı pastırmada yağlı ve etli kısımlar gibi ayrı ayrı... Zenginler-yoksullar, iyiler-kötüler, Siyahlar-Beyazlar... vesaire... Bu unsurların temsilcileri hep bireysel kalan düellolar içindeler... en kolektif motifler ve dürtüler bile kişiselleştiriliyorlar (bir aşk hikayesi, melodram unsuru)... herşey paralel çizgiler halinde akıp gidiyor... bu çizgiler ancak sonsuzda birleşiyorlar, uzlaşıyorlar... herbir çizginin herhangi bir anı ötekisinin herhangi bir anıyla buluşturuluyor, karşılaştırılıyor...

Demek ki Griffith mesela zengin ile yoksulun birbirlerinden bağımsız fenomenler olarak verilmiş olmadıklarını anlayamıyor... oysa her ikisi de "toplumsal sömürü" denen ortak bir nedenin sonucudurlar...

Unutulmaması gereken şey Eisenstein'in Griffith'e yönelik bu eleştirilerinin sadece bir tarih yorumuna, bir ideolojiye (burjuva ideolojisine) yönelmekle kalmadığı... Eisenstein doğrudan doğruya paralel ve yakınsak montaj tekniğini de eleştiriyor... Griffith'in montaj anlayışı tümüyle ampirik... bir gelişme ve büyüme yasasına sahip değil... Montajın oluşturacağı birlik birbirlerine dışsal parçaların biraraya getirilmesiyle oluşturulmuş...

--organik spiral kuramı...

Griffith organizmanın ve parçalarının diyalektik ilişkisinin farkında değil... Organik dev bir spiral olmalıdır... bu ise bilimsel, matematiksel olarak kavranmalı... bir gelişme, büyüme tarzı olarak... (Potiomkin, Genel Çizgi'deki yayık...)

Organik spiralın kaynağı --altın kesit... kesme noktasının belirlenmesi... toplamı eşitsiz iki büyük kısma ayırıyor; mesela Potiomkin'de hareketin tersine döndüğü Odessa'da Yas anı... ama spiralın her dönüşü de birbirine karşıt eşitsiz iki kısma ayrılıyor...

Karşıtlıklar ise çoğul: niceliksel --bir-çok, bir kişi-çok kişi, tek bir kurşun, bir salvo... tek bir gemi, bir filo... niteliksel: deniz-kara... yeğinliğine (karanlıklar-ışık)... dinamik (yükselen hareket-alçalan hareket, sağdan sola-soldan sağa...)

$$OA/OB = OB/OC = OC/OD = m$$

Çıkış noktasıyla son noktanın diyalektiği... Tıpkı biyolojik bir hücre gibi... hareket-
imaj basit bir montaj unsuru değil; birken bölünür ve çoğalır... bir "karşıtlıklar
montajı"...

Potiomkin'de Odessa merdivenleri... Korkunç İvan'da İvan'ın iki şüphe anı... karısının tabutu başında kendini sorguladığı, ilk halkanın sonu... yani Boyarlarla savaşının ilk safhası... İkincisi Moskova dışına çekildiği an...

(Resmi Sovyetik eleştiri bu bölümü İvan'ın teyzesiyle kişisel mücadelesi olarak görmüştü... oysa Eisenstein İvan'ın halkla birleşen bir kişilik olduğu tezine karşıydı... İvan halkı sürekli olarak bir araç olarak görmüştü --o çağın koşulları bunu emrederdi... ama bu koşullar dahilinde İvan derebeyleriyle mücadelesini yükseltti... Griffithvari kişisel düellonun ötesine geçti...) demek ki "kahramanın bir halka ihtiyacı var..."

--bilim ve sanat...

Eisenstein bilimi, matematiği ve doğa bilimlerini çağırıyor... Ama sanat bundan hiçbirşey kaybediyor değil...

--Patetik...

Patetik organikle karıştırılmamalı; bu karşıtların birbirlerine geçişi... birinden ötekinin aniden çıkagelişi... demek ki iki an arasında yalnızca bir karşıtlık yok, birinden ötekine ani bir sıçrayış da var... ikinci an böylece yepyeni bir güç kazanıyor, çünkü birincisi onda hala korunuyor... (kederden öfkeye, kuşkudan kesinliğe, tabiyetten isyana...)

Patetik hem bir "sıkışma-gerilim" hem de bir "patlayış"... Eski ile Yeni... organik... krema makinesi sahnesi ise Patetik... aşığılama ve umut... ve zafer... bu anlık bir sıçrayış... tek bir damla bütün gidişatı değiştiriyor...

Patetik: "boyutların mutlak değişimi"... Griffith'de değişimler sadece görelî... mutlak değil... Büyük Planlar Eisenstein filmlerinde bu işe yarıyorlar... gittikçe büyüyen

büyük plan serileri... Bunlar Doğadan İnsana geçişler... bir Bilinçlenme anı...
Devrimci bilince varış...

Eğer Patetik bir gelişmeysen bunun nedeni onun aslında bir Bilinçlenme oluşudur...
"atraksiyonlar montajı"... salt beyne hitapla anlamlandırılabilen montaj unsuru... kızıl
bayrağın belirişi... (Potiomkin) İvan'ın "kızıl şölen"i... görünebilirten okunabilire
sıçrayışlar... Ekim'de ve Potiomkin'de heykeller...

Atraksiyonlar montajı: imajlar çağırışımı... artı "atraksiyonlar hesabı"... bir süt
damlacığının kozmit boyuta geçişi...

Özetle Eisenstein her şeyi yeniden kavramlaştırıyor: yeni bir büyük plan; yeni bir
ivmeli montaj; yeni bir dikey montaj; atraksiyonlar montajı; entelektüel-bilinç montajı
vesaire...

Aralık: filmdeki değişken şimdilik... belli bir noktada "niteliksel sıçrama" halinde
işliyor... Zaman: Potiomkin'in 48 saati, Ekim'in 10 günü... kozmik zamana doğru
büyüyor, muazzamlaşıyor...

--diyalektiğin üçüncü yasası...

Eisenstein diyalektiğin üçüncü yasasına bağlanıyor: birin çoklaşması... ikileşmesi...
Stalin rejiminin sevmediği de bu...

Ve sadece İnsani diyalektik var, doğa diyalektiği yok...

Büyük plan: yalnızca "afektif" değil, profesyonel --filmcinin filmin bütününe bir
bakış tarzı... ya da açısı...

Büyük-Plan ve Yüz: Griffith'de kadının düşünceli yüzü... Eisenstein'de papazın hoş
yüzünün kötülüğe dönüşümü... kulak çekimi... (Eski ve Yeni)

Büyük-Plan: "...ve taşlar bile haykırdı" --acının yükselen çizgisi ve yüz serileri...

--iç monolog...

İç monolog sinemada edebiyattakinden daha güçlü... bir dil-öncesi, daha ilkel bir ön-
dil denebilir...

Kitlesel Sanat olarak Sinema: ilk an imajdan düşünceye gidiyor; imajların birbirleri
üzerinde yaptıkları şok --bu düşünceyi de şoklamaktır... "korteksin bütünü
etkileyen..." Sinematografik bir Cogito, bir "düşünüyorum" var... Bu bir "sine-
yumruk"... Automaton Spiritualis...

İç monolog başlangıçta kişilere ait... sonraları Eisenstein onu filmin bütününe ait
kılıyor...

VERTOV

Maddenin kendisinin bir diyalektiği var: salt dokümanter ve aktüalite... neden acaba? Şeylerin bizzat kendilerinin içinde --kendinde şeylerde-- işleyen yeterli bir dinamizm, bir diyalektik var... dolayısıyla Doğayı sahnelemeyi reddetmek gerekir... Şeylerin kendilerinin bir mizansene ihtiyacı yok...

En sevimli köylü kadın ya da çocuk aynı zamanda dinamik maddi sistemlerdir...

Vertov insanları ve varlıkları makineler olarak ele alıyor değil: makinelerin bir kalbi, bir dinamizmi, bir algılayışı ve aksiyon-reaksiyonu var... onlarda hayranlık verici olan da bu... Patetikten kaçınmak gerekiyor... Doğa ise o kadar organik bir şey değil...

Devlet İyiliği Temsil Eder, İyilik Yapmaz

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:5, Sayı: 39, Sayfa: 52–53)

Şikayet ve itiraz günümüzde, modern toplumların kulak verilmeyen yakınması oldu. İlerlemiş toplumlarda salt itiraz ve şikayetle yeterli bir güç kazanılamayacağı açıktır.

Bir yanda; işgal, şiddet, terör ve soykırım, diğer yanda “uluslararası barış”ın güçsüz, paramparça kurumları var. Siyasi faaliyet alanının bu iki ucu arasında “ehven-i şer”i kabullenme buyruğunun baskısı altındayız. Londra'da yaşananlar da buna denk düşüyor. Siyasal alanın daralmasının bir tezahürü.

Şunu sorabiliriz, eğer bunalım yeniyse neden “İslami köktencilik” gibi eski klişeleri kullanıyoruz? Bu siyasal alanı yeniden üretmek zorunda olan Aydınlanma retoriğinin “olgusal” olarak iflas ettiğini gösterir.

‘Görüş’ ve ‘Kanı’ toplumu

Kamuoyu görüşler ve kanılar tarafından yönlendirilen bir topluma ilişkindir. Yani belirışleri çoğu zaman sessizdir ama derin değil, örneğin günümüzde seçimlerle kamuoyu araştırmalarının arasında fazla bir fark bulunmaz.

Kamuoyu toplumu modern demokrasinin “özü” olarak niteleniyor. Bunun nedeni, “görüşlerin ifadesi” ile “eylem” arasında birincinin lehine bir tercih yapması. Siyasal bir eylem, bir görüşün ifadesi olarak belirlediğinde kamuoyu nezdinde yer bulurken, salt eylem olarak belirse, rahatsızlık veriyor.

Protesto ve terör

Protesto dediğimiz şey bir anlamda, kendisine soru sorulmadan bir birey ya da topluluğun, grup ya da “hareketin” cevap verişidir. Modern demokrasi, medyatik varoluşu içinde bu sorusuz cevapları tanımak, evcilleştirmeye çabalamak zorunda kaldı.

Terör, 19. yüzyıl siyasal alanlarının günümüze mirasıdır diyebiliriz; platonik ya da evcilleştirilmiş tanımını şiddette bulur. Ancak şiddet, terörün bir dışlaşması, belki de kaçınmadığı sonucu olabilir, ama hiçbir zaman olmazsa olmaz koşulu ya da ilkesi değildir. Görüşler ve kanılar dünyasındaki hesaplaşmaların değil, deneyimlerin, isteklerin ve sloganların oynaştığı bir yüzeyi işaret eder.

Şikayet ve itiraz

Şikayet ve itiraz günümüzde, modern toplumların kulak verilmeyen yakınması oldu. İlerlemiş toplumlarda salt itiraz ve şikayetle yeterli bir güç kazanılamayacağı açıktır.

Terör ise, şikayet ve itirazın boyunduruğu altında değildir. Konuşma dilinden çok beden diline, olayların diline yakındır. Her an, her yerden fışkırabilecek bir tehlike

olarak terör, virütik bir siyaset alanına sahiptir. Oynadığı alan için kentlilik ve globallik denilebilir.

Terör, siyaseti artık bir pozisyon mücadelesi olarak görmeyen, mücadelenin biçimini değiştirerek, ruhlar ve canlar üzerindeki tehdidi bir bakıma mutlaklaştıran tek “modern” gerilla pratiğidir.

“Terörist” tipinin psikolojisi

Terörist tipinin psikolojisi üzerine çok şey yazılıp çizildi. Sayısız araştırma, teröristin bir ideolojiye sahip olamayan, aksine her türlü ideolojik tasarımdan uzak bir yerde, “modern dünyanın getirdiği umutsuzluklar” vb. türünden alışıldık mazeretlerin bir sonucu olarak görüldü.

Sanki hiçbir toplumsal / ideolojik konuma sahip olmayan, içinde herhangi bir düşüncenin, bir amaç-araç seferberliğinin yer almadığı bir yaşıyordu terör. İyileştirme ve yola getirme araçları iyi işleseydi, sanki teröre hiç meydan verilmezdi. Gelişmiş ülkeler bu hesabın yanlışlığını yeni yeni anlıyor. “Yaşam tarzımıza saldırıldı,” sözü, ne yapacağını bilmeyen bir otoritenin tıkanıp kaldığı anın itirafıdır.

Siyasal alana doğrudan saldırı

Terör örgütlerinin yanlış yorumlanan mantığını ele almaktansa, terörle karşı karşıya kalmış bir toplumun, bir iktidarın tavırlarını ele almak, bu olguyu daha iyi aydınlatır.

Terör, yalnızca kendini ifade edecek siyasal alan bulamayanların, alan bulamamaktan doğan bir sapması değil, varolan siyasal alanın kendisine yöneltilen bir protestodur.

Amaç her zaman gizli, fark edilmez olmaktır. Modern dünyanın “açıklık”, “saydamlık” etiğinin ta kendisine doğrudan bir saldırıdır. Zira bu etik Gorbaçov'un Glasnost politikasından bu yana salt kendi içinde bir değermiş gibi benimsenmekteydi.

Yüzeyde kal!

Modern siyaset alanı, her şeyin yüzeyde yer almasını istiyor. Herhangi bir derinlik, gizlilik, herkesin anlayabileceği bir şekilde basitleştirilmeyen, vülgarize edilmeyen her şey katlanılmaz görülüyor. İşte bu gün siyaset, bu derin düşünce, ahlak ve anlayışlardan sakınma pratiğine dönüştü.

Terörü bir sahte siyaset biçimi olarak dışlamak, modern rejimlerin ikiyüzlülüğüdür. Bu ikiyüzlülüğe modern rejimler tarafından güdülen halkların, terör karşısındaki şaşkınlığı ve sessizliği de karıştı. Bugün kendisinden iktisadi ve siyasi alanda hiçbir şey beklenmeyen devlet, yalnızca terörü ortadan kaldırma rolüyle meşrulaştırmaya çalışıyor kendini.

Üç kutup

Masumiyeti temsil eden halk, iyiliği temsil eden devlet ve kötülüğün kendisi olan terör örgütü... Bu üçleme, modern siyasal alanın üç kutbunu oluşturuyor. Ama devlet, iyiliği yalnızca “temsil eder”, iyilik kendine ait değildir.

Halk ise kendinden masum değildir. İktidar tarafından kendisine hizmet edilecek bir amaç olarak ilan edilmiş varlıktır. İnsanların üzerine bu masumiyet, ancak suça ve teröre karışarak atabilecekleri bir yüklem olarak yapışmıştır.

İşte terör bu “masum” etiketini vuran faaliyet biçimidir. Terörist eylem her zaman doğrudandır; “anlamsız” olduğu düşünülebilir ama herhangi bir etkiye yol açmadığı söylenemez. Bir itirazı, bir adaletsizliği işaretler ama açıklama ve ortadan kaldırma gayreti değildir.

Kadim devlet

Doğrudan olumsuz eylem, maruz kalanın gözünde yalnızca olumsuzluğu görülen, lanetlenmiş bir eylem türüdür. Doğrudan mı yoksa dolaylı mı olduğuna ilgi gösterilmez. Çünkü modern dünyanın olumlu olumsuz her türlü eylemi, “doğrudan” olmalıdır.

Modern dünya, böylece dolaylı olanı dışlar. Tanrı insan sürülerinin sadece yaratıcısı değil, çobanı olmalı, onları her an ve her yerde gütmeli, kendini onlara adanmalıdır. Hükümet, yalnızca halkı gütmekle kalmamalı, ona hizmet etmeli, güvenlik ve rahatlığını sağlamalıdır.

Asırlardır var olan kadim devlet, kendini meşrulaştırmak için “hizmet” ödününü verir. Terörizmin, doğrudan olumsuz eyleminin karşısında, devletin doğrudan olumlu eylemi meşru görülür.

Weberyenlerin, devletin tek meşru şiddet mirasçısı olduğunu söyleyip durmaları bundan. Şiddetin doğrudan mı yoksa dolaylı mı olduğu üstüne kafa yormamışlardır tabii.

Dostoyevski ve Tarkovski

Ulus Baker

Dostoyevski'yi Tarkovski'ye bağlayan bağ, üzerinden onca tank, bombardıman, acı, hayal kırıklığı, devrim ve karşı devrim, hatta varoluş üstünde tepinen onca olumlu şey --bilim, sanat, ahkâm ve şeriat-- geçtiği halde nasıl yaşadı? Acaba neden Dostoyevski edebiyatın en yüksek noktasında yer alıyor? Ve bir asır sonra Tarkovski başka bir alanda sinemada, en yüksek filmleri yapabiliyor? Rusların edebiyatlarını yok etmek için ellerinden geleni yaptıklarını artık biliyoruz. Bunu filmlerini yeraltına gömdükleri Eisenstein, Vertov ve Dovjenko için de yaptılar. Ama birdenbire Tarkovski çıkıverdi ve sadece tek şeyin garantisiyle --hayatın ifadesini Dostoyevski'nin yaptığı gibi yaparsanız onu siz ifade etmekle uğraşmak zorunda kalmazsınız, o gelir sizin ifade araçlarını doldurur, taşar, ve kendini sizin aracılığınızla ifade eder. Dostoyevski-Tarkovski bağının sırrı işte budur.

Durumu biraz daha ciddiye almak da gerekir: hiçbir yazarı Dostoyevski ile karşılaştırmaya kolay kolay cesaret edemeyeceğimiz gerçeğiyle Dostoyevski okuyanlar --nihayetinde-- karşılaşılır. Neredeyse İngiliz dilini yaratmış olan Shakespeare, Antik Yunan dilini bize topyekun veren Homeros, ve Fransızca'yı kuranlar: Rabelais ile Montaigne... Ve sonra Cervantes... Bunlardan bazılarının gerçekten yaşamış olduklarından, giderek eserlerinin "edebi" manada otantik olup olmadığından bile çok emin değiliz. Bu anlamda Dostoyevski bir ilktir --onun orada, Saint-Petersburg'da yaşadığını, tutuklanıp kurşuna dizilmesine ramak kaldığını, sürüldüğünü --hep biliriz. Bazı iyi romanlarını salt para kazanmak için parça başı yazdığını da öğrenebiliriz kolayca. (ve bugün Orhan Pamuk, bir taraftan kendi kötü fantezi romanlarını pazarlamaya çalışırken, diğer taraftan nedendir bilmem oldukça kötü Dostoyevski tercümelerini İletişim Yayınlarında "sunmaktadır" --ve bu tercümelerde "merdivenin kenarında yere yuvarlandı ve kafasını halıya tok bir sesle çarptı" gibi bırakın Dostoyevski'yi, ortalama bir romancının bile asla telaffuz edemeyeceği bir cümleyi bulabiliyoruz...) O cümleyi bulup yeniden yazıyorum (tercüme etmiyorum, yeniden yazıyorum): "merdivenin kenarına eriştiğinde artık dayanamayıp koyuverdi. Tok bir ses geldi kafasıyla halıdan..."

Tarkovski'nin Dostoyevski'yi bir "yakını" gibi gördüğü biliniyor --hayatı boyunca onun bir romanını çekmek istemiş ve anlaşılan buna ya fırsat bulamamış, ya da --bu daha doğru ve haklı bir neden herhalde-- cesaret edememiş... Ama benim gördüğüm her imajının içine Dostoyevski tamtamına işlemiştir. Gerçekten de, nasıl Dostoyevski okuyana her şeyi yazabilecek gibi görünüyorsa, bir Tarkovski görüntüsü de her şeyi gösterebilecek gibi gelir... Onun filmleriyle "barışamazsınız" ilk yirmi dakikanın sonunda terk etmeniz daha iyi olacağı gerçeği (bu çoğu kişinin deneyimidir) iyi bilinir... Ama Tarkovski de her şeyi "çekebilecek" gibi gelen bir filmcidir. Ve bunun nedeni belki de Dostoyevski anlatımıyla göbekbağından çok, her ikisini birbirine bağlayan bağın oluşabildiği o dirençli zemindir.

Bu zemin bir coğrafya değil --Rusya coğrafya oluşturamayacak kadar geniş ve son tahlilde epeyce ıssızdır. Orada insan bir seyrilme içinde yaşar. Elbette modern batılı toplumlardaki o çok yoğun nüfus içinde, kentin kalabalığında yaşanan "seyrilme" --daha doğrusu "izolasyon"-- gibi değildir bu. Ama bir devir ya da "zaman" da değil. Daha doğrusu mekânın bir kasılmasıyla zamanın bir gevşemesi karşısındayız. Ya da,

Tarkovski'de daha kolay olduğu ölçüde bunun tersiyle. Deleuze'un anlattığı ve örnek olarak Tarkovski'yi gösterdiği "kristal imaj" hem kasılma hem de gevşeme olmalıdır -kalp gibi çalışmalıdır. Bahtin Dostoyevski eserindeki bu ritmik "olayları" epeyce çözümlledi. Ve orada dilin kasılıp gevşediğini de gösterdi. Dostoyevski "her şeyi yazabilir" -- Tarkovski "her şeyi gösterebilir". Demek ki esas mesele her şeyi yazıp durmak değil, her şeyin yazılabileceğı ortamı, arkaplanı, fonu oluşturmak, inşa etmektir.

Ve işte, Dostoyevski edebiyatta, Tarkovski ise sinemada bunu en yetkin şekilde basarmış olanlardır. Ve Dostoyevski'den şöyle bir cümle duyabilirsiniz: "bir arabacının gölgesini gördüm, bir arabanın gölgesini bir fırçanın gölgesiyle temizliyordu."

Daha da gidersek şunu da: "il faut inventer" --nedense hep Fransızca telaffuz ediliyor esasında Rusça olan bir romanda. Herhalde bir vurgu kazandırmak için. Eğer tanrı yoksa onu "icat etmek gerekir". Adalet yoksa onu da. Ama Dostoyevski eserlerinde sürekli tekrarlanan bu talep romanın kahramanları tarafından nedense hep Fransızca olarak telaffuz edilir. Neden?

Dostoyevski'den hep alıntılanan bir cümle: "eğer Tanrı yoksa her şey mubah". Oysa bunun çok sayıda değişkenini de bulabilirsiniz orada: "eğer tanrı öldüyse benim yüzbaşılık apoletlerim ne işe yarayacak peki?" (Ecinniler) Dostoyevski'de ikinci tip sorgular ilkinden (ki sorgu değil önermedir bunlar) çok daha derin, dolayısıyla çok daha önemlidir. Nietzsche bize şunu gösterdiydi (ki sanıyorum Dostoyevski'den çok uzakta olmayan bir düşünme hali içinde başına geldi bu): Tanrı öldü. Ama ekledi. Onu siz öldürdünüz. Nasıl kalkacaksınız bakalım bu işin altından. Dostoyevski'nin "Tanrı yoksa her şey mubah" formülünün daha derininde "Tanrının öldürülmesi" yatıyor. Çünkü çok açık. Tanrı bir zamanlar varken şimdi yoksa ya olmuş olması, ya da öldürülmüş olması gerekir. Ama Ecinniler'de Tanrı'nın öldüğü düşüncesi ön plana çıkıyor --yokluğu değil. Tanrı hiç yoksa apoletlerim ve yüzbaşılık rütbem olmazdı. Ama Tanrı var idiyse ve şimdi artık öldüyse benim apoletlerim ve rütbem ne anlama gelir?

Bugün Dostoyevski ile başınızı ağrıttıyor, gözlerinizi yoruyorum ama bence buna değer: bu adamın toplumsal tipler yaratmakta Simmel'den bile daha başarılı olduğunu düşünüyorum artık. Ayrıca toplumsal tipler hem sosyolojik-psikolojik realiteler, hem de estetik-analitik kategoriler olduğu ölçüde benim epeydir uğraştığım Spinoza'nın esas antitezi olarak da ortaya çıkıyor. Ve bu antiteze gerçekten ihtiyaç duyuyorum. Heidegger "hala bir Tanrıya gücümüz yeter mi?" diye sormuştu. Spinoza felsefesi antidotsuz alınmaması gereken bir şey. Hiçbir özgürlük alanı bırakmıyor gibi görünüyor, ama salt felsefe yapmakta alabildiğine özgür. Oysa Dostoyevski'de bulacağınız hiçbir iddiayı önce Spinoza'da bulamaz değilsiniz. Dostoyevski (sonra belki de Simmel) --insan olarak sonluluğumuzdan kurtulamayacağımız konusunda ısrar ediyorlar; oysa Spinoza eğer felsefe yapacaksa her şeye Tanrının gözüyle bakmamız gerektiğini söyleyecek kadar umutluydu. Spinoza güç derecelerinin toplamını görmek istiyordu (bu Tanrıdır). Dostoyevski ve "modernlik" ise Tanrı yokken güç derecelerinin ne menem bir şey olabileceğini tartışıyor --ve bunu tartışmanın en iyi yolu edebiyattır artık, felsefe değil.

Lacan Dostoyevski'nin "eğer Tanrı yoksa her şey mubah"ını tersine çevirdi -- "eğer Tanrı yoksa her şey yasak". Çünkü eğer bir "temel gösteren" artık yoksa o zaman dünyayı şöyle yaşamaya başlamanın önü açılıyor --kahve için ama sağlığa zararlı = kafeinsiz kafein... Seks yapın elbette, çünkü her şey mubah, ama dikkat edin, çünkü AIDS. Yiyin, ama dikkat edin, çünkü yağ ve kolesterol var.

Her şey Spinoza'nın doğal felsefesinden kurtulmak üzere modern çağların yediği haltların toplamını gösteriyor. Spinoza diyordu ki, ilkel olduğumuz ve çocuklar gibi kendi hallerimizi yönetmeye muktedir olmadığımız ölçüde emirlerle güdülürüz. Bu bir "performatifler yasasıdır". Adem elmayı yemenin kendine zarar vereceğini bilecek durumda değildir, bu yüzden Tanrı ona elmayı yemeyi "yasaklamak" zorunda kalır. Ama kapitalizmin "rasyonalitesi" para getirecek herhangi bir şeyi yasaklamak istemeyeceğinden, eğer kendime mazoşistik bir işkence çektirmek istersem, üzerinde "do not use for..." gibisinden bir etiket basılı bir kırbacı üretip bana satacaktır.

Dostoyevski, Spinoza, Nietzsche, Lacan hep aynı şeyleri söylüyorlar. Ve farklı dönemlerde, farklı anlarda dünyanın bu düşünme tarzlarını gerektirme tarzlarının o muazzam çeşitliliğinin bütün bu bakış açılarından çok daha önemli olduğunu düşünüyorum.

Sanırım şöyle bir durum var ultra-kapitalizmde. Richard Gere'in oynadığı şu bombok filmde olduğu gibi (affedersiniz) kışınıza bir fare sokarsınız --çünkü sapkınsınızdır ve başka türlü olmanızın da pek imkanı yoktur. Ama o arada Richard Gere büyük bir hata yaparak, içini kemirmeye başlayan (bu bir süre zevk sonra da acı veren bir durumdur) fareyi acının ilk anında can havliyle dışarı çeker: sonuç --kuyruk kopar, fare içeride kalır (örneğin aşırılığı kendi gücünün parçasıdır, bu yüzden kusura bakmayın).

Ama derim ki "her şey mubah" ve "her şey yasak". İkisi aynı şey. Dostoyevski'nin "mubah"ı göstermek için Tanrının yokluğuna başvurduğu gibi, Lacan da "yasağın yokluğu"na başvuruyordu. Bir romancı değil bir göstergebilimci olduğu için --tıpkı Spinoza'nın bir zamanlar yaptığı gibi-- rahatça şunu diyebilirdi: yasak yok, her şey mubah, demek ki Tanrı yok. Tıpkı Godard'ın o eğlenceli ve tuhaf Cogito'su gibi: "demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi."

Leibniz denen adam ise biliyordu ki ister Tanrının yokluğuna, ister varlığına sığının aynı duruma düşersiniz: varsa şu, yoksa bu. Her iki durum da mubahtır. Biliyoruz şeyler var. Sezar Rubikon ırmağını geçti ve Galya'yi işgal etti. Bu olay hep var ve olacak --yani her tarih kitabında varsayılacak. Ama onun Rubikon ırmağını geçmemesi de mümkündü --ve bu durumda olmamış, harcanmış koskoca bir dünyalar sonsuzluğu var demektir. Bütün bunlar tek bir bireyde ancak bir Dostoyevski romanında birleştirilebilir. Sezar'ın Rubikon'u geçtiği rahatça kabul edilebilir --mümkündü, çünkü oldubitti. Ama daha derin bir soru doğmuyor mu bundan: Tanrı mümkün müdür? Ve bu soruya aynı tipten bir cevap verebilir miyiz?

Dostoyevski bence "Tanrı olmasaydı" sorusunu "her şey mubah olurdu" cevabını vermeden soramazdı. Başka bir deyişle cevap sorudan önce geliyor --ve biz o zaman buna soru değil, problem, sorun filan diyoruz. Sorun Şudur: her şeyin mubah olduğu bu dünya nedir? Hangi şartlarda tesis edilmiştir? . Ve biliriz ki mubah basitçe

"yasaklanmamış olan şey" değildir. Yasağın henüz dokunmadığı şeydir. Ya da daha derinden, "yasaklamanın" da "yasaklanması" gereken bir hayat yoludur. Başka bir deyişle her şeyin mubah olduğu bir dünya Tanrıyı öldürmüş olmak zorundadır. Öldürmezse bazı şeylerin mubah olduğunu bize sürekli olarak hatırlatmak, vaaz etmek zorunda olan bir Tanrıya ihtiyaç duyuyoruz demektir. Tanrı dildeki emir kipinin ötesinde bir varlığa sahip olma ihtiyacında değil. Ve emir vermek için var olmak ihtiyacını bile duymuyor. O "transandantal" bir imaj ve görünmesi bile gerekmiyor. Yani Kant'ın dediği gibi onu ancak içinizden buyruk veren şey olarak tanıyorsunuz.

Ama bütün bunları birtakım toplumsal tiplere tartıştırmak işte tam da Dostoyevski'nin dehasıydı. Onun karşısında Spinoza'ya kendi nedenlerimle hak veririm --ama çok da karşıt olduklarını düşünmüyorum bazılarının aksine. "apoletlerim neye yarar o halde" diye soran bir adam orada mümkün kılınmıştır. Spinoza da hep bu tür şeyleri somut olarak sorup duruyordu: neden veya nasıl Tanrı kadar büyük bir kavram ile apolet kadar saçma sapan bir şey arasında bu kadar sıkı fıkı bir bağ oluyor?

Ek:

Dostoyevski'den bahsetmek zorunda kalmıştım --biraz daha ötesiyle devam ediyorum: (ve diyelim ki bu Rus insanını biraz da kaderini paylaşarak daha iyi tanıma şansım oldu) --bu mesele Fyodor Dostoyevski'nin Bratya Karamazovyi (Karamazovgiller) adlı romanında Dmitry'ye söylenen bir cümlede hazır bulunur: neden acaba bütün Ruslar filozofturlar, ve bu içlerine işlemiştir? Çok tuhaf bir durum, çünkü benim bildiğim Vladimir Solovyov dışında Rusya herhangi bir sistematik filozof yetiştirmemiştir --çünkü bence buna zaten ihtiyacı yoktur ve yazarları eleştirmenleri düşünme gücünün belli bir miktarını ayakta tutmaya yetip artmışlardır bile.

Ama şimdi inanırım artık --Ruslar yalnızca Dostoyevski'nin söylediği gibi filozof olmakla kalmadılar, aynı zamanda felsefi bir projeyi hayata geçirmeye kalkışan tek tarihsel uygarlığı oluşturdular. Projenin kendisinin önemi (Marksizm veya başka bir şey) apayrı bir konudur --mesele daha çok felsefeyi bu kadar ciddiye almaktır ve bu Rus Devrimine kadar varabilmiş bir süreçte gerçekleşmiş bulunuyor. Sonrasını hiç sormayın, çünkü buna cevap vermekle uğraşmak zorunda değilim...

Ama Sovyetler deneyimi totaliter değil (Hannah Arendt'in ve takipçilerinin sandığının aksine) bambaşka türden bir totalite ve saflık taşır. Marksizm okunur ve devrim "uygulanır" --ve bu Anglo-Sakson dünyadakinden çok farklı bir "pragmatizm" türüdür. Tarih bir "bakalım görelim" sürecine hemencecik dönüşebilir. Anglo-Sakson pragmatizmi ise bir nevi ikiyüzlülüğü hep korumuş olan burjuva ideolojisine denk düşer. O bir felsefedir ve her "doğrunun" faydaya ve iş görmeye dayanması gerektiğini kabul ederken de öyle kalır: yani bir felsefe. Kimse önerilmiş bir felsefeyi uygulamaya geçirmeye kalkışmayacaktır, çünkü İngiliz-Amerikan pragmatizminin doğası zaten yapıp edilmekte olan işlerin bir dökümüyle, giderek meşrulaştırılmasıyla sınırlanmış bir haldedir. Yalnız Rus pragmatizmi böyle bir şeyi göze almıştır --bir felsefe mi var, tamam uygulayalım bakalım...

Karikatürize ettiğimi düşünebilirsiniz --asla öyle değil. Yalnızca Sovyetler Birliği'nde felsefe her türlü ekonomik, siyasi ve kültürel faaliyetin temeli ve yönlendirici ilkesi olarak kabul edilmiştir. Bu felsefenin oldukça özetlenmiş ve kötüye kullanılmış bir

Marksizm-Leninizm olması bence burada tartışmakta olduğum konu açısından o kadar önemli değil. Daha doğrusu, 19. yüzyıldan beri Rusya'da yeşeren felsefi kültürün niteliğine uygun olan şeyleri Sovyetik deneyimden, baskılardan, perseksyondan filan ayıklayıp bir kavram haline getirmeye abaladığımızda orada işte bahsettiğim bu tuhaf pragmatizmin ta kendisini buluruz. Ve Dostoyevski'den Sokurov'a bu pragmatizm ilginç bir yaşam sürdürmüş, biricik bir deneyim oluşturmuş gibidir.

Rus aydını (ki "intelligentsia" terimine bir somutluk kazandırmıştır) Berdyayev'in gösterdiği gibi kendine mahsus bir insan türüdür --ve bu "kendine mahsusluk" bütün Ondokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatının her köşesinde belirir. Mesela Solovyov anarşist-nihilist olarak başladığı felsefi hayatını mutlak ortodoks bir dindarlığın --yani argümanları en uca kadar götürülmüş bir dinselliğin-- doruğunda tamamlayacaktır. Ruslar önlerinde felsefenin Batılı bir versiyonunu görmeye dayanamıyorlardı: hep bir hic et nunc'un, burada ve şimdinin iğvasına kapılıyorlardı. Belki de bu yüzden "tamam artık Sovyetler faslını kapatıp şu kapitalizmi de deneyelim bakalım" tipinden bir davranışa girmelerinin nedeni de budur. Lenin'in yazıları ve eylemleri tam manasıyla bir "deneysel devrim teorisi" oluşturur. Bu yüzden onu yüzyıl sonra hala alıntılıyıp duran bir "sol literatüre" ve "pratiğe" ok fazla burun kıvrıramıyoruz. Neayev'den şestov'a Rus felsefesi (ki teknik bakımdan Batıdakinden çok geridedir) büyük Rus edebiyatının yanında biricik bir çizgi oluşturur; ince, kırılğan, ama bir bakıma çok güçlü, Mesianik bir izgi. Descartes mısınız, o halde hemen gidip uygulayalım... Descartes'ın neyini uygulayacaksınız? Hemen ruhsal dünyayı cismani dünyadan koparalım, bakalım ne oluyor. Batıda yüzyıllardır okunan Descartes felsefesi asla böyle bir girişimi Fransa'da ya da başka bir yerde uygulamaya koymaya kalkmış değildir. Batı metafiziği söyler, uygulanır, ama uygulanmaya "adanmış" değildir. Yalnızca (Nietzsche'nin deyiimiyle) bazı "kuyrukluyıldızlar", Spinoza ve Nietzsche felsefelerini hayatlarının bir ls ve ritmi haline getirmeyi başardılar --ki bunlar Deleuze'n deyişiyle "kamusal" değil "zel" filozoflardı.

Bu aynı zamanda Dostoyevski'nin "her şey mübah" formülünün zorunlu bir uzantısıdır. Rus anarşizmi, "her şey mübah ise o halde yapalım" diyen bir tavidir. Oysa hala bir Alman olan Nietzsche şu entellektüel-ahlaki anekdotu hala sürdürüyordu: Tanrı ld, Onu Siz öldürdünüz; nasıl arınacaksınız bu kandan bakalım.

Tarkovski veya Eisenstein seyredenler hemen hissedebilirler ki yukarıda bahsettiğim "somutlaştırıcı ruh" bir Poltergeist gibi her an iş başındadır ve izin verildikçe

yolunu bulur... Bu izin kurumsallaştığı andan itibaren --diyelim ki Stalin döneminde-- Sovyet projesi çöküşüne zaten girmişti. Benim bildiğim 1960'lı yıllarda o güzelim Leningrad'ın bile gri üstüne gri bir hayatı şenlendirmeyi başaramadığıdır. Ve bu şenlendirmeyi ancak (a) büyük Rus edebiyatı; (b) büyük Rus sineması başarabilmişti, ta ki yok edilene kadar. Bütün bunların Batıda alıştığımız "komünizm" projesiyle bir alakası yok. Olsa bile bambaşka bir tarzda ve bambaşka bir yoldan. Eisenstein'in tutkusallığı ancak komünist adanmışlığını hissedebildiğiniz lde sizin için "şahane" bir eser haline gelebilir. Yoksa filmlerini anlamamışsınızdır. Dziga Vertov basitçe "makinelere mi?" diye sormuştu --evet tamam, makineler, Taylorizm ve Stahanovizm: ama benim elimdeki kamera da bir makine --o halde ben de bir işçiyim,

bir görüntü işçisi, bir iletişim işçisi. O halde "sinemanın özü" diye anlatılan şeyi hemen "uygulayalım".

Entegre kapitalizm bir uygulama değil ve Marx'ın bir asır önceki sözünü doğrulamaktan başka bir şey yapmıyor: "kapitalizm pratikte gerçekleşmiş idealizmdir". Pratikte gerçekleşmek. Rusların ruh haline başvurduğunuzda (ki Marx pek çok sayıda Rus devrimciyle tanıştı, düşmanlıklar ve dostluklar kuruyordu onlarla) bu "pratikte gerçekleşmek" meselesinin oldukça karmaşık ve eş oranda hayati bir mesele olduğu anlaşılır. Kapitalizm bir idealizm ise demek ki bizimki değildir dersiniz hemen. Ama idealden önce gelen "pratik" pek dayanılabilecek bir durum değildir. İşte böyle bir şeye sadece ve sadece Rus filozofların, Solovyov'un, Lenin'in, Neçayev'in, Berdyayev'in, Kojève'in katlanabildiklerini düşünüyorum...

Üstelik Kojève gibi bir Rus, Almanya gibi soğuk nevale bir ülkede Husserl'den ders aldıktan sonra Hegel'in en iyi yorumcularından biri haline geldiği (diğeri de Rustu, yani Aleksandr Koyre) Fransa'da ikinci Dünya Savaşı ardından ve henüz Avrupa Birliği pek samimi bir şekilde telaffuz edilmezken bir Akdeniz Birliği önerebilmişti. Dünya entegrasyonu onun ütopyasıyla kurulsaydı elbette Wilson, Truman ve Marshall doktrinlerini takip ederek bugünkü hale gelemezdi. Belki daha az, belki daha çok acı çekiyor olurduk ama muhakkak ki bambaşka bir şey olurdu. Bu Rus düşünürlerini bütün Spinozacılığım, onların bütün irrasyonelliğine rağmen kendime çok yakın buluyorum.

Düşüncenin Kıvrımları ya da İçerisi (Özneleşme)

Ulus Baker

“Bilme İsteği”ni takip eden oldukça uzun sessizlik sırasında ne oldu peki? Belki de Foucault adı geçen kitaba yönelik belli bir yanlış anlamının söz konusu olduğunu hissetmişti: kitap iktidar ilişkileri içine kapanıp kalmamış mıydı? Kendi kendine şöyle bir eleştiride bulunmuştu: “İşte yine biz, çizgiyi aşma konusunda hep yine aynı güçsüzlüğümüzle... Hep aynı tercih, iktidarın yanında, onun dediğiyle ve dedirttiğiyle ilgili...”¹ Ve kuşkusuz kendine şöyle bir cevap veriyordu: “hayatların en yoğunlaştıkları, enerjilerinin en fazla odaklandığı nokta elbette iktidara tosladıkları, onunla cebelleştikleri, onun kuvvetlerini kullanmaya ve tuzaklarından kurtulmaya çabaladıkları yerdir.” En az bunun kadar, kendisine göre, dağınık iktidar merkezlerinin bir şekilde ilkönce gelen direniş noktaları olmaksızın varolamayacaklarını; ve iktidarın kendisine direnen bir hayatı uyarmadan, dürtmeden onu nesnesi olarak alamayacağını; ve son olarak da dışarıdan bir kuvvetin diyagramları altüst etmeyi ve ters çevirmeyi bir an olsun bırakmadığını da hatırlatabilirdi. Peki ama tersine, eğer çarpaz direniş ilişkileri de yeniden-katmanlaşmayı, iktidar düğümleriyle karşılaşmayı hatta onları üretmeyi bir an olsun bırakmıyorlarsa ne olup bitiyor? Hapishane hareketlerinin sonuçtaki başarısızlığı 1970 sonrasında Foucault’yu üzmüştü, ardından dünya ölçekli başka olaylar bu üzüntüyü arttırmış olmalıydı. Eğer iktidar hakikat yaratıyor idiyse, artık iktidarın hakikati olmayan, bütünleşik iktidar çizgilerinden değil çarpaz direniş çizgilerinden türeyecek bir hakikat, bir “hakikat iktidarı” nasıl kavranacak? “Çizgi nasıl aşılacak”? Ve eğer dışarıdan bir kudret olarak hayata erişilecekse, bu dışarısının dehşet verici bir boşluk olmadığını ve direniyor görünen bu hayatın “kısmi, ilerleyici ve yavaş” ölümlerin boşlukta basitçe dağılımından başka bir şey olmadığını kim söylüyor bize?

¹ VHI, 16.

Düşünmek, Hissetmek, Algılamak

Ulus Baker

Sanatta asli olan ne vardır? Burada bu soruyu genel olarak değil, sanatın maddiliğine, hatta doğrudan doğruya malzemesine ilişkin olarak ortaya atacağım: malzeme sanatta "asli" midir, onun esasına mı aittir, gerçekten? Ya da sanat, üretildiği malzemeye, teknikler bütününe, sözgelimi heykel için taş, plastiğe, kile, mermere, tahtaya indirgenebilir mi? Edebiyat sözcüklerden, söz dizimlerinden mi oluşuyor? Resim bir malzemeler terkibi, tualden ve boyalardan ibaretmiş gibi düşünülebilir mi? Bu türden indirgemeler, sanat konusundaki fikirlerimizi ilk bakışta aşırı kısıtlamakta, katılaştırmakta gibidirler. Bahtin'in, Rus Biçimcilerinin bu türden bir "malzeme estetiği" anlayışına karşı çıkmakla işe başladığını hatırlayalım... Ama, aynı sorular "asıl"a, artık sanatın aslına ilişkin olarak ortaya atıldıklarında, işin bütün manzarası değişir: sözgelimi bir heykeltraşın görünürdeki malzemesini ele alırsanız, herkes heykelin "malzemesinin" yontulan herhangi bir --yapay ya da doğal-- madde olduğunu söylemekte hemfikir olabilir. Oysa birisi çıkıp da, heykelin "asli" malzemesinin sözgelimi ışık olduğunu, ötekilerin tümüyle heykeltraşın seçimine bağlı olduklarını ve birbirleriyle her an yer değiştirebileceklerini söylerse işler biraz karışacaktır. Gerçekten de, kim heykel sanatının "yonttuğunun" mermerden ya da tahtadan daha çok, eseri görülebilir kılan ışık olmadığını kolay kolay iddia edebilir? Bir heykel, kâh tahtadan, kâh metalden, kâh mermerden ya da başka bir şeyden ibarettir ve bunlar, çağlara, akımlara, üsluplara göre değişebilen malzemelerdir. Böylece, Michelangelo bir mermer bloğunu yontmanın, oradaki gizli, potansiyel bir biçimi, daha doğrusu bir şekli ortaya çıkarmak, görünür kılabilmek olduğunu söyleyecektir. Görünür-kılmak ise, doğrudan doğruya, Rönesans döneminde yeniden canlanan bir Platon etkisine, "ışık metafiziğine" bağlanan bir mefhumdur. Işık, kendinden bir şey kaybetmeden, harcamadan, bir anlamda varlıklara görülebilirliklerini "bahşedip" kazandıran metafizik dünyasına ait bir Tanrı gibidir: Lux Böylece, Plotinos'tan beridir, tüm Antik ve Ortaçağ metafiziğini kateden bir ayrımla, kaynak olarak ışık, yani Lux ile yansıma olarak ışık, yani Lumen arasındaki ayrımla karşılaşırız. Işık böylece, ilahi bir nitelik kazanmıştı; tek tek varlıkları, doğayı ve dünyayı görülebilir kıldı; karanlıkları işgal ediyor, ısıtıyordu. Böylece, mesela heykelin asli malzemesinin, bu metafizik karakterli ve ilahi ışığın gönderdiği ışınımın, lumenin yontulması olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Ama ışık, aynı zamanda mimarinin de malzemesidir. Bir süre sonra, bütün sanatlar, herbiri bir şeyi "görülebilir" kıldıklarını iddia ederek, asıl malzemelerinin ışık olduğunu, bunun heykelin bir ayrıcalığı, özelliği olmadığını söyleyebilirler. Kim tiyatronun, sinemanın, dijital resmin doğrudan doğruya ışıkla bağlantılı olmadığını iddia edebilir?

Kuşkusuz, yine de sanatlardan herbiri, başka başka "asli" malzemelere sahip çıkmayı sürdüreceklerdir --böylece mimari, heykelden farklı olarak, ışığı da bir malzeme olarak barındırmakla birlikte, sözgelimi sesi de biçimlendirdiğini, geometri ilmiyle içiçe olduğunu, ya da, Le Corbusier'nin Modüller'unda olduğu gibi, bir dokuma, otomatik olarak biçimlendirilecek bir façade sanatı olduğunu iddia edebilir. Gerçekten de, modern hayatta kamusal ile kişisel ayırdeden belli bir mimari katkı, ses yalıtımını da en az görülebilirliği engelleyen duvarın imali kadar önemli kılar --otelde, bitişik odadaki sesleri duymamalıyız, onlar da sizi duymamalılar...

Her şey, bu tür sorular boyunca ilerledikçe, bütün sanatların birbirlerine karıştıklarını, soruların da sonsuzca, üstelik tam bir cevaba kavuşturulmayı beklemeden içiçe geçtiklerini, birbirlerini tam bir cevap bulmaksızın. dürterek üretip durduklarını gösteriyor: böylece, ışığa ihtiyaç duymadan dinleyebileceğinizi sandığınız müziğin bile, pekâlâ mimarlığı da harekete geçirdiğini, Barok bir eserin çalınabileceği yer ile, bir Rock müziği konserinin verilebileceği yerin aynı olmayacağını, bu durumun da asla tesadüfi olmadığını farkedebilirsiniz. Aynı şekilde, Bach'ın Füg Sanatı, hem bir matematik, hem de bir nota dizisi estetiğine, başka bir deyişle "kaligrafi" sanatına dayanıyor gibidir.

Bu soruları sürdürmekle artık saçmalamaya başladığımız, sonsuzca sorular, çelişkiler içinde debelenip durduğumuz, bu yüzden daha "sağlam" sorular sormak zorunda olduğumuz hissedilebilir. Sanat eserinin "biricikliğinden" yola çıkmanın, ya da soyutlama yoluyla, sanat eserinin biçiminden ve içeriğinden bahsetmenin daha doğru olacağı, malzemeden yola çıkan bir estetiğin hiçbir yere erdirmeyeceği, yolumuzu kaybettiren bir indirgeme, hatta bir çıkmazdan başka bir şey olmadığı söylenebilir. Bilimin, sanatın, disiplinlerin temas hatlarının silikleştiği bir postmodernizmi mi ayrıcalıklı kıldığımız sorgulanabilir. Oysa sorun, tam aksine, tam da modernliğimizi belirleyen bir boyut üzerinde yer almaktadır: bu modern sorulara ben "açık sorular" diyorum. Cevap almayı beklemezsiniz, belirsizliklerle, düşüncede yarattıkları sarsıntılarla, kasılma ve gevşemelerle, çıkmazlarla nasılsa ilerleyip duran sorulardır bunlar. Kâh bir indirgmeden, soyutlamadan, kâh Gilles Deleuze'ün söylediği gibi "şeylerin ortasından", au milieu türeyen, neredeyse amaçsız sorular...

Bu sayede, iki düşünme biçimini hemen ayırdetme şansına erişiyoruz yine de: "Açık sorularla" işleyen modern bir biçim ile, "kapalı" sorularla ilerleyen arkaik biçim... Sözgelimi, bizimkine yakın konuları araştırırken Aristo şöyle davranırdı: önce şeylerin nedenlerini araştıralım ---diyeceğiz ki, herşeyin, hayvanların, insan yapımı şeylerin, doğal varlıkların, gökteki yıldızların mutlaka bir nedeni olmalı... Thales her şeyin nedeninin bir ilke, mesela su olduğunu söylüyordu; Herakleitos ise ateş diyordu bu ilkeye. Aristo, işi daha da karmaşıktırarak, en azından dört neden türünü ayırdetmek gerektiğini iddia etmişti: Birinci neden, bir şeyin ne için varolduğuydu ve buna "ereksel neden", causa finalis diyordu. İkincisi, şeyin özünün tarifi, o şey neyse onu söyleyen, o şeyin "tanımı" olan "biçimsel neden", yani causa formalis idi --ki bu ilk ikisinin aynı şey olduğunu söylüyordu Aristo. Üçüncüsü, "maddi neden"di (causa materialis) ve şeyin neden, taştan mı, topraktan mı, yoksa yıldızsı madde etherden mi yapılmış olduğunu anlatırdı; sonuncusu ise, hareket ettirici ilke, yani "faal neden"dediği şeydi. Böylece, ayakkabı yapan biri, daha doğrusu bir kunduracının icra ettiği emek (tekhne), ayakkabının "faal nedeni"dir (causa efficiens). Ama ayakkabının varolmasının üç başka nedeni daha olmalıdır: imal edileceği malzeme, tahta, kumaş, kösele vesaire; ayakkabının, yalnızca ayakkabıcının kafasında değil, herkeste varolan "ideal" modeli, yani biçimi --"eidos"u; ve son olarak, ayakkabının kimin için yapıldığı (giyecek kişi için "ayakkabıyı" ayakkabı kılacak olan şey... ayakkabının amacı...) Daha Platon diyaloglarında belirlenen bu düşünme biçimi, hiçbir zaman ortadan kalkmadı (kalkamaz da zaten), ama önünde sonunda, Descartes dönemine kadar temel ve klasik dünya görüşünü, kapalı bir dünya (kozmos) tasavvurunu oluşturmaya sürdürdü. Şeylerin görünürdeki karmaşıklığını indirgeyecek bir yöntem (fikirlerin türetilmesi için mantık, şeyleri sınıflandırmak için kategoriler, şeylerin kendilerini tanımlamak için metafizik, şeyleri betimlemek için fizik, şeylerin özünü ve neye hasredilmiş olduklarını anlatmak için felsefe...)

Oysa Ortaçağın sonlarında, Alexandre Koyré'nin deyişiyle, kapalı bir dünya tasarımından açık bir evren tasarımına geçildi. Aristocu dünya tasarımı ve kainat fikrinin parçalanması, her şeyin önce bir ara mistikleşip, ardından yeniden, başka yöntemler icat edilerek, yeniden anlamlandırıldığı bir dönemdi bu. "Açık sorular" adını vermek istediğim şeyi olanaklı kılan, özgürleştiren, ama yine de işi sıkı tutmak uğruna birtakım sağlam yöntemlere ihtiyaç duran bir süreçti bu. O çağa dek, sorulabilir soruların belli bir kararı, nizamı, sınırlı bir adedi varmış gibiydi; biçimler ve amaçlar sınırlıydı, evren somuttu, düzenliydi --düzenleyicisinin, yani Tanrının hikmetinin belirtisiydi --bu sayede burnumuz gözlük takmak, balıklar tutulup yenmek içindi...

Açık sorular ise, ilk bakışta hiçbir zaman cevap bulmuyor, sürekli çelişkilere düşüyor gibi görünseler bile, hissedilebileceği gibi, bize daha az şey öğretiyor değiller. Birbirlerinden çok farklı türden şeyler, varlıklar ve fikirler, kendilerini homojenleşmeye kolayca terketmeyen sezgiler, indirgenemez tekillikler, öznel çıkış noktaları, sürekli olarak birbirleriyle kavuşup çözülen, birbirlerini dürtüp duran, savuran çoğulluklar halinde, açık uçlu bir sistem fikrine doğru iteliyorlar bizi... Bugünün "postmodern" denen fikri hayatında en eleştirilebilir kişi olarak beliren, şu Kartezyen yöntemin, ruh-beden ikiliğinin mucidi Descartes'ın, insan bilincini etsizleştiren bu düşünürün bile, ne kadar harikulade, ne kadar coşku verici bir darbeyi tüm dünyanın düşünme biçimine vurmuş, orada ne kadar da önemli bir devrim gerçekleştirmiş olduğunu hatırlayalım: Bu muazzam darbe, Cogito, "düşünüyorum"dur...

Duymak İçin Yapılmamış Kulaklar

Ulus Baker

Kim demiş onüç ondört yaşların savaş kaldıramayacağını günümüz dünyasında? Ben de savaş yaralarımı bu öyküye ertelemişim... Ve o yaralar bende kalacak, öfkeyle parlatacağım onları herşeyin yüzeyinde, yapışkan bir toz tabakası gibi... Eve düşen patlamamış bomba -- komünistlerle devrik Makarios taraftarları, faşistler onları savaşmaları ya da ölmeleri için zincirlerle havan toplarına bağlamışken, emniyet pimleri çekilmemiş mermiler yağdırıyorlardı Lefkoşa'nın Türk kesimine... Evet. Eve düşen, annemin tepesinden, büyükannenin birkaç santimetre yanından geçerek yaklaşık iki saat önce beni yatırdıkları yatağı biçerek yere saplanan patlamamış bir bomba, galiba güçlü bir havan mermisi (düşerken sesleri giderek tizleşir --cviiiift gibisinden...) birkaç gün sonra çıkarılırken Girne kapısına kadar koşarak oradan kaçan ben, hâlâ nefes nefese, o öyküyü anlatacak gücü kendimde bulmalıyım... Öykü, o sıralar hastanede -bir hekim kılığında, bembeyaz ve kana bulanarak-- kapana kısılmış babamın mirasıdır ve ben, onu anlatmalıyım... Emniyet kemerlerinizi bağlayın lütfen...

"Kulaklarım! Kulaklarım!" Diye bağırarak getirildi... Ondokuz yirmi yaşlarında, doğulu delikanlı... Sağ bacağı kanlar içinde, iğrenç, inanılmaz, paramparça... Doktoru kan çeker önce... Anestezişiz diktiler ve iğne vurup susmasını beklediler. Susmadı: "Kulaklarım! Kulaklarım!..." Haykırıışlarının hastane koridorlarında işi henüz bitirilmemiş kurbanlık gibi, kimi sedyede, kimi battaniyeler üstünde bekleyen kahramanların moralini bozması katlanılamaz bir durumdur. Savaşın o gizli biçki-dikiş ahlâkının şu diğer kahramanları, neşterli ve her bakımdan alkollü hekimler, defalarca kulaklarını kontrol etmelerine karşın (yakına düşen, ya da yakından salıverilen bir top mermisi mi acaba?), darmadağın bacağı dışında "sapasağlam" teşhisi koymaktan başka bir şey yapamıyorlar... Ses çınlıyor hastanenin üst katlarına doğru yankılanarak: "Kulaklarım! Kulaklarım!..."

Ah! Artık psikiyatrik bir vak'a olsa gerek bu. Bir harb psikozu...

Psikiyatristin muayenesi daha da zor ve sürüncemelidir... Birkaç tokat, biraz telkin: "Nerelisin sen evlâdım?" Tercüme: Hangi cehennemden geldin? Hangi cehenneme gidiyorsun? "Ne diyorsun sen, bir şey yok kulaklarında... Sapasağlam ikisi de..."

Ah! Psikiyatrik bir vak'a bile değil bu... Oğlan, basbayağı... Yemiş kafayı...

Ve yoğun, zor, anlaşılmaz bir diyalog, hoyratça, kulakları tedavi edecektir: "Kulaklarım! Kulaklarım!" Hangi kulaklar? Köyde bekliyorlar... Komandoyum ben... Göğüs göğüse... Taşlık araziye atıldılar beni paraşütle... Çoğu arkadaşın bacağı kırıldı... Bana bir şey olmadı... Kulaklarımı kaybettim ben... Öldürdüklerimden kestiğim... Bir sicime dizmiştim onları... Köyden beklerler... Kulaksız nasıl dönerim ben?

Bu satırları yazarken bilgisayar ekranının karşısında gözlerim yoruluyor, kara deliklere düşüyorum, erişilmez bir süratle... Bunları yazdığım için saldıranlar da olur... Dilim yorulacak... Mirasını savunurum pederin... Ama ben, bir Temmuz günü, ondört yaşındayken, daha kesin olarak söyleyeyim, 26 Temmuz 1974'ün ateşkes kurşunlarının vızıldamasını durduramayan yoğun, katı, renksiz, ceset kokulu bir akşamında (yağmur yağıyor muydu hâlâ?) bu öyküyü kendi kulaklarımla işittim...

Kulaklarım! Kulaklarım!

Ethica Okumaları I

Ulus Baker

Spinoza felsefesinin en ilginç formüllerinden biriyle başlıyoruz: “Barış savaşın yokluğu değil ruhun kuvvetinden kaynaklanan bir erdemdir.” (*Tractatus Politicus V 4*) Kuşkusuz Spinoza’nın ısrarlı bir gayreti mefhumlarını olumsuzluğun değil hep olumlama ekseninde kurmaya çabalamasıdır. Ama bu önermenin bağlamı gözden geçirildiğinde Spinoza’nın onu siyaset ile etiği temas haline sokmak üzere kullandığı daha derin bir boyutun söz konusu olduğu hissedilir. Gerçekten de “ruhun kuvveti” *Ethica*’nın 3. Kitabının 59. önermesinde tanımlanır, yani “aktif olduğu ölçekte” zihinle ilişkilenen duyguların hepsinin sevinç ve arzuyla ilişkili olmaları gerektiğini önerdiği yerde. Aynı önermenin *Scholium*’unda Spinoza bize düşünebildiği ölçüde zihne bağlanan bütün eylemlerin ruhun, karakterin kuvvetini kurduğu ve beslediğini söyledikten sonra ruhun kuvvetinin iki önemli görünümünü ele alır. Birincisi cesaret (*animositas*), ikincisiyse yüce gönüllülük ya da cömertliktir (*generositas*). Bu mefhumların doğrudan doğruya bir toplumsallık karakteri içerdikleri açıktır. Cesaret herbirimizi sadece aklın buyrukları doğrultusunda varlığını sürdürmeye çabalatan arzu iken cömertlik ya da yüce gönüllülük yine sadece aklın buyrukları uyarınca herbirimizi başka insanlara yardım etmeye ve onları kendimize dostluk bağıyla bağlamaya yönelten arzudur. Bu elbette düşünme ve eyleme kudretindeki bir artış tarafından kuşatılır ve desteklenir; başka bir deyişle cesaret eylemli kişinin kişisel öve özel çıkarlarının meselesiyken yüce gönüllülük, üstüne başkalarının çıkarlarını da mesele etmektir –temkinlilik, ayıklık, tehlike anında atiklik cesaretlerdir, alçakgönüllülük ve iyilikseverlik ise cömertliklerdir.

Bu düşünceler silsilesinin etik ile siyaseti nasıl içiçe geçirdiğini anlıyoruz. Bu duygular salt bireysellik tasavvurları değildirler, başka bir deyişle iç dünyamızı değil, onun dışlaşmasını ilgilendirirler. Bireylik açısından bakıldığında barışçıl insan bütün toplumdur, siyasi bir gövde ve üst bireylik olarak toplumsal gövdenin tümüdür: “Aralarında bağlar oluşturmak ve artık yalnızca tek bir insan haline gelmelerini sağlayacak düğümler atmak insanlara en yüksek derecede yararlı olan şeydir; tek kelimeyle söylersek insanlar arasında dostluk ilişkilerini ayakta tutmaya katkıda bulunacak herşeyi yapmak insanlara yararlıdır.” (*Ethica 4 Bölüm 12*)

Demek ki barışçı insan basitçe başkalarıyla çatışma halinde olmayan insan değil cömertliği beslemeyi başaran ve bunu akılla gerçekleştiren kişidir. Başka bir deyişle kendi bireysel gücüyle iktifa etmeyen ve ortak kudrete katkıda bulunan insandır. Gerçek anlamıyla barışçı insan başkalarına zarar vermemek için eylemlerinin sonuçlarından ya da göreceği cezadan korkan biri değil çevresiyle mümkün olduğunca dostluk bağları kurabilen ve korkuyla değil akıl yoluyla güçlerini mübadele ederek arttırabilen insandır. Bu önümüze Spinoza’nın sosyolojik diyebileceğimiz bir tartışma çizgisini koymaktadır: bir toplum toplumsal bir gövdedir ve ortak çıkarları ve yasalarıyla birbirine bağlanmış insanlardan kuruludur. Bu toplumsal gövdenin ruhuysa “halkın ruhu” diyebileceğimiz bir kudrettir. Barış içinde bir toplum barışçı insanla böylece karşılaştırılırken hem savaş toplumuyla, hem de savaş halinde olmayan basitçe eylemsiz toplumla da karşıtlık ilişkisi içine sokulur.

Spinoza görüldüğü kadarıyla korkuya ve baskıya dayalı yönetimleri ve yalnızca görünüşte bir barışı ayakta tutan korku temelli toplumları eleştirisinin hedefi haline

getiriyor. Unutulmaması gereken günümüzde ABD'nin bütün dünyaya kendi "barış kavramını" dayatmak için yapıp ettikleridir.

Sıradan insanı eyleme geçiren güç sonuçta olumsuz bir belirlenime sahiptir: ölümden kaçınmak. Spinozacı bir filozofun eylemi ise aksine hayatın olumlanması, onaylanmasıdır. Bu onay bir çekinceye, korkuya ya da daha iyi bir hayat umuduna dayanmaz şu anda halihazırda yaşanan hayata yönelik bir dikkatten yola çıkar. Daha Metafizik Düşünceler'de (Cogitatio Metaphysica) Spinoza bu hayatı kainatın en küçük kısımlarında bile ifade edilen "Tanrının varolma kudreti" diye tanımlıyordu. Başka bir deyişle burada hayata yönelik meditasyon Stoacılar da Hristiyanlardaki "bilinç incelemesi" tekniklerinin aksine varoluşumuzu oluşturan o küçük hiçliklerin birbirlerine eklenmesi değildir. Daha çok mutlak olarak sonsuzun sonlu bir varlıkta hazır bulunuşu olarak tanımlanabilecek bir kudret, bir yaşama eylemidir.

Aristoculuğun aksine *meditatio* Latince merkez ya da orta yer anlamına bağlanır. Hayatı düşünmek demek ki bizzat yaşama eyleminin merkezine yönelmektir. Asla yaşadığını hissediyor olmak gibi sürekli elden kaçan bir deneyim, bir yaşantı değildir. Nesnesi öznesiyle bir ve aynı olduğundan bu zorunlu olarak entellektüel, zihinsel bir sezgidir ve Spinoza'nın üçüncü türden bilgisine bir giriş noktası oluşturur. Hayat orada kendini yaşamaktadır, deneyimlemektedir. Ancak Spinoza'nın hep vurguladığı gibi bu sıradan insancıkların o küçük uğraşlarının bir aşağılanması, horgörülmesi asla değildir. Sonlu bir varlıkta hayatın nasıl yaşandığını tam tamına kavramaktır.

Spinoza bir atomcu değildi. Yani çoğulluğun teki Bir'i öncelediği bir konumdan yola çıkmıyordu. Gilles Deleuze'un en basit cisimcikler (corpora simplicissima) üstüne düşünceleri yer yer Spinoza'nın bir ile çok'un ortaklığından ve özdeşliğinden yola çıktığını gözardı ediyor gibidirler. Hayat hem sonsuz tek ve aynı şey hem de sonlu şeylerin sonsuz çokluğudur. Bunu sezgiyle kavramak demek tam anlamıyla kendi eyleme kudretine sahip olmak demektir, hayat kuvvetini gelecek bir ideale bağlanarak edinmek değildir.

Ahmet, Mehmet vesaire –bunların sonlu olduklarını söylemekte ilginç hiçbir taraf yoktur. Yaşama kudretlerini aslında doğanın tümünü oluşturan bu sonsuz ürünler verme kudretinden aldıklarını söylemek gerekir. Bu bakımdan hata Ahmet'in sonlu olduğunu düşünmek değil bu sonluluğu soyut bir fikir, yani onu oluşturan sonsuzdan kopuk olarak düşünmektir.

Deleuze'un özellikle Spinoza ile ilk temasını oluşturan Spinoza: Pratik Felsefe kitabındaki yorumunda amacı Spinoza felsefesinin tepeden tırnağa pratik bir felsefe olduğunu yani birinci tür bilgiden ikinciye oradan da üçüncü tür bilgiye geçişin sorunlaştırılması diye görülmesi gerektiğini buluyoruz. Yani sorun bu kavramların bilinmesinden çok, onların kavranmasıyla örtüşen, onunla eşdeğer olan bir kullanılışıdır. Ama acaba birinci tür bilginin pasifliğinden sıyrılabilmenin o çok zor sırrı nedir? Kitabının dördüncü bölümünde Deleuze ortak mefhumları vücudumun başka vücutlarla hiç değilse kısmen paylaştığı olumlu karşılaşmalardan türüyor gibi sunmaktadır. Başka bir deyişle ikinci tür bilgi, belli bir anda bir kopuşu varsaysak bile birinci tür bilgiden, duygulanış bilgilerinden türetilmektedir. Birinci türden bilgi gerçekliğin hayal gücü tarafından çeşitli yakalanışları olduğundan, bire varabilmek için buna göre çoklukla başlamak zorunda kalırız. Bu ise bizi zamanın içine sokar:

kronolojik bir ilerleme... Oysa Spinoza’da olmak ile bilmek aynı şey oldukları için hem bilgi açısından hem de ontolojik bakımdan çokluğun bir önceliğini kabul etmemiz gerekecektir.

Bir başka varsayım, Spinoza’nın zaman ve öncelik-sonralık mefhumlarına karşı kayıtsızlığı hesaba katılırsa, her üç bilgi türünün bir arada varolabilecekleri ve birbirlerinden özerk olduklarıdır. Bu ilk bakışta tuhaf bir varsayımdır ve üçüncü türden bilgiyi çokluğu bire taşımayı garantileyen bir amaç olarak görmeye yol açabilir. Gerçekten de birinci tür bilgiden üçüncü tür bilgiye bir yükselişi kronolojik bir süreç olarak tasarlamamıza elverecek hiçbir şey Spinoza’da yoktur. Üçüncü türden bilgi dolaysızca doğanın sonsuz bir unsuru ola bir sıfattan türedikleri haliyle tek tek şeylerin tanınıp bilinmesi olduğuna göre tam tamına varolan herşeyin özdeşliğini bilmek demektir. Burada artık bir ile çok arasında bir ayrım yapmanın anlamı kalmaz ve “çokluk bir süreç içinde bire taşınır” formülüne gerek yoktur.

Spinoza’nın ikinci tür rasyonel bilgiyle üçüncü tür arasında kurduğu bağ *Ethica*’nın beşinci kitabının yirmisekizinci önermesinde belirginlik kazanıyor: “Şeyleri üçüncü tür bilgiyle tanıma arzusu ya da bunun için gösterdiğimiz çaba birinci tür bilgiden değil ikinci tür bilgiden doğabilir.” Oysa tahmin edilebileceği gibi bilme arzusu bilmek demek değildir ve eğer bu arzu ikinci tür bilgiden doğabilmesi ille de bir zorunluluk taşımaz. Mesela Tanrının arzusu onun varoluşunun nedeni değildir.

Sözkonusu önermenin kanıtlamasında Spinoza bu üçüncü türden bilme arzusunun hiçbir zaman birinci türden bilgiden doğamayacağını vurgularken hem ikinci tür bilgiden, hem de üçüncü tür bilgiden doğabileceğini ekliyor. Eğer üçüncü türden bilme arzusu bizzat üçüncü tür bilgiden de doğabiliyorsa bu onun özerk olarak diğer türlerle birarada olabileceği anlamına da gelir.

Oysa Deleuze Spinoza’nın vücudu model olarak almasını ön plana çıkararak vücutlar arasındaki bütün karışımların (etkileyen vücut ile etkilenen vücut) duygulanışlar (*affectio*) diye tanımlanmalarından yola çıkıyor gibidir. Biz sıradan insanlar olarak tesadüflerin keyfince ve başka başka cisimlerin üzerimizde bıraktıkları etkilerle varoluruz. Bu açıktır ki birinci tür bilgide bir varoluştur. Daha bu noktada bizi destekleyen fikir ya da etki, ve bozan ve yıkan fikir ya da etki, yani sevinç ve keder kutbu söz konusudur. Yani bu iki duygulanış fikri kutbuna tekabül eden iki temel duygu. Vincennes’deki derslerinden birinde Deleuze bunu şöyle vurguluyordu: “kendi etkilenme (duygulanış) gücünü aşan hiçbir şey kimseye iyi gelmez. Bir etkilenme gücü gerçek anlamda bir yeğlilik ya da yeğlilik eşidir. Spinoza’nın istediği birinin özünü yeğlin bir tarzda, yeğliliğine bir nicelik olarak tanımlamaktır. Yeğliliklerinizi bilmediğiniz ölçüde hep kötü karşılaşmalar riski altındasınız.” Bu Deleuze’ün farklı bilgi türlerini aynı anda yaşanır diye varsaydığı anlamına geliyor. Demek ki bilgi türlerinin özerkliği yine de zamansallık değilse bile bir süre mefhumunu dışlamamaktadır.

Sorun Spinoza’nın “yeğlilik” diye bir sözcüğü, en azından *Ethica*’da kullanmamış olmasıdır. Öte yandan 4. Kitapta karşılaştırma sıfatı olarak *intensior* ve *intensius* sözcüklerine rastlanır. Mesela IV, Önerme 9’un kanıtında “*Affectus, cujus causam in praesenti nobis adesse imaginamur, fortior est, quàm si eandem non adesse imaginaremur. – Imaginatio est idea, quâ Mens rem ut praesentem contemplatur (vide ejus Def. in Schol. Pr. 17 P. II). Est igitur affectus (per GAD) imaginatio, quatenus*

corporis constitutionem indicat. At imaginatio (per Prop. 17 P. II) intensior est, quamdiu nihil imaginamur, quod rei externae praesentem existentiam secludit ; ergo etiam affectus, cujus causam in praesenti nobis adesse imaginamur, intensior, seu fortior est, quàm si eandem non adesse imaginaremur.” Yani nedeninin bize sunulmuş olduğunu hayal ettiğimiz bir duygu öyle olmadığını hayal ettiğimizdekinden daha güçlüdür. Çünkü bir hayal zihnin bir şeyi hazır bulunuyor diye ele aldığı bir fikirdir (II 17 S) Öyleyse bir duygu vücudun kuruluşuna işaret etmesi bakımından duygudur. Hayal gücü (E II, 17) etkileyen dış şeyin hazır bulunuşunu dışlayan hiçbir şeyi düşünmediğimizde o ölçüde yeğin olur; demek ki aynı şekilde nedeni karşımızda diye hayal ettiğimiz bir duygu olmadığını hayal ettiğimiz durumdakinden daha yeğin yani daha kuvvetlidir.”

Burada duygu ile bilmenin birlikteliği karşısındayız. Bu yüzden Spinoza hiçbir yerde “yansımalı bilinç” türünden bir kavramı ya da “usavurma” terimini kullanamazdı. Çünkü Spinoza için bütün fikirler bir bilgidir (bkz.Eth., II, 19, K.), ve insan zihninde her zaman vücudun duygulanışlarının, etkilenmelerinin fikirlerinin fikirleri vardır. (Eth., II, 22, dém.) Dahası her duyguya dair bir bilinçlilik vardır (Eth., II, 9, scol.). Ama asıl önemlisi her fikrin bir bilinçliliği de var; başka bir deyişle, her fikrin fikri de vardır (idea ides) (Eth., II, 21, scol.). Buralarda Spinoza’nın tasvir ettiği durum düşünme-öncesi bir bilinç halidir ve zorunlu olarak değilse bile bu bilme hali upuygun değildir, birinci türe aittir. Sonra yansımalı bilgilenme yoluyla ikinci türden bilgiye varılır. Ancak burada Spinoza’ya tam tamına uyarsak “yansıma” terimini kullanmaktan kaçınmamız gerekir. Bu sayede bir anakronizmden, son derecede modern ve fenomenolojik bir terimden kurtulmuş oluruz. Fikirdeki bu ikileşmeyi bilinç ya da Hegelvari bir “kendinin bilinci” olarak varsaymamıza hiçbir neden yok.

Ethica Okumaları II

Ulus Baker

Ve işte Spinoza'dan bir düşünce sekansı:

Ethica III. Kitap, Önerme 58 diyor ki, "Tutku olan Sevinç ve Arzu'nun ötesinde, başka türlü Sevinç ve Arzu duyguları da var --bunlar yalnızca faal olduğumuzda bizimle ilgililer."

Hemen ardından 59. Önerme: "Faal olduğu açıdan Zihne ilişkin bütün o duygular arasında Sevinçlerden ve Arzulardan başkası hiç yoktur; yani bunlardan hiçbirisi Kederli değildir..."

Yani sevinçlerimizin nedeni çoğunlukla biz değiliz --dinlediğimiz bir müzik, okuduğumuz bir kitap, seyrettiğimiz bir film, ilk bakışta aşık olduğumuz biri, doğumumuzdan sonra annemiz, zora düştüğümüzde babamız, dostlarımız vesaire. Bunlar pasif sevinçlerdir, çünkü nedenleri ortadan kalktığında onlar da ortadan kalkarlar. Ama faal olduğumuz sevinçler ve arzular da mümkün: ama onları bizzat "üretmek" zorundayız --çünkü faal olmak üretmek demektir: o halde --bestelediğimiz müzik, yaptığımız bir film, yazdığımız bir kitap, aşık olmayı becerdiğimiz bir an, bu anların hepsi aktif arzulara tekabül eden aktif sevinçlerdir.

Ve bu aktif sevinçler (Fortitudo: ruh güçlülüğü) Spinoza tarafından ikiye ayrılıyor: Ruh Sağlamlığı (Animositas) ve Ruh Cömertliği (Generositas)... Bunlardan ilki tutkularla değil de akılla varlığımızı sürdürmeye çabalama arzumuz. İkincisi ise bir "cömertlik", yani sadece aklımızla insanlarla iletişime girmemiz, onlarla yardımlaşmamız ve ortaklaşmamız -- yani toplum... İlkinde bir Ayıklık (Sobrietas), bir Oranlılık (Temperentia), tehlike anında Uyanıklık (Praesentia in periculis animi) var... Bunlar Ruh Güçlülüğüne aitler... Alçakgönüllülük (Modestia) ve Cömertlik (Clementia) ise Ruhun Cömertliğine aitler... Bununla insanlarla birarada olmak için nedenlerimiz oluyor.

Spinoza'nın terminolojisi ilk bakışta size dehşet verici gelebilir. Ancak politik ve etik uzantılarını tahlil ettiğinizde her şey bambaşka bir havada görünecektir. Mesela Cömertlik Ruh Cömertliğinin parçası olabildiği gibi pekala bir budalalığın, ikiye bölünmüşlüğü vesaire dışavurumu da olabilirdi. Spinoza açısından kesin olan şey, bu tür ikiye bölünmüşlüklerin ve budalalıkların ötesinde, kendi varlığımızı sürdürme çabamızın (conatus) bir eseri olan bir cömertliğin mümkün olduğudur. Kendinden vazgeçmeden başkasıyla varolma. Oysa Spinozist tarzda yaşamayan bizler ya başkasıyla varolurken kendimizden vazgeçeriz, ya da birlikte varolacağımız başkasının kendinden vazgeçmesini talep ederiz. Bu da mutlak bir mutsuzluk ve pasifliktir. Böylece sevgi gibi sevinçli bir duygu bile bir şantaja dönüşür.

Aşk için gösterilen şiddet hemen dikkatimizi çekiyor: gazeteler epeyce yazar bunları. Ancak aşk uğruna kaybedilen sevgi miktarı insan aptallığının (Spinoza buna Ruh Köleliği diyordu) şahikasını oluşturuyor. Aşka yapılan en büyük hakaret karşdakini belli şartlar dahilinde sevmektir --yani aşka koşullar dayatmak. Düşmanlığa (savaş, dava vesaire) kurallar dayatmak gerekir, çünkü o Kederli bir haldir ve ona dayatılacak

her kural meselenin çözümüne yardımcı olur; oysa aşka kurallar dayatmak insan budalalığının ta kendisidir ki buna aslında hayvanlar bile düşmez.

"Tutku olan sevinç ve arzu" bizim normal halimizdir: onlarla geneleve gideriz, porno seyrederek ve aslında aşık filan olmayız hiçbirinde. Çoğu zaman sevgililerimizle bile ilişkimiz bu düzeyde kalıyordur. Bu hallerde sevgi sanki birilerine bahsettiğimiz bir yüce gönüllülük gibi görünür. Bu yüzden karşılığını bekleriz... Ya da, daha kötüsü, bir anda sevmişizdir işte --karşıdaki bu yüzden borçludur hemen... İşte o korkunç Ödipal durum: çocuk doğuyor, babasını öldürmeye aday, o halde Babanın Kanunu hemen dayatılmalı. İnsanın soracağı geliyor: acaba cinsellik duyguların bedensel bir manzumesi mi, yoksa onların köretilmesi olarak mı işliyor?

Aktif arzular ise nasıl işler? Onların da sevinci amaçladığı açık: ama hangi sevinçler? Herhalde Spinoza'nın tanımladığı kadarıyla "aktif sevinçler", yani nedeninin biz olduğumuz sevinçler. Psikanaliz çok uğraştı, yakınlarla rastgeldi ama bunları asla tanımadı. Anlayabiliyoruz ki aşk cevap vermektir, sevmek değil. Sevmeyi içerir ama esas mesele o değildir. Sevgi genel bir duygudur çünkü --karşılığında beni sevmeyeceğini bilsem de zeytinyağlı dolmayı severim. Günbatımını severim, yağmurlu havada ıslanmayı severim vesaire... Ama bu sevgiler bile çoğu zaman "kültürel" olarak dolayımlanmış: zeytinyağlı dolmayı seviyorum ama aslında bilmeden sevdiğim o zeytinyağlı dolmayı yapan "usta" değil midir? Ya da o güzelim günbatımının resmedildiğini hiç mi görmedim? Turner "manzaraları" hayalimde yoksa hiçbir şekilde günbatımından "aktif" bir sevinç almam (bu sevinç bir "hüzün" bile olsa). Olsa olsa günbatımının bendeki etkilerini pasif olarak yaşarım. Oysa bir Turner tablosunda günbatımını "yeniden kurmak" zorundayım. "Bir ana evet diyebilmek" Goethe'nin eseridir, olağan gündelik hayatın değil.

Spinoza gösteriyor: neyse ki bazı sevinçler "aktif" ama bazı "acılar" ve "kederler" de öyle. Bu ikinciler ise çok tuhaf şeyler, çünkü acı çeken bir varlığın "aktif" olabileceğini asla düşünmüyoruz. Oysa Spinoza diyor ki, "kısmi" acılar da var ve bunlar bizi uyarıyorlar: hüzünden keyif almamız, üzüntülü bir müziği dinleyebilmemiz işte bu durumdan ibaret... Bir yerden kaybettiğimizi başka bir yerden fazlasıyla alıyoruz... Aktif bir hüznün, keder veya kırgınlık. Acılardan öğrendiğimiz oluyor pekala ve bu olmadan çoğu zaman hiçbir şey öğrenmüyoruz.

Şimdiye dek bahsettiğim her şeyi sanat eseri adını verebileceğimiz bir şeyin etrafında örmüş bulunuyorum. Nazizm meselesinden dolayı kılınsam da Heidegger'in sanat eserinin "yeri tutan" bir "şey" olduğu fikrini ciddiye almak gerektiğini düşünüyorum. Bilmem sizler ne dersiniz.

Ethica Okumaları III

Ulus Baker

Etika'nın Üçüncü Kitabının Duyguların Tanımına ayrılmış bölümündeki 38 numaralı önerme tek ve biriciktir... "Zalimlik" veya "Vahşet" tanımlanır burada --hemen aktarayım şöyle: "Zalimlik ya da vahşet birinin bizim sevdiğimiz veya acıdığımız birine zarar vermeye yönelik hissettiği dürtüdür..." Ve Spinoza bu tanımın hemen ardından bir açıklama yapar: "Zalimliğin zıddı bağışlayıcılıktır ve zihnin pasif bir hali değil, sayesinde insanın öfkesini ve kinini sınırlayabildiği bir kudrettir..."

Bu tanım ve devamındaki açıklama Spinoza'da biriciktir, çünkü yepyeni ve henüz aşamamış olduğumuz bir "öznellik" problemini hissettirir. Bu önermenin biricikliğinin tahlil edildiğiyle hiçbir komanterde karşılaşmadım. Ben de yalnızca tuhaflığı not etmekle kalacağım şimdilik, ama sadece Spinoza felsefesinin yorumlanması açısından değil, hayata dair düşünmenin güçleri açısından da böyle bir tuhaflığın gözler önüne serilmesinde bir yarar var.

Mesele şu: bilirsiniz, Spinoza çok sistematik bir düşünür --ve hatta tam da bu yüzden eleştirildiği de olur. Gilles Deleuze'ü bile şaşırtan bir bölüm, "duyguların genel tanımı" adı altında Ethica'nın duyguları zaten tanımlamış gibi görüldüğü III. kitabın sonunda yer alıyor. Ve duyguların hemen hemen tümü o bölümde bir vücudun üzerindeki dış etkilerin idealarının nerede ve nasıl işlediklerine bağlı olarak tanımlanıyorlar. Mesela sevinç varolma kudretimdeki artıştır; keder ise azalış. Sevgi, "dış bir nedenin fikri eşliğinde varolma kudretimdeki artıştır (yani sevinç)"; nefret ise tersi vesaire. Yani Spinozist tanımlamalar zincirinde bütün duygular sanki hep bir özneyi varsayıyorlar gibi --bunun bir Ben, Ego olmasına da gerek yok, çünkü Spinoza için her şeyin bir vücutlar kombinasyonu olduğunu zaten biliyoruz.

Ama gelin görün ki Spinoza "zalimliğin" tanımında bambaşka bir öznellikten bahsediyor gibidir: bir tek bu duygu vücudun kendisine değil başka bir vücuda veya zihne atfedilendir. Biz kendimize "kötü" diyebilsek bile mesela "zalim" diyemeyiz ve Spinoza bu durumun farkındadır. Başka bir deyişle zalimlik insanların hep başkalarına attettikleri bir duygudur. Başka bir deyişle, Spinoza'nın dilinde aslında bir duygu olarak ele alınmaması gerekirdi. Ethica'da Spinoza'nın ele almayı reddettiği ve olağan hayatımızda "duygu" diye nitelendirdiğimiz pek çok ruh halimiz var. Ve bunlarda hiçbir sorun yoktur: mesela gülme bir duygu değil bedensel bir etkilenmenin ta kendisidir. Ona tekabül eden birtakım duygular sıralayabilirsiniz: sevinç, sevgi, mutluluk.

Ama zulüm bambaşkadır. Biz onu illa ki bir başkasına atfederiz. Ve bu başkası bizim için zalim olursa bunun nedeni bize zulüm etmesi değildir. Öyle olsaydı ona zalim demezdik, dolaysız düşmanlığı yüzünden ondan zaten nefret ediyor olurduk ve nefret ile zalimlik arasındaki nüansa gerek kalmazdı. Spinoza meseleyi çok büyük bir incelikle yakalıyor gibidir:

"zalimlik" bize karşı değil, "sevdiğimiz veya acıdığımız" birine karşı yönelen bir "kötülük" isteğidir. Bir kral bendelerini eziyorsa ona zalim denir. Ben de onun bendesiysem bu daha sert duygulara yol açacak şekilde "katlanır" benim için --ve ben ondan dosdoğru nefret ederim... Ama bir sevdiğime, acıdığım bir kişiye karşı gösterildiğini düşündüğüm şiddet de bende doğrudan nefret uyandırır. O halde

"zalimlik" gibi bir kavrama gerek kalmazdı. İşte Spinoza'nın muhteşem inceliği bu noktada belirir: zalimliği bir eğilime yorarız, bir eyleme değil. Bir eylem olsaydı onu gerçekleştirenden basitçe nefret ederdik, olur biterdi. Duygulardan bahsederken Spinoza'nın dil ve tanımlama kalıbının zalimlik konusunda neden değiştiğini zannederim hissetmeye başlıyorsunuz. Sevgi, nefret, korku, aşağılama, alçakgönüllülük --Spinoza'nın tanımladığı bütün duygular (affectus) eğer felsefeyi kötüye kullanarak Kartezyen bir Ego varsayarsanız, işte o kabın içine dahil edilebilirlerdi. Bir tek "zalimlik" illa ki "ötekine" aittir... Her şeyden önce bir "dürtü" olarak tanımlanır... Peki bizde başkalarının dürtüleri konusunda ne gibi bir fikir olabilir ki? O halde bu bir "atıftır" ... Ötekine yüklediğim bir suçlamadır.

Zalimden nefret ediyordumdur, bu açık. Çünkü sevdiğim birisine kötülük etmeye hep itiliyor olduğunu varsayarım. Varsaydığım onun bir iç dürtüsü gibi kabul edildiğinden ortak dilin içine onu bir nevi "gammazlarım". O zalimdir, vahşidir... Bu Spinoza'nın çok iyi incelediği bir "özne atfetme" sürecidir. Zülüm diye algıladığımız bir eylemle karşılaştığımızda o eylemi gerçekleştirene hemen "zalim" deriz. Bu geçişin pek masum olmadığını Spinoza hissediyordu.

Şimdi esas konumuza geçebiliriz --her ne kadar bu noktaya kadar Spinoza'ya başvurma biçimim herkeste bir kafakarışıklığı yaratabilir olsa da. Spinozist bir perspektiften bakılınca sinema sadece ve sadece zalim ile tersini, yani kendine, nefretine ve kinine mukayyet olanı gösterebilir. Zülmü göstermek çok kolay: her yerde epeyce var ve sinemanın tarihinde en az diğer sanatların toplamında temsil edildiğinden daha fazla bulunuyor. Oysa zalimliğin (Spinoza'nın inceleme biçimine göre aynı tanımla tanımlanması gereken) zıddı olan gücü, kinine ve öfkesine hakim olma çabasını göstermek çok zordur. Hemen anlıyoruz ki bu noktadan itibaren Deleuze'ün bahsettiği gibi, "eylem-imajlardan" vazgeçip "zaman-imajlara" geçmek gerekecektir. Unutmayalım ki zalimlik hep başkasına atfedebileceğimiz bir kederdir. Atfedildiği için o kişide aslında bir zevk olabilir (bu bir sadomazo olayı gibi görünüyor). Birisi bize "zalim" olduğumuzu söylerse biz bunu asla üstümüze alınmayız. Ama karşılığında ona "zalim" demeyiz. Oysa Spinoza hissetmiştir ki, "birinin bizden nefret ettiğini hissederek ve kendimizde bu nefretin nedenini bulamazsak, karşılığında ondan zorunlu olarak nefret etmişizdir zaten", dolayısıyla nefretin işleyişi ile "zalimlik" atfının işleyişi arasında psikolojik, mantıki, sosyolojik ciddi farklar bulunuyor. Hep başkaları zalimdir, biz asla olamayız. Hiçbir ceberrut hükümdar zalimliği kabul etmez --öfkeli olduğunu, nefret ettiğini söyler ama "zalimlik" kabul edilebilir bir etiket değildir. (Spinoza ve aşktan bahsederken bu vahşet nereden çıktı diyeceksiniz ama, inanın birbirlerinden çok uzakta değiller)...

Bütün sorun aslında Spinoza'nın sadece tek bir duyguyu, zalimliği veya vahşeti "bize dair" değil, "ötekine dair" tanımlamış olmasından çıkıyor. Ve bence Spinoza'nın labirentlerinde kaybolmak üzereyiz (ya da, diyelim, labirent onun ardılı Leibniz'in uzmanlık alanıdır, Spinoza okurken sürçerseniz kendinizi mutlak bir kaosta bulabilirsiniz).

Peki, yine Spinozacı bir soru: zalimlik hep "ötekine" ait olduğuna göre acaba gerçekten ondaki bir kedere tekabül ediyor mu? Spinoza tariflerinde bütün duygular, başkalarının arzularına yönelik olarak hayal edildiklerinde "gerçek" değil, "hayali"dirler. Sevmek demek birinin keyfinin nedenini kendim diye algılamamak demektir. Spinoza her şeyi tek bir plana yaymıştır: "birinin beni sevdiğini

düşünüyorsam ve ona bunun için hiçbir neden sunmadığıma inanıyorsam, karşılığında zorunlu olarak onu severim" dediğinde Spinoza bu inançlar kalabalığının asla "gerçek" bir duygulanma nedeni olmadığını ısrarla hatırlatmayı da ihmal etmiyor. Spinoza için "onun sevgisi" benim vücudumda uyanan, benzerimin imajındaki bir değişimin benim kendime dair imajındaki değişime yakınlığından dolayı türeyen bir hazdır. Dolayısıyla, bendeki sevincin nedenini en az iki yerde bulabilirim: kendimde veya başka bir yerde... Kendimde bulamadığımda karşımdakinde bulmuş olurum ve böylece sevginin Spinozacı tanımını doğrulanır: beni seviyor, oysa beni sevmesi için hiçbir şey yapmış değilim, dolayısıyla sevdiğim odur... Bu basit bir nedensellik ilişkisi değildir: başka bir deyişle önce vaziyeti hissedip ondan sonra sözkonusu duyguyu yaşamam. Hissetme ve duygu aynı şeydir.

Kırılma noktası gerçekten de bir niyet olarak kavranan "zalimlik" ile ilgili olarak ortaya çıkıyor. Birinin bana zulüm ettiğini söyleyebilirim; ama bu aslında kendime acıdığımdan başka bir manaya gelmez.

Bu duyguyu ön plana çıkarmamın nedeni epeyce günlük hayat parçası olmasından ve politik açılımları bulunmasından dolayı aslında kısmi bir yalan söyledim. Çünkü Spinoza'nın "hep başkalarına atfedilen duygular" konusunda birçok başka örneği var: mesela "cüret" birinin eşitlerinin asla kalkışmayacağı tehlikeli bir işi göğüslemeye yönelik arzusudur. "Ödlelik" ise, tam tersine, birinin hemcinslerinin cüret edecekleri bir tehlike karşısında yüzgeri eden kişi için denir. Dolayısıyla arzudan kaynaklanan bir duygu değildir.

Bir de hadi bakalım, Spinozist tanımıyla şöyle bir duyguya ad takın: öyle biri ki kötü bir durumdan kaçma arzusunun önüne korktuğu o kötü durum karşısındaki onmazlığı çıkıyor --başka bir deyişle başına gelecekler karşısında "dili tutuluyor"... Gördüğümüz gibi Spinoza kaosu burada da işlemektedir.

"Ödle", "Zalim", "Beceriksiz" --bütün bu duyguları genellikle hep "başkalarına" atfediyoruz. Bir konuda "beceriksizlik" ettiğimizi söyleriz ama bu o anla, o konuyla ve ileri süreceğimiz faydacı argümanla ilişkilidir. Buna karşın temel kötü duyguları rahatlıkla üstlenebiliriz: "öfkelenmişizdir", "nefret ederiz", "korkarız", "umut ediyoruzdur" vesaire. Spinoza'daki bu anlatım değişikliği --ki özneyle yüklem yer değiştirmesi kadar kesindir-- belki bizi bir kaosa atıyor, ama duyguların dilini anlamak yine de gerekir.

Ethica Okumaları IV

Ulus Baker

En Zor Kavram Olarak Memnuniyet!

Biraz önce sunduğum Spinoza özetindeki son üç bölümü kateden vazgeçilmez bir kavram var: *Acquiescentia*. Latince sözlük anlamını "doyum" diye verebilirsiniz, ama bu tür bir tercümeyle hiçbir şey anlamamış olursunuz. "Memnuniyet" kelimesi önersek bu kez suratlardaki o aptalca gülücükle bezenmiş genel budalalığı hissetme tehlikesi belirecektir. Çünkü öneri Spinoza'nın ilk eserlerinden birinde belirliyordu ve kelimenin manasını zorlamak gerektiğini açık ediyordu: "sonuçta gerçekten iyi, insanlara iletilebilir, ve ruhun, geriye kalan her şeye boşvererek sadece onunla etkilenebileceği bir şeyin bulunup bulunmadığını araştırmaya karar verdim; dahası, keşfedilmesi ve edinilmesi bana ebediyete kadar en yüksek ve sürekli bir sevinç verecek bir şeyin olup olmadığını sordum kendime..." (Spinoza, Kavrama Gücünün Tamiratı Üzerine Deneme) Ama işte burada "edinilme" diye tercüme etmek zorunda kaldığım sözcük tam da bu "*acquiescentia*" edinme, doyma, memnuniyet. Bu semantik şebekenin tümünü birden devreye sokmazsak Spinoza felsefesinden hiçbir şey anlayamayız. Spinoza farkındadır ki insanlar da bütün varlıklar gibi varlıklarında direnmeye çabalarlar ellerinden geldiğince ve ilk bakışta "çuvalamaları" mukadder gibidir. Ama bilinmesi gerekir ki, bir çaba sarfetmiyor olsaydık "doyamazdık" ve hiçbir şeyi edinemezdik. Başka bir deyişle *Acquiescentia* bir çabaya karşılıktır, kendiliğinden gelen bir durum değildir. Ama bu aynı zamanda "yatışmadır" da... Çünkü her çaba kendi maksimum sürekliliğini garantileyecek bir düzende ve dünyada yaşamayı istemek yönündedir (genellikle böyle olmaz, ama hep bunu isteriz). Bu "ruh dinginliği" hali galiba ta baştan beri Spinoza'nın hedefidir ve kullandığımız bu kavramın başka bir ifadesidir.

Hemen farkedebileceğimiz bir şey, "mutluluk" sorununun basitçe diğer sorunlar arasında bir sorun olmakla kalmadığı, her şeyi bir yana bıraktığımız esas sorun olduğudur. Gerçekten de mutluluk yalnızca olağan düşüncenin değil, birçok felsefenin de kabul ettiği gibi çevresinden dolanamayacağınız, ya da dolaşırken "en yüksek mutluluk" (Tanrı vesaireyle birlikte) gibi bir terkiyle katlanılabilir hale getirmek zorunda olduğunuz bir haldir. Bu demektir ki, bir özne veriliyse onun mutluluğunun nihai bir değer olarak kabul edilmesi a priori bir gerçeklik gibidir. O kadar ki mutluluğun zıddı da yok gibidir: birisini mutsuz etmek ancak sizin aynı oranda bu durumdan mutluluk duyabilmeniz sayesinde mümkün hale gelir.

Acquiescentia ilk başta mutluluğun sürekliliği gibi düşünülebilir. Oysa Spinoza çok kolay gösteriyor ki öyle değildir --çok basit bir nedenle: sürebilmesi için önce mutluluğun olması gerekir. O halde Spinoza'nın ahlak felsefesi basit ve yalın bir "hazcılık" (hedonizm) olarak düşünülmemeli. Başka bir deyişle doyumlarımızın peşinde koşuşturup durdukça, "hayata yapıştıkça" mutlu filan olmuyoruz, olsa olsa mutluluğun yerine koyduğumuz birtakım hazların gergin ve belirsiz dünyasında yaşayıp gidiyoruz. Ama Spinoza'nın ahlak anlayışı diğer kutupta da değildir --yani tam anlamıyla rasyonel, hazlar ve arzuların doyurulması yönünde mutlak bir iradeye dayanan bir ahlak da sunmaz bize. Spinoza tutkular üstünde mutlak bir hakimiyetin (irade diyorlar buna) asla kurulamayacağını iyice farkındaydı. Peki o zaman rasyonalizmle tutkular arasında gidip gelen bir belirsizliği mi veri almalıyız? Kısmen,

Çünkü çoğu insanın olağan günlük hayatı bu durumdadır. Ama etik açısından tümüyle farklı bir durum söz konusudur: Spinoza hiçbir zaman tutkuları reddetmeye kalkışmadı, çünkü böyle bir irade zaten asla mümkün olamazdı. O halde bütün Etik sevinç duygularını yaşıamaya, kederli duyguları ise azaltmaya yönelik olmalıydı.

Acquiescentia: Spinoza sevinçli ve neşeli duyguların filozofu olarak bilinir ve bu yüzden de suçlanır... Çünkü karşıtları sevinçli duyguların insanları ve oluşturdıkları toplumları kuvvetlendirdiğini, onları kolay kolay "yönetilmez" kıldığını da bilirler. Şimdilik "memnuniyet" diye --geçici olarak-- tercüme etmeyi sürdüreceğim acquiescentia terimi ilk kez Descartes tarafından "kendi halinden memnun olmak" anlamında kullanılmıştı.

F-Tipi, Mernis ve İnternet: Hapishanenin İçi Ve Dışı

Ulus Baker

1. İtalyan solcu düşünür Antonio Negri kendi isteğiyle yıllardır sürgünde bulunduğu Fransa'dan ülkesine dönüp Rebibbia cezaevine kapatıldığında, özgürlük meseleleri açısından içerisi ile dışarısi arasında aslında önemli bir fark bulunmadığını, insanın cezaevinde de dışarıda olduğu kadar özgürlük inşa edebileceğini söylemişti. İlk bakışta tuhaf görünecek bu "teslimiyetçiliğin" arka planında ancak Stoa felsefesinin başedip açıklayabileceği ciddi bir saldırı yatıyor. Bu saldırı ya da eleştiri şudur: özgürlük boşluk değildir --onun derecesi ancak şu ya da bu üretimle ölçülür; modern toplumlar haklar ve hukuk üstüne en çok sözün söylendiği, en yoğun girişimlerin yapıldığı toplumlar oldular. "İnsan hakları" mefhumu Türkiye gibi bir ülkede bile iktidarların korkulu rüyası haline geldi. Ama özgürlük, ya da demokrasi, insanın kendi güçlerini kullanmakta engellerle karşılaşp karşılaşmaması meselesi kadar basittirler. Negri sonuçta bize şunu söylemiş oluyor: siz dışarda kendinizi daha özgür mü hissediyorsunuz gerçekten? İnsanlara birtakım haklar vermek kolaydır; bu hakları kullanabilecekleri gücü, kudreti onlara kazandırmak ise bugüne dek ve tabii ki şimdi ve gelecekte insanların bireysel ve kolektif olarak verdikleri, vermekte oldukları, verecekleri mücadeleye, yani bir "güç yeterliği" meselesine bağlıdır.

Not: İnsan hakları üstüne "sivil" girişim sonuçta birtakım asgari müşterekler arasına katıldı. Mesele, "hukuksal model" adını verebileceğimiz düşünme ve algılama tarzının günümüzde apaçık ortaya çıkan yetersizliğidir. Foucault'nun işaret ettiği gibi bize ne "iktidarın işleyiş mekanizmalarını" anlatabilir, ne de Habermas'ın hatta Slavoj Žižek'in bile içine düştükleri "hukuk felsefesi"nin Hegelci kalıntılarından bizi uzaklaştırabilir. Esas sorun "insan hakları" meselesinin aslında hümanist bir ideal çerçevesinde bir dünya tahayyülüne sahipken aslında Türkiye'de de yaşamakta olduğumuz somut mücadeleler boyutunda anlaşılması gerektiğidir. Böylece bir kez daha görülür ki "haklar ve özgürlükler" somut güç ilişkilerinin ötesinde ideal bir alan değildir, zaten ancak bireysel ve kolektif güçlerimiz, seferber edebileceğimiz kudretlerimiz boyunca ifade edebileceğimiz sanal varoluş hallerimizdir...

2. Kant'ın Aydınlanma Üstüne Sorulan Soruya Cevap'ının günümüzde tekrar yazılması gerekir: Foucault bunu kısmi bir başarıyla denemişti. Aydınlanma bir "cesaret", yani "mücadele" meselesi olarak tanımlanmıştı orada: "benim yerime sağlığını düşünen bir doktorum, benim yerime malımı mülkümü denetleyen bir muhasebecim, benim ve çocukğumun eğitimiyle uğraşan bir öğretmenim" oldukça ben aydınlanmış değilimdir; birileri bu yüzden beni "aydınlatma" adına aklımı alabildiğine kötü kullanabilir... Kant'ın sorgulaması, bugün en kötü biçimleriyle Türkiye'de karşılaştığımız modern devlet aygıtının inşa edilmekte olduğu bir döneme rastgeliydi. Yazar çizerlerimizden bazıları tarafından Türkiye gibi bir ülke için "postmodern" bir lüks, neredeyse bir politik yavaşlık örneği olarak tanınan Michel Foucault'yu belki de en karşıt olacağı idealist felsefenin temsilcisi Kant ile çok değil, onbeş-yirmi yıl kadar önce buluşturan nedenin ne olduğu bugün burada, Türkiye'de, "çok kalabalık olduğu için içeri tıkamadığı, çok yoksullaştığı için de artık besleyemediği nüfusu" karşısında "devlet" adını verdiğimiz bir oluşumun kendi kurduğu cezaevlerinde, denetim altında tuttuğu kitle iletişim araçlarında, caddelerde-

sokaklarda, esas en kötüsü evlerimizde ve toplandığımız yerlerde yapıp ettiklerinin karşısında yeniden sorulmalı...

Not 1: Afrika'nın "dünya sisteminin dışında kalışı", Üçüncü Dünya ülkelerinin bir "yetişme" ve "eklemlenme" beklentisi boyunca cehennem bir döngünün içine yuvarlanmaları --IMF ve Dünya Bankası bu döngüyü açıklamak için yeterlidir-- bir ara Samir Amin'in işaret ettiği gibi Birinci Dünya'nın içine sızan Üçüncü Dünya (Amerika'daki yoksullar, siyahlar ve Latinolar, Avrupa'da gittikçe yoğunlanan "dışlanmışlar", "yoksullar" ve "göçmenler"...), bütün bunlar artık "doğrudan yönetilmek", Foucault'nun deyişiyle "kapatılıp disipline edilmek", "uysallaştırılmak" için uygun olmayan bir nüfus oluşturuyorlar... Türkiye'de devletin kendi kurmuş olduğu hapishaneleri disipline edememiş olması, bunu yeniden tesis etmek için şiddetin en katlanılmazına ve budalaca türüne başvurmuş olması, varoşun tam göbeğinde bir genel duyarsızlık adası olarak inşa edilen İkitelli'den Türkiye'nin "kent yoksulunun" nasıl tuhaf görünebildiğinin anlaşılması, genelleşmiş yoksulluğun siyasi "temsiline" en tuhaf siyasi oluşumlara, İslamcı-cemaatçı ya da neo-faşist partilere kanallanması... bu konuda daha ne söylenebilir ki?

Not 2: Modern dünya 19. yüzyıl boyunca nüfusları kapatıp disipline ederek işe başladı... Önce aileye kapatılan kadın-erkek-çocuklar: ekonomik açıdan üretken birim olmayı yavaş yavaş önce imalathanelere, ardından fabrika sistemine devreden aile giderek hükümetlerin "biyolojik iktidarının" temel nesnesi haline geldi. Doğum kontrolü ve doğrudan "hayata müdahale", alkolizmin engellenmesi için müdahaleler, emeğin yeniden-üretimi dediğimiz süreçler, ailenin içine tıklılırken, üretim işlevi dışarıya, atölyeye, fabrikaya taşındı. Bu "modernleşme" süreci aileyi de disiplin kurumlarının arasına katan şeydir. Fransız sosyolog Jacques Donzelot'nun gösterdiği gibi, 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında aileye önce dışarıdan dayatılan, sonra içselleştirilen bir "polis işlevi" kazandırıldı: yoksul semtlerde ailelerin çocuklarını polise "ihbar" etmeleri genelgeçer bir durum haline geldi. Başka bir deyişle, "...seni polise veririm" sözü pek o kadar da şaka değildir. Modern, sosyologların "çekirdek" diye tanımladıkları aile pek o kadar da "çekirdek" değildir ve kendisine atfedilmek istenen sağlımlıkları, ya da "toplumun hücresi olma" vasfını gitgide yitirmiştir.

3. Kant felsefeyi bir "cesaret" meselesi haline dönüştürmüştü. Düşünmeye, aydınlanmaya güç yetirmek, cesaret etmek, bunun için bireysel ve kolektif güçleri seferber etmek... Genellikle çok kötü tercümelemleri nedeniyle Türkiye'de şimdilik heba edilmiş olan Foucault düşüncesinin ve tekabül ettiği derin araştırmalar zincirinin bize şu anda ne hallere düştüğümüzü anlatmak, hiç değilse hatırlatmak gibi bir işlevi var. Sonuçta Foucault'nun araştırdığı "Batılı" kurumları, cezaevi, okul, hastane, kışla vb. gibi kurumları Ondokuzuncu yüzyılın "modernleşme" programları çerçevesinde ithal eden ben değilim... "Batılılaşma" ve "modernleşme" bazı İslamcı ya da muhafazakâr yazarlarımızın düşündüğü gibi eskiden varolan bir otantik öz uygarlığın üstüne eklenen iğreti bir çerçeve, ya da her türlü öz-gerçekliği yakıp yıkan bir despotizm değildir. Bir sürü iğretiliği ve bol bol tanık olduğumuz despotizimleri vardır, ama sonuçta, dünyadaki herhangi bir yer kadar, ülkemizi de geri çevrilemez bir sürecin içine sokan bir kurumlaşmalar tarihçesidir...

Not: Batılılaşma dedikleri şeyi bir zorunluluk, hatta bir kader diye algıyanlar çoktu... Bu "Batılı" kurumların esas eleştirisi, eleştirilerini mutlak dışlama olarak kuran ve sadece eleştiriyi davet eden islamcı-muhafazakar tavırla yapılamaz... Sonuçta her şey

bazı islamcı yayınevlerinin Micel Foucault, Jürgen Habermas filan tipi kitaplar yazarak Batılının kendi dünyasını eleştirisinin Türkiye'den Batılı eleştirmeye dönmüş haldedir... Solcu bir düşünce islamcı ya da muhafazakar değildir... Onlardan temelinde farklıdır... Yani modernlik eleştirisi yapan Batılı düşünürler İslamcılığın filan bir işine yaramazlar... Zaten tam da bu yüzden tercüme edilen metinler kesilmekte, sansür ve bilhassa düzenlenmiş anlatım hataları epeyce kullanılmaktadır...

4. Bu süreç mütemadiyen "özgürleşmeler" ve "haklar" icat ediyor olmasıyla ayırdedilir. Ama Foucault'nun deyişiyle bütün bu haklara çok sağlam bir zemin, kötüye kullanılmayacakları yapılar, kurumlar ve düzenler dayatarak bunu yapar... Bu kurumların oluştukları coğrafya hepimizin bildiği gibi "Batı"dır... Bu kurumlar Napolyon döneminde Fransız Devrimi'nin derinliklerinden çekilip alınıp tüm Avrupa'ya yaygınlaştırılırlar. Modern "medeni hukuk", "usul kanunları", giderek "ceza kanunları" sonuçta Code Napoléon'un yol açtığı şeylerdir. Napolyoncu kurumlar Ondokuzuncu yüzyıl boyunca birer birer bugün üzerinde Türkiye'nin de bulunduğu coğrafi bölgeye (o zamanlar buna Osmanlı Devleti ya da İmparatorluğu denirdi) "ithal" edildiler... O zamandan beridir, her türlü "modernleşme-medenileşme" çağrımızda bu kurumların ithaline onay vermekten, taşıdıkları dünya görüşleriyle ideolojileri onaylamaktan başka bir şey yapmamış görünüyoruz...

Not: Türkiye'de Ceza Yasasının kaynağı Mussolini döneminde icat edilmiş bir "devlet intikamı" zihniyetine hala sahiptir... Ama şunu hemen söylemek gerekir: devletin kendine karşı işlenmiş suçlardan başkasını affetme hakkı yoktur, ya da olmaması gerekir... Bunu söyleyebilen tek kişi şu af yasasından faydalanamayan Eşber Yağmurdereli oldu... Hukuk meseleleri üzerinde tartışmaların şu anda tartışmakta olduğumuz düzlemde pek bereketli olmamasına rağmen en azından böyle bir tuhaflığı aktarmak istiyoruz...

5. Foucault'nun bize gösterdiği şey, bu kurumlardan hiçbirinin aslında kendi "içkin" eleştirilerinden yoksun bir halde doğmadıklarıdır. Sanki bu kurumlarda artık alıştığımız sürekli "reform" önerileri kurumların doğuşundan önce geliyor gibidir... Başka bir deyişle, Foucault'nun söylediklerinin ötesine geçmeye cesaret edersek, bu tür "disiplin" kurumları reformisttirler. Bu durum onlara "onaylanmış" ve "meşru" karakterlerini kazandırır. Böylece hastane --kör inançlarla yüklü-- halk hekimliğinin ve burjuvanın aile hekiminin yerini alır. Böylece hapishane, insanların vücutlarından başka dokunulabilecek bir mülklerinin olmadığı bir dünyadan özel mülkiyetin ekonomik sistemin esası haline gelmeye başladığı kapitalist bir sisteme geçiş ile beraber vücutları yalnız kapatmayıp çalıştıran ve ekonomi alanına süren bir sistem olacaktır. Yine aynı şekilde fabrika sistemi --Marx'ın muhteşem analizlerinden öğrendiğimiz şekliyle-- insanları işgünü adı verilen süre içinde kapatarak işlemektedir. "Disiplin toplumları" esas olarak kapatıp kuşatma mekanlarıdır.

Not: Kendini yakan insanlar, Belçika'dan yönlendirilen örgüt baskısı vesaire vesaire... ne olursa olsun... hükümet ve olaya tekabül eden iki bakanlığı sonuçta inşa etmek için trilyonlar harcadığı f-tipi cezaevlerini yürürlüğe koymuştur... Otuz-kırk kişinin öldüğü, iki jandarma personelinin şehit edildiği bu süreç sadece şöyle özetlenebilir: devlet artık istemediği "koğuş sistemini" basarak kim var kim yoksa onları derdest edip f-tipi cezaevine tıkırmıştır ve işkencesini artık orada yürütmektedir... Bunu yaparken, müdahale olursa kendilerini yakacaklarını ayan beyan söyleyen insanları

üzerlerine mazot püskürterek yakmaktan geri kalmamıştır; medyaya "devletin hallerine kuşku düşüren" yayın yapmaması ihtarında bulunmaktan geri kalmamıştır; bütün sorunun aslında bir-yerlerin sözcüsü konumundaki Emin Çölaşan'ın --neredeysse ağzından kaçırarak-- ifade ettiği gibi, cezaevlerine "girmek" için önce af çıkarıp, siyasi mahkum koğuşlarının çevresini boşaltarak sonra müdahale etmek gibi bir plana ait olduğunu ifade etmekten geri kalmamıştır... Sonuçta olup biten her şey ölüm oruçlarının durdurulması değildir... Ölüm orucundaki insanlarla birlikte birtakım sol örgüt üyelerinin toparlanıp Adalet Bakanı'nın birtakım sivil toplum kuruluşlarıyla birlikte sorgulamadan yürürlüğe koymayacağına "söz verdiği" f-tipi cezaevlerine tıkılmış olmalarıdır... Ama ne yazık ki ülkemizde aptallar aptallara konuşur ve bu medya için yeterli bir durumdur...

6. Kapatıp-kuşatma mekanları çok tuhaf bir cümle ile ayırdedilirler: derler ki, "artık ... değilsin". Okula gittiğinde sana diyeceklerdir ki "artık ailede değilsin..." Askere alındığınızda size "artık okulda değilsin" diyecek birileri mutlaka oralarda bulunacaktır... Fabrikada iş bulduğunda sana artık ailede, okulda olmadığı söyleneyecektir... Bu, disiplin toplumlarının temel özelliğidir: hepsi şaşılacak ölçüde birbirlerine benzedikleri halde oralarda hep "artık... değilsin" denmektedir. Hepsinde ortak olan işte bu cümledir... Sonuçta şöyle bir baktığımızda modern insanın hayatı bu kırımlarda geçer: önce aile, sonra okul, bulabilirseniz işyeri ya da fabrika, maazallah hastane, olasılıkla hapisane, erkekler için kışla, kadınlar için --yeniden-- aile vesaire vesaire... En zor hal aslında kendi "sivil örgütlerini" kurma gibi bir şansı olmayan çocuklarınkidir: aile ile gelecekleri arasında sıkışırlar...

Not: Bir aile efradının da çocuklarının "geleceği" tarafından kuşatılabilir --böylece devlet tarafından "yardım ve yataklıktan" suçlanmamışlarsa, en azından zanlı ya da kuşkulu nüfus kesimi olarak kabul edilebilirler... Son af (şartlı salıverme dedikleri) yasası sayesinde "yardım ve yataklık" suçlarından içeri girenlerin bırakılmış olanları hem adı üstünde "şartlı"dır, hem de ileride yeni "yardımcıların" mahkum edilmeyecekleri anlamına gelmez...

7. Bütün disiplin toplumlarının kuralları, işleyişleri birbirine benzediği halde böyle "artık... değilsin" demeleri modern toplumların en büyük ikiyüzlülüğüdür. Bu ikiyüzlülüğün çok sağlam bir yapısı var ve bu yapıyı, Foucault'nun çok ilginç bir metninde karşılaşmak zorunda kaldığı ressam Magritte şöyle açık eder: karatahta üstüne muhtemelen bir öğretmenin resmettiği bir piponun altına --yazıyla-- "bu bir pipo değildir" yazılır... Bu sayede mahkum eden hakim koskoca cezaevi binasının karşısına geçip "bu bir hapisane değildir" diyebilir... Ve ekler: "biz cezalandırmıyoruz, aslında yaptığımız şey iyileştirmek, topluma yeniden kazandırmak, tedavi etmek..." O zaman "tedavi etmek" için varedildikleri söylenen başka mekanların neden varolduğu sorulabilir: niye hastaneler, tımarhaneler var? Bu soruya karşı modern hayat düzenlemesi sisteminin tabii ki bir cevabı vardır: birbirlerine gönderirler --tıpçı hukukçuya, hukuk tıbbı başvurur... Adalet hüküm verirken tıbbı söz verir... Bu sayede meşrulaşır...

Not 1: Ülkemiz sanat meselelerinde pek şanslı bir dönemden geçiyor olmasa da bu Magritteçi meseli en şizofrenik tarzlarıyla insanlarına (vatandaş mı demeliyiz hala?) yaşatabilmesiyle ayırdediliyor. Böylece son cezaevi operasyonlarının bir "kurtarma hareketi" olduğunu, f-tipi cezaevlerine zorla sevk edilenlerin aslında devletin "şefkatine" mazhar olduklarını, hekimlerin görevinin insanları gerekirse "zorla" ve

şiddetin gölgesi altında "tedavi" etmek olduğunu öğreniyoruz. Sonuçta artık bir hekim de çalıştığı hastanenin karşısına geçerek "burası bir hastane değil..." diyebilir. Ama bu o hastanenin kendisi için aynı zamanda bir "iş yeri", bir "fabrika" gibi bir şey olmasını engelliyor değildir.

Not 2: Bu yüzden "disiplin toplumlarının" sosyolojisi her yerde ve mütemadiyen "kaçamaklarla" karşılaşmak zorunda kalır. Genelleştirilmiş kapatılma-kuşatılma kurumları birbirlerine sürekli olarak hem insanları, hem de sorumlulukları gönderip, yükleyip dururlar. Batılı hukuk sistemlerinde çok değil ikiyüz yıldan önce suç fiili anında akli dengenin yerinde olmaması (o zamanlar buna rahatça "delilik" denebiliyordu) her türlü cezai müeyyideyi ortadan kaldıran bir unsurdu. Şimdi artık akli denge meselesi öyle işlemiyor: artık akli dengesi yerinde olmayanları da kapatacak (bugünlerde "gözetim altında tutma" diye bir ad veriyorlar buna) yerler yeterince icat edildiler...

Not 3: Foucault'nun "disiplin toplumları" kavramıyla ortaya attığı gerçekten pek eğlenceli ve ironik bir sorudur: disiplin toplumları hep insanları "artık... değilsin" diye devralıp aktardıkları halde neden acaba aslında kendi işlerini yapmadıklarını, cezaevine tıkarken cezalandırmadıklarını, aslında tedavi ettiklerini, "güvenliklerini sağladıklarını" söylerler? Ve aynı şekilde, hastane ya da okul gibi kurumlar son tahlilde biçimsel ve mimari olarak cezaevlerinden pek farklı değildirler? Kaçamak hem global hem de mutlaktır...

Not 4: Son "cezaevleri operasyonu"nun sonunda artık tıpcılara, solcu oldukları için yüklenebilecekleri TTB'nin tavrına yönelik eleştiriler bile geldi: yemin etmiş, o yüzden ölüm orucunu durdurmak için müdahale etmeliymiş... Bir doktorun "hastalığını beyan etmeyen" biri karşısında varolup varolamayacağı konusudur. Psikanaliz gibi en müdahaleci zihniyetler bile, "halinden şikayetçi olmayan" birine müdahale etmeyi reddeden bir tavra sahiptirler hiç değilse...

8. Yine Foucault bize eski, feodal, "egemenlik toplumlarını" (bu arada tabii ki Osmanlı devlet geleneğini) ayırdeden iktidar tarzının (bu bir "kılıç hakkıdır") "öldürmeyip bağışlamaya", yani "yaşamaya bırakmaya" dayandığını, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllar boyunca evrimleşen yeni bir iktidar biçiminin ise doğrudan doğruya "yaşatmaya" çabaladığını hatırlatıyor. Liberal olsun, sosyalist olsun bütün modern rejimler "yaşatmaya" çabalarlar. Sözelimi Nazizm ne yaptıysa Ari ırkını sağlığını, yaşamını güvenceye almak için yapmıştır. Tabii ki bunu yaparken Ari toplumu veya ırkı tehdit eden bütün "sağlıksız" unsurları yok etmek, temizlemek zorundadır: Yahudileri, çingeneleri, eşcinselleri, komünistleri vesaire... vesaire...

Not: İşte bu yüzden "asmayalım da besleyelim mi?" gibisinden bir anlayışa karşı çıkıyor olmak kendi başına pek fazla bir şey ifade etmiyor. "Yaşamaya bırakma" iktidarı bütün yapılarıyla en azından Türkiye gibi bir ülkede devreden çıkartılmış görünüyor. Sonuçta "bırakma", "müdahale etmeye" göre daha az bir enerji ve güç seferberliği gerektirirdi. Şimdi ise tam tersi doğrudur. Merhum Özal yabancı gazetecilerin bir sorusu üzerine "Türkiye'de bir Kürt meselesi yok..." dedikten sonra "ama benim annem Kürttür..." (annesi Osmanlı döneminde doğmuştu galiba) dediğinde bu durumu hissetmememiz olanaksız. Özellikle Türkiye gibi ülkelerde devlet şu ya da bu alana mütemadiyen "müdahale etmeyi" bırakmamaktadır...

9. De Tocqueville gibi Fransız Devrimi mağduru bir aristokrat Amerika üstüne ünlü kitabına altyapı oluşturan uzun Amerika seyahatini aslında Fransız Hükümeti adına bu ülkedeki cezaevi sistemini incelemek için yapmıştı. Sorun suçluları öyle dosdoğru, topyekün kapatarak, bir fabrikada geçerli olan "işbölümü" kurallarını dayatıp kolektif üretime yönelten daha klasik bir sistemle, mahkumu tam anlamıyla tecrit eden Panoptik karakterli "Pennsylvania Sistemi" arasındaki farklardı. Birincisi suçluları birarada tutup cemaat oluşturmalarına ve gelecekteki suçlara zemin hazırlıyordu. İkincisi ise bedene müdahale yoluyla doğrudan "ruha saldırı"ydı. Çünkü kişiyi tek başına bırakarak düşünme ve iletişim alanlarını ve olanaklarını en aza indiriyor, böylece ruhun derinliklerindeki sakatlığı, ahlaksızlığı, suç eğilimini söküp atıyordu. Bu aslında hapishane sistemleri üstüne en eski tartışmadır.

Not 1: Bu en eski tartışma bugün Türkiye'de tartışılan cezaevleri meselesinin aslında Batıda ikiyüz yıl önce tartışılmaya başladığını gösteriyor. Türkiye'deki f-tipi cezaevleri kadar keyfi müdahalelere ve kötüye kullanmalara açık, belki o kadar zalimce olmayan "Pennsylvania Sistemi" "gözetlenebilir hücre" anlayışına ve mimarisine sahipti ve bir Panopticon olarak işliyordu. Amacı gardiyanlarla temsil ettikleri "iktidar" arasındaki görünür bağı ve dolaysızlığı kopararak, gardiyanları "görünmez" kılmak, iktidarın gücünü ise doğrudan mahkumun bedeniyle ruhuna temas ettirmektir. Görünmeyen bir iktidarın sizi her an gözetlediğini düşünmeniz tabii ki o iktidar için çok ciddi bir ekonomik tasarruf oluşturacaktır.

Not 2: "Koşuş sistemi" denen şeyin çoktandır Batıda uygulanmadığı yolundaki bir iddia f-tipi cezaevlerinin uygulanmaya konması lehinde bir kanıt olarak ileri sürüldü. Tabii ki bu konuda Batı'nın cezaevi sistemlerini bir "ideal" olarak önermek gibi bir şey yapmak bana düşmez. Cezaevini kimseye layık görmem ve kimseye şu sistem daha iyidir gibi bir görüş beyan edecek konumda değilim. Bunu yapsam da hiçbir anlamı olmaz, beni kaale almazlar... Sorun Türkiye'de en ayık ve teyakkuz halinde olması gereken kesimin, sol siyasi parti ve hareketlerin de benim bu halime çok benzer bir güçsüzlük durumunu yaşamasıdır.

Not 3: Batıda uygulanmakta olan cezaevi sistemleri ve mimarileri f-tipine yakındırlar genellikle. Ama orada kısmen de olsa bir "ferahlatma" psikolojisi işbaşında olabiliyor. Hiç değilse "mahkum hakları" denen ve Türkiye'de bilinmeyen bir şey var ve insanlar bunun üzerinden mücadele edip hak arayabiliyor, bazan da elde edebiliyorlar. Hücre tipi cezaevlerinin en son kötüye kullanılışını Almanya'da Baader-Meinhof olaylarında görmüştük. Ama unutmayalım ki bu herkes tarafından son derecede sert bir şekilde sorgulanmış ve faillerini rahat bırakmamış bir olaydı. Biraz televizyon seyredip gazete okumak Türkiye'de böyle bir şeyi umamayacağımızı hemen hissettiriyor...

Not 3: Cezaevlerinde yapılan ve f-tipine geçişi devlet açısından şimdilik sağlama alan operasyonlar Batının hapishane ve cezalandırma pratiklerinin tarihi içinde nereye oturuyorlar? Hücre sisteminin bir "ilerleme" olduğunu ve mahpustakiler için bir "sınıf savaşı" (tabii devlet için de!) mekanı olarak tasarlanan cezaevleri sisteminin f-tipi cezaevleri yararına terkedilmesinin Türkiye'de sonuçta Foucault'nun andığı disiplin sistemini "safılaştırma" anlamına mı geldiğini sorgulamak mümkün. Bu durum mahkumlar için "sınıf mücadelesini" cezaevlerinde de yürütmek gibi bir yaklaşım şansını ortadan kaldırıyor. Devlet aracılığıyla icra edilen "baskıcı" sınıf iktidarını her durumda kendi düşünme sisteminin odağı haline getiren Marksist düşünce sisteminde acaba gerçekten "stratejik" bir tahlil eksikliği mi var? Mesela Foucault'nun açtığı

düşünce perspektifi, "hücre sistemlerinin", giderek genel olarak disipliner kurumların "işkence" olgusunu ortadan kaldırmak üzere dizayn edildiklerini onaylar gibi görünür. Ama şu andaki durumda f-tipi cezaevlerinin bizzat kendilerinin "işkence cihazı" olarak hizmete kondukları da söylenebilir. Zaten mahkumların f-tipi cezaevleri karşısında gösterdikleri direnişin temel iddiası izolasyona dayanan böyle bir sistemin "kötüye kullanmaya açık" oluşu değil miydi? Ama devlet isterse koğuş sistemini de bir cehenneme çevirebilirdi ve hapishane içi uygulamalarda "hücre sisteminin" de şimdiye dek kullanılmadığı da zaten söylenemez... Velhasıl, kendisini "tarafsız", "temiz" tutmaya çalışan bir düşünce biçiminin bu türden sorulara cevap bulması son derecede zordur.

Not 4: Yine Foucault'yu hatırlarsak: "cezaevi ve kapatma şebekesi sindiremediği şeyleri karmakarışık bir cehennemi bulamaca terketmez; dışarıya diye bir yer yoktur ki! Bir eliyle dışladığını öteki eliyle tekrar yakalar. Cezalandırdıkları da dahil olmak üzere her şeyi saklar, 'kurtarır'. Dışlamaya, boşvermeye karar verdiklerini bile 'harcamaya' isteksizdir..." Türkiye gibi bir ülkede bu durum insanları dışarıda da takip ve kontrol etme gibi bir biçime bürünüyor. Sözelimi Ecevit'in 1974 yılından beri ideali olan Mernis Projesinin amaçları arasında "güvenlik bakımından kanun kaçaklarının izlenmesi ve yakalanması kolaylaşacaktır" ibaresi yer alıyor. Ama kredi kartı sisteminden vergi kaçaklarının izlenmesine varıncaya kadar böyle bir projenin öne sürdüğü bütün amaçların oluşturduğu bakış sistemine göz atıldığında "izlenme ve yakalanmanın" sadece "kanun kaçaklarına" özgü bir durum olmadığını anlıyoruz. Böyle bir sistem "bütün vatandaşları" ve "sokaktaki insanı" da bir "izlenme ve potansiyel yakalanma" odağı haline getirmeden aralarından "kanun kaçaklarını" tespit edemez. Bu hane hane, ev ev, sokak sokak genelleştirilmiş bir "denetim sistemidir". Su, telefon ve elektrik borçlarından bireysel kullanım rejimlerine, kredi kartlarındaki "harcama" profillerine bakarak her an değişken "risk grupları" ya da istatistiki "vatandaşlık profilleri" çıkarmayı amaçlar. Bu tür sistemler Avrupa'da yürürlüğe konmak istendikleri anda çok yoğun tepkiler aldığından geri çekilmişlerdi. İyice yerleşmiş göründükleri ABD'de ise çok çeşitli "direnci biçimleri" yüzünden sürekli olarak deliniyorlar. Türkiye gibi bir ülkede ne buna karşı çıkacak sivil bir iradenin, ne de bunu delebilecek ve aşırı işleyişlerini dengeleyebilecek "direnci bilincinin" varlığı söz konusudur.

8. Bu noktadan itibaren Gilles Deleuze'ün "Denetim Toplulukları Üstüne" yazdığı Ek'i okumanın zamanı gelmiştir...

Denetim Toplulukları Konusunda Bir Ek

Gilles Deleuze

1. Tarihsel Bakımdan

Denetim Toplulukları Nedir?

Foucault "disiplin toplulukları"nı Onsekizinci ve Ondokuzuncu yüzyıllara yerleştirmişti. Bu topluluklar doruk noktalarına Yirminci Yüzyıl başlarında varmışlardı. Bu topluluklar, geniş ve yaygın kapatıp-kuşatma mekânları düzenlemeleriyle ayırdedilirler. Birey hiç durmadan, her biri kendi yasalarına sahip olan bir kuşatma mekânından öbürüne geçer; önce aile; sonra okul ("artık ailede

değilsin"); ardından kışla ("artık okulda değilsin"); en sonunda da fabrika; arasıra hastane; olasılıkla hapishane, yani kapatılmış-kuşatılmış çevrenin en önde gelen örneği. Analogik bir model oluşturan hapishanedir burada; Rossellini'nin Avrupa 51 filminin kadın kahramanlarından biri bazı işçileri işbaşında gördüğünde "mahkumlarla karşı karşıya olduğumu sandım" diye haykırabilir.

Foucault bu kapatıp-kuşatma çevrelerine ilişkin ideal projeyi parlak bir şekilde inceledi; özellikle fabrikalarda görüldüğü haliyle; yoğunlaştırma; mekân içinde dağıtım; zaman içinde sıralama; etkisi, parça parça kuvvetlerin toplamından daha büyük olacak bir üretken kuvveti zaman-mekân içinde kurmak... Ancak Foucault, bu modelin geçiciliğini de tanımıştı. Bu model, amaç ve işlevleri son derece farklı olan, üretimi örgütlemektense vergilendiren, hayatı idare etmektense ölümü yöneten "hükümrânlık toplumları" modelini takip etmişti; geçiş zaman içinde gerçekleşti ve Napolyon, görüldüğü kadarıyla, bu modelin bir toplumdan başka bir topluma yayılarak geniş bir ölçek kazanmasını sağladı. Ama disiplinler de, sıraları gelince kendi bunalımlarıyla karşılaştılar ve bu hal, zamanla kurulan ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ivme kazanan yeni kuvvetlerin kârıydı; bir disiplin toplumu, artık içinde olmadığımız, artık olmayı bıraktığımız şeydir.

Kapatıp-kuşatma mekânlarına ilişkin genelleşmiş bir bunalımın ortasındayız -- hapishanede, hastanede, fabrikada, okulda ve ailede. Aile de, diğer bütün "içeriler" -- eğitsel, mesleki vs.-- gibi kriz içinde bulunan bir "içerisi"dir. Görev ve yetki üstlenen idari mekanizmalar zorunlu olduğunu varsaydıkları reformları ilan etmeyi bir an olsun bırakmazlar: Eğitim kurumlarında reform, sanayide reform, hastanelerde reform, silahlı kuvvetlerde reform, hapishanelerde reform. Ama herkes, tam tükenişleri ne zaman gerçekleşecek olursa olsun, bu kurumların işlerinin bitik olduğunu biliyor. Yapılan aslında son ayinleri ifa etmek ve bu alanlarda istihdam edilen insanları, kapıyı çalacak yeni güçler yerlerine yerleşene dek beslemeyi sürdürmekten ibarettir. Bu yeni kuvvetler, disiplin toplumlarının yerini almakta olan "denetim toplumları"dır. "Denetim", Foucault'nun pek yakın geleceğimiz olarak teşhis ettiği bu yeni canavara Burroughs'un taktığı addır. Paul Virilio da devamlı olarak kapalı bir sistemin zaman çerçevesinde işleyen eski disiplinlerin yerini daha şimdiden almış olan "serbestçeken" denetimin ultra-hızlı biçimlerini incelemeyi sürdürüyor. Bu meyanda olağanüstü ecza ürünlerini, moleküler mühendisliği, genetik müdahaleleri anmaya bile gerek yok; ama bunlar bile yepyeni bir sürecin içine girdiğimizi işaretliyorlar. Hangi rejimin daha berbat olduğunu kendimize sorup durmanın pek bir anlamı yok, çünkü herbiri kendilerine özgü özgürleştirici ve köleleştirici güçlerin karşı karşıya geldikleri durumlardır. Sözelimi, bir kapatıp-kuşatma mekânı olarak hastanenin bunalımında, "mahalle klinikleri", "sağlık evleri" ve "gündüz bakım" kuruluşları ilk başlarda biraz özgürlük tattırsalar da, kapatmanın en sertine bile taş çıkaracak denetim mekanizmalarına da katılabilirler. Korku ya da umut çare değildir; yeni silahlar bulmaya girişmek gerekir.

2. Mantıksal Bakımdan

Denetim Toplulukları Nedir?

Bireyin içinden geçtiği farklı kapatıp-kuşatma mekânlarında geçen mahpusluklar bağımsız değişkenlerdir: Her defasında sıfırdan başlandığı farzedilir ve bütün bu yerlerde ortak bir dil olsa da birbirlerine oranlanmaları analogiktir. Diğer taraftan,

farklı denetim mekanizmaları birbirinden ayıramaz çeşitlenmeler halindedirler ve dili sayısal olan (ikili olması gerekmez) değişken bir geometri sistemi oluştururlar. Kapatıp-kuşatmalar "öbek"ler, ayrı ayrı düzenlemeler halindedirler; oysa denetimler bir modülasyondur: Bir andan sonrakine sürekli olarak değişen kendini-bozup duran bir yığın, ya da bir noktadan ötekine sıçrayan cıva taneciklerinin oluşturduğu bir kütle gibi.

Bu durum, ücretler konusuna bakıldığında apaçıktır: Fabrika kendi iç güçlerini belli bir denge düzeyinde tutarak kuşatıp kapsayan bir gövdedir --üretimde azami, ücretlerdeyse asgari... Ama bir denetim toplumunda, korporasyon fabrikanın yerini almıştır. Korporasyon ise bir ruh, bir gazdır. Kuşkusuz fabrika da ödüllendirme ve teşvik sistemiyle tanıştı, ama korporasyon her bireysel ücret üzerine bir modülasyon dayatma konusunda çok daha derinden işlemektedir; orada hüküm süren, meydan okumalarla, sürekli uyarılarla, yarışmalarla ve son derece gülünç grup ya da ekip seanslarıyla işleyen sürekli bir metastaz durumudur bu. Eğer en budalaca televizyon oyun şovları bile o kadar başarı kazanıyorsa, bunun nedeni korporasyondaki durumu büyük bir kesinlikle dışavurmalarıdır. Fabrika, bireyleri hem kitle içindeki herbir unsuru gözetim altında tutan patronun, hem de kitlesel bir direnişi seferber eden işçi sendikalarının lehine tek bir gövde olarak teşkil ediyordu; oysa korporasyon en sert tavırlı rekabeti ve karşıtlığı sağlıklı bir emülasyon biçimi, bireyleri birbirleriyle karşılaştıran ve herbirini katedip taa içlerinden bölen harika bir motivasyon gücü olarak sunmaktadır. "Yeteneğe göre ücret" adı verilen motivasyon prensibi milli eğitimleri kendine çekmekten geri kalmamıştır. Gerçekten de, nasıl korporasyon fabrikanın yerini alıyorsa, "sürekli eğitim" de "okul"un, denetimin sürekliliği ise sınavın yerini almaktadır. Okulu korporasyonun eline teslim etmenin en emin yolu da zaten budur.

Disiplin toplumlarında birey her zaman yeniden, hep yeniden başlamaktadır (okuldan kışlaya, kışladan fabrikaya), oysa denetim toplumlarında kimse herhangi bir şeyi bitirecek durumda değildir --korporasyon, eğitim sistemi, askeri hizmet, hepsi, evrensel bir deformasyon sistemine benzer tek ve aynı modülasyon içinde birarada varolan metastaz konumları gibidirler. Kendini daha o zamanlardan iki toplumsal oluşum tipi arasındaki odak noktasına yerleştirmiş olan Kafka, "Dava"da hukuki biçimlerin en korkutucusunu tasvir etmişti. Disiplin toplumlarının "görünüşte beraat"i (iki hapis arasındaki hal); ve denetim toplumlarının "sınırsız erteleme"si (sürekli değişim halinde). Bu ikisi, birbirinden çok farklı hukuki yaşam tarzlarıdır ve eğer hukukumuzun bizzat kendisi kriz içindeyse, tereddüt halindeyse bunun nedeni bir tarzı bırakıp ötekine dahil olmaya gitmemizdir. Disiplin toplumlarının iki kutbu vardır: Bireye işaret eden "imza" ve bireyin bir "kitle" içindeki konumunu işaretleyen sayı ya da idari rakam. Bunun nedeni disiplinlerin hiçbir zaman bu ikisi arasında bir uyumsuzluk görmemesi ve iktidarın hem bireyleştirmesi hem de biraraya massetmesidir. Yani iktidar, üzerinde iktidar icra ettiklerini bir gövde halinde oluşturmakta ve bu gövdenin her üyesinin bireyliğini öbeklemektedir. (Foucault bu ikili yükün kökenini rahibin çobanlı iktidarında --sürü ile hayvanların herbiri-- görmüştü; ama sivil iktidar da kendi hesabına harekete geçmekte ve başka araçlardan faydalanarak kendini gündelik hayat "rahibi" kılmaktadır.) Oysa denetim toplumlarında, önemli olan artık bir imza ya da sayı değil, bir koddur: Kod bir "şifredir"; öte taraftan disiplin toplumları "parolalar" tarafından düzenlenirler (hem uyum sağlama hem de direniş açısından). Denetimin sayısal dili enformasyona erişimi onaylayan ya da reddeden kodlardan imal edilmiştir. Kendimizi artık kitle/birey

çiftiyle uğraşır görmüyoruz. Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemlere, verilere, piyasalara ya da "banka"lara dönüşmüşlerdir. İki toplum arasındaki farkı en iyi ifade eden şey belki de paradır, çünkü disiplin hep altını sayısal standart olarak kilitleyen yığılmış paraya başvurur geriye dönüp; oysa denetim bir standart kurlar toplamınca kurulan bir orana bağlı olarak değişip duran yüzergezer mübadele oranlarına bağlanmaktadır. Eski para midyedir, yani kapatıp-kuşatan bir ortamın hayvanı; oysa denetim toplumlarının hayvanı yılandır. Bir hayvandan diğerine, midyeden yılanı geçmiştiz. Yalnızca içinde yaşadığımız sistem açısından değil, yaşam tarzlarımız ve başkalarıyla ilişkilerimiz açısından da. Disiplin insanı, sürekli olmayan bir enerji üreticisiydi; denetim insanı ise dalgalıdır, yörüngededir, sürekli bir şebekenin içindedir. "Sörf" her yerde eski bildik "spor"ların yerini almıştır bile.

Her toplum tipiyle bir makina tipi kolayca eşleştirilebilir --makinalar belirleyici olduklarından değil, kendilerini üretip kullanabilen toplumsal biçimleri ifade ettikleri için. Eski hükümlerlik toplumları basit makinalar kullanıyorlardı --kaldıraçlar, bucurgatlar, saatlar; yakın zamanların disiplin toplumlarıysa enerjiyle çalışan makinalarla teçhizatlandılar --edilgin entropi, etkin sabotaj riskleriyle birlikte; denetim toplumlarıysa üçüncü türden makinalarla işliyorlar --bilgisayarlarla --ve tıkanma türünden edilgin, korsanlık ya da virüs bulaştırma türünden etkin tehlikelerle. Böyle bir teknolojik evrim , daha da derin bir açıdan, kapitalizmin bir mütasyonu olmalı; daha şimdiden iyi bilinen ya da tanıdık bir mütasyondur bu ve şöyle özetlenebilir: Ondokuzuncu yüzyıl kapitalizmi üretime ve mülkiyete yönelik bir yoğunlaşma, bir konsantrasyon kapitalizmiydi. Bu yüzden fabrikayı bir kapatıp-kuşatma ortamı olarak dikeyordu; kapitalist ise üretim araçlarının sahibiydi, ama giderek, analogiyle kavranabilecek öteki mekânların da sahibine dönüşecekti (işçinin aile evi, okul). Pazarlar ise kâh uzmanlaşmayla, kâh kolonileştirmeye, kâh üretim maliyetlerini düşürme yoluyla fethedilecekti. Ama şu andaki durumda kapitalizm artık üretimle filan uğraşmamakta, onu sıklıkla Üçüncü Dünya'ya devretmektedir -- karmaşık tekstil, metalürji ya da petrol üretimi de dahil olmak üzere. Bu bir üstün-düzyer üretim kapitalizmidir. Artık hammadde satın alıp tamamlanmış ürünler satmamaktadır: Tamamlanmış ürünler satın almakta ve parçalarını monte etmektedir. Satmak istediği şey hizmetlerdir; almak istediği şey ise stoklar. Bu artık üretim için kapitalizm değil, ürün için kapitalizmdir; yani satılmak ve pazarlanmak için olan ürünün kapitalizmi. Bu yüzden, bu kapitalizm dağılımsaldır; ve fabrika da yerini korporasyona devreder. Aile, okul, ordu, fabrika ise artık bir mülksahibine --devlet ya da özel güç-- doğru çeken birbirlerinden ayrı ve analogiyle benzeşen mekânlar değildirler. Şimdi artık yalnız stok paylaşımcıları bulunan tek bir korporasyonun --deforme edilebilir ve dönüştürülebilir-- kodlanmış figürleridirler. Sanat bile artık kapatıp-kuşatma mekânlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dahil olmaktadır. Pazar fetihleri ise artık disiplinli eğitimle değil, tarayıcı denetimle, maliyetlerin düşürülmesinden çok mübadele oranlarının sabitleştirilmesiyle, üretimde uzmanlaşmadan çok ürünün dönüştürülmesiyle gerçekleştirilmektedir. Böylece çürüme ve yozlaşma yepyeni bir güç kazanır. Pazarlama, korporasyonun merkezi, hatta "ruhu" olmuştur. Bize korporasyonların bir ruhu olduğu öğretiliyor; bu dünyanın en dehşet verici haberi. Piyasaların işlemleri şimdi artık bir toplumsal denetim aracıdır ve efendilerimizin şerefsiz ekmeğidir. Denetim kısa-vadeli ve devir adedi hızlıdır; ama aynı zamanda sürekli ve sınırsızdır; oysa disiplin süre bakımından kalıcı, sonsuz ve süreksizdir. İnsan artık kapatılmış insan değildir. Borç içindeki insandır. Kapitalizmin insanlığın, borçlanmak için çok yoksul, kapatmak içinse çok kalabalık dörtte üçünün aşırı sefaletini bir değişmez veri olarak tuttuğu ve sürdürdüğü

doğrudur: Denetim sınırların aşınmasıyla ilgilenmemektedir yalnızca; gecekondulardaki ve gettolardaki patlamalarla da uğraşacaktır.

3. Program Açısından

Denetim Toplumu Nedir?

Açık bir ortamda ve herhangi bir anda her unsurun konumunu veren (rezervde bir hayvan, korporasyonda bir insan, elektronik bir kemer aracılığıyla) bir denetim mekanizması düşüncesi yalnızca bir bilim kurgu fikri değildir. Félix Guattari şöyle bir kent düşleyebiliyordu: Evinizi, sokağınızı, mahallenizi (bireye ait) elektronik kartınızla bariyerleri aşp terkedebilirdiniz; ama aynı kart, belli bir gün, ya da belirli birkaç saat için çalışmaz durumda da olabilir; burada önemli olan bariyer değil, her kişinin konumunu --uygun mu uygunsuz mu-- düzenleyen ve evrensel bir modülasyonu gerçekleştiren bilgisayardır.

İş başındayken denetim mekanizmalarının sosyo-teknolojik incelenmesi kategorik olmalı ve bunalımları her yerde ilan edilen disiplinler kapatım-kuşatım yerlerinin yerine daha şimdiden geçmekte olan yenilikleri anlatmalıdır. Önceki hükümler topluluklarından ödünç alınacak eski yöntemlerin geri dönüp ön plana çıkmaları mümkündür --ama zorunlu değişikliklerle. Önemli olan bir şeylerin henüz başlangıcında olmamızdır. "Hapishane sistemi"nde, hiç değilse küçük suçlar için, "yerine geçen" cezalar bulma ve mahkum edilen kişiyi, belli saatlerde elektronik bir kemer aracılığıyla evinde tutma girişimleri. "Okul sistemi"nde, sürekli denetim biçimleri, sürekli eğitimin okul üzerindeki etkisi, buna bağlı olarak bütün üniversite araştırma faaliyetinin ortadan kaldırılarak, "korporasyon"un bütün okullaşma düzeylerine hakim kılınması. "Hastane sistemi"nde, hasta insanları tekilleştiren ve risklere maruz bırakan, bunu yaparken hiç de bireyleştirmeye başvurmayacak -- şimdiden önerenlerin söylemeye başladıkları gibi--, aksine bireyin ya da sayısal gövdenin yerine denetimde tutulacak "bölünebilir" bir materyelin kodunu yerleştirecek, "doktorsuz ve hastasız" yeni tıp. "Korporasyon sistemi"nde ise: Eski fabrika biçimini katetmeden para, kâr ve insan dolaştırmanın yeni yolları. Bunlar çok ufak örnekler; ama kurumların bunalımı denince ne anlaşılması gerektiğini daha iyi anlayabilmeyi sağlıyorlar: Yeni bir tahakküm sisteminin ilerleyici ve yaygın kuruluş süreci. En önemli sorulardan biri birlik ve sendikaların etkisizliği ile ilgili olacaktır: Bunlar disiplinlere ve kapatıp-kuşatma mekânlarına karşı verdikleri mücadelenin tarihinin bütününe bağlılar; acaba uyum mu sağlayacaklar yoksa denetim toplumlarına karşı yeni direniş biçimlerine mi bırakacaklar yerlerini? Gelmekte olan, pazarlamanın keyiflerini tehdit edebilecek direniş biçimlerini kaba çizgileriyle daha şimdiden kavrayabilir miyiz? Çok sayıda genç insan "motive" edilmekten gururlanmakta, çiraklık ve sürekli eğitim talep etmektedir. Neye hizmet etmekte olduklarını keşfetmek onlara düşer; disiplinlerin amacını, zorluklarla da olsa, keşfetmiş olan büyükleri gibi. Bir yılanın kıvrımları, bir midyenin yumuşak ipliklerinden bile daha karmaşıktır.

"Sociétés de controle" *L'Autre Journal*, 1992, Paris.

Çeviren: Ulus Baker

Birikim 142-143, Şubat-Mart 2001

Fotoğraf Üzerine (Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf)

Ulus Baker

Susan Sontag "fotograf" üstüne yazısında Platon'un (bundan sonra Eflatun demeyi tercih edeceğim) ünlü "mağara benzetmesi"ne gönderme yaparak tartışmaya başlıyor. Öte yandan fotoğrafla ilgilenen bütün filozof ve tarihçilerin sordukları ve henüz cevap bulamadıkları bir soru var: fotoğraf, Nicéphore Niepce tarafından 1831 yılında icat edilmek için neden o kadar bekledi? Karanlık Oda ilkelerinden Aristo'nun bile haberdar olduğu anlaşılıyor. Ve ilk karanlık odanın (camera obscura) 11.Yüzyılda Araplar tarafından inşa edildiği de biliniyor. Camera obscura Rönesans ve sonrasında ressamların ve askeri efradın vazgeçemedikleri bir cihazdı. Torino'daki şüpheli "kayıt" dışında (İsa'nın imajı olduğu iddia edilen) bütün Antik ve Ortaçağ simyası, elementlerin sayısız özelliklerinin bilgisine vakıf olmalarına rağmen ışığın maddedeki etkisini bir "kayıt" aracı olarak tutmaya kalkışmadılar. Bir tarafta koskoca bir "bilimler akışı" varken öte tarafta 1830'lu yıllarda kötü bir ressam olan, biraz da amatör kimyager olan Niepce'in, en az kendisi kadar kötü bir ressam olduğu anlaşılan oğlunun manzara resimlerini doğru dürüst çizebilmesine yardım etmek üzere icat etmiş olduğu anlaşılan fotoğrafın o tuhaf tarihçesi var. Fotoğraf gibi bir aygıt gerçekten camera obscura geleneğine mi ait? Ya da "yansıma" ve "taklitlerin" tartışıldığı Eflatuncu bir dünyadan gerçekten başlatılabilir mi fotoğraf tarihi?

Açıkçası fotoğrafın oluşması için iki bilimin biraraya getirilmesi gerekti: optik ve kimya. Buna hareket yanılsamasını, yani algılar psikolojisini eklerseniz sinemayı, elektronik "ikili" şemaları eklerseniz dijital imajı elde edersiniz. Ama iki bilimi bir araya getirmeye kim ne zaman kalkışır? Unutmayalım ki Descartes, Spinoza ve Leibniz döneminde, yani Klasikçağda felsefe, yani dünyaya zihinsel bakış biçimi henüz doğa bilimlerini kapsıyordu –hem de tümünü. Ama aynı zamanda ileride doğa bilimlerini bağımsızlaştıracak ve departmanlara ayıracak bir süreç de aynı çağda başlamıştı: tasnif. Buffon ile Linnaeus canlı varlıkları, insanı da içerecek bir şekilde kendilerine göre "tasnif" ettiler. Burada "tasnif" fikrini ciddiye almak gerekiyor: Antik Yunan felsefesi --tabii ki Eflatun-- "ayrım" mantığıyla işliyordu: insanları hayvanlardan, siyaset adamını çobanlardan, özeli genelden, kategoriye mutlaktan ayırdeden nedir --işte ona bakmak gerekiyordu. Dolayısıyla her "bilme" (episteme) kendi alanında başka bir "bilmenin" kendine ait alanda yaptığını yapacaktı. Aristo bunu neredeyse kozmik bir ilke haline getirmişti ve sonradan Aquino'lu Thomas gibi bir Hristiyan filozof tarafından bu ilke yeterince kötüye kullanılacaktır: Tanrının bu dünyada ne işi var? İşi var, çünkü ruh vücut üzerinde ne yapıyorsa o da bu dünyada öyle bir iş görüyor.

Unutmayalım ki ayrım yoluyla sadece "analojiler" kurulabiliyordu: A; B için neyse C de D için odur gibisinden. Oysa analogik düşünce "tasnife" pek olanak sağlamıyor. Foucault'nun muhteşem çalışması Kelimeler ve Şeyler bir şeyi son derecede açık gösteriyor: analogiler, taklitler ve simülasyonlar çerçevesinde işleyen bir düşünme tarzı mutlaka hiyerarşik bir sisteme ihtiyaç duyar: Tanrının düzeni ve sonra, insanların dünyevi düzeni. Analoji her şeyi tek bir hiyerarşik düzen içinde kapsamanın bir aracıydı... Sonluluk... Tasnif ise bambaşka bir düşünme tarzını gerektiriyor: her şeyden önce tasnif ile "kayıt" arasındaki içkin bağı çözümlemek gerekir. Şeyleri tasnif ettikten sonra rahatça her şeyi o kategorilere kayıt edebilirsiniz --kadaastro idaresinden canlı varlıkların anatomik, morfolojik ve jenealojik tasniflerine varıncaya kadar.

Kaydetme ampirik nesneleri devralırken tasnif kendi başına bir lojik oluşturur --neye göre kaydedeceğiniz... Buffon'dan Kant'a tasnif mantığının bir mutlaklaştırılmasını yaşıyoruz: Kant'ın "kategoriler" öğretisi nesne ile özne arasındaki farkı ve mesafeyi garantiye almak içindir --kategoriler "mümkün bütün deneyim nesnelerine" uygulanabilecek önermelerdir: mesela her şeyin bir adedi, nitelikleri, kapsamı, beraberliği, ayırdedilebilirliği vardır ve bu kavramlar dünyadaki her şeye uygulanabilir --gül kırmızıdır dediğinizde bir kategori değil, tikel nitelik bulursunuz. Ama "gülün bir sebebi var" dediğinizde sebebin bir nitelik değil bir kategori olduğunu hissedersiniz. Bir kategori her şeyi "kaydedebilecek" olan bir kavrama biçimi demektir. Heidegger'in ünlü "kapsama-kavrama-kapma" mefhumu olan Ereignis (İngilizce'ye Apprehension diye çevriliyor) hala bu düşünce doğrultusundadır. Ama "kayıt" olmasa sistem işlemez. Sistem her şeyi kaydetmek ve bu kaydı mutlak bir biçimde her nesne için sürdürmek zorundadır. Sistem değişebilir ancak kaydetme zorunluluğu baki kalır. Modern toplum düzenlerinin nasıl şekillendiğini hissedebiliyor musunuz? Ekonomi politikten önceki bir rejim "zenginliklerin tasnifi" üzerinde işliyordu: doğal ve beşeri kaynaklar, para ve hazinenin unsurları, kadastral ve mülki kaynaklar vesaire... Ekonomi politik işin içine "öznel" değerleri ve değer biçimleri de soktu: yani tasnif edilen, kaydedilen şeyler sadece "bilinebilir" şeyler değildiler, üstelik toplumsal "arzuların" nesneleri olarak "değerler" idiler.

Binyıllar boyunca "kaydetme" aracı yazıydı. İcat edildiği anda bile en azından bir "sınıflama" süreci yaratmış olmalı: yazıya sahip ve onu gizli tutan, nüfus nezdinde yazıyı kutsallaştırmakta bir çıkar görebilen bir rahipler kastı --ve yazı varolduğu anda bir anda "cahilleşen" halklar, kabileler, kavimler. Sonuçta yazı bir üst kodlamadır: bu halkları, hayatı ve zenginlik kaynaklarını kategori haline getirir. "Kayıt toplumları" bir bakıma Foucault'nun "disiplin toplumlarıyla" örtüşür ve Ondokuzuncu yüzyılı belirler. Napolyonik iktidar kadastral sistemler kurarak işler: kurumsal tasnif ve kayıt mekânları. Hukuki tasnifler, idari bölgelendirmeler. Ama aynı zamanda Foucault'nun gösterdiği gibi vücutların, giderek kollektif vücudun tasnifi, ayrışması, analizi, kısacası iktidarın dolaysız hedefi haline getirilmesi. Fotoğraf bu noktadan itibaren bir "teleskopaj" aracı olarak iş görmeye başlayacaktır.

Kapitalizmin okuryazar bir sistem olduğunu asla düşünmemek gerekir. "Yazıya karşı" olan Antik Yunan toplumu, Ortaçağ'ın Doğusu ve Batısı, sonuçta daha "okuryazar" idiler ve bunu sezmek için edebiyatlarının yüksek kalitesine bir göz atmak yeterlidir. Sorun kapitalizmle kaydın da rasyonelleşmesi, artık bir yaşantının aktarımı, iletimi olmayı yavaş yavaş bırakmasıdır. Kapitalizmin tek "yazısının" banknotlar ve pullar üstünde olduğunu söylesek yeridir. Ama bu hali sonuçta Jean-Pierre Faye'in daha önce ortamlara göndermiş olduğum metninde olduğu gibi yaşıyoruz: kölenin yazılı dili ile efendinin konuşkan dili arasında pek de diyalektik bir karakter taşımadığı anlaşılan çok özel, biricik ve "olay oluşturan" (kelimenin Nietzscheci anlamında) bağla. İşte gittikçe daha az okuyup, daha fazla seyrettiğimiz gibisinden neredeyse her dersin girişinde vurgulamayı adet edindiğim mesele bu bağlamda ifade edilebilir. Sonuçta görsel-ışitsel medyumun böyle bir yükselişi "görmenin" ve "ışitmenin" yükselişi değildir, onlarla ters orantılıdır daha çok. İşte bu yüzden Leroi-Gourhan'ın, daha önce değindiğimiz "paradoksuyla" karşı karşıyayız: görsel-ışitsel kayıt, aktarım ve enformasyon araçlarının mutlak realizmi --ve simülatif karakterleri. Görsel-ışitselin olağan dinamiklerinin heder olması değil midir bu durum aynı zamanda?

Artık her şey kayıttır --ve bu kayıt salt "tasnif" fikrinin ötesine geçmektedir: tasnif Klasikçağda (Foucault'nun gösterdiği gibi) ikili bir rol oynuyordu --bir bilme ve iktidar cihazı. Tasnif etmek nesneleri bilmek demektir ve böylece modern bilimlerin temeli atılıyordu: "dil unsurlarının tasnifi" (Port-Royal Grameri), "canlı varlıkların tasnifi" (Linnaeus ve Buffon), ve son olarak "zenginliklerin analizi" (Petty ve Law). Kısaca söylemek gerekirse tasnif artık arkaikleşmiş bir bilme biçimidir.

Kayıt ise tasnife verilen yeni insicamdır: tasnifin kategorilerine uzaktan ya da yakından cevap veriyor gibi görünse de sonuçta her şeyin kaydedildiği olgusu ile karşı karşıyayız ve bu tasnifin kategorilerini her an çözüp dağıtmaya aday bir durumdur. Bilim tarihçileri bu durumu "sürekli varyasyon" temasıyla karşılamaya çalışıyorlar (özellikle Isabelle Stengers ile Ilya Prigogine). Her kayıt kendi çizgisine sahip biricik bir olay, belki de bir titreşimler ve değişkenlikler çizgisi oluşturur. Para arzı ile talebi arasındaki gerilimler ekonomide mesela artık buna tekabül eden modellerle araştırılıyor.

Genç Cumhuriyet'te İdeoloji ve Siyaset

Ulus Baker

Öncelikle siyasetin ideolojik motiflerin araştırılmasıyla kavranabilecek bir insan faaliyeti türü olduğuna inanmadığımı söyleyerek başlamalıyım. Bu anlayış uzun yıllar Türkiye'de başta sol olmak üzere, ama günümüzde muhafazakar sağ olmak üzere kendilerine sunduklarını sandıkları bir kolaycılıktır. Bu kolaycılığı aşabilmek için Cumhuriyetin ilk yıllarına dönmek yetmez, oldukça gerilere, belki de karşı çıkılacak ama, dışarılara, 19. Yüzyıl Avrupasında olup bitenlere kadar açılmak gerekir.

Unutmayalım, bugün belki Türk sosyal biliminin babalarından bahsetmeyi derslerimizde veya ders kitaplarımızda sürdürüyoruz ama bu babalar ağırlıklı olarak ideologtular, sosyal bilimci değil. Belki sosyal bilimlerin ya da diyelim ki etkisini yeni yeni evrensel ölçekte oluşturmaya başlamış olan Marksizmin damgasını taşıyan ideomlardan hareket ediyorlardı ama bunların salt ideom olarak kalması bile bu düşünsel uğraşların ideolojiler alanında cereyan ettiklerini ıspatlamaya yeter.

Ziya Gökalp gibi birinin geniş bir tercih olanakları alanı var gibiydi: başlangıçta Gabriel Tarde sosyolojisi (ya da sosyal-psikolojisi) ama sonra, tam zıddı olan Durkheimcılık. Daha önceleri pozitivizmin değerlerini neredeyse bileşik bir eğitim sistemi içinde tarihte ilk kez somutlamaya girişen bir Comteçuluk... Ondokuzuncu yüzyılın ve kalabalıklar sosyolojisinin etkisi kaçınılmaz olacaktı ve bu meyanda yeni doğurulması tasarlanıp duran bir "milletin" ideolojisi bu terkipler dahilinde aranıp duracaktı.

Akçuraoglu Yusuf gibi Marksizm esini apaçık olan bir figür de uzun yıllar Turancılığın esas doktrin babası olarak anıldıysa bu da Türkiye aydınında adet haline gelmiş bir "ideolojiye çekme"ye delalet ediyordu. Cemil Meriç ile Nurettin Topçu gibilerini de bir asra yaklaşmış bir süre boyunca ziyaret eden de bu "ideoloji"/ideolocya meselesi değil midir?

Türkiye'de Osmanlı'nın son, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönem metinleriyle karşılaştığımda aklıma apansız geliveren, ama yeterince de ısrarcı olan şu iki basit sorudan asla kaçınmadım, hala da öyleyim: birincisi acaba neden bazılarının "taklit" diye aşağılamayı sürdürdüğü bu "esinlenmeyi" her sosyal bilimcinin net bir şekilde düşünsel portrelerini tanımak zorunda olduğu iki sosyologtan yalnızca birini tercih ederek kurdukları. Aklımda "bireycilikle" itham edilen Gabriel Tarde ile rakibi Durkheim var. Tercihler, Ziya Gökalp için de Nurettin Topçu için de önce ilkinde önem verip, ondan öğrendiklerini rakibinin ana mefhumlarına yedirmek olmuş. Eklektizmin nihai tecrübe tarzı da zaten budur.

Arkaplanda ideolojik bir ajandanın bulunduğu o kadar açıktır ki Tarde'dan Durkheim'a bu ani geçişin ikincisinin milliyetçi ve muhafazakar diye bugün ideomları bile birleşmiş iki farklı ideolojiyi yanyana getirmeye daha uygun olduğuna dayandığını da buradan yola çıkarak hissedebiliyoruz.

İkinci soru ise şudur: acaba neden, Cumhuriyet'in doğuşunun hikayesini salt "partizan" kişiler kaleme aldılar ve her şeyi kapsayabilecek bir roman kaleme alınamadı. Bu işin Tarık Buğra'ya bırakılmış olması ilginçtir. Oradan da oldukça

yüzeysel değinmelerle işleyen bir edebiyat elde edebilmiştik. Evet, neden Türkiye köylülerinin, kısmen de Kürk aşiretlerinin, giderek nüfus payı oldukça dar olan kentli kesimin, esnafın vesaire Kurtuluş Savaşı sırasında dağlarda yatan bu İttihat ve Terakki subaylarının rejimini kabullenmiş olduklarını --ve nasıl kabullenmiş olduklarını bize hissettirecek bir roman ya da film asla mümkün olmadı... Ruslar kendi devrimlerinin entellektüel hesabını verdiler --hem de bizzat devrim sürerken.

Bu bizde gerçekleşmedi. Kimse hesap vermek istemeyecekti çünkü. Bugünkü sorunların cevabını o yıllarda aramaya çalışmak basit bir tarihçi saplantı değildir. Hep yaşamakta olanı, yaşanmayı sürdüreni sorguluyoruz çünkü.

Ama bir hesabın olduğu ve henüz ödenmediği de apaçıktır: sorun tarihin ilk suni "millet inşasıdır" --sıfırdan bozkırda yükselecek sembolik başkentiyle, Varlık Vergisi adı verilen şey aracılığıyla iktisadi egemenlik alanını elde tutan azınlıkların giderilmesiyle, ama en önemlisi patriarşik otoritelerin mikro-düzeylerine kırım kırım vurulması suretiyle. Türkiye'nin medeni kanununun kendisinden türetildiği, hatta kopyalandığı İsviçre medeni kanunundan daha ilerde olduğunu söyleyebileceğimiz pek çok nedene sahibiz: kadınların oy hakkı daha ileridedir ve daha erkendir.

Ama mesele söz konusu olanın hukuk değil yalnızca bir kanun olmasıdır. Hukuk eğer özgürlükler ve yasaklamalar icat etmeye yarayan bir sistem ise, kanun sadece bu sürecin ufak bir kesiti, bir anı, bir parçasıdır. Demek istediğim bu yüzden şuna geliyor: Kadınların seçme ve seçilme özgürlüğünü İsviçre Medeni Kanununa ekleyebilirsin --ancak bununla hukuk kuramaz, hukuku değiştiremezsin. Tek bir kanun elbette çok şey değiştirir, ama sistem olarak hukuku, hukukun işleyiş tarzını değiştirmez. Gerçek hayatla temas ettiği anda kanun tuzla buz olup gidebilir, çünkü başka hukuklarla, sözgelimi feodal hukuk sistemiyle karşılaşmıştır.

Arkada hukuk olmadan kanun icat etmenin sonucu bir ideolojik mensubiyetler alanının doğuşudur: kanunun hukukun önüne geçmesi hukukun akışkanlığını zedeler, otoritesine gölge düşürecek her harekete a priori olarak mahal verir. Açıkçası medeni kanun Türkiye'de İsviçre'den kopyalandı. Bazı kanunlar ve özgürlükler, ama aynı zamanda bazı kısıtlamalar ve eksiklikler de eklendi. Bu, Cumhuriyet döneminin en "ideolojik" olgusuyla karşı karşıya olduğumuzu, bununla hep karşılaşacağımızı ve siyasi ilişkiler ve mücadeleler alanının da bunlar tarafından katedilmekte olduğunu gösterir.

Demek ki Cumhuriyet dönemi ilk siyasi ideolojilerinin hukuka yönelik bir kayması, saplantısı, ama hukuku kanun yapımına ve icraına sınırlandıran bir illüzyonu var. Belki de bunun tek nedeni, Orhan Koçak'ın söylediği gibi, yüzyıl başlarında bağımsız bir felsefeye dönüşen fenomenolojinin, yani hukuk ile kanun arasındaki farkı açığa çıkaracak bir düşünsel faaliyetin ayrıcalıklı düşünüm konumları arasına hiç gelmemesi, Türkiye'yi asla ziyaret etmemiş olması.

Burada önemli bir nokta, başlangıçta söylediğim gibi, Tarde'ın terkedilerek düşmanı Durkheim'a kapılanmaktır: Durkheim milliyetçi ve kurucu bir ideoloji için daha makul bir felsefeye sahipti. Mesela sosyal bilimleri diğer bilimlerden, mesela psikolojiden ayırdederken, ya da kendi içlerinde tasnif ederken, "politik sosyoloji" bu tasnifte yer almıyordu.

Fransız sosyolojisinin esas kurucusu Tarde ile hasmı Durkheim arasındaki tartışma, ikincisinin lehinde sona erdiğini biliyorsak bile, son derecede ilginçtir ve fikirlerini Tarde'a, sonra da Durkheim'a bağlayan pragmatist Türk ideologlarının ruh halinin kaynağında aslında neyin yatmakta olduğunu da dışavurur. Durkheim için her şey bir "toplumsal olgu" olmaya başladıktan itibaren bireyin ötesine, araştırdığımız nesnenin, yani toplumun alanına dahil olur. Birey nerede biterse orada artık toplum başlar Durkheimcılığın ana formülüdür. Ama Tarde'in eleştirisi hemen gelecektir: tamam, belli bir alanda birey biter, geçersizleşir, ama bu onun toplumsal dediğin bu alanda hala varolmadığı, hissetmediği, düşünmediği, üretmediği anlamına gelmez. Senin birey anlayışın insanı salt psişik faaliyetler alanına terk etmekle yetiniyor.

Peki acaba ilk Türk ideologları insanı algılamaya yönelmiş miydiler? Tek bir yabancı, Fransız antropoloğunun, Claude Lévi-Strauss'un Hindistan gezisi sırasında İslamiyete dair en derin gerçekliklerden birini açığa vurabilecek kadar zaman bulmasında bizi şaşırtan bir şey olmalı, değil mi? Bu gerçeklik, "basitlik hayranlığı"dır. Türbelerin şatafatlı olmayışında yatan, İslam'ın en son, dolayısıyla en yalın, en basit, en "rasyonel" din olması gerektiğine dair bir kanıtlama tarzı --ad historiam... Bunun için yeterince öykü vardır: İslamiyet en son din olduğu için, basitçe en gerçeğidir... Yalındır, çok az kuralı vardır ve basitçe bir kelime-i şahadet ile dahil olursunuz. Ama yalnız bununla kalmaz: karınızın kızınızın iffetinden, sadakatinden kuşku mu duyduunuz? Çözümü İslamiyette çok basittir, kapatırsınız. Dinen faiz caiz değil mi? Çözümü çok basittir: iki taraf arasında bir anlaşma yapıp imzalanır, içinde faiz denmez, para aktarması filan denir. Ama bununla varoluşsal sorun yer değiştirir: bu kez "acaba karıma-kızıma sokakta biri değerse"? gibisinden bir problem ortaya çıkacaktır. O halde, İran'da olduğu gibi kamusal alanlar haremlik/selamlık halinde bölünürler. Bu sürekli bir varolma krizi, sürekli bir kolay, ucuz çözüm rahatlığıdır.

Peki Cumhuriyet'in ilk dönemindeki ideolojik atılımlar dahilinde bu konuya nasıl yaklaşılmıştır? İlk çözümler daha derindendi: aşiret, aile vesaire içinde erkeğin egemenliğinin desteğini sağlayan kurumsallaşmış temaları yok ederim, bunu hukuk daha doğrusu kanunlar aracılığıyla yaparım, ve sistemleri çöker. Mesela kanunen erkeğin aile reisi olduğunu taahhüt ederim, çünkü daha fazlasını yapamam, ama ona daha fazla sorumluluk, daha fazla dikkat atfederim. Bu herhalde Türkiye'deki en esaslı ideolojik saldırılardan birdir. Karısının ya da evlatlarının şapka takan bir köylü ağasına bakıp nasıl güldüklerini anlatan bir roman ya da hikaye işte Türk edebiyatında yok.

VS İki Aylık Müstakil Mecmua 2, Ekim-Kasım 2005

Gerçek Eleştiri Gerçekliğin Eleştirisidir

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 45, Sayfa: 29–30)

Senin hikâyen senin anlatın

Tarih her şeyden önce bir "anlatı"dır. Marx, Kapital'in önsözünde: "De te fabula narratur!" der. "Senin hikâyeni anlatıyorlar." Tarih bir anlatı olduğu gerçeği, tam da Das Kapital'in birinci cildinin yazınsal yapısında belirir. Altbaşlık şöyledir: "Ekonomi Politikin Bir Eleştirisi"

Marx'ın ironik dili uzun süredir, kapitalist iktisadi ilişkilerin tahlilinin, önce en vülger tasarımlarından başlayarak, burjuva ekonomi politik "biliminin" gittikçe yoğunlaşan bir eleştiri etrafında gelişmesi gerektiğini defalarca tekrarlamıştı.

İlk kaynak

İlk kaynak, tarihte her zaman ilk anlatandır. Köken Heidegger'in istediği gibi, Varlık ile Hakikat arasındaki ilk bağlantıyı kuran Logos değil, Oluş ile Logos, yani dil arasındaki ilk bağı oluşturan anlatıdır. Öyleyse tarihyazımının, tarih felsefesine ve onu taşıyan "evrensel özne" tasarımına bir önceliği olmalıdır. Marx'tan önce tarih yoktur, çünkü "senin hikayeni anlatıyorlar" formülü, tarihe yeni bir bakışın, tarihe giriş anını oluşturuyor. Althusser'in hatırlattığı gibi, eğer fiziğin kıtasını Galileo açıtıysa, tarihin kıtasını Marx açıyordu. Tarihi anlatış biçimi tarihi dönüştürebilir.

Tarihsel maddeciliğin basit bir retorik ve üslup sorunu olmadığını anlamak için, Marx'ın açtığı kıtanın "gnoseolojik" toprağında tarihsel anlatıların bir çatışmasının yer aldığını ve modern tarihimizin bundan başka bir şey olmadığını görmek gerekiyor.

Tesadüften korkmak

Marx'ın, kapitalizmin doğuş süreçlerine ilişkin olarak altını çizdiği çok özel bir "tesadüf", "topraktan ve tüm diğer bağlarından bağımsızlaşmış özgür emek gücü" ile "ticari sermaye" arasındaki "karşılaşma" da kapitalizmin oluşumu açısından asla bir tesadüf değil, bir zorunluluktur. Marx'ın kuramında sol retorik için her zaman en zor anlaşılır ve karanlıkta kalmış bir kavramlaştırma zincirinin halkalarından birini oluşturan bu konu, tüm bir "iradecilik" tematiğine istenmese de olanak sağlamış gibidir. 19. yüzyıldan beri sol kültür tesadüflerden korkmakta, onu bilimsel bir dünya görüşüne yakıştıramamaktadır. Daha da önemlisi, tesadüflerden faydalanmayı Bolşevik devriminin dışında becerememektedir.

Böylece hareket ile kurumlaşma, sanki zorunlu bir "örgütlenin" kategorik emperatifinin dayatması söz konusuymuş gibi, sol kültürün tesadüflere karşı çıkardığı bir güçler birikimi haline gelmektedir. Bu yüzden tesadüfün olumlanmasının büyük düşünürü Nietzsche ile Marksizm arasında herhangi bir ortak paydanın bir türlü bulunamaması, günümüzde yeni bir sorgulamanın konusu haline geldi. İki dil, birbiriyle ortak bir mekanda karşılaşmamak için özel bir çaba sarf etmiş gibidir sanki. Aynı olgu, farklı biçimlerde Marx ile Proudhon, sonrasında da Marx ile Bakunin

arasında da söz konusudur. Yine anlatı ve dil meselesinde düğümleniyor iş. Dillerin dolaşımları arasındaki karakteristik karşılaşmaların incelenmesi, herhangi bir yorumsama yönteminden çok daha güçlü bir biçimde bizi Mannheim'ın önerdiği bir diller sosyolojisine götürebilir.

Marx'ın konumu

"De te fabula narratur" Marksizmin 19. yüzyıla ait bir tasarım olduğu yönünde ikinci bir uyarı yapar. Marx'ın gözlemlediği dünya ile bugün gözlemlediğimiz dünya arasındaki farkın dile getirilmesi bir tür basmakalıplıktır. Aynı sorunun bir Machiavelli ya da bir Rousseau için ortaya atılmaması Marx'ın konumunun gizli ve itiraf edilmemiş bir ayrıcalık taşıdığını da gösteriyor.

Belki Marx çağını gözlemlemiş, yorumlamış ve açıklamaya girişmiştir. Ama bunu bizim bugün, kendi dünyamız için başarabildiğimiz varsayımı ne ölçüde ileri sürülebilir. Marx'ın söyleyeceği şey elbette bizim çağımızı açıklamak değildir, onun önemi, birinin kendi çağını anlamak ve açıklamak için ne yapabileceğini bize öğretecek son sistematik düşünceyi içeriyor olmasında yatıyor.

Gerçek eleştiri

Marx literatürünün 20. yüzyıl akademik yaşamında (bunlara kiliseler denmesinde de bir sakınca yok) karşılanması, kendi özel tarihine ve savaş meydanına sahiptir. Her durumda bu savaş meydanında Marx'ın nihai olarak muzaffer çıktığını söylemenin olanaksızlığı, ekonomi politiğin burjuvaca tasarımının ve bizzat kapitalizmin ekonomi politiğinin karşısına dikilen bir 19. yüzyıl düşüncesinin değer kaybına uğradığı anlamına asla gelmiyor.

Marx'ın düşüncesi "gerçek eleştiri"dir, çünkü "gerçekliğin eleştirisi"dir. Frankfurt ekolünden başlayarak günümüze dek, sırasıyla 68'li, anarşist, feminist ve radikal eleştiri kuşaklarına yakıştırma cesaretini kendimde bulmaktan geri kalmayacağım "zayıf düşünce" terimi aynı zamanda "gerçek eleştirinin" kat ettiği toplumsal ve siyasal boyutları da ortaya çıkarmakta yardımcı olabilir.

Zayıf düşüncenin sırtına bindirilmiş eleştiri, ya radikalizm, ya da eleştirel felsefenin yeni olanakları olarak sunulmaya devam ediliyor bugünlerde. Kolayca, bir eleştiri çağında yaşamakta olduğumuz iddia ediliyor: Dev, kurgusal ve kuşakları asırlardır peşisıra sürükleyip götürmüş, bir bakıma tarihin pestilini çıkarmış düşünceler ve "meta anlatılar" çağının kapandığı (nedense Marksizm bu anlatıların en belirgin örneği olarak görülür hep), fark edilmeden kalanın, bir diğerinden ve her birinden "farklı" olanın değer kazandığı, her özel özgürlüğün kendi engelini, dolayısıyla farklı biçimlenme ve yapılanma tarzını bulduğu söyleniyor. Eleştirinin; toplumsal, kültürel, estetik, edebi her boyutta felsefeye bir kez daha şans tanıyacak tek düşünsel buyruk, tek kelam tarzı olduğu söyleniyor. Bu zayıf düşüncenin önerilmesidir. Zayıf düşünce kültür dünyasının tuzağındadır. Yolunu orada bulur, saldırı nesnelerini seçer.

Marx'ın "senin hikayeni anlatıyorlar" sözü, bütünsel bir üst anlatının yeniden devreye sokulmasını amaçlamıyor elbette. Hakikatin tümü kuşatılmasa bile, hep hakikati

söylemenin mümkün olduğunu en iyi Marx'ın eserinden öğreniyoruz. Hiç değilse modern dünyanın yetinebildiği, ama bu yetinmeyle kendi hakikat anlatısından gurur duyabildiği bir özelliği, hakikati söylemeye atfedilen erdem değerinde bulabiliriz.

Godard ve Sinema Eleştirisinden Sinemaya

Ulus Baker

Şöyle bir soruyu ortaya atarak başlayalım: acaba François Truffaut ve Jean-Luc Godard başta olmak üzere Fransız Yeni-Dalga'sını yaratan sinemacılar ekibini Cahiers du cinéma dergisinden film yapma pratiğine atlamaya dürtten istem nereden geliyordu? Godard şimdilerde bu konuda oldukça sakın cevaplar verebiliyor: Yeni-Dalga'nın gelecekteki filmcileri hep yazdılar ve bu "yazma" faaliyeti sinema eleştirisinden sinemaya geçtikten sonra da devam etti. Ve ekliyor Godard: bu ne teori yapmakta ne de bu film "insanları" sinema ya da belli bir film üstüne yazmaktaydılar. "Bu zaten onların film yapma tarzıydı".¹

Geriye yönelik bu yorum sorumuza cevap vermediği gibi, Deleuze'ün protestosuyla da karşılaşılıyor: sinema üstüne teorik çalışmaların yararsızlığından dem vuran böyle bir yaklaşım aslında teorinin ne olduğu konusunda bir bilgisizlikten ileri geliyor. Oysa Deleuze için bir "sinema teorisi" sinema "üstüne" değildir, tam anlamıyla kendi icra edildiği alanda, mesela felsefe içinde yapılan bir pratiktir. Deleuze'e bu konuda yönlendirebileceğimiz tek karşı çıkış, altetmeyi ve küçük düşürmeyi haklı olarak amaçladığı psikanalitik, dilbilimsel ve semiyolojik sinema teorilerinin de böyle yaptığının hatırlatılması olabilir. Ve belki de Godard'ın son yapıtlarından Histoire(s) du cinéma Deleuze'e bir cevap niteliğinde veya onun tartışmalarıyla eşgüdüm içinde gerçekleştirilmiş uzun bir "video-belge" işidir.

Godard'dan yola çıkarak sinema eleştirisi üstüne bir takım tezler ileri sürmek istiyorum: bilindiği gibi temel iddialarımız doğrultusunda, Réda Bensmaïa'nın dediği gibi sinemanın giderek daha çok "analitik" bir nitelik kazanmaya doğru meylettiği fikrini ancak bazı rezervlerle kabul edebildik --birincisi, sinema bize göre her zaman "analitik" bir nitelik taşıdı ve bu durum yalnızca Lumière-Vertov çizgisi olarak tanımladığımız "belgesel" sinema açısından değil, sinemanın bütününe sarıp sarmalayan bir özellikti. Deleuze'ün vurguladığı gibi sinemanın büyük "düşünürleri" var ve bu düşünürler felsefecilerden farklı olarak "kavramlarla" değil, imajlarla düşünüyorlar.² Nihayetinde, sinema semiyolojik, linguistik, psikanalitik, tekstüel veya sosyal bilimsel yaklaşımların hepsinin elinden kurtulan indirgenemez bir görsel-işitsel gerçekliğe sahip. Bu yüzden sinema eleştirisini bütün bu disiplinlerden ayrı tutmak, üstelik şu "disiplinlerarasılık" türünden akademik iddiaya da saplanıp kalmamak gerekiyor. Sinema eleştirisi belli bir noktadan itibaren "sinema teorisi" haline dönüşmüştü. Bunun sinemanın kitleler ve aydınlar tarafından farklı biçimlerde karşılanması ileri geldiğini düşünmek gerekir: aydınlar sinemayı genellikle diğer "üstün" sanat dallarının --edebiyat, tiyatro, resim-- üzerine çöreklenen bir sömürü aygıtı olarak gördüler. Bunlar arasında en ilginç 1926 yılındaki The Cinema adlı makalesiyle Virginia Woolf'tu: onun eleştirisine göre sinema edebiyatı sömüren, üstüne atlayıp paramparça eden bir hoyrat bando gibiydi --bir "bricolage" olarak sinema. Daha "teknik" eleştiriler ise sinemanın hareketin bir "mekanik reproduksiyonu" olduğunu ileri sürerek onu tiyatronun yaygınlaşmasını kolaylaştıracak bir "eklenti" olarak yorumladılar (hatta Marcel Pagnol gibi bazıları bunu bizzat kendi filmlerinin biçimi haline getirdiler)³. Bunların arasında Deleuze'ün bütün sinema tartışmasını dayandırdığı Bergson'un ünlü "sinematografik yanılsama" tasarımı da söz konusu --tabii ki bunu daha derin felsefi nedenlerle yapmış olduğunu hatırlamak gerekir. Aydınlardan ve düşünürlerden gelen "daha derin"

eleştiriler ise bizi sinemanın sosyo-politiğine (Kracauer) ve estetiğine (Adorno ve Benjamin) taşıyor. Bütün bu yaklaşımlar arasında yine de sinemanın büyüştünü yaşayanları var: Maksim Gorkiy'nin ilk film seyretme deneyimini aktarışı bunlardan biri --ekrandan fışkıran suyun dehşet verici etkisini tasvir edişini hatırlayalım. Ve yine Virginia Woolf, sinemanın "hoşatlığını" çağrıştırırken bunu oldukça karmaşık bir "dilsel" çerçeveye bağlatılandırıyordu: ekranda bir kızgınlık anı mı gösterilecek? O halde birisi bir bardağı yere çalacaktır. Aşk mı gösterilecek? O halde ateşli bir öpücük... Bütün bunlar Woolf'un protestosunu haklı çıkarıyor gibi: Tolstoy'un koskoca Anna Karenina'sı asla böyle bir basit dile ve jestüel unsurlara indirgenemezdi.⁴ Aşkın bir "derinliği" vardı ve bunu belki teyatral dünya, Çehov'da olduğu gibi görsel-işitsel düzleme taşıyabilirdi, ancak sinema hala bu "derinliği" sömüren bir teknik aygıt olarak kalacaktı.

Oysa yine Virginia Woolf sinemanın içerdiği içkin bir talihten ve mümkün bir sanatsal açılım alanından da bahsediyor: Bu çok ilginç bir noktada yakalanmış bir haldir: --bir tesadüf, Caligari'yi izlerken ekranın aniden kararması, yani sinematografik cihazın (burada projeksiyon cihazının veya pelikülün) bir "bozukluğu"... Woolf sinemanın kazması gereken sanatsal olanakların burada yattığını, imajların teyatral anlatım amaçlı hiyeroglifleşmesinin yerine ekranı bir tablo gibi, bir "beyinsel etki" olarak kullanmanın sinemanın henüz keşfedilmemiş esası olduğunu iddia ediyordu. Biz bunun "video" teorisinin çıkış noktalarından birisi olabileceğini düşünüyoruz şimdilik.

Yine de geriye çok önemli bir nokta kalıyor: sinemaya karşı çıkmak yerine sinemayı "onaylayan" ilk sinema teorisyenlerinin tavrı... Önce tarihsel bir gözlemde bulunmak gerekir: sinemadaki "düşünülebilir", daha doğrusu "kavranması" için düşünmeyi gerektiren unsur yavaş yavaş ortaya çıkarak önce D. W. Griffith'in sanki "bilinç dışında" gizli bir dil gibi yapılaşan, ardından "bilinç", hatta "düşünce" düzeyine Sovyet Devrim sinemasının adamlarınca, özellikle de S. M. Eisenstein'in teorik çalışmaları sayesinde yükseltilebilen "montaj" tartışmasıydı. Sanıyoruz Sovyet sinemacıları devrim döneminde sadece siyasi otoritenin karşısında değil, birbirleri karşısında da (sanatın her alanında olduğu gibi) "yaptıklarının hesabını vermek" gibi bir zorunluluğu içselleştirdiler. Böylece Sovyet sineması bir savaş alanına dönüştü -- taraflar, avangartlar belirlendi, Vertov ile Eisenstein, sonra da Esfir Şub arasındaki keskin tartışma patlak verdi, teorik ve pratik deneyler yapıldı (özellikle ünlü Kuleşof Efekt bağlamında). Montaj tartışması meselenin esasıydı çünkü sinemanın insanın ve doğanın birbirlerine verdikleri karşılıklı aksiyon ve reaksiyonların bir alaşımı, bir "toplamı" olarak anlam kazanabileceğine inanılıyordu. Kısaca söylemek gerekirse, sinemayı "onaylayanlar" yalnızca başkalarınınkini değil kendi filmlerini bile (özellikle Eisenstein ile Vertov) defalarca ve ısrarla inceleyip duran, onlardan yeni bağlamlar ve unsurlar türetmeyi asla bir yana bırakmayan sinemacılarıdır.

Sinemayı onaylamaya kalkışan bir başka entellektüel taife de Weimar Almanya'sında ortaya çıktı: sinema karşısındaki tutumları belirsiz olan Kracauer, Adorno ve Benjamin dışarıda bırakılırsa, özellikle fenomenolojik yaklaşıma sahip psikologlar, özellikle de eserinin bütününe yakını aslında sanat çerçevesinde, özellikle de görsel sanatlar üzerinde yoğunlaşmış olan Rudolf Arnheim meseleyi şöyle ortaya koyuyorlardı: sinema, entellektüellerin onca burun kıvrımlarına rağmen, hangi anlamda bir sanattır. Sorgulamaları özellikle sinemayı "sanat" kılan unsurların neler olabileceği üzerinedir ki bu sorgulama, başlangıçta tartıştığımız Kantçı-Hegelci

estetikğin çizgisinden pek uzağa düşmüyordu. Arnheim için sinema bir sanattı, ya da böyle bir potansiyeli kendi doğasına içeriyordu, çünkü resimden ve tiyatrodan farklılaşan, üstelik onları da içerebilen ve ancak fenomenolojik algı teorisi tarafından kaydedilebilecek dolayılara ve "temsillere" sahipti. Sözgelimi filmin bir projeksiyon olması bile onu bir sanat eseri kılabilen koşullardan biriydi. Herkes biliyordu ki ekran bir "çerçeve" oluşturur ve nesneler bu çerçeve üzerinde iki boyutlu olarak (tıpkı resim gibi) yansır. Bu bir figürasyon ya da "temsil" demektir ve insan algısına, başka sanatlarda bulunmayan kendine özgü tarzında hitap eder.⁵

İkincisi, film birikimsel bir anlamlandırma süreci olarak görünüyordu: başka bir deyişle sinemada "montaj" bir bütünlüktü ve onun imajlara, plan-sekanslara ve çerçevelere dağılımı, sanki onları unsurları kılarak entegre etmektir. Bu bakış tarzı aynı zamanda Eisenstein'inkidir ve onun tarafından "pratik" olarak da kullanılmış olduğu besbellidir. İlk tartışmaların ancak "montaj" üstünde gerçekleşebilmesinin nedenlerini sanırım şöyle sıralayabiliriz: montaj her şeyden önce Eisenstein'in söylediği gibi "diyalektiktir" ve sinema ekollerinin ayırılması ancak ondan itibaren mümkündür. Gerçekten de, Deleuze bile ilk sinema ekollerini "montajdan" itibaren ayırmaya girişir: Amerikan ekolü (Griffith montajı), Sovyet ekolü, Alman (Expresyonist) ekolü, son olarak Fransız Ekolü (Gance'dan Renoir'a)... Bu ekollerin ötesinde daha ince bir ayırım, "kadrajlama" (framing) etrafında yapılır: bu ayırım auteur'lerin attıkları "imza" ile ilişkilidir --genel çerçeveleme tekniklerini yeterince evrenselleştiren ekollerden farklı olarak her "auteur"ün kendine ait bir obsesyonu vardır --Antonioni'nin "çölleşmiş" mekanları, Ozu'nun iç mekanları kadrajlama tarzındaki "tuhafılık" vesaire...

Notlar:

¹ Aktaran G. Deleuze, L'image-temps, p. 365

² G. Deleuze, Image-Mouvement, Cinéma 1, Préface

³ bkz. A. Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, p.***

⁴ Woolf, The Cinema...

⁵ R. Arnheim, Film as Art.

Godard Zagdanski'ye Karşı

Ulus Baker

Sinema bir "saçmalık" mı?

Son eseri Gözdeki Ölüm'de Stéphane Zagdanski Lumière kardeşlerden Matrix'e sinematografik ideolojinin ipliğini pazara çıkarmayı hedeflemiş. En sert saldırdıkları arasında bulunan Jean-Luc Godard yazar ile karşı karşıya görüşmeyi kabul edince, aşağıdaki diyalog ortaya çıkmış...

Zagdanski'nin kitabının alt başlığı şöyle: "Bakış, baskı, yalan, köksüzleştirme, ayartma, manipülasyon, yıkım, kötüye kullanma olarak sinemanın Eleştirisi". Bu alt başlığın Guy Debord'a göz kırparken bir "savaşçı" tonunu taşıdığı da tespit edilebilir. Tezi ne peki? En rafine estetik ürünlerine varıncaya kadar, sinema yırtıcı bir endüstri oldu hep: hipnozla ve manipülasyonla ta baştan beri eleleydi. İdeolojik bakımdan doğuşu Lumière kardeşlerin icadı değil, İsa'dan önce dördüncü yüzyılda Platon'un mağarasıydı --işte bu mağarada kudurgan bir grup büyüye kapılmış gidiyordu. "Sinema kendini sanatın mirasçısı zanneder, ama olsa olsa klonlamanın atasıdır, hayat taklidi yapan bir ölüm tekniğidir." Zagdanski'ye göre karanlık salonların "mağara atmosferinden" midesi bulanık Céline'den "harika ve lanetli büyüleniş"ten bahseden Artaud'ya kadar Yirminci yüzyılın bütün büyük yazarları meselenin önemini kavramışlardı. Gözdeki Ölüm kitabıyla Zagdanski Batı'da imajın tüm bir tarihini hedefliyor ve çok sayıda sinemacıyla çatışıyor: Orson Welles'den Wachowski kardeşlere. Büyük sinema teorisyenlerini de esirgemiyor: Elie Faure, Gilles Deleuze ve Serge Daney. Anlaşıldığı kadarıyla "sinefili ukalalığının daniskası" diye suçlanan Jean-Luc Godard kitabı okuyup hoşlanmış ve yazarıyla bir karşılaşma oyununu göze almış... İki saatlik diyalog sonunda Godard ile Zagdanski "yeryüzünün en iyi düşmanları" olarak birbirlerinden ayırdıklarını söylüyorlar...

*

J-L Godard: Film çekmeye yeni başladığımda filmler üstünde anlaşılmaksızın çiftler evlenemezlerdi. Bugün ise oğlan Luc Mollet'yi sevebilir, kız ise Bruce Willis'i tercih edebilir. Kitabınızın hoşuma gitmesinin nedeni bu. Bu bana Cocteau ile Mauriac arasındaki zıtlışmaları ya da Gerçeküstücülerin Anatole France'tan o korkunç bahsedişlerini hatırlatıyor. "Positif" in küfürlerini de. Gönülden güldüğüm ve özellikle de çok doğru olan anlar vardı.

S. Zagdanski: Sinemaya saldırırken Godard'ı esirgeyemezdim. Günümüzde sinema sizsiniz. Burada Nietzsche'nin savaş ilkelerini uyguladım, Wagner'e karşı kullandığı ilkeleri. Birinci ilke: sadece muzaffer davalara saldırmak. Godard ve sinema muzaffer davalardır.

JG: Bunu isterdim gerçekten ... (gülüşmeler)

SZ: "Bollywood" filmlerinin yenilip yutulduğu Dördüncü Dünya bidon-şehirlerinden Bresson'un "kaçık enteline" kadar kimse bugün sinemayı aşağılamak şöyle dursun sevmediğini söylemeye bile cesaret edemez. İkinci ilke: yapayalnız saldırmak.

Yetmişli yıllarda, Debord'u bir kenara bırakırsak kimse sinemanın ne olduğunu gerçek anlamda sorgulamaya kalkışmadı. Olup bittiği "Yeni Dalgacı mısın, karşı mısın"dan başka bir şey değildi. Bir başka ilke: kişisel saldırı yok. Özel ad bir bunalımı incelemek için bir büyüteç olabilir ancak. Godard tam da "nötr"ün sinemacısıdır, onun ta kendisidir dediğimde bu imaja özgü nötrlükten bahsetmek içindi. Bir fotoğrafta pozitif negatife denktir. Bu yüzden sinema her türlü propogandaya hizmet etmiştir ve Eisenstein gibi bir sinema dehası dehşet verici bir rejimin altında sürünebilmiştir. Büyük edebiyatta böylesi düş ünülemez.

JLG: Ayn ı fikirdeyim, ama yine de başka bir şey de olduğunu kabul etmek şartıyla... Dostum Anne-Marie Mieville, sanat olarak sinemaya saygı duysa bile orada, içerde sonsuzca hüznün verici bir şeyler olduğunu da söylüyor. Esasın derinden bir reddedilişi. Sinema en baştan beridir bir vazgeçişler silsilesinden yapılmıştır. Önce teknik meseleler. Kim Novak'la film yapmak istenir, serbest değildir. Güneş istenir... Ben her zaman her şeyden vazgeçip durdum, ama yine de devam ettim...

(...)

Bir zamanlar Hitchcock ya da Rossellini'nin bir Chateaubriand'a denk olduğu düşünülürdü... Ben hiçbir zaman yazmayı beceremedim --bu bir romanın ilk cümlesi olsa bile. İşte bu yüzden Gallimard'da kitapları çıkan Astruc ile Rohmer'e karşı o zamanlar büyük bir hayranlığım vardı. Matematikçi Laurent Schwartz bir hiç olduğu tek bir nokta dışında her noktasında sonsuz olan bir eğri tasarlamıştı. Hiç olan nokta, işte, sinemadır. Öteki noktalarsa, edebiyat. Ama ikisi de aynı eğri üzerindeler. Ayrıca uzlaşmanın dostla değil düşmanla yapılacağını da söylemek isterim...

SZ: Gerçek bir dost bir klondur, bir işe yaramaz. Zaten dilde olduğu gibi varoluşta da sadece sahte dostlar vardır. Hep yabancı bir dil ayırır onları. Edebiyat ile sinema arasında olduğu gibi. İlgiyi çeken şey imaj ile söz arasındaki çatışmanın köklerini yeniden bulmaktır.

JLG: Kökenlerden gelen bir çatışma, eğer köken diye bir şey varsa. Geçen hafta, birdenbire kendime dedim ki annem benim doğumumdan önce hiç sesli film seyretememişti. Kuşkusuz bu yüzden çok geç, ancak beş yaşında konuşmaya başlamışım. (Gülüşmeler) Adlarla çok ilgiliyim. Neden acaba Amerikalılar kendilerini bütün bir kıtanın adıyla adlandırırılar mesela? Amerikalı, bu huhuki bir ad, ama topraktan gelmiyor. Büyük handikapları ve bugünkü o karmaşık suçları işte budur. Ayakları toprağa basmıyor. İşte belki burundan konuşmalarının nedeni de bu.

(...)

Çölde küçük taşlar toplayan amcam Théodore Monod gibi ben de cümle parçacıklarıyla, cümleciklerle, teoremlerle ilgiliyim... Derrida bir blok alıyor ve onu söküyordu. Bense tersini yapıyorum, bulmacalar düzüyorum. Artemis'in ayağı, onu şuraya koyuyorum, bakıyorum olmamış. Sonra onu Raymond Chandler'a yapıştırıyorum ve diyorum ki kendime, hah işte, burada bir yasa olabilir.

SZ: Yahudi düşüncesi mütemadiyen bunu yapar, dağınık parçaları almak ve onları çakmaktaşı gibi sürttüştürmek.

JLG: Evet ama yola çıktığı metinden bazı kuşkularım var.

SZ: Tevrat mı demek istiyorsunuz?

JLG: Evet, çok totaliter olduğunu düşünüyorum. sinema borçla doğrudan ilişkisi olan bir sanattır. Ben çok küçükken bir şeyi istemem yettiği halde çalardım, belki de bu türden şeyler karar veriyor... Bugün bile paradan bahsetmeye cesaret edilen ender yerlerden biri... Tevrat'a çok yakından bağlı olması muhtemel bir şey var. İbrahim bir ev satın alarak başlamıştı.

SZ: Aksine Tevrat "Torah armağanı"yla bedava vermeyi, bahsetmeyi icat etti. Musa altından bir puta tapmaya aç bir halka Torah'ı sundu. Ve de nasıl bir put! Güzel bir kadın bile değil, bir buzağı. Hitchcock aktörlerin besi hayvanları olduklarını söylerdi, bu bir tesadüf değil. Orada putperestliğin göbeğindeyiz --para, ölüm, şeyleşme arasındaki ilişkiler ve sinemanın Lumière'lerden Matrix'e kadar yapmış olduğu şeylerden. Sinema yalanın tarihinde küçük bir halkadan başka bir şey değildir. Dagerrotipten insan klonlamaya kadar koşan bir tarih, özdeşin yeniden-üretimine nec plus ultra'sı. Sinemanın manipülasyon ile de çok yakın bağı var. Oysa edebiyat özgürleşmeyle ilgilidir. Musa ve Odysseus ilk edebi kahramanlardır. Hah işte, Odysseus zamanını hipnozla, sahteliklerle mücadele etmekle geçirir; Musa ise İbranileri kölelikten kurtarır. Sinemaysa, toptan, ezenin tarafındadır. ABD'deki ilk stüdyonun adının ne olduğunu biliyor musunuz? Black Maria. Bizim "salata sepeti"ne denk düşer. Kotarılmış bir ad, bir vagon adı gibi...

JLG: "Çekim" kelimesi için de aynı şey değil mi? ("La prise de vue" = görüntü alma)

SZ: Evet. Ya da Edison'un projeksiyon aygıtının adı için: Panopticon. Bu içinde tek bir kişinin, tam merkezde oturup dünyayı gözetleyebildiği bir odaydı. Dilde hiçbir zaman tesadüfe yer yoktur.

JLG: Tamamen öyle, ama yedi metrelik botlarla binlerce kilometre katettiniz... bense henüz küçük oyuncaklarımla oynuyorum burada (gülüşmeler)... Ezenlerin yanında yer almasına gelince, tümüyle aynı fikirdeyim. "Filistin'e Yeniden Ziyaret"inde Elias Sanbar Kutsal Toprakların geçmişteki ve bugünkü imajları üstüne yazdı. Yüzlerce fotoğrafçı gitti oraya, her şeyi çektiler, yalnız Filistinliler dışında. Onları Batının fethi sırasında çekilen fotoğraflardaki Kızılderililerden bile az görmüşüzdür. Önceden anlatılanlardan bildiklerini çektiler sadece. Burada dagerrotiplerin efendileri edebiyatın köleleri oldukları söylenebilir. İşte beni ilgilendiren bu türden şeyler... (...)

JLG: Ölüm kamplarıyla ilgili olarak, Hannah Arendt gibi biri bile "koyunlar gibi oraya götürülmelerine izin verdiler" diyebilirdi. Bense aksine İsrail'i kurtaranların onlar olduğunu düşünmeye başladım. Sonuçta, altı milyon kamikaze vardı...

SZ: Ben böyle demedim.

JLG: Altı milyon kendini feda ederek kurtuldu. Bunun üzerine yapılacak filmler hiç yapılmadı...

SZ: Burada sizinle hiç aynı fikirde değilim. Yahudiler ölümle bir feda, bir kendini kurban etme ilişkisi içinde değildiler. Bu insanlar, çoğu zaman çok inançlı olan bu

insanlar hayatla doğrudan bir ilişki içindeydiler. Ama ölümün hayattan çok şey götürdüğünü de hissetmişlerdi. Nazizm basitçe çok kötü insanların bir kliği değildi -- Batı'nın ne olmakta olduğunu ilan ettiler: ölümün üstünlüğü. Oysa hayat ölüme ölümcül bir cevap vermemeli. Tevrat'ın Tanrısı şunu der: "Önüme ölümü ve hayatı koydum, hayatı seçeceksin." Aksine otobüste kendini patlatan bir Filistinli, çok derinlerde İslam'da kök salmış olan hiçlikle ölümcül bir ilişki içinde kalır. Bununla Avrupa Yahudilerinin katledilişi asla birbirleriyle karşılaştırılmaz.

JLG: Bunu yapan bir Filistinli adına konuşamam. Sonra, onları genel olarak Araplardan da ayırdetmek gerekir. Ama bildiğim bir şey varsa o da, eğer siz İsrailli ben de Filistinli olsaydık hemen şu anda odayı bölmeye girişirdik.

SZ: Sinema fikirlerle çalışır, metaforlarla değil. Herakleitos "Zaman zar oynayan bir çocuktur" dediğinde, işte metaforun kalbindeyiz --duyulmadık derinlikte poetik bir kalkıştır bu. Sinema buna varamaz, zincirlenmiştir.

JLG: Eh tamam. Bense buna sinema diyorum, neredeyse hiç varolmamış olsa bile.

SZ: Aşılabilir bir nedenden dolayı: bir yazar diriliş eseri yaratır, eti sözü, Kelamı ifade eder. İmaj ise tamamıyla ölüm ve yokoluş sürecine batmıştır. Bir çiçeğin fotoğrafını çektiğinizde onu zehirlersiniz, öldürürsünüz. Sinemanın bütün problemi köklerindeki bu zehiri montaj ile dengelemeye çalışmaktır.

JLG: Montaj hiç varolmadı. Hayatı akışa hiç geçiremedi, çok ender istisnalar dışında -tıpkı evrimde olduğu gibi. Rimbaud ile Mallarmé gerçek montajcılardı. Sinema bunu yapmayı başaramadı. Yine de, çocukça niyetleri vardı ama paranın kötü kullanımı yüzünden bunlar çok çabuk yozlaşıp gittiler. Sinemanın binde biri yine de kurtarılabilir. Diyelim ki bu sülardan kurtarılmış Musa olsun.

Guy Debord'un Sineması

Giorgio Agamben - Çeviren: Ulus Baker

Burada amacım Guy Debord'un sinema alanındaki poetikasının, ya da daha doğrusu kompozisyon tekniğinin bazı yönlerini tanımlamak. "Sinematografik eser" teriminden bilhassa kaçınıyorum, çünkü bizzat Debord bu sözcüğün kendi durumuna uygulanamayacağı konusunda bizi uyarıyor. In girum imus nocte et consumimur igni'de (1978) "hayat hikayeme bakılırsa, sinematografik bir eser yaratamayacağım apaçık belli olur" diye yazıyor. Zaten yalnızca sanat eseri kavramının Debord'un durumunda uygun kaçmayacağını sanmakla kalmıyorum, özellikle günümüzde, edebi olsun, sinematografik olsun, ya da başka bir alanda olsun eser denen şeyleri çözümlemeye giriştiğimiz her defasında, bizzat eser süresinin sorgulanmasının gerekip gerekmediğini soruyorum kendime. Kendi başına sanat eserini sorgulamak yerine neler yapılabileceği ile nelerin yapılmış olduğu arasındaki ilişkinin sorulması gerektiğini düşünüyorum. Bir defasında, kendisini bir filozof olarak kabul etmeye yeltendiğimde (hala da öyle düşünüyorum) Debord bana "ben bir filozof değilim, bir stratejistim" demişti. Kendi zamanını bütün hayatını stratejiye adayacağı bitimsiz bir savaş olarak gördü. İşte bu yüzden sinemanın bu strateji içinde ne gibi bir yeri olduğunu sormak gerektiğini düşünüyorum. Neden sinema ve Isou'da olduğu gibi Durumcular için çok önemli olan Şiir, ya da dostlarından biri. Asger Jorn gibi resim değil?

Sanıyorum bu sinemayla tarih arasındaki sıkı bağda gizli. Bu bağ nereden geliyor ve bu hangi tarih?

Bu durum imajın özgül işlevine ve derinden tarihsel karakterine bağlıdır. Burada önemli olsalar da detaylara çok fazla dalmak gerekmiyor. İnsan yalnızca kendi başına imajlarla ilgilenen tek varlıktır. Hayvanlar da imajlara çok ilgi duyarlar, ama yalnız mecbur kaldıkça. Bir balığa dışısının imajını gösterebilirsiniz, sperm salacaktır. Bir kuşu tuzağa çekmek için kendi cinsinden başka bir kuşun imajını gösterin, bu gerçekleşecektir. Ama hayvan bir imajın karşısında olduğunu fark ettiğinde bütün ilgisini kaybeder. Oysa insan öyle bir hayvandır ki, imajları bir kez tanıdığında başlı başına onlara ilgi duymaya başlar. İşte bu yüzden resimle ilgilenir, sinemaya gider. Buradaki özgül bakış açımızdan insanın tanımlarından biri sinemaya giden hayvan olabilirdi. İnsan bir kez gerçek varlıklar olmadıklarının farkına vardığında imajlara ilgi duymaya başlar. Diğer bir nokta ise, Gilles Deleuze'un gösterdiği gibi, sinemadaki imajın (üstelik yalnız sinemada değil, genel olarak modern zamanlarda) artık hareketsiz bir şey, bir arketip, yani tarih-dışı bir şey olmadığıdır: imajın bizzat kendisi hareketli bir kesit, bir hareket-imaj olarak dinamik bir gerilimle yüklenmiştir. Sinemanın kökeninde hareket yüklü imajlar olarak yatan Marey ve Muybridge fotoğraflarında çok iyi görülebilir bu dinamik yük. Benjamin'in de diyalektik imaj adını verdiği, onun için tarihsel deneyimin esas unsuru olan şeyde gördüğü de işte böyle bir yükü. Tarihsel deneyim imajla olur ve imajlar bizzat tarih yüklüdürler. Resimle ilişkimizi de bu bakımdan ele alabiliriz: resimler hareketsiz imajlar değildirler, daha çok elimizde olmayan bir filmin hareket yüklü karelerinden ibarettirler. Onları bu filme iade etmek gerekir (burada Aby Warburg'un projesini hatırlayın).

Peki ama bu hangi tarihtir? Burada kesinleştirilmesi gereken, bunun kronolojik bir tarih değil tam anlamıyla mesihçi bir tarih olduğudur. Bu Kurtuluşun tarihidir, bir şeyi kurtarmak gerekir. Ve bu son tarihtir, eskatolojiktir, orada bir şeyin tamamlanması, yargılanması, burada, ama başka bir zamanda olup bitmesi, yani başka bir yerlere kaçmadan kronolojik zamanın elinden kurtulması gerekir. İşte bu nedenle mesihçi tarih hesaba gelmez. Yahudi geleneğinde, tam bir hesap ironisi vardır: rabbiler Mesih'in geliş gününü hesaplamak uğruna çok karmaşık hesaplar yaparken, Mesih'in gelişi önceden hesaplanamaz olduğu için bunların yasak hesaplamalar olduğunu söylemekten de bir an olsun geri kalmazlardı. Ama aynı zamanda, tarihin her anı onun geliyordu, Mesih hep zaten gelmişti, hep oradaydı işte. Her an, her imaj tarihle yüklüydü, çünkü Mesih'in gireceği küçük kapıydı. Debord'un Histoire(s) du cinema'nın Godard'ıyla paylaştığı işte sinemadaki bu mesihçi durumdur. Eski düşmanlıklarına rağmen (Debord 68'de Godard hakkında Çin yanlısı İsviçrelielerin en yavaşığı olduğunu söylemişti) Godard ilk defa Debord'un şekillendirdiği paradigmayı yeniden bulmuştur. Peki bu paradigma, bu kompozisyon tekniği nedir? Serge Daney, Godard'ın Histoire(s)'ı hakkında meselenin montaj olduğunu açıklıyor: "sinema bir şeyi, montajı arıyordu ve Yirminci yüzyıl insanının müthiş ihtiyaç duyduğu şey buydu." Godard'ın da Histoire(s) du cinema'da gösterdiği işte budur.

Sinemanın en özel karakteri montajdır. Peki ama montaj nedir, ya da daha doğrusu, montajın mümkün olma koşulları nelerdir? Felsefede Kant'tan beri herhangi bir şeyin mümkün olabileceği koşullara 'aşkınsallar' deniyor. Öyleyse montajın aşkınsalları nelerdir? Montajın iki aşkınsal koşulu vardır: tekrar ve durma. Bunları icat eden Debord değildir, ama meseleyi ışığa çıkarmış, söz konusu aşkınsalları kendi başlarına teşhir etmiştir. Ve Godard da Histoire(s)'da aynı şeyi yapacaktır. Artık çekim yapmaya ihtiyaç yok: yalnızca tekrarlanacak ve durdurulacak. Bu sinema tarihiyle ilişkili olarak yeni bir epokhe biçimidir. Bu olgu 1995 Locarno festivalinde beni çok çarpmıştı. Kompozisyon tekniği değişmemiştir, montaj olarak kalmıştır, ama şimdi montaj artık ilk plana çıkmakta ve bizzat kendisi olarak gösterilmektedir. İşte bu yüzden sinemanın bütün türlerin üst üste çakıştığı bir kayıtsızlık bölgesine girmeye başladığı düşünülebilir: hem belgesel hem anlatı, hem gerçeklik hem kurmaca. Artık sinemanın imajlarıyla sinema yapılıyor.

Ama şimdi sinemanın mümkün olma koşullarına, tekrar ve durmaya dönelim. Nedir tekrar? Modernlikte tekrarın dört büyük düşünürü var: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger ve Gilles Deleuze. Dördü de tekrarın özdeş olanın geri dönüşü olmadığını, aynı şeyin geri gelişi olmadığını gösterdiler. Tekrarın kuvveti ve zarafeti, bize armağan ettiği yenilik. Olup bitmiş olanın mümkün olmaya geri gelişidir. Bir şeyi tekrarlamak demek, onu yeniden mümkün kılmak demektir. Tekrarla hafıza arasındaki yakınlık işte bundan gelir. Çünkü hafıza da olup bitmiş olanı bize olmuş olduğu gibi veremez. Böyle bir hal cehennemin ta kendisidir. Hafıza geçmişe imkanını kazandırır. Anının tamamlanmamıştan tamamlanmış, tamamlanmıştan ise tamamlanmamış türettiğini söylerken hafızada gördüğü teolojik deneyimin anlamı işte budur. Söylemek gerekirse hafıza gerçek olanı tarzlandırıran organdır ve gerçeği mümkün, mümkünü gerçeğe dönüştürür. Oysa eğer biraz düşünülürse, bu sinemanın tanımıdır da. Sinema da hep bunu yapmıyor mu: gerçeği mümkün, mümkünü gerçeğe dönüştürmek? Déja-vu şöyle tanımlanabilir: "halihazırdaki bir şeyi daha önce olup bitmiş gibi algılamak" ve tersi, olup bitmiş bir şeyi şimdiymiş gibi algılamak. Sinemanın yeri işte bu kayıtsızlık bölgesidir. Bu durumda imajlarla çalışmanın ne kadar tarihsel ve mesihçi bir önem taşıdığı anlaşılabilir, çünkü gücü ve imkanı tanım

icabı imkansız olana, geçmişe yansıtmanın bir yoludur. Öyleyse sinema medyanın yaptığıнын tersini yapmaktadır. Medya bize hep olanı, olup bitmiş verir, ama imkansız olarak, kuvvetinden yoksun olarak. Dolayısıyla karşısında kuvvetsiz, güçsüz olduğumuz bir olayı vermektedir. Medya rahatsız, ama aynı zamanda güçsüz vatandaşı sever. Televizyon röportajının amacı da zaten bundan ibarettir. Bu kötü, içeren insanın hafızasıdır.

Tekrarı kompozisyon tekniğinin merkezine yerleştirerek Debord bize gösterdiğine yeniden imkan tanır, ya da daha doğrusu gerçek olanla mümkün olan arasında bir kararsızlık bölgesi açar. Bir televizyon söyleşisi parçasını, tekrarın gücünü gösterdiğinde, bu olup bitmiş bir şey olarak kalmayı bırakır ve yeniden mümkün bir şey haline gelir. Kendinize sorarsınız: "böyle bir şey nasıl mümkün olmuş olabilir?". Bu ilk tepkidir. Ama aynı zamanda anlaşılır ki, evet, her şey mümkün, bize gösterilen dehşet bile. Hannah Arendt bir zamanlar kamplardaki nihai yaşantıyı "her şey mümkün"ün ilkesi diye tanımlamıştı.

Sinemanın ikinci unsuru, ikinci aşkınsal koşulu durmadır. Bu, Benjamin'in bahsettiği kesintiye uğratma kudreti, "devrimci kopuş"tur. Bu sinemada çok önemli ama yine ekleyelim, yalnız sinemada değil. Sinemayla anlatı, hep sinemayla karşılaştırılmış anlatan düzyazı arasındaki fark işte budur. Durma tam aksine bize sinemanın düzyazıdan çok şiire yakın olduğunu gösterir. Edebiyat kuramcıları düzyazıyla şiir arasındaki farkı tanımlarken hep zorluk çekerler. Şiiri karakterize eden pek çok unsur düzyazıya da geçebilir (mesela düzyazı hece sayısı bakımından mısralar içerebilir). Şiirde yapılp düzyazıda yapılamayacak tek şey, mısra aktarımları ve kesmelerdir. Şair sese dayalı, ölçülü bir sınırı cümle yapısının sınırına karşı çıkarabilir. Bu sadece bir durak değil, sesle anlam arasındaki bir çakışmazlık, bir kopmadır. İşte Valéry'nin şiirin ne olduğuna dair verdiği o enfes tanım da buradan yola çıkıyor: "şiir, sesle anlam arasındaki o süregelen tereddüt..." Hölderlin'in de kesmenin, kelimelerin ritmini ve akışını durdurarak kelimeyle temsili kendi başına sergilediğini söylemesi bundandı. Kelimeyi durdurmak onu kendisi olarak sergilemek üzere anlam akışından söküp almaktır. Aynı şey Debord'un uyguladığı ve montajın aşkınsal bir koşulunu oluşturan durdurma için de söylenebilir. Valéry'nin tanımını yeniden ele alarak sinemanın, hiç değilse belli bir sinemanın imaj ile anlam arasında uzayıp giden bir tereddüt olduğu söylenebilir. Bir duraklama, kronolojik bir duraksama anlamında bir durma değil bu. Bizzat imaj üstünde çalışan, onu kendi başına sergilemek üzere anlatısal gücün elinden söküp kurtaran bir durma-durdurma kudretinden bahsediyoruz. Debord'un filmlerinde, Godard'ın Histoire(s)'ında böyle bir durma kuvvetiyle çalışıyor olmaları işte bu anlamdadır.

Bu iki aşkınsal koşul asla birbirlerinden ayrılamazlar, beraberce bir sistem oluşturlar. Debord'un son filminin hemen başında çok önemli bir metin görünür: "sinemanın önce bu beyaz ekrana, sonra şu siyah ekrana indirgenebileceğini gösterdim." Debord'un bununla anlatmak istediği, tam da montajın aşkınsal koşulları olarak birbirlerinden koparılamayacak tekrar ve durmadır. Siyah ve beyaz, yani imajların görülemeyecek derecede hazır bulundukları fon ile hiçbir imajın bulunmadığı boşluk. Bununla Debord'un teorik çalışması arasında bir analogi vardır. Mesela Durumculuğa adını veren "inşa edilmiş durum" kavramı ele alınırsa, bir durum bir biriciklik ile bir tekrar arasındaki bir kararsızlık, kayıtsızlık bölgesidir. Debord durumlar inşa etmek gerektiğini söylediğinde bu her zaman hem tekrarlanabilen hem de biricik olan bir şeydir.

Debord aynı şeyi geleneksel "Son" kelimesi yerine "baştan yeniden alınarak" diye yazarak bitirdiği In girum imus nocte et consumimur igni'de de söylüyor. Burada da filmin bir palindrom, yani kendi üstüne dönen bir cümle olan başlığında bile işleyen aynı ilkedir. Bir bakıma Debord'un sinemasında asli bir palindrom karakteri vardır.

Tekrar ve durma beraberce, üzerine konuştuğumuz tarzdaki sinemanın mesihçi misyonunu gerçekleştirirler. Bu misyonun yaratımla asli bir meselesi vardır. Ama bu ilkinin ardından ikinci bir yaratım anlamına gelmiyor. Sanatçının çalışmasını salt yaratıcılık terimleriyle ele almamak gerekir: aksine her yaratma eyleminin kalbinde bir yaratılanı-bozma eylemi bulunur. Deleuze bir gün sinema hakkında konuşurken her yaratma eyleminin her zaman bir direniş eylemi de olduğunu söylemişti. Peki ama direnmek ne anlama geliyor? Her şeyden önce varolanın yaratımını-bozma, gerçeğin yaratımını-bozma, orada duran olgudan daha kuvvetli olma anlamına geliyor. Her yaratma eylemi aynı zamanda bir düşünme eylemidir ve bir düşünme eylemi yaratıcı bir eylemdir, çünkü düşünme her şeyden önce gerçek olanın yaratımını-bozabilme kapasitesiyle tanımlanır.

Eğer sinemanın misyonu buysa tekrar ve durmanın güçleriyle böylesine işlenmiş bir imaj nedir, nasıldır? İmajın statüsünde değişen nedir? Burada bütün geleneksel ifade kavrayışımızı yeniden düşünmek gerekiyor. Yaygın olan ifade kavrayışı Hegelci modelin egemenliği altındadır: buna göre her ifade bir ortamda, ister imaj olsun, ister söz ya da renk, sonuçta tamamlanacak ifadenin içinde yitecek bir ortam tarafından gerçekleştirilir. İfadeli eylem bir kez ortam, yani araç kendi başına algılanamaz hale geldiğinde tamamlanmış demektir. Ortamın bakışımıza sunduğunda, kendini gösteren mutlağın içinde, kendi başına parıldayan mutlakta kaybolup gitmesi, gözden yitmesi gerekir. Aksine, tekrar ve durmayla işlenen imaj görmemize-verdiğinin içinde kaybolmayan bir araç, bir ortamdır. Bu "saf araç" diyebileceğim, kendini olduğunca gösteren bir araçtır. İmaj görmemize-verdiğinin içinde yitip gitmek yerine kendisini bizzat görülmeye verir. Sinema tarihçileri Bergman'ın Monika filminde (1952) Harriet Andersson'un gözlerini aniden kameraya dikmesini şaşırtıcı bir yenilik diye kabul ettiler. Bergman bu sekans konusunda şunları yazmıştı: "Burada sinema tarihinde ilk kez seyirciyle aniden doğrudan bir temas kuruluyor." O günden beri pornografi ve reklam bu yöntemi epeydir banalleştirdiler. Yapması gerekenleri yaparken sabit bir şekilde gözlerini kameraya diken, böylece partnerinden çok seyirciyle ilgilendiğini gösteren porno yıldızının bakışına epeydir alıştık.

İlk filmlerinden beri ve gittikçe daha açık bir şekilde Debord bize kendi başına imajı, yani Gösteri Toplumu'nun temel teorik ilkelerinden biri uyarınca doğru ile yanlış arasındaki kararsızlık bölgesi olan imajı gösteriyor. Ama bir imajı göstermenin iki yolu vardır. Kendi başına imaj olarak gösterildiğinde imaj artık hiçbir şeyin imajı olmayı bile bırakır, o bizzat artık imajsızdır. Bir imajı yapılamayacak tek şey, söylemek gerekirse imajın imajıdır. Gösterge her şeyi gösterebilir, sadece göstermekte olma halini gösteremez. Wittgenstein gösterilemez, ya da dile getirilemez olanın, bir şekilde söylenemezin söylemenin içinde görüldüğünü söylemişti. "İmajsız"la bu ilişkiyi göstermenin, artık görülecek bir şeyi kalmayanı görmeye-vermenin iki yolu var. Birisi sanki hep görülecek bir şey varmış gibi yapan porno ve reklam; burada imajların berisinde hep başka imajlar var. Diğeri, imaj olarak sunulan bu imajda, Benjamin'in dediği gibi her imajın sığınağı olan bu "imajsız"ı görülmeye-bırakan bir imaj. İşte sinemanın bütün etiği ve siyaseti bu fark üzerinde oynuyor.

Metnin ilk yayımlanma tarihi 1995'tir.

H. ve h. ya da Ekmekçinin Metafizizi

Jean-Pierre Faye - Çeviren: Ulus Baker

Size biraz, Edgar Morin'in California'da imal edilen iki kafalı yılanlara dair hikayesine benzeyen bir hikaye anlatacağım -ve bu yılanlar, maalesef, iki kafalı olma ayrıcalıklarına rağmen çok meşakkatli ve kısa hayatlar sürebilmişler, çünkü iki kafa beslenmek için birbirleriyle dalaştığından her ikisi de açlıktan ölüme sürükleniyormuş. İşte yine, otuzlu yıllara doğru Söylemin içinde çok "tekil" ve biricik bir şekilde üreyen iki başlı bir yılan varmış. Size onu tasvir etmeye çalışacağım; siz de en azından bir süre için, aynı canavarın gövdesinden fıskırmış bu iki kafanın kimlere ait olduğuna boş verin. Göreceğiz, özel adları var onların, hatta kendilerine ait inisiyalleri bile var...

Varsayalım 1933 yılında iki dost Reich denen bir şey, tarihin hesaplamasına göre "Üçüncü" denen bir Reich için omuz omuza birlikte savaşıyor olsunlar. Büyük bir ateşle ve ustalıklarla, bu iki dost yeni zamanları büyük bir tamamlanışın çağı olarak tasvir etmiş olsunlar. İçlerinden biri, adı "H" harfini taşıyanı (ve o asla düşündüğünüz kişi değil, her ikisi de -benimki de sizinki de- oraklarını biliyor olsalar bile) büyük H.'nin gerçekten "bugünün ve yarının gerçekliği" olduğunu söyleme ayrıcalığına erişmiş olsun. "Olduğunu" (ist) kelimesinin de altını çizmiş olsun -bizzat "olmanın", varlığın kendisinin sorgulanıyor olduğunu göstermek için... 1933 yılının "Devrimi", ki bu devrim bir karşı-devrim olduğunu bizzat kendisi söylemekteydi, demek ki "varlığın özüne geri dönüş"ten, bir Wieder Lehren Wesen des Seins'dan başka bir şey değildi.. Batının, Grek dilinden Alman İdealizminin o büyük diline dek felsefi tarihinin büyük kavramlarının kuşatıldığı muazzam bir dil.

Bütün o 1933 yılı boyunca, K. (göreceğiz ki bu tehlikeli "K", Kafka'nınkiyle aynı değil) H. ile, ya da daha doğrusu küçük H. ile dirsek teması içindedir. Her ikisi de, K. ve küçük H. büyük H.'ye hayrandırlar. Ama gelin görün ki 1934 yılına girerken aralarından biri için çok rahatsızlık verici bir şey olur. K.'nın ve küçük H.'nin kaderleri belli belirsiz, nerdeyse sessizce, birbirinden ayrılır. K. büyük H.'nin memurlarına küçük H.'ye karşı mesajlar, küçük anlatılar göndermeye ve bu adamın o kadar muzafferane bir çağın "yeterli filozofu" olmadığını, görüldüğünün aksine, tehlikeli bir sapkın, neredeyse bir muhalif olduğunu, kendisine "genellikle atfedilen Nasyonal-Sosyalizmin filozofu" olmadığını, "bambaşka bir şey" olduğunu söylemeye koyulur... Bu "bambaşka şey" bir anda belirecektir ve bu tam da üzerinde durmakta ısrar ettiğim söylemin biricik bir anında gerçekleşecektir. Çünkü günümüzdeki okullu, akademik, yüce felsefenin gözünden hep kaçan şey tam da budur: -bu tekillik, bu biriciklik felsefi söylemin büyük dilindeki bu tekilleşme tohumu...

1934 yılının ilkbaharında bay K.'nin derecesi yükseltilir ve artık pek yakında iki "S" ile mücehhez bir Kurmay-Albayın dengi olacaktır (Obersturmbanführer -SS Kurmay Albayı)... Ve küçük H.'ye, "yetersiz" filozofa saldıracaktır. Onun için şunları diyecektir: Nasyonal-Sosyalizm meselesinde yeterli olmak şöyle dursun, bay küçük H. "tümüyle bambaşka bir şeydir.".. Metinde şöyle yazılıdır bu: "metafizik bir nihilizm, yani bugünlerde Yahudi edebiyatçıların temsil ettiği şey..." İşte bakın küçük H. bir anda "Yahudi edebiyatçı" oluvermiştir -o çağ için aşırı ölçüde tehlikeli bir suçlama, üstelik "metafizik nihilist" olarak. Bu kez saldırı kamuya açıktır; bay küçük H. titremeye başlar.

Böylece felsefi bir korku felsefi dile girer. Bu korkudan henüz çıkmadık... Şimdilerde, söylemek gerekirse bu korku öğretilen, ve özellikle Fransız dilinde öğretilen "büyük felsefe dili"nin içinde kurulmuş haldedir. Fransız dili bilinçli olarak artık ideolojik türümüzün yaşadığı vatan haline gelmiş bu mesajı yayma işine (mümkünse Atlantik-ötesine) sarılmıştır.

Çünkü daha 1935 yılından itibaren, işte Freiburg Üniversitesinin eski rektörü olan (o anda istifa etmişti) küçük H. metafiziğin her bir şeylerin düşüşünü yönlendiren bir nihilizmden başka bir şey olmadığını, insanlık tarihinin, özellikle de Atina düşüncesiyle başlayan ve V. yüzyıl Atinalılarınca "felsefe" adı verilen bu düşüşün başlangıcından itibaren olduğunu tekrarlamaya koyulacaktır.

Eğer "metafizik" kelimesi okul kitaplarının bir kelimesi, eğitimin bir parçası olduysa, onun izini sürebiliriz -ki bu çok güzel bir yol olacaktır zaten. Bu Makedonya asıllı bir Atinalının birtakım kitaplarını işaretleyen bir kod sözcüktür -Aristo ve Meta-ta-Fusika... Atinalıların hemen unuttukları, Romalıların ise hiç bilmedikleri bu kitaplar, ciddi olarak okunmaya başlamak için Mezopotamyalıları, Fırat Vadisi'nde yaşayan Grek-Suriyelileri, ve son olarak da X. yüzyıl Abbasi Araplarını beklemek zorunda kaldılar. Tesadüfen "metafizik" adı verilmiş bir sorunun üstündeki o büyük uğraşı işte orada başlıyor: gerçek olan şeyler ya da kendi öz söylemimiz üstüne tekil veya genel önermeler ileri sürmeye nasıl muktedir olabiliriz?

Böylece "metafizik" kelimesi Batının dillerine işte Orta Asya'dan, Buhara'dan geçen ve sonuçta Cordoba ve Marakeş'e kadar uzanan bu uzun yolculuktan sonra geliyor. Marakeş'ten sonra, metinleri Arapça'dan Latince'ye çevirirken Michael Scott'un kaleminden alıyoruz bu sözcüğü -Subjectum Movens'in çevirmeni -durum öyle gösteriyor ki "özne", bir anda Arap dilinden gelerek Latin Batıya giriyor. Bu çok ilginç bir giriş: "hareket ettirici bir özne" bu, biraz Guattarivari bir özne ve günümüzden asırlar önce, daha XII.-XIII. yüzyıllarda Avrupa'ya gelmiş... İlginç, çünkü bize onu o minik okullarımızda böyle öğretmiyorlar artık.

Ama işte bakın, bay küçük H. savaştan sonra bu söylemi sürdürüyor. Açıklıyor ki, çok basit, "nihilizm" dediği şey artık asla aynı şey değil... 1935'te "nihilizm" "Yahudi edebiyatçılarıydı" (ve onlardan biri olmak da istemiyordu tabii ki). On yıl geçtikten sonra aynı kelime çekip gidenleri, savaşı kaybedenleri işaretliyor: şimdi artık, bir yıkıntılar yığını altında ve denazifikasyon kamplarında gömülmüş olanları, işte, artık tanımıyor onları... Nihilizm Faşizmdi... Demek ki bay küçük H., kendi hesabına, iyi bir dava uğruna kavga vermişti. İşte bakın Martin H.'nin savaş sonrası yeniden hizmete başlayıp, özellikle Fransız kültürüne gıda yardımına nasıl giriştiğine. Küçük H.'nin dilinde o sıralarda telaffuz edilmeye başlayan "Déconstruction" (Yapıbozum?) kelimesi, Abbau, tam da otuzlu yılların büyük fikrinin, Ernst Jünger'in topyekün seferberliğinin, Totalmobilmachung'unun simetrik zıddıdır. Bundan yine bahsedeceğiz, ama tersten: onu bir "yapıbozum" gibi, bir Abbau gibi sunacağız -altmış yaşına, yetmiş yaşına vardıkları her on yılda bir birbirlerine karşılıklı yaş günü hediyeleri veren Jünger ile Martin Heidegger'i hatırlayalım; Abbau terimi 1955'te Heidegger'in Jünger'e bir hediyesi işte...

Burada muazzam bir tekillik var. Dilde, korkudan dolayı bir tür uçuklama. Dilimize yerleşmiş olan ve her an uzun ve bitip tükenmek bilmez bir düşüşün içinde olduğumuzu açıklayan büyük bir korku tümörü... Ve dile birazcık olsun aydınlık ve

tutarlılık vermeye her yeltenişimizde, bu aydınlatmayı sağlayacak lambaları tavan arasına kapatacağız, içindeki bütün ineklerin, bütün kedilerin gri olduğu bir tür kara cismin içine... Biraz daha aydınlatıcı, ya da biraz daha az felaketli olan başkalarını da bulabilmek için bu tekilleşme olayını terk ediyorum şimdi. Felsefede ya da dilde başka tekilleşme anları olmuştur ve düşünmenin dilini düşünmek için asıl onlardan geçmeliyiz. İçlerinden biri son derecede şaşırtıcı ve o da unutulmuş. Bu başka bir Atinalının, Sicilya'da politik deneyler yapmaya kalkışmış, ama evine dönerken köle olarak satılma bahtsızlığına düşmüş bir Atinalının ilgilendiği şeydir. Vatanından uzakta, "çok soylu bir aileden" bir filozofun birden herhangi bir mal gibi pazara çıkarıldığını ve neyse ki, mutlu bir tesadüf eseri, tam o anda oradan geçen bir dostu tarafından satın alınarak kurtulduğunu hayal edebiliyor musunuz? Afrika'dan Atina denizlerine yolculuğu sırasında Aniceris böylece dostu Platon'u satın alıyor ve onu doğru yola yeniden getirmiş oluyor. Platon birdenbire, politik deneyinden biraz da hayal kırıklığına uğramış bir halde, bir bahçe satın alıyor ve orada tartışmalar düzenlemeye başlıyor. Bu bahçede çok ilginç, harikulade bir oyun sahnelenmeye başlıyor. Bu kartografide epeydir denenen şey doğuyor -Platon'un Protagoras'ında "felsefe" (filo-sofia) kelimesinin neredeyse bir proto-kartografisi var. İşte felsefe kölelik-sonrası yazdığı yazılarda, orada başlıyor. Özellikle ilgi çekici bir tekillik noktası bu...

Daha uzaklara ve eskilere gitmek istiyorum şimdi: Asya'nın iki nehrinin, tıpkı sıkıştırılan keman telleri gibi birbirlerine yaklaştıkları yerde olup bitenlere. orada da bir şey olup bitmiş, iki dil birbirlerine dokunmuşlar. Biri Sumer'in, diğeri Akkad'ın dili; birinciler şimdiden yazmayı biliyorlar, ötekiler ise sadece konuşuyorlar. Ama yalnızca sözü ve sesi olanlar savaşı kazanmışlar, fatih ve efendi konumundalar: Kral Yaşlı Sargon siyasi iktidarı elinde tutuyor ve Sumer katipleri yavaş yavaş başka türlü yazma alışkanlığını ediniyorlar... Artık anlamın desenini çizmiyorlar, galiplerin kelimelerin sesini çiziyorlar.

Buğday başağı demek isterseniz, "şe" derdiniz ve karşılığında küçük bir başak çizerdiniz. Bu ön-Sümercedir. Şimdi ise bir kuş: ilkel Sümer yazısında bu çok güzel bir şey -birazcık kuyruk, birazcık, minik bir gaga... Ama orada da iş şematikleşir ve dört çivi vuruşu yaparsınız olur biter -hep küneiform çivi darbeleri.... Ve onlara bir tür gaga verirsiniz ve işte onun adı "hu"dur Sümerce'de; demek ki burada elinizde bir buğday başağı, orada ise bir kuş var.

Varsayın ki Sumerli bir katipsiniz ve konuşan Akkادلıları, emirler yağdıran savaşçıları, askerleri işitiyorsunuz. Bir şey yazmanız gerekiyor ama nasıl yapacağınızı bilemiyorsunuz, çünkü Akkadlar yazmıyorlar. Sonuçta anlıyorsunuz ki, "şe-hu" dediklerinde bu Akkادلarda bambaşka bir şey demek, yani "görme" demek. O halde Sümerce'de bu şöyle yazılacak: iki resim, iki piktograf yanyana getirilecek ve karşımızda "fonogram" denen şeyin ilk örneği olacak -resmi çizilemeyecek olanı, "görme"yi anlamlandıracak: şe-hu... İşte insanlık tarihinin en olağanüstü tekillik anı... Ve görelilik olarak günümüze yakın bir felsefi ideolojinin saygısızca söylediği gibi bir "düşüş", bir "alçalış" olmaktan çok burada karşımızda tam aksine aydınlanmanın ilk anlarından biri, öznenin inşasının oldukça uzaklara erişmiş ve elde edilemeyecek uçarak yakalamış -yani görmeyi sesle yakalamış-bir an yaşanmıştı.

Daha dosdoğru ve daha dokunulabilir bir tekillik doğru gitmek istiyorum şimdi de - Renaud Victor'un bir filminden Félix Guattari'nin yakaladığı bir tekillik: küçük bir

yaramaz oğlan... Çocuğun bir su damlasının oluşumuna bakarak, olağanüstü ve açıklanamaz bir keyifle attığı kahkahalar -su damlası gibi biricik bir biçimin karşısında ve belki de her su damlası bir diğerinden farklı olacak... Burada elimizde bir eğri var -bir kıvrım... Bu kıvrım, bu eğri çok basit bir sevinç olabilir. Ama bize bunu söyleten şey kameradan başkası değildir... Bize anlatsal bir yakalama sunan Renaud Victor'un kamerası olmasaydı belki bu kıvrımı ve su damlasındaki bu sevinci bilemeyecektik. Bu sayede biricik ve çok çeşitli, ama aynı zamanda çok temel bir "anlatsal kıvrımla" karşılaşıyoruz -en az o minik Sumer desenleriyle insanlık tarihinin ilk semitik dilini, içinden Babilcenin, Aramcanın, İbranicenin ve Arapçanın doğacağı Akkadçayı yakalayabilen katibinki kadar şaşırtıcı bir kıvrım bu...

Deleuze diyordu ki Nietzsche için -ve Nietzsche'nin diğer düşünürlerden farkı da bundan geliyordu- bir fikir bir olaydır. Fikirler ardışık olaylardan oluşan bir dizidir ve farklı gerilim seviyelerine sahiptir bu diziler. Demek ki, fikirler eşittir olaylar, ardışık olaylar.

Yayınladığı ilk kitabında Spinoza fikirlerin "doğanın anlatıları ya da zihinsel hikayeleri" olduğunu yazmıştı. Spinoza gibi, Mony Elkaim de burada, tartışmalarımız sırasında "hikayeler anlatıyorum, ama hikayelerde de anlatılarak" demişti. Tabii ki önceden zaten konuşulmuş olan "fikirler" olduğu ölçüde... Biz bu dürtücü hikayeler tarafından, "fikirler" tarafından anlatılıyor. "Ben hikayelerdenim", diyordu Mony. Ama kâh anlatan özneyim, kâh anlatılan. Anlatmaktan ve sayıp dökmekten memnun oluyoruz (çünkü anlatan olmak hep daha iyidir). Ve sayılıp dökülen kişi zaten sıraya sokulmuş demektir... Sayıp dökmek ile anlatmak (compter et conter) Fransız, İtalyan, İspanyol ve hatta Alman dillerinde hep birbirine karıştırılmıştır. Rabelais'de "anlatılabilir olan" (racontable), hesabı verilebilir, sayılıp dökülebilir (racomtable, bazen iki "c" ile "raccomptable") diye yazılır -"Beşinci Kitap"taki "Tınlayan Ada" bilgisayar gibi saymayı getirir akla. Hep bu oyun vardır -anlatan anlatılıyordur, dolayısıyla hiçe "sayılıyordur"; hiç değilse yeni bir sayma makinesi icat edilene kadar. Paul Virilio böyle bir noktada "trajektif" kelimesini icat ediyor.

Uzun zamandır tartışılan ve Kurmay Albayımız K. tarafından zaten afişe edilmiş olan özne ve nesne var (çünkü o artık "öznenin" olmadığını, düşmanın, dünyadaki bahtsızlığın "öznellik" olduğuna karar vermişti bile) -ve böylece kendi öznesinin hegemonyasıyla yetinebilirdi artık. Özne ile nesne birbirleriyle oyun ilişkisine girmeyi sürdürdüler. Ama güzergah, hiç durmadan birinden ötekine giden yol -yani Virilio'nun "trajektifi" bizi burda en fazla ilgilendiren şey olmalı. Dördüncü bir noktayı daha ortaya atacağım: buna üstten-akış (surjet) diyeceğim geçici olarak. Önce özne vardı, "je", "Ich" -ve sonra da "süper-Ich" (uber-Ich ki Fransızcaya "sur-moi", Üst-Ben diye tercüme edildi, oysa ki "sur-je", "üstüm" olmalı). Freud'da "özne" kelimesi tek bir kez belirir zaten, o da (1936'ya doğru) "ich" in otantik özne olduğunu, o halde nasıl nesne olabileceğini" sorduğu yerdedir -"Der Ich ist das. Wie kann es Object werden?" Bu ikisi arasında oynayıp duran über-Ich de vardır. Ve "surjet" (üstüm) kumaşlarla uğraşan insanların iyi bildiği bir şeydir. Bir parça kumaşı tram üzerine dikmeden önce astarını ters çevirmektir söz konusu olan. Bu ters çevirip kenardan dikme işlemi son yılların en ilgi çekici modellerinden birine o kadar uzak değil -sonradan Ilya Prigogine ile Isabelle Stengers'in yeniden ele aldıkları bu model Arnold ile Avezo'ya ait ve adına "Ekmekçi Transformasyonu" deniyor. Bir ekmekçinin önünde kare şeklinde bir hamur var, onu sündürerek dikdörtgen şekline getiriyor, sonra dikdörtgenin yarısını söküp atıyor ve yeniden kareye dönüyor; ama

başlangıçtaki şekil daha şimdiden değişmiş durumdadır. Ve böylece, aynı minval üzerinde bunu tekrarlırsa -gösterilebiliyor ki, "n" defa tekrarladığı zaman, ortaya çıkacak şeklin ne olacağı konusunda bir kestirimde bulunmak imkansızlaşacak. Tezgaha herhangi bir nesneyi, mesela bir fareyi yatırdığınızı düşünün. İşlem "n" defa tekrarlandığında fare darmadağın olmuş durumdadır ve o sefil farenin parçalarının nerede olabileceğini öngöremeyecek bir konuma geliriz. Belli bir anda farenin kuyruğunu gözlerinden birinin yanında bulabilmeniz ihtimali vardır tabii ve hayvanın alıştığımız şeklini yeniden bulmak için herhangi bir yol kalmamıştır.

Öznelliğin fethi için yapılan bu işlemde -ki her gün bunu yaşıyoruz zaten- hiç dikkat etmeden ve tedbir almadan binlerce kez bu "fırıncı yağurması"nı görüyoruz. Martin H. ve dostu, Kurmay Albay K., her ikisi de yağurup durdular. Çok ilginçtir, birisi ötekini tasvir ederken; mesela Heidegger 1935'te dedi ki: Her ikimiz de şansımızı denedik. Ama bazen bu yağurmalar harikulade -çok daha zekice- tarzlarda yapılıyor, Sumer-Akkad katiplerinde olduğu gibi... Öznelliği, gözlerimizin önünde, asla yakalayamayacağımız bütün bu dönüşümleri geçirirken görüyoruz. Bu fare hikayesinin sonunda, kuyruk gözün yanında bile olsa, gözde bazen "Çin Sokrates'i" de denen filozof Lin Tsi'nin şaşırtıcı bir şekilde söylediği bir şey daha var: göz var, tamam ama daha ilginç olan gözün içindeki "görme"dir. Farenin tek bir gözü ve kuyruğu kalmış bile olsa, gözdeki görme yine kalacaktır. İşte bu, öznellikten yana bir şeydir hiç değilse..

Hasta kimdir?

Ulus Baker

"hastalık hayata bir bakış tarzıdır." (g.d.)

Michel Foucault'nun eserinin ülkemizde pek tanındığını söyleyemeyiz, tanınmasına hizmet edebilecek tercümelerinin oldukça itici ve anlaşılmaz olduklarını da itiraf etmeliyiz, son olarak onun "postmodern" bir düşünür olarak uzak tutulması gerektiği fikrine yalnızca batılılaşmanın karşıtı islami-muhafazakâr yazarların alayla bakmaları da yeterince manidar, böyle bir fikir ülkemizde genelde sol entellektüeller tarafından paylaşıyor ve Türkiye gibi bir ülkede yaşayabilmek için iktidarlara karşı verilmesi zorunlu olan mücadeleler boyunca en azından birkaç noktada işe yarayabilecek olan bir düşünce ne yazık ki birtakım klişelere pek kolay teda ediliyor, oysa Foucault'nun büyük bir "doğruculukla" tasvir etmeyi başardığı "modern" denilen bütün bu kurumları, önce modern askeri kışla sistemini, ardından önce askeri sonra "sivil" hastaneyi, sonra zorunlu okulu, hapishaneyi ve bütün bu "disiplin" kurumlarını ithal eden bu satırları yazan kişi değil, Foucault'nun "postmodern" düşüncesini bu türden "disiplin" kurumlarının baskılan altında inlemekte olan koskoca bir nüfus için bir "lüks" olarak uzakta tutmaya çalışmak olsa olsa şuna varır: bugün artık her bakımdan "sorunlu" oldukları besbelli olan bu kurumlara "içkin" olan bir eleştiri de vardı; bu eleştiri ta başlangıçtan beri işin içindeydi; ve biz kurumları pekala ithal etmişken bu eleştiriye ithal etmemeyi makul görüyor haldeyiz...

ülkemizde de bu kurumlar en az batıdaki benzerleri kadar sorun yaratıyorlar, bunu f-tipi cezaevleri meselesinde oldukça can-yakıcı bir şekilde hissettik, hiçkimse bugünlerde dokunulamaz tek kurum olarak orada duran askeriye dışında eğitim sistemimizin, hastanelerimizin, ıslahevlerimizin ve benzeri kurumlarımızın çalıştığını, eğer yüzüstü bir bakan veya üst düzey bürokrat değilse söyleyemiyor, bunun nedeni sadece bu kurumların "kötü", "hastalıklı" ya da "mahkum edilmiş" yaşantıların dünyası olmalarından gelmiyor, aksine oralarda sunulan "hizmetlerin", yani bu kurumların kendi önlerine biçimsel olarak koymuş oldukları amaçlara eriştirecek yolların ve yöntemlerin yeterince işlemediklerinden yakınıyor, reform talebiyle ortaya çıkmayan hiç bir kurum yok gibi. Foucault'nun ironik bir şekilde altını çizdiği gibi, bütün bu "disipline dayalı" kurumlar sanki reform talepleriyle birlikte doğmuşlar: askeriyede reform, fabrika sisteminde reform, eğitimde reform, sağlık sisteminde reform, cezaevlerinde reform, genel olarak hukuk sisteminde reform...

aydınlanma ve Fransız devrimiyle tarihsel doğumlarını yaşayan, Napolyon savaştan aracılığıyla önce Avrupa'ya, kolonyal dönemde ise tüm dünyaya yayılan bu kurumların sadece "reformcuları" ilgilendirmeyen, doğrudan birilerinin hayatını ve yaşantılarını etkileyen bir yönleri olduğu genellikle unutulmuş gibi davranılır. fabrika işçi için bir sorundur, tıpkı hastanenin hasta için bir sorun oluşturduğu gibi; cezaevi mahkum için bir sorundur, tıpkı okulun öğrenci için bir sorun olduğu gibi... bu durum bize bir zamanlar "muhafazakar mistisizm" adına Türkiye'ye rahatlıkla ithal edilmiş bir filozofun, Henri Bergson'un nedense bu ithalatta bulunmayan çok derin bir düşünce ve uyansım hatırlatıyor: sorunlar ve sorular, soruldukları anda öyle bir devreye girerler ki, onlara bir cevap bulmak zorunluymuş gibi gelir, bir öğretmenin soracağı en saçma-sapan soruya muhakkak doğru ya da yanlış cevaplar olmalıdır, öğrenci şöyle düşünecektir: soru verili olduğuna göre doğru bir cevabı var, onu söylemeyi başarmalıyım... doğruluk-yanlışlık kriterleri nedense soruların kendisi için yoktur, cevaplarda bulunurlar, böylece gün geçmez ki bizim için hazırlanmış ve medyada kotarılmış (buna ajanda deniyor) birtakım sorulara ve sorunlara muhatap olmayalım: psikolojik, sosyal,

ekonomik sorunlar... neticede bu sorunların hangi anlamda şu ya da bu bireyi ilgilendiriyor olduğunu sormak bile anlamsızlaştıyor.

Sorunun öncelliği söz konusu kurumlardaki hayatı bir "yaşantı" ya da daha doğrusu bir "yaşam kesiti" kılan şeydir, böylece bizim bir "aile hayatımız" vardır, bir "iş hayatımız" vardır, maazallah cezaevine veya hastaneye düşersek bir "mahpus hayatımız", bir "hastalık dönemimiz" olacaktır, erkek vatandaşlar tam anlamıyla vatandaş olabilmek için askere gideceklerdir... vesaire... vesaire... ve biz de bu kurumların bizi bir şekilde "yaşatmak" için varolduklarına inanmaya itiliriz: aile bakımını yürüttüğü çocuğu ve diğer aile fertlerim yaşatır, okul ulusal ve evrensel bilgiyi yaşatır, askeriye vatani yaşatır, fabrika nüfusu besler, hastane hastayı yaşatır, hapisane ise başka türlü yok edilmesi pekala mümkün olan mahkumu barındırarak dışarıdaki toplumun bekasını sağlar... sorun bu kurumlar oluşturulmadan, icad edilmeden ve genelleştirilmeden önce insanların yaşayıp yaşamadığıdır.

Her durumda, birtakım olgusal gerçekler var: aileden okula, okuldan "vatani hizmete", oradan fabrikaya ya da "iş hayatına", bazen hastaneye, bazen cezaevine devredilip duruyoruz ölene dek... bu devir teslim işlevi, Gilles Deleuze'un dikkat çektiği gibi hep bir "... artık değilsin" sözüyle gerçekleşiyor: okula başladığında sana "artık ailede değilsin" deniyor; böylece askerde veya fabrikada artık ailede ya da okulda değilsindir vesaire... Foucault'nun bu noktada sorduğu soru son derecede derindir: nasıl oluyor da her biri kendi kurallarına, ritüellerine, amaçlarına sahip olan bütün bu kurumlar hem birbirlerinden tümüyle farklı olduklarını iddia ediyorlar, hem de birbirlerini o kadar andırıyorlar?

"...Artık değilsin" bu disipliner kurumların birer kapatma-kuşatma-dışlama mekanı haline dönüştürüyor, kapatarak öğretme, kapatarak çalıştırma, kapatarak tedavi etme, kapatarak disipline etme, kapatarak cezalandırma... ama sadece bastırarak, kapatarak, kısıtlayarak amaçlanan Foucault'nun deyişiyle "uysal" vücutlar ve ruhlar üretilmez. bu kurumların muhtemel bir sert direnişle karşılaşmamaları için, bütün "reform" girişimlerinin yanında bir de yalana, üçkağıda ve nobranlığa da ihtiyaç vardır, böylece sanığı mahkum eden yargıç. mahkumun gönderildiği binanın karşısına geçip "bu bir cezaevi değil, biz cezalandırmıyoruz, eğitiyoruz, tedavi ediyoruz, ıslah ediyoruz, böylece onu topluma kazandıracağız..." diyebilecektir; aynı şekilde bir doktor için aslında bir "fabrika-işyeri" olan hastane hastayı bambaşka bir yaşantı biçimi çerçevesinde kapatıp kuşatacaktır. hepimiz Ali okulu'nu, yani çoğu kişinin okuma yazmayı okulda değil askerde öğrendiğini biliriz, kapitalizmin ilerlemiş dönemlerine tekabül eden fabrika sistemi ise (fordizm, taylorizm) bu ikiyüzlülüğün doruk noktasını oluşturuyor: orada olup bitenin serbest bir pazarda özgür rızasıyla emeğini satan kişinin "hakkını alması" olduğuna inanmamak için geçen yüzyıldan beri çok derin teorik uyanlar, araştırmalar yapılması gerekmişti, ama yine de bu yönde doğal bir inanış var gibidir: ücretli emek süreci "kapatılarak", gözetlenerek, denetlenerek, sürekli bir kontrol altında icra edilmektedir, fabrikanın hapisaneden çok farklı olmamasının, hastaneden tutun okula ve kışlaya varıncaya kadar bütün "disiplin" kurumlarının ondokuzuncu yüzyıl başlarından beri Bentham'ın ünlü Panopticon'unu temel mimari biçim olarak kabul etmelerinin nedeni budur, felsefi antropolojiye karşı... kültür antropolojisi Avrupa'da onzekizinci yüzyıl sonlarında oluşmaya başlıyor...

Hayat Cebren Akıyor, Sinekler ve Örümcekler

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 44, Sayfa: 16–18)

Spinoza, Negri'nin ifade ettiği gibi çağının bir anomalisi. Zorluklarla dolu, kısa bir yaşamı olmuş, aforoz edilmiş, hoşgörüsüzlüğün ne olduğunu anlatabilmek için, bir saldırıda hançerle yırtılan paltosunu hep yanında taşımış. Yaşamı çeşitli kaynaklardan okunabilir ama onu anlamak için şu anekdotu bilmek gerek.

Biyografisinin yazarı düşünür Tschirnhaus anlatıyor: "Spinoza'yı bir gün örümcek ağlarına sinekler atıp, nasıl hayatları için ölümüne mücadele ettiklerini seyrederek çocuk gibi kahkahalarla gülerken yakaladım." Bu anekdot, Spinoza adlı, 17. yüzyılın "dönek Yahudi", "lanetli" filozofunun portresinin ana çizgilerini gözlerimiz önünde kurmaktadır: Hayat, her şeyin varlığını sürdürmek için belirsizce ve sonsuzca harcanan bir çabanın (conatus adını verir bu çabaya) süregidişidir. Yani sonsuzca bir akış. Tschirnhaus'un bahsettiği çocukluğu bu düşünürün inanılmaz güçteki düşüncesinin temel unsuru haline getiren işte bu özelliği, yani doğada mutlak bir masumiyeti varsaymasıydı. Bize belki bir "zalimlik" belirtisi olarak görünebilecek bu anekdot, Ethica yazarının asırlar öncesinden bize gönderdiği bir mesajdır aslında: Yaşam hiç bir surette "iyilik" ve "kötülük" terimleriyle sorgulanamaz. Yaşamın özü, amaçsızca ve belirsizce süregitmesidir.

Aynı anekdot, Ethica'ya ikinci bir anahtar sunar: Hayat, kaçınılmaz bir mücadele, bir kavga, zorunlu ve cebri bir akıştır. Bu akış üzerinde Tanrılar bile birbirlerini yemektedirler. Biz, sapına kadar "doğanın içindeki" varlıklar olarak, bu cehennemî akışa mahkûm görünüyoruz.

Fikirler

Spinoza hiçbir zaman şu soruyu sormaksızın herhangi bir düşünce üretmemiştir: Peki bunlarla ne yapacağız? Felsefesi derinden derine pratiktir, bütün örnekler günlük hayata dairdir. Fikirler bizde olurlar ve birbirlerini kovalayıp dururlar, elden hep kaçarlar. Ama her biri bir "şey" de olduğu için, onların "yetkinliğinden", Spinoza'nın deyişiyle "varoluş gücünden" de bahsetmeliyiz. Bu mesele Spinoza felsefesinin anahtarıdır. Sonlu bir varlığa dair bir fikir olarak "örümcek" fikri, sonsuz bir varlığın fikri olarak "Tanrı" fikrinden sonsuzca daha az yetkindir, varolma ve etkileme kudreti sonsuzca daha azdır. Yani, fikirlerin birbirlerinden farklı kuvvetlere sahip olduklarını anlarsanız, Spinozacısınız demektir.

Ruhun dalganlıları

Bizde yalnızca fikirler birbirlerini kovalamakla kalmazlar; aynı zamanda bu fikirlerin her birine tekabül eden, onlar tarafından belirlenen "ruh halleri" de uyanır. Sokakta yürürken hiç sevmediğim Ahmet ile karşılaştım. Bende elbette onu temsil eden bir "Ahmet fikri" oluştu. Ama yalnızca bununla kalmıyor hiçbir şey. Kötü bir duygu, ya da izlenim, Ahmet ile karşılaşmak beni mutsuzlaştırdı. Sonra pek sevdiğim birisiyle, Mehmet ile karşılaşıyorum, seviniyorum. Demek ki, fikirler yalnızca farklı kuvvetlere sahip olmakla kalmıyorlar, aynı zamanda, Spinoza'nın deyişiyle "belirledikleri"

"duygulanışlar" da sürekli bir değişim hali yaratıyor. Bu evrensel insanlık durumunu Spinoza "fluctuatio animi", ruhun dalgalanışları terimiyle ifade ediyor.

Şeftali severim. Ağzımın suyu akar. Ama "şeftali" fikrinin bende önceden bulunması gerekir. Sokakta eski sevgilimle karşılaşmak beni üzer. Ama önce onunla bir sevgili hayatı yaşamış olmam ve bu hayatın bir dramla sona ermiş olması gerekir.

Tanrı ne işe yarar

Spinoza'nın insanın kanını donduracak sorusu: Tanrı ne işe yarar?

Spinoza, tıpkı bir Rönesans ressamının yaptığı gibi, hep ilahiyattan, tanrısallıktan ve dinsel-metafizik temalardan bahsedip durur. Ama ne kadar bahsederse, o kadar fazla "tanrıtanımazlıkla" suçlanmış olması bize onun felsefesinin anahtarlarından birini kazandıracaktır. Artık Tanrı ne dinsel ya da ahlaki sorumluluğun hesap sorucu mercii olarak Tanrıdır, ne de genel olarak filozofların, özel olarak da Descartes gibi düşünürlerin "felsefi" tanrısıdır. Spinoza'da Tanrı'nın "pratik kullanımı" şöyledir: Yaradan olarak dünyanın dışında olmayan, ezeli-ebedi bir sonsuzluğun, yani sonsuzca sıfatlanmış tözün ifadesi olarak Tanrı. Tanrı varsayılan bir varlık değildir; uygulamaya konulan bir varlıktır. Sonsuzun varlık tarzı.

Spinoza'yı ilk "modern" filozof olarak algılamak yanlış olabilir, buna karşın onu ilk "laik filozof" diye tanımlayabiliriz: Bahsettiği Tanrı ne uhrevi dinlerin Tanrısıdır, ne de sanıldığı gibi, Descartes gibilerine daha uygun düşen "felsefi Tanrı".

Tanrı bir "inanç" ilkesine değil, "bilinebilirlik" ilkesine bağlıdır. Kısacası o inanılacak bir merci değil, bilinecek bir varoluştur. Spinoza, yalnız ve yalnız bu açıdan "tanrıtanımaz"dır.-

Aşk

Psikanalist Jacques Lacan "aşkın yüce anından" bahsetmişti (le moment sublime de l'amour). Bu yüce an "aşkın iade edildiği" andır. Basitleştirirsek, birini seviyorsam karşılığında onun da beni sevmesini isterim. Ve sevgi iade edildiğinde "dünyalar benim olur."

Spinoza bu karşılıklılık ilkesini, yine duygular ve tutkular üstüne tartışmasının merkezine alıyor gibi. Ama bambaşka bir biçimde ve duyguları (üstelik en tehlikeli görünen aşk duygusunu bile) tanımlamaktan asla çekinmeyerek bir önerme atıyor: "Sevdiği birinin kendisinden nefret ediyor olduğunu kavrayan bir kimse nefret ile sevgi arasında beynamaz kalır. Çünkü bir nefretin hedefi olduğunu düşündükçe, karşılığında düşmanından nefret etmeye yönlendirilmiştir; ancak varsayımımız icabı, onu yine de seviyordur. Dolayısıyla bu kişi sevgiyle nefret arasında gidip gelecektir. Göstermek istediğimiz de zaten buydu."

Bir başka önermesi şöyle: "Eğer biri başka biri tarafından sevildiğini düşünürse ve böyle bir sevgi için ona hiçbir neden sunmuş olduğuna inanmıyorsa, onu zorunlu olarak sevecektir

Spinoza asla birisi benden nefret ediyor, o halde ben de ondan nefret etmeye başlıyorum, biri beni seviyor, o halde ben de onu sevmeye başlıyorum demiyor. Bütün söylediği, birinin benden nefret ettiğine inandığımda bende zaten uyanmış olan kederin nedenini kendimde bulamazsam benden nefret ettiğini sandığım kişide bulacağımıdır. Aynı şekilde, beni sevdiğine inandığım birinin bende uyandırdığı hazzın nedenini kendimde bulamazsam; zengin değilim, ona bir iyiliğim dokunmadı, güzel, yakışıklı filan bile değilim vesaire, onda bulacağım demektir bu.

Spinoza'ya göre bütün duygular üç temel duyguya indirgenebilirler ve onların kombinasyonlarından ibarettirler. Varolma ve eyleme gücüm (arzu), bu gücün artışı (sevinç) ve azalışı (keder). Bu son derecede bedensel bir durumdur, çünkü, Spinoza duygulanışların hem bedeni hem de ruhu ifade ettiklerine inanıyordu. Ve bütün diğer duygular bu temel duygulardan türetilirler:

Spinoza, üç yüz yıldan daha uzun bir süre önce, cinsel aşkı hangi anlamda ciddiye alabileceğimizi bence Freud'dan bile daha kesin bir şekilde ortaya koymuştu. Vücudun ve zihnin başka etkileşimlerine ket vurmayan, aşırıya varmayan bir şefkat ilişkisi. Şefkati analığa, burjuva aile değerlerine yükleyip yok eden bir dönem Spinoza felsefesini unutturdu. Şimdi yeniden aramaya bu yüzden başlıyoruz.

Her Şeyin Yazısı

Ulus Baker

30 Mayıs 2002 tarihinde Ulus Baker'in ders grubuna yolladığı proje tartışmalarına dair yazı:

Arkadaşlar,

Galiba projelerin teorik arkaplanlarını (derslere gelmediğiniz için) buralarda tartışmak zorunda kalacağız... bu yüzden size verdiğimiz o "zorlama" ödevi (dissertation synopsis'i hepimiz aldınız umarım) yaparken projelerinizle ilgili kılınmış yönleri de herhalde biraz aydınlatıcı olacak... bunun için de modvisart mailing-list'i gerçek anlamında kullanmaktan başka çareniz yok...

Projeleri hatırlayalım önce --ve sizin kolaylığınıza, birbirleriyle aslında bağıntılı olduklarını da... Projelerden birincisi Eisenstein ile Vertov, ikincisi ise Vertov ile Riefenstahl arasında cereyan ediyor. Bu temaların hem Deleuze okumalarımız hem de bu dönem tartıştığımız şeyler bakımında manalı olduklarını ben düşünüyorum, ama diğer arkadaşlar bu "manayı" nasıl bulurlar bilemiyorum. Üçüncü proje ise Türk sinemasında "aşk" jestleri ve imajları olarak belirdi... Şimdiye dek en çok bunu tartıştık --ve özgün görünmesine rağmen galiba "ideolojik" bakımdan en sorunlu olan proje de bu... Haliyle Riefenstahl'ın filmettiği "Hitlere aşık sarışın genç Alman kızlarının" dünyası değil bu (Leni'nin aşkı da ne kadar berbat bir tarzda kavradığına son festivalde gösterilen Ova filminde benim gibi bazılarınız da şahit olmuştur)...

Şimdi, birinci projenin çıkış noktası açık görünüyor: --hep tartıştığımız bir tema bu ve herhalde sinema tarihinin kökeninde yer alan tartışmalardan biri (hatta bu tartışmanın aslında "biricik" olduğu konusunda Godard ile Daney'nin gözlemlerine katılmak gerekir). Tartışmanın filmini oluştururken belli bir okuma gerekiyor, sanıyorum arkadaşlarımız bunu yapıyorlar. Ancak bir "montaj" düşüncesi geliştirmeden Eisenstein ve Vertov (giderek Godard) çapındaki filmcilerin dünyalarını karşılaştırmaya girişmek oldukça "yüksek" bir proje gibi geliyor... En azından bu iki filmcinin sinemada montaj hususunda en güçlü düşünceleri ileri sürmüş olan kişiler olduğundan hareket edersek belki belli bir noktada umutsuzluğa kapılıp "ne haddimize" demek düşecektir bize...

Ama hayır!.. Çünkü biz de bir iş yapmak istiyoruz, dolayısıyla hiçbir zaman "ne haddimize" deme hakkımız yok... Godard "sinema tarihi" yapmaya neden girişti? Serge Daney, daha önce de okuduğumuz bir söyleşide ona şunu sormamış mıydı? "Tarih" ancak iş bittikten sonra yapılır... Sinemanın işinin bittiğine mi inanıyorsun gerçekten? Bu Hegelci bir yaklaşım gibi: Minerva'nın baykuşu karanlık çöktükten sonra uçar... Belki sinema üstüne en büyük düşündürlerden olan Serge Daney'in bile Godard'ın Histoire(s) du cinéma'sında kavrayamadığı bir nokta vardı. Sanırım ya Godard arkadaşına projesinin tümünü anlatmamış --veya buna vakit bulamamış, çünkü Daney beş yıl önce apansız dünyamızdan ayrıldı... Ya da bir şeyin öyküsü o şey henüz canlıyken anlatılmalı, yoksa çok geç olur...

Bence Eisenstein-Vertov tartışması Godard'ın dediği gibi sinema konusunda yapılabilecek en "sağlıklı" tartışmaydı, çünkü sinemanın ne olduğuna, ne olması gerektiğine ve ne olacağına (daha da önemlisi, "ne olabileceğine") dairdi. Vertov ile Eisenstein, her ikisi de, sinematografinin mutlak gücüne inanmış insanlardı. Düşünün ki yepyeni bir medyum, ki ruh

bile çağırır, varlığı kaybeder ve yeniden icat eder, dili de içerebildiği için en yüksek edebi sanatların ötesine geçebilir --tabii ki onları içerebildiği için...

Peki ama, bu tür bir güveni sinematograftan esirgemeyen Vertov acaba neden koskoca bir "dramatik", "fictional" alanı yok etmek istemişti... önce bunu anlamak gerekiyor... Soruyu biraz daha genişletmek de gerekiyor: neden hala derslerimizde sinemadaki konvansiyonları kırıp parçalamaktan söz ediyoruz ve şimdiye dek önde gelen, ve önem verdiğimiz her sinemacı, acaba neden bizim gibi yapmaya çalışmış?..

Sinematografi, icat edildiğinde Lumière kardeşlerin elinde bir "belgeleme" işlevi üstlendi... Vertov açıkçası bu kanala aittir... Montaj fikri doğduğunda (Méliès) ise kurgu ve drama filme dahil oldular... Yapılacak farklı türden işler vardı böylece: kurmaca sinema --öyküler anlatan, hayaller kuran vesaire... ve kısıtlanmış "belgesel" sinema... Eisenstein ikisini de reddetmemiş olduğu için bize daha yakın görünüyor şimdilik... Ama unutulmaması gereken çok önemli bir nokta var: sinemada kurgusal-dramatik her unsura mutlak bir biçimde ve ömür boyu (1954'te vefat etmişti) düzenli olarak karşı çıkmış olan Vertov'un derdi acaba neydi?

Bu derdi sanırım Vertov'un hem Eisenstein, hem Esfir Şub, hem de Sovyet Sanat Komiserliği (bu ikinci ve üçüncü kişilik bu oluşuma belli belirsiz daha yakındılar ve belli ki Vertov'un "sosyalist realizm" bakımından giderilmesinden ve film yapamaz halde bırakılmasından birinci derecede sorumluydular) tarafından nasıl ve hangi noktalardan eleştirildiğini kavarsak farkedebiliriz. Bu biraz "gizli" bir tarihtir ve çoğunlukla "yapılamayan" veya "zorla yaptırılan" filmlerle örneklenmiştir... Dolayısıyla bu filmlerin satır aralarını (Vertov'un deyişiyle "imaj-aralıklarını") okumak gerekir...

Vertov-Eisenstein karşıtlığı konusunda şöyle bir okuma parçaları arasında dolarsanız, Anglo-Sakson dünyasında pek çok makale bulursunuz... ve bunların büyük bir çoğunluğu size şunları anlatır: Vertov Sovyet rejiminin bir propagandistidir ve kurgu gibi temel sinematografik bir cihazı bu amaçlara feda etmiştir... Çok yeteneklidir ama sonuçta bir ideolojiye teslim olmuştur...

Şimdi bu çok kolayca refüte edilebilecek bir bakış açısı --Vertov 1930 yılından itibaren film yapması Sovyet rejimi tarafından yasaklanan bir filmci... Devlet Film Arşivi'nde kızağa alınıyor ve sürekli olarak filmler toplamak konusunda sorumlu kılınıyor... Oysa mesela karşıtlarından Esfir Şub bu iş için çok daha uygun... (siz bu Sovyetleri tanımazsınız, orada "eğitim" sürecimden tanıdığım temel yöntemlerden birisi, "iyi" olanın hakkını vermek, ama "daha iyi" olmalarının tehlikesinden hareketle onları daha şimdiden "kızağa" almaktır... böylece eserleri sıkı bir "süzgeçten" geçirilir, "özür dilemeye" mecbur bırakılırlar, --ve bazıları, kısaca "yokedilirler" (Meyerhold, ya da intihar yoluyla Mayakovsky, Yessenin...)... Ve yine bazıları "keder hastalıklarından" ölür giderler: --Eisenstein (özellikle son Korkunç İvan filmi yasaklandıktan sonra) kalpten, Vertov kanserden, Prokofiev "kahrolma" yoluyla, Şostakoviç ise "teslim" olarak... Sovyet rejimi kendisini kuran komünist harekete bir ihanetti -ve bu kapitalist dünyanın bugün zaferini ilan edişini asla haklı kılmaz...

Vertov bazılarının sanmak istediği gibi bir "propagandacı" değildir --belki "propaganda" fikrini icat edenlerden biridir ama kendisi bunun çok ötesinde bir şey yapmıştır: (ve arkadaşlar, bu arada not düşeyim, Thomas Balkenhol sayesinde şu anda elimizde Kameralı Adam'a (Çelovek s Kinoapparatom) ek olarak Coşku (Entuziazm), Dünyanın Altıda Biri (Şestaya Çast' Mira), ve Lenin Üstüne Üç Şarkı (Tri Pesnyie o Lenine) filmleri bulunuyor, seyretmek isteyenler GİSAM'a gelebilirler)... Sanıyorum Vertov sanıldığı gibi sinemadaki

realizmden çok "şiiirsel" özü yakalamış olan biriydi. Esfir Şub'un eleştirileri bu yüzden oldukça aptalcaydı. Çünkü onu "belgesel" yapmak isterken "kurgu" tekniklerini kullanmakla suçlamıştı... Eisenstein ile Şub ise iki önyargıya sahiptiler: belgeselde kurgu olmamalı, kurgu dramatik-trajik-komedik, kısacası teatral bir romansın işi olmalı...

Deleuze bu önyargıya en iyi cevabı veriyor: Vertov insan beyninin nasıl işlediğini belki de şimdiye dek en iyi kavramış biri olarak (diğerleri ona göre Spinoza, Bergson, ve Leroi-Gourhan'dır) işin imajların kurgulanması olarak işlemeyeceğini, esas olarak önemli şeyin imajlar-arası bir alan (aralıklar teorisi), yani imajlar arasındaki bağlantının toplamı ya da "kümesi" olduğunu keşfetmişti ve filmlerini bu ilke uyarınca oluşturuyordu... Mesela kameraman (ve filmin esas kahramanı) kardeşi Mihail Kaufman bir sürat kişiliğiyle (her yerde beliren, her yerden çıkıveren bir yaratık, bir modern işçi) iken montajcı eşi Yelizaveta Svilova'ydı: yani "yavaşlatmanın", hareketin anlarını tek tek kontrol etme çabasının uzmanı... (ve galiba kadınlar hayatı ağır çekimde görme ve yaşama yeteneğine gerçekten sahipler...) ... (ve aramızda buna Hollywood'da bile neden montajcıların hep kadın olduklarını ekleyecek arkadaşlarımız eminim olacaktır)...

Böylece Vertov filmleri ilk bakışta insan beyninin görsel dünya aracılığıyla işletilmesinin bir terennümü (articulation) olarak beliriyorlar... Ve Eisenstein cevap veriyor: göz aracılığıyla (Sinegöz = Kinoglaz) değil, "düşünce" aracılığıyla film... Bu yalnızca sinemanın değil her şeyin, belki de bütün uygarlığın biricik bir anıdır... Düşünün, deniyor ki tek "katlanılabilir" şiddet olarak sanat eseri artık "beyinlere vuracak" ve onları düşünme mecburiyeti içine sokacak... Sine-Yumruk, Kino-Bromm... Üstelik bu yumruk sinema sayesinde tek tek bireylere değil, ortalama seyirci olan bir "kitle"nin beynine inecek...

Benim kişisel görüşümü sorarsanız Vertov'un yanımdayım: Sinemada gözün güçlerini tam tamına fethetmeden yumruk atmayı beceremeyiz... Ve Sine-Yumruk bugün artık reklamların temel anlatım biçimi haline geldiyse bunun sorumlusu olarak Eisenstein'i değil, onun sinemasını benimseyip kapitalist tüketim ve imajlar toplumuna uygulayan tipler olduğunu düşünüyorum...

Ne var ki Deleuze, aslında Bergson-Vertov ikilisi üstüne düşünerek başladığı sinematografik süreç içinde ikinci tipten bir imajdan, "zaman-imajdan" bahsediyor... Bunun için bir "film" çekmeniz gerekmez... "Zaman-ötesi" bağları kurmanız yeterlidir... Bir Eisenstein imajı ve onunla birlikte (ardışık olarak ya da daha sofistike bir tarzda, grafik birliktelik içinde) bir Vertov imajı... hatta diğerleri... Ta ki ekran doyana kadar...

Ama Deleuze Sinema kitabının kadrja ilişkin bölümünde ekranın doymasının karmaşık bir mesele olduğuna yeterince dikkat çekiyor... Diyelim ki etkileyici bir yüze sahip (ya da çekimle etkileyici hale gelmiş olan) biriyle fazla "göründünüz"... Kurgu masası başında belli bir noktadan sonra o yüzü gidermek isteyeceksiniz elbette... Ve mesela bu "kaçınmanın", "overdose"un en kolay çözümü tekrardır --o yüz, o nesne, o imaj, belli aralıklarla, yani başka imajlar ve sesler tarafından kesintiye uğratarak, belli bir ritm uyarınca tekrarlanır... Daha karmaşık yollar da var tabii... ama bunları sizden talep gelirse konuşuruz...

Benim sonuçta Deleuze'ün kitabından anladığım şey, sinemanın (özellikle de günümüzde video ve multimedya imajın) Vertov olduğu... Niçin? Çünkü bir görüntüler organizasyonunu beynin bir topografyası haline getirmek kolay bir fikir değildir. Esas meselemiz "düşünmek" ise, bu iş beynin işleyiş düzeniyle şeylerin işleyiş düzeninin benzer kılınmasından başka bir şey değil (ve bunu Spinoza zaten açık etmişti)... Farzedelim ki beyin diyalektik bir tarzda

işlemiyor. Bu demektir ki her uyaran orada topografik bir ünite oluşturuyor ve diğer bütün topografik unsurlarla (hafızayla, algılarla, fikirlerle) kendine özgü bir bağ içinde... Bu durumu Eisenstein de farketmişti --ama şu şekilde: bir film topolojik bir üniteler toplamıdır ama bu diyalektik olarak, yani bir düşünceden daha üst bir düşünceye, sözgelimi bir duyudan bir duyguya, oradan da bir düşünceye vesaire sıçrayarak genişler... Böyle bir bakış tarzı bile sinemada "film" adını verdiğimiz o bütünlüğü bir automaton spiritualis (Spinoza'nın deyişiyle "otomat ruh") olarak kavramayı başarabiliyor... Ama bu fikrin verdiği şey ancak bir girizgah olabilir: Eisenstein bir filmin bir "bütün" olduğunun, yani kısaca söylemek gerekirse, seyircinin "düşüneceği" bir "düşünce" olduğunun farkındadır. Başka bir deyişle biz, yani seyirci "düşünmeye" başlamadan önce film zaten bir Cogito'dur, "düşünüyordur" ... Aynı şekilde pekala diyebiliriz ki bir kitap, bizden önce vardır --onu alıp okuyoruz-- ... ama onu "okuyoruz", dolayısıyla onu "düşünüyoruz" demek aslında abestir... daha çok o kitabın "düşündüğünü" söylememiz gerekir... Aynı şey bir film, bir bilimsel makale, bir roman için de geçerli...

Ve hermenötikçi feylesofların düştükleri hataya düşmemize asla gerek yok... Onlar bir kitabın, bir filmin "düşünsel" olduğunu söylüyorlar --ama varsaydıkları o kitabın, o filmin "ardında" bizimkine benzer bir bilinci varsaymak... Böylece bir kitap ya da film (veya herhangi bir kültürel üretim) bir "öznenin" kendini niyetli ve bilinçli, ifade edişi olarak kavranıyor... Hermenötikçi filozofların düşünmedikleri şey, benim bugün Proust okurken aslında onu değil onun yazmış olduğu, vesile olduğu bir metni okuyor olmam... Strüktüralizm (yapısalcılık diyorlar buralarda) bu varsayımı ilk kez, ama yetersizce aşmış olan ilk farkındalıktı: bir film seyrediyorum ve bende bir düşünceler zincirlemesi yaratıyor... bu kişiden kişiye değişebilir, ama yaratıyor işte... kişiden kişiye değiştiğinin farkına vardığımda bir "değişke"nin daha farkına varmak zorunda kalıyorum dolayısıyla: yazarın ya da filmcinin "anlatmak istediği şey" ... Ama gerçekte olup biten benim sadece bir film seyretmem, bir kitap okumam, bir resim görmemden ibaret... Yazarla, filmciyle, ressamla bir ilişki geliştirebilir, romanın, filmin ve resmin derinliklerine daha fazla dalabilirim... Ama geriye kalan, indirgenemez bir şey vardır: yazarla tanışmamış olsam da okuduğum roman bende bir düşünmeler zinciri oluşturmuşsa, bu "romanın düşündüğü manasına gelir..." Böylece bir film ya da bir resim "düşünüyordur"...

Bu durum çok daha ileri götürülebilir: Cézanne diyordu ki "resmettiğim manzara benden önce algılıyordu"... Algı ile düşünce arasındaki fark kavramların gevşekliğinden geliyor: mesela aktif ve pasif algılar olabildiği gibi, aktif ve pasif fikirler de var... Bu yüzden bir "manzara resmi" ile bir "manzara" ne algılıyor, bunları aynı başlık altında kavrayamıyoruz. Bir filmin düşünmesi bize bir mecaz gibi geliyor, çünkü biz yalnızca insanların düşündüğü fikrine alışmışız. Oysa bizde bir düşünceler zinciri yaratıyorlarsa bir roman, ya da mantığımızla uyum içindeki birtakım doğa olayları "düşünüyorlar" demektir... Başka türlü, tanımadığımız, belki varolup varolmadığını bile bilmediğimiz bir Homeros, oluşturduğu İlyada ya da Odysseia olmadan bunu asla yapamazdı...

Bu noktada bazı tavırlar çok rahat netleştirilebilir: mesela bir Varoluşçu diyecektir ki algılayabildiğimiz her şey insandır, öznedir ve ona aittir... dolayısıyla bir eser düşünmez, yalnızca "ben" düşünüyordumdur ve bu (Sartre'ın iletişim kuramı dolayısıyla) onun arkasındaki bana benzer özneyi (giderek benimle "aynılık" ilişkisi içinde olan özneyi) dikkate almamdan başka bir şey değildir. Ama kitaplar, asırlardır, yazarları çoktan yokolmuşken "düşünmeyi" sürdürüyorlar... Hatta her okunuşlarında "yeni kitaplar yazdıklarını" bile söylemek mümkün... Ve inanırım ki filmler de "görüyorlar"... Biz filmleri görmeden önce görmüşler --çünkü görmek "görülebilirlikler üretmek" demektir, başka bir şey değil...

Eisenstein işin farkına bu noktaya kadar varmış bulunuyordu. Onun için gerçekten bir film bizim zihnimizden bağımsız (bir filmi yorumlarız, yani ya doğru dürtüst anlarız ya da anlamayız) olarak işleyen bir varlıktır. (tabii ki en büyük sorun "anlaşılmayan" bir eser --film, roman, bilimsel buluş vesaire-- ya da fikirdir ki bu zaten benim söylemek istediğim şeyin itirafından başka bir şey değil)... Hegel'in, özellikle Lukacs'ın "nesneleştirme" öğretileri tam da bu tekinsiz nokta etrafında sanat ürününü veren emeğin antropolojik niteliğine (antropomorfik de diyebilirsiniz) saplanıp kalıyorlar... Çok ciddi bir sorun bir "sanat eseri"nin kendi başına, dışarıklı (içrek olanın yanında) enformasyon taşıyor oluşudur... Başka bir deyişle her üründe belli bir enformasyon dozu bulunur (fenomenoloji bunu "insan emeğinin" bilinçli ürünleriyle sınırlandırır) --oysa pekala doğanın da mutlak bir enformasyonlar dağılımı olduğu da söylenebilir. Böylece bir filmin de sonuçta bir "organizma" kadar düşündüğünü, enformasyon içerdiğini söylemek pek de abes bir şey değil...

Mesele Eisenstein ile Vertov arasında bu enformasyonun ne olması gerektiği konusunda teorik bir gerilimin varlığıdır... Deleuze'nün "kadrain enformatik karakteri" üstüne söyledikleri Bütün'e yaymak, yani montaj tartışmasına aktarmak da gerekir. O bunu montaja ilişkin bölümden çok kitabının son iki bölümünde, spiritüel otomat fikrini yeniden ve genelinde ele aldığı zaman yapıyor gibi... Ama bu "karakter" her şeydedir, yani doğanın kendisine aittir. İşte Vertov, algının "şeylerin", maddenin kendisinde olduğu gibi bir fikri bu sayede vurgulayabiliyordu. Kitaplar, resimler, bilimsel buluşlar, teknolojik icatlar, son olarak filmler aslında "düşünürlerdir". Bunu hissettiğinizde hem yapısalcılığın kuru "bilimselciliğinden" hem de hermenötiğin "bol gelen" ama aslında basitleştirici kavramlarından ve spiritüalizminden kurtulabilirsiniz.

Peki nedir "algıyı maddeye taşımak"? Bergson'un söylediği gibi bir madde planı var diyelim. Bu herşeyin eşdeğer değil tam aksine bir güç derecesi olduğu bir plan olsun --Leibniz bunu matematiğinde kanıtlamış, Spinoza ise Natura naturans mefhumuyla karşılaşmıştı... Her algı bir güç derecesinin, bir kudret derecesinin bir farkındalığıdır --yani bir ilişkidir. Ve biliyoruz ki bu maddi bir ilişkidir... Modern bilimler ve teknolojiler bu durumu varsayıp hemen kendi işlerine girişirler --oysa felsefi dünya görüşleri için bu çok zor problemler ortaya koyar. Elbette ki sanat için de... Heidegger'in "sanat eseri" ve "teknoloji" arasında gidip gelişi felsefenin (hatta giderek olağan insan düşüncesinin) bu meseleyi pek içine sindiremediği anlamına gelir. Ve işte size canlı bir örnek...

Kuleşov Etkisi (Kuleshov Effekt) nedir bilirsiniz... Thomas'a başvurursanız bunun en eğlenceli örneklerini size bazı ders kasetlerinde gösterebilir. Bu efekt sanki "antropomorfik" bir olguymuş gibi görünebiliyor. Sonuçta bir cenazeyi üzgün bir yüze bağlıyorum, oysa aynı yüz bir başka imaja bağlanınca sevinçli, meraklı, kaygılı, vesaire olabiliyor. İlk bakışta bu durumu "algının bir eksikliğine", yani zihinsel "çağrışımlar" tarafından yönlendirilmesine bağlayabilirsiniz. Zaten Kuleşov Etkisi için genelde sinema kitaplarının verdikleri örnekler bu "çağrışımlar psikolojisine" başvurmayı hala sürdürüyorlar... Oysa sinematografik "yanılsamalar" düzleminde meselenin çağrışımların çok ötesine geçen bir temsili de mümkün. Vertov'da dönüp duran bir makine, atıklarında bir insan... Meselenin oldukça banal bir tarzda ortaya konduğu söylenebilir, ancak unutmayalım ki Vertov bu efektlerin yeni keşfedildiği çağda yaşıyor ve filmlerini yapıyordu... Eisenstein ise meseleyi daha sistematik, ama bence yanlış bir yorum aracılığıyla ele almıştı: kayıtsız-olmayan doğa... Mesele şudur: Kuleşov etkisi yalnızca çağrışımlarla işleyen antropomorfik bir algılama ya da yorum süreci değildir. Daha iyi bir örneği bir manzaraya bakan seyircinin başının dönmemesi, ancak filmin kahramanının bulunduğu ortamda gösterilen bir vadiden, uçurumdan "başının dönmesi"dir... Buna artık "çağrışım" diyemeyiz --ve sanki çağrışımlar öncesi, beyinsel, korteksi ilgilendiren

bir algılar alanı söz konusudur... Bir film bizde fizyolojik etkiler bırakır --ışık, sürat ve yavaşlık, partiküller ve nesneler, vesaire... Vertov her şeyi bu düzleme yaymak istiyordu... Hissedebiliyordu ki bir yüzdeki herhangi bir kıpırtı, bir gülümseme, maddenin bir titreşiminden başka bir şey değil --ve bu yüzden o gülümseme varlığın ve doğanın bütününe "gülümsemesidir"...

Peki aynı vaka Eisenstein cephesinden nasıl görünüyor? Eisenstein meseleyi "kayıtsız-olmayan doğa" kavramıyla Vertov'un tam tersi bir yönde algılar... Film bir insan ve bilinç yapıntısı olduğu için orada doğa insan hallerine kayıtsız değildir. Bu durum doğayı bir metafor haline dönüştürür --film doğayı, Potyomkin gemisini ve Odessa limanlarını saran sisi göstermeden edemez; ama sis filmin programı doğrultusunda "Vakulinçuk'un cenazesi" için yas tutan bir doğa unsurudur artık... Vertov'un istediğinin aksine Eisenstein'in neden "dramatizmi" korumak istediği apaçık değil mi? Eisenstein insanmerkezcidir --Deleuze'nin onun hakkında hatırlattığı gibi, Eisenstein açısından doğanın bir diyalektiği yoktur -diyalektik insanda, bilinçte, tarihtedir... Eisenstein-Vertov ikilisi komünizmin iki kutbunu işaretler --bir hümanist olarak Eisenstein, bir anarşist olarak Vertov... Aynı "ödevi" daha zor algılanacak bir düzlemde de yapabiliydiniz --burlesque komedide "hümanist" Chaplin ile "anarşist" Buster Keaton... Deleuze bunun belli belirsiz bir çerçevesini sunuyor kitabında...

Diyalektikçi olduğunda Marx bile (Hegel bağımlılığı yüzünden) şu türden önermeler sürüyordu ileriye: bir arı kovanının düzeni en ince sanatçıyı bile imrendirebilir; ama orada bir bilinç yoktur --bir sanatçı ise ürününü önceden bilincinde tasarlar, sonra emeğiyle düzenler ve üretir... Birkaç adım daha atsa şu anti-Hegelci mefhumu (ki kendi teorileri bunu gerektiriyordu gerçekten) varabilecekti: sanatçı neden arı kovanına, günbatımının renklerine "imreniyor"? Galiba Marx'ın eşiğinden döndüğü fikir, bilinci yüzünden sanatçının doğaya imrendiğidir... Neden imreniyor? Çünkü Kant'ın, daha önce belki de Spinoza'nın büyük sezgileri uyarınca, Doğa bilincin üstündedir...

Ne demek "üstünde"?.. Çünkü bilinç bir seçmedir --her şeyi değil, işimize geleni seçme hallerimize "bilinçli davranış" diyoruz... Dolayısıyla bilinç doğaya hakim olmak şöyle dursun, onun azaltılması, eksiltilmesidir... Yani doğaya eklenen bir şey değil, onun unuttuğumuz bir anı, bir kısımdır... Bu yüzden "bilinçdışı" problematiği tam da doğa üstünde beşeri hakimiyetin tesis edildiğinin düşünölmeye başladığı bir anda Batı uygarlığının göbeğine bir bomba gibi düşövermiştir... Üstelik bizzat mucidi tarafından yenilir-yutulur hale getirilerek "evcilleştirilmesi" de gerekmiştir...

Her şey "bilinç" sahibi olduğumuz için doğanın yaptığından daha azını yapabildiğimizi gösteriyor --şeyleri zaman süreci olarak kavırıyoruz, yaşamak için bazı kararlar vermemiz gerekiyor --ya da ölümümüzü seçmek için; içgüdülerimizin çoğunu kaybetmiş, direnen bazılarına ise asırlar boyu, din, ahlak ve kültür gibi yapıntılarla eziyet etmişiz... Bunu hissetmek için Nietzsche okumak yeterlidir...

Üstelik "bilinç" bir gecikme halinin "soyutlamasıdır"... İşte Spinozacı bir formöl: bir arzuya bilincin eklenmesi arzunun ne olduğuna hiçbir şey eklemesiz... Başka bir deyişle dünyaya verdiğim anlam dünyayı kendi açısından daha anlamlı kılmaz, olsa olsa onun anlamını azaltır, bana adapte eder... Vertov bu anlamda dünyaya ve hayata (jizn' kak ona yest = hayat, nasılsa öyle) Spinozist bir tavırla bakabiliyordu... Hissediyordu ki hayat hareketler ve yavaşlıklar, aralıklarla ve uzaktan algılamalar, zerrelere... Zerrelerin bakış açısına çok güzel örnekleri mesela bir Simmel sosyolojisi verebilmiştir --"aydınlatma" alanına giren deneyimlerin ve yaşantıların tekilliği... Böylece tek bir insan jesti üstüne, geçen gün Betacam kurgu ünitesinde

Ersan'ın yavaşlatarak, ileri geri sararak gösterdiği "boşanmakta olan bir kadının" jestleri derinliğine bambaşka anlamlar kazanabiliyordu... Eisenstein ise bu tür sahneleri tam manasıyla "bilinçle" kurmuştur... Ama Vertov ile karşılaştırdığımızda orada "bilinç" adı verilen eksikliği hissederiz --aynı imaj Eisenstein'de olsa son tahlilde farkındayızdır ki bu sinemacının bir kurgusudur, kadın boşanmıyordur aslında vesaire...

Sonuçta, Vertov-Eisenstein ikilemi üstünde tartışacak olan arkadaşlar bu noktaları bence dikkate almalılar... Beklediğimiz şey elbette birtakım meselelerin farkına bizzat kendilerinin varmaları --ama bu "teorik" çerçeveleri hesaba katmadan bu noktaları keşfetmekte zorlanabilirler... Godard'ın Histoire(s) du cinéma'sında bu halleri anıştıran bir iki sekans var... öteye, İtalyan neo-realismo'suna, Yeni-Dalga'ya, hatta Hollywood'a kadar da taşınıyor... Sonuçta Vertov ile birlikte bir "bilinçdışı aygıt" olarak sinemayı yeniden kurabilir miyiz? Bunu sormak lazım...

İkinci grubun işi daha kolay görünüyor --özellikle bütün teknik sofistikasyonuna rağmen Leni Riefenstahl filmlerinin yalınkatlığı, propaganda yapmadığında bile aslında Dr. Goebbels'in Nazi Almanyasında filmcilere vaazettiği "melodramatik" ürünlerin içine yuvarlanması (bakınız Ova adlı boktan filmi)...

Ama daha ciddi sorunlar var: acaba neden feministler onlarca sağlam feminist "author" yetmişli yıllardan beri performanslar, videografi vesaire alanında eserler verip dururken gidip Riefenstahl filmlerindeki kamera açılarına, kadrajlara vesaire takıp duruyorlar? Bunu anlamak benim için gerçekten kolay değil... Neden Riefenstahl bir "kadın Vertov" olarak sürülüyor ileriye? --veya belki de "kadın Heidegger"... Bunu soruşturmanızı tam da bu yüzden istemiştım...

Nazizm Alman sinemasının nihai çöküşüydü... Bu çöküşün çok önceleri, "ruhsal otomatın" bağımsız bir atmosferde işlemeye bırakıldığı bir dünyada, Caligari tekinsizliğinde (Unheimlich) işlemeye başladığını hatırlatanlar oldu: Siegfried Kracauer... Sinema ve UFA'nın dev stüdyolarının Nazi propaganda cihazına bağlanarak yok edildiğini farzetmek kolay --ama ağırlıkla Yahudi olan büyük Alman filmcileri Amerika'ya göç ederek Hollywood'un "klasik" dediğimiz sinemasını kuranlar değil miydi (Lang, Murnau, Lubitsch vesaire)... Sorun çok daha karmaşık: Hitler'in çok karakteristik iki emri var --birincisi "bana bir Potemkin yapın" idi ve bu yapılamadı... ikincisi "bana bir Kameralı Adam yapın" idi ve sanılıyor ki Leni Riefenstahl, Olympia ve İradenin Zaferi filmlerinde bunu yapmış... Ama işte bakın, sinemanın kısa tarihinin en bilinçli (ve bilinçdışı en güçlü) kişiliklerinden Godard çıkıp diyor ki --her totaliterlik aynı değil; ve bir Vertov filmindeki işçi kızların gülümsemesiyle Riefenstahl filmlerinde kendilerini Führerlerine, ırka, soya sopa, kana ve toprağa, kocaya ve çocuğa "feda etmiş" o güzelim kızların gülümsemeleri aynı değil... Sinema tek tek jestleri kullanır --video ise (bu sizin mutlak şansınız) bütün bu jestleri yeniden çözümlemenin, görmenin bir arajıdır... Videonun görevi ve doğası sinemayı, bir asırlık imajları yeniden kaydedip inceleyebilmesinden doğar...

Böylece Leni Riefenstahl bence yalnızca "fikren" değil, bizzat sinematografisiyle tam bir "sahtekardır"... Son Kadın Filmleri Festivali'nde Ova adlı filmi (Tiefland) onun Nazilerle oynaşmasından arınmayı istediği film olarak sunuldu... Feministlerin galiba hala dünyadan pek bir haberleri yok... Neredeyse Nietzsche'nin şu sözlerine hak verdirecekler: "kadınların acele kararları, bir anda yargılamaları --bu yüzden bir davadan çok o davayı savunan bir

erkeğe hissettikleri ani bağ... bu yüzden kadınlara hiçbir davada güvenilmez..." Kadınlara ya da feministlere saldırmıyorum burada, daha çok bir "kolaycılığa" saldırıyorum... Ova filmi tam anlamıyla Nazi estetiğinin erişebileceği en üst noktadır --dağdan inen gürbüz, beyaz ırktan bir kahraman... güçlü kuvvetli ve elbette İspanyol şarkıcısı (ve dansçısı) kız (ki Carmen'den beri bir Avrupa klişesidir) ona aşık olacak... Kötü bir adam var --bir baron ve Hitler'le bir ara sorunları olmuş Prusya aristokrasisini temsil ediyor... Arkadaşlar, kendimizi yanıltmayalım --Riefenstahl görüntünün gücünü iyi algılamış biriydi... ama tam da o tarihte Rossellini Paisa'yı, Açık Şehir Roma'yı çekmeye hazırlanıyordu... Vertov'u bırakıp onun filmlerini de Riefenstahl'ın Tiefland'ıyla yanyana izleyebilirsiniz... Varacağınız sonuç ne olur?

Unutulmaması gereken bir nokta, Naziler iktidara geldikten sonra Goebbels'in sadece "propaganda filmleri" tekeli ilan etmediği, esas olarak Alman sinema endüstrisini romantik, bugünkü "soap opera" benzeri drama filmlerine yönlendirme çağrısı çıkardığıdır... "Resmi" sanatçılar olan mimar Albert Speer ve Leni Riefenstahl ile arasının aslında pek iyi olmadığı da söylendi... Belki de Tiefland Riefenstahl'ın sonuçta Alman propaganda makinasının mimarı Doktor Goebbels'e biatıydı...

Ve bütün bunlar Vertov karşısında nasıl bir yerde duruyor? yukarıda Vertov'dan epeyce bahsettim... Bu işi yapacak olan arkadaşlar kendi sonuçlarına zannediyorum büyük bir rahatlıkla varabilirler...

Şimdilik bu kadar...

Not: Aşk meselesinde "melodramatik" sonuçları ve imaları olan bir metin zaten göndermiştim: "Spinoza ve Aşk"... buna dair söyleyeceğim bazı şeyler var ama bunu ancak zamanla yapabilirim...

Homo Homunculus: Kendini Yaratamayan İnsan

Ulus Baker

Sistem dergisi, Dönemli Yayıncılık, Sayı: 2, Sayfa 78–84, Ocak 1988

Yapayzeka, robotlar, bilgisayarlar, günümüzde tüm işlevsel yaygınlıklarına karşın hala gündelik yaşamımız içinde kanıksanmış olduklarını söyleyemeyeceğimiz bu modernlik figürleri, tek yanlı bir mitosun içine sokuşturuluyorlar. Bir yandan da yansımış bir korkunun nesnesidirler: İnsanın kendi yarattığı güçlerin ululuğuna karşı, kısacası kendinden duymakta olduğu ürküntünün bir sonucu olan korkudur bu. Oysa bu korku, yapay zekaya yakıştırılan devrimin çok daha öncesine uzanmaktadır. Tüm XIX. yüzyıl boyunca, sanayi devrimi çevresinde yoğunlaşan övgüyle karışık bir makine korkusu, siyasal, ahlaki ve bilimsel boyutlarda tartışılıp durdu. İşin otomasyonu, yirminci yüzyılın hatırı sayılır tartışma odaklarından biri haline geldi. Taylorizm ve Fordizm kendilerine yağdırılan tüm lanetlere karşın çeşitli kılıklarda karşımıza çıkmaya, hatta devrimden sonra Sovyetler'in ulusal fabrikalarında bile boy göstermeye devam ettiler. Her türlü iktisat kuramının evrensellik düzeyine ulaştırmaya çalıştığı 'verimlilik' sorunu, makine kullanımının kendisinden kurtululamayan bir dürtüsünü oluşturmuştu, hala oluşturuyor.

Oysa makineler konusunda ve otomasyon tartışmalarında henüz dokunulmamış bir alan vardı. Değerinden kaybetse bile insan emeğinin; giderek makineleri örgütlemekte ve kullanmada insan yetenek ve zekasının rolüydü bu. Bilgisayar devrimi çevresinde geçen tartışmalar, insan yeteneklerinin elde kalan son kısmını da -ama kuşkusuz henüz en önemli kısımdı bu- onun elinden alan, 'tutucular' tarafından onun kafa emeğinin değerini de ortadan kaldıracak bir güç olarak nitelendirilen, taraftarları tarafından da insanı çalışmasının önemli bir kısmından kurtarabilecek bir ilerleme olarak sunulan 'bilgisayarlaşma' sürecini çok çeşitli alanlar çerçevesinde söz konusu ettiler.

Daha ciddi görünümlü tartışmacılar ise, 'bilgisayar devrimi'ne, XIX. yüzyılın sanayi devriminde görülen modelin bir benzerini yansıtmakta ve gerek yaşamın, gerekse özel olarak emek sürecinin yeni bir varoluş biçimine doğru bir evrimin içinden bırakılması gerektiğini savunmaktadırlar, özel olarak kapitalizmin -ya da tüm endüstri toplumlarının- yeniden biçimlenişinde gelip yerlerini alacak olan bilgisayarlar, insan ırkının tüm yaşam koşullarının belirleyicisi konumunu kazanmaktadır onlara göre.

Tüm bunların ötesinde, teknoloji ile insan çıkarı arasında kurulmuş bulunan bağ, henüz görünürde yeni bir şey bulunmadığından, varlığını sürdürecektir, bilgisayarların, robotların ve en geniş anlamıyla yapay zekânın verimlilikle, insan, istek ve ihtiyaçlarıyla zorunlu ilişkisi koparılamazlığını sürdürecektir.

özel olarak üzerinde durulması gereken bir nokta beliriyor önümüzde. İnsan aklının eli kolu bağlı kaldığı, 'alet yapan insan'ın artık elindeki aletleri denetleyemez duruma geldiği, 'dünyanın nükleer kapatımı'nın insan ırkını kısıktırak kavradığı bir noktayı tarihe açmak, özgünlüğünü, biricikliğini ve ge-çişsizliğini geriden kuşatmak zorunlu görünüyor: İnsan zekasının işleyişinin taklit edilebilirliği, insan vücudunun işleyişinin taklit edilebilirliği karşısında çok farklı ve bakışsız bir konumda bulunmaktadır. İnsan el emeğinin yordamlarını taklit eden robotlar ile insanın zihinsel donanımını 'taklit eden' yapay zeka sistemleri elbette teknik bakımdan birbirleriyle

birleştirilmişler, üretimin denetimi ve bu denetimin 'hatasızlığı' yolunda büyük bir yol almışlardır.

İnsan vücudunun ve insan zihninin 'taklit edilmesi' arasındaki karşıtlık (farklılık) tarihte geriye, modern bilimlerin, anatominin, giderek fizyoloji ve psikolojinin doğduğu döneme kadar gidildiğinde, özel bir anlam kazanacaktır.

Doğal olarak, insan vücudunun taklit edilmesi, diğerini önceleyen bir girişimdir. Felsefi boyutta yer alan, oysa aynı yöntemle -ve biraz da metafizik alanın dışına çıkılarak- geriden kuşatıldığında Hristiyan etiğinin temellerinden birini oluşturan ruh ve madde arasındaki ayrım, maddenin ele gelir niteliğini, biçimlendirilebilir ve değiştirilebilir olma özelliğini de tanımakta, insan vücudunun maddi yönünün, fiziksel organizmanın imal edilebileceğini en insan-merkezci bir zihniyete karşı benimsiyebilmektedir.

Çok eski bir felsefi-estetik gelenek, sanatın işinin, Tanrının dünyayı, ruhun da vücudu yönetirken kendi alanlarında yaptıklarını sanat alanında taklit etmek olduğunu kabul etmekteydi. Oysa bir yaratıcının konumu, taklit edenden çok farklıdır. Taklit eden, çoğunlukla son derece mekanik kısıtlamalar içinde, 'yasalarını' başka (ve önceden var olan) bir alandan almaktadır: Tanrısal yasalar ve doğal yasalar. Yasalar açısından hiyerarşinin en düşük basamağındadır o. Simyanın o şaşılacak ölçüde ayrıntılı ve yarı simgesel bir tarzda formüle edilen yasalarla donatılmış pratiği, her türlü olanağın sınırlarını zorlayan bir konuda bile taklitçinin üzerinde yer alan, bir kısmı Tanrıdan, diğer kısmı da Tanrının yarattığı doğadan gelen yasaların kısıtlaması altına nasıl girdiğini göstermektedir. Büyük ortaçağ hekimi Paracelsus, o çağın simyacıları arasında pek yaygın bir konu olan insan yapma konusunda hatırı sayılır ayrıntıda bir tarif vermektedir bize:

"Bir adamın menisini kırk gün boyunca çürümüş at gübresi ile birlikte hava geçirmez biçimde mühürlenmiş bir şişenin içinde çürümeye bırakın. Ve gözle kolayca görülebilecek bir biçimde yaşamaya, hareket etmeye ve kımıldamaya başlayıncaya kadar orada tutun. Bu zaman süresinden sonra, bir ölçüde insan gibi olacak, ama saydam ve vücutsuz olacaktır. Eğer bundan sonra, her gün dikkatle ve özenle insan kanı ile beslenir

ve kırk gün daha at gübresinin ısısında tutulmaya devam edilirse, belli bir sürenin sonunda hakiki ve yaşayan bir bebek haline gelecektir. Bu bebeğin bir kadından doğmuş bir bebekte bulunan tüm organları vardır, ama daha küçüktürler. Buna homunculus adını veriyoruz, artık geriye, onun, en büyük bir dikkat ve itina ile eğitilmesi ve eğitimin, zeka belirtileri ortaya çıkana kadar sürdürülmesi kalmaktadır."

Kullanılan malzemenin 'simya-sal' değerleri bilinmektedir: At gübresi toprak anayı temsil eder. Aristoteles'in De Natura'daki, ceninin, meni ile aybaşı kanının -akıntının gebelik süresince durması bunun kanıtıdır- birleşmesi ile ortaya çıktığı yolundaki öğretisi de, tekniğin özünü oluşturmaktadır. Kırk gün ise kilisenin yaydığı öğretilerde, fetusun rahim içinde, cinsel birleşmeden kırk gün sonra oluşmaya başladığı görüşünden gelmektedir.

Ancak asıl önemlisi, şaşırtıcı biçimde büyük bir kolaylıkla gerçekleştirilebilecek olan bu pratiğin -herkesin kolayca erişebileceği malzemeler ve çok karmaşık olmayan bir

düzenek, biraz da sabır...- büyük bir alçakgönüllülükle sunuluşudur. İnsan yapmak, şeytanın bile hayal edemeyeceği, gücünün yetemeyeceği bir iştir. Oysa, dikkat edilmesi gereken bir nokta var: Simyacı'nın söz ettiği bir 'yaratım' işlemi değil (o Tanrıya, ve yalnızca Tanrıya özgüdür), Tanrı'nın doğayı yönetirken yarattığı yasaların uygun bir tarzda taklit edilmesidir.

Bu durum, kilisenin öğretilerinden ne denli uzak olursa olsun mantar üretir gibi insan üretme işinin, ortaçağ insanı için ahlaki bir skandal yaratmadığını gösterir.

Üstelik, söz konusu olan, bir robotun, insanın mekanik (fizyolojik) hareketlerini takip eden bir o-tomatın yapılmasından da farklıdır. 'Tüp bebek' (homunculus), e-ğer iyi eğitilirse zeka kıvıltıları bile göstermeye başlayacaktır. Elbette zekanın doğuşu simyacı'nın etkinliğinin en etkisiz olduğu alandır: Normal bir çocuğa gösterilen tutum, eğitim ve denetim gösterilecektir ona da. Oysa mekanik ve simyasal işler, tümüyle olmasa da, doğanın taklidinin iyi yapıldığı ölçüde simyacı'nın denetimi altındadır. Ana rahmi içinde geçenlerle tüm farklılıklarına karşın bu işler, Tanrı ve doğa yasalarının harfiyen, simyacı'nın öz alanında uygulamaları, daha doğrusu 'taklit e-dilmeleri' sonucunda gerçekleşmişlerdir.

Yüzyıl kadar sonra, XVI. yüzyıl ortalarında Avrupa'yı bir de Golem efsanesi saracaktır. 'Golem' sözcüğü, çok eski bir Talmudcu gelenekte, Tanrı'nın Adem'i yaratmış olduğu çamur topağına işaret etmektedir... Efsaneye göre, 1550 yıllarında, Helmlı Elijah, Tanrı'nın, Yahova'nın adının, daha doğrusu YHWH harflerinin, bugün anlayamayacağımız 'simyasal' özellikleri sayesinde yapay bir insan üretmeyi başarmıştır. Oysa bu kutsal 'Frankenstein', kutsal adın kaldırılması yoluyla etkisiz hale getirilebilene kadar tam bir canavar olacak, dünyayı tehdit edecektir.

Otuz yıl kadar sonra, bir başka 'Golem' daha ortaya çıkar. Prag Başhahamı Judah Ben Loew, ünlü astronomlar Tycho Brahe ve Johannes Kepler'in dostu olan bu zat, Gentile sülalesinin istibdadı ve pogromlar altında inim inim inleyen Yahudileri koruma işini yerine getirebilecek, ama sonuçta yine yaratıcısına isyan edip onun tarafından yok edilecek bir adamı, Vltava nehrinin çamurundan kutsal sözler ve dualar aracılığıyla oluşturur.

Oysa, Golem efsanesi Paracelsus'un 'homunculus'undan farklı bir doğadadır. İkisi de gerekli araçların ve tekniklerin yokluğundan ve imkansızlığından dolayı gerçekleşme olanağı taşımamaktadır, ama Paracelsus'un ayrıntılı dili, yöntemleri ve mekanizmaları inceliklerle betimlemesi, 'homunculus'u 'olanaklı' bir teknolojinin, Tanrı ve doğa yasalarının uygun bir taklidinin olabilir bir sonucu haline getirirken, Golem tüm büyüsel mistifikasyonu ile birlikte bir 'yaratma' ediminin sonucudur.

Taklit etme ediminin karşısında yaratma edimi, klasik çağın doğa-bilimsel söylemi karşısında, sonradan da evrimcilik karşısında gerileyip önemsizleşecek bir konudur. Paracelsus'un önerisi hiçbir zaman uygulanamamıştır, ama 'oyuncak-otomatlar' çağının, düşüneyen ama düşünüyormuş hissinin veren, konuşamayan ama konuşuyor duygusunu uyandıran makinelerin en gelişkin 'mühendislik sanatı' dalı haline geldiği klasik çağın, bir anlamda haberciliğini yapmaktadır.

Klasik çağ başlarının otomatları, işlevsel olmaktan çok oyun amaçlıdır. Teknik açıdan, mekanik saatçilikten bir farkı yoktur. Doğanın fiziksel yasalarının yarısı

sezgisel, yarı estetik bir yöntemle insanın dolaysız ediminden, emeğinden ayrı olarak kurulmuş bir mekanizmaya uygulanması. Otomat, çalıştığı sürece vardır. Bir heykel ya da tasvir gibi sanatsal bir yansıtmadan uzaktır. Tek işlevi, doğanın kalıplaşmış hareketinin belli bir kesitini, kendi kendine tekrar edebilmesinden ibarettir.

Rönesans sırasında büyük ö-nem kazanan makine yapımının, mekanik yasalarının saatçilik zanaatı çevresinde uygulanmasının, sadece saray erkanının zevk ve sefa alemleri için ürettikleri seyirlik nesneler de değildir bu otomatlar. Zorunlu olarak insan organizmasının mekanik işleyişini de takip etmeleri gerekmez. Temel hareket iletimi tertibatlarının kuruluşu, antik çağda ve özellikle Yunanlı ve Romalılarda yaygın olarak kullanılan, dev yayları, güçlü vemekanik bir kolla geren ve kordonu bırakan kuvvetli parmaklar aracılığıyla çalışan mancınıklara kadar geri götürülebilir. Bu aygıtların savaşta kullanımına tanık olan İsparta kumandanı Arkhidamus'un "Ey Herakles! İnsanın savaşçı değeri artık hiçbir şeye yaramıyor" dediği söylenmektedir. Mekanik alanındaki gelişmeler ortaçağ boyunca da devam etmiştir; rüzgâr değirmeni ile su değirmeninin icadı da bu döneme rastlamıştı: Gezgin ozanlar, artık tahıl öğütmek için bitkin düşene kadar uğraşmayan, artık kendilerine ba-kabilen köylü kızlarının güzelliğine olduğu kadar, Güney ve Batı Avrupa kırlarını ve akarsu boylarını kaplayan değirmenlerin güzelliğine de türküler düzmektedirler. İlk otomatlarda yaygınca kullanılan hava boruları, özellikle org yapımında, hareket mekanizması olarak ikinci bir işlev de yüklenmişlerdir. Winchester Katedrali ile Riga Katedrali'nin dev orgları, muazzam büyüklükte tuşlar tarafından harekete geçirilen yirmiden fazla hava borusu taşımaktadır.

Mekanizmaların bu görkemliliği, ortaçağ boyunca da yapımcı ve sanatçıları destekleyen prens ve lordların övünç kaynaklarından biriydi.

İnsan biçiminin ve organizmasının mekanik işleyişinin taklit e-dilmesine dayanan otomatlar ise, daha bir hayranlık uyandırmaktaydılar: Ortaçağ sonlarında Venedik' in San Marco Meydanı'ndaki saat kulesine, her saat başı çıkarak ellerindeki çekiçlerle çana vuran iki insan figürü dikilmişti: Hareket e-den, ama hareketlerindeki düzen hiç de insana benzemeyen heykeller. Strasbourg'da 1574 yılında, ü-zerinde Aziz Peter'in İsa'yı reddedişini temsil eden bir horozun yer aldığı bir saat yapıldı. Horoz her gün tam öğle saatinde çıkıyor, kanatlarını çırpıyor, kuyruğunu kabartıyor, gagasını açarak ötüş sesi çıkarıyordu. 1789 yılına kadar ötüp duran bu mekanik horoz, Hobbes, Descartes ve Boyle tarafından, makinelerin ne yapabileceklerine örnek olarak gösterilmişti.

Otomatların seyirlik kullanımı, onların yapımını bir tür büyücülük haline sokmaktaydı. XV. yüzyıl astronomlarından Regiomontanus' un 1470'te imparator Maximilian, Nürnberg'e yaklaşırken uçarak yanına giden, sonra da geri dönerek şehrin kapısı üzerine konan yapma bir kartal yaptığı söylentisi ortalarda dolaşmaktaydı. Leonardo da Vinci de, denilmekteydi ki, Fransa Kralı XII. Louis için, 1500'lü yıllarda bir yapma aslan imal etmişti. Kral, Milano'ya girdiğinde aslan ona doğru ilerleyerek, göğsünde açılan bir kapaktan dışarı çıkan Fransız ordusunun sembolünü, bir leylağı, sunmuştu. Ayrıca Descartes'ın da 1640 yıllarında "ma fille Francine" (Kızım Franci-ne) adını taktığı bir otomat yaptığı da söylenmektedir. Anlatıldığına göre, bir deniz yolculuğu sırasında geminin kaptanı bu şeytan işi icadın insan gibi hareket ettiğini, dolaştığını görmüş ve denize atılmasını emretmişti.

İnsanı taklit eden otomatların elinden gelen işler sayılmakla bitmez. 1540 yıllarında Gianello della Torre del Cremona, imparator V. Charles'ın sıkıntısını hafifletmek için, lavta çalan bir genç kız otomatı yapmıştır. Bu kız, düz bir çizgi ya da daire boyunca yürüyebilmekte, bu arada tellere vurarak başını sağa sola hareket ettirebilmektedir.

XVII. yüzyıl başlarında ise, iki Fransız saray mühendisi, Isaac ve Salomon de Caus, hareket eden figürleri temsil eden süslü musluklar yapmışlardı. Bu figürlerin en ünlüsünde, bir kuş gelerek bir dalın üzerine konar ve bir basınçlı su tertibatından gelen hava yardımı ile öter. Bir süre sonra yanına bir şahin yaklaştığında, dehşet belirtileri göstererek gözden kaybolur.

Paracelsus'un 'homunculus'u kendini doğaya bırakmaktadır. Rönesans sonrasının otomatları ise, her şeyleriyle bir sanatçının kılı kırk yaran becerisinin ve sabırlı çalışmalarının ürünüdürler. Ama insan vücudunun işleyişinin, yetersiz olsa da taklit edilebilmesi ne gibi sonuçlar yaratacaktır o çağ insanının düşüncesinde?

Klasik çağın doğabilimi (L' Histoire Naturelle) sınıflandırın bir bilimdir. Bu durum, özellikle biyoloji konusunda kendini açığa vurmaktadır. Canlı varlıklar skalasının daha alt fiziksel temel düzeneklerinde ise mekanik yasalar egemendir. Mekanizma düşüncesinin bu temel oluşturucu niteliği, hayvanların ve insan vücudunun bir 'makine'den, saatçilerin elinden çıkan otomatların çok daha yetkin bir biçiminden ibaret olduğu düşüncesinin kökeninde yatmaktadır. Karşılaştırmalı anatomi, yaşam biliminin (yaşayan varlıkların biliminin) bu temeli, mekaniğin canlı organizmalardaki işlevine uygun olarak biçimlenmektedir. Çok daha sonraları, Haeckel, klasik çağ boyunca kurulan 'karşılaştırmalı anatominin' genel bir değerlendirilmesini şöyle yapmaktadır: "Karşılaştırmalı anatomi, her önyargısız ve eleştirci araştırmacıya, insan vücudu ile antropoid maymununkinin yalnızca özel bir benzerlik göstermediğini, fakat önemi her bakımdan bir ve aynı olduklarını kanıtlamıştır" (1). Doğal evrim ve türeyiş düşüncesinin var olabilme koşulları da, görüldüğü gibi, 'karşılaştırmalı anatomi'ye, diğer bir deyişle, organik mekanizmaların ve işleyişlerin tür ve cinsler arası karşılaştırılmasına dayandırılmaktadır.

insan vücudunun karmaşık bir saat olduğu düşüncesi a priori kanıtlama olanağından yoksun olarak kabul edilmektedir. "Yalnızca a posteriori veya ruhu vücut organlarından ayırmaya çalışarak insan ruhunun kökenini kesinlikle keşfetmesek bile, bu konuda en yüksek olasılık derecesine varabiliriz" (2).

İnsanın mekanizmaları yaratabilme, bunu yaparken de 'doğa yasalarından' faydalanabilme gücü, doğa ve Tanrının yapabilecekleri ile karşılaştırıldığında solda sıfır kalsa da aklın var oluşunun en önemli belirtisidir. İnsan mizaçları arasındaki farklılıkların elle tutulabilir, gözlemlenebilir çeşitliliklerin ürünü olduğu doğrultusundaki düşünce Galen'de de vardı. İnsan vücudunun örgenleşmesi, özsuların "değişik almasıkları" ve birleşme leri aracılığıyla kurulmaktaydı. Bu özsularda ise, klasik çağ açısından büyüsel ve mistik hiçbir yan yoktur. Descartes'a göre 'şarabın', etkileri açısından vücudun kendi özsularından önemli bir farkı yoktur: "Şarabın buharı, çabucak kana karışarak kalpten beyine gider, burada ruha dönüşür ve her zamankinden daha güçlü ve bol olunca bedeni garip tarzlarda hareket ettirebilir" (3).

Oysa, iyi bilinmektedir ki, 'hareket ettirici ilke', vücudun ya da onun herhangi bir özsuynunun özünde bulunmamakta, dışarıdan verilmektedir: "Akılcı ruh maddenin gücünden gelişmez, onun açıkça yaratılması gerekir ve belki organlarını hareket ettirme dışında, kaptanın gemiye yerleştirilmesi gibi, insan bedenine yerleştirilmesi yetmez, fakat bizimkilere benzeyen duyum ve iştahları olabilmesi ve böylelikle gerçek bir insanı oluşturabilmesi için, bedenle daha sıkıca birleşmesi gereklidir" (4). Böylece, salt maddenin ve mekanizmanın düzeninde var olan hareket yasaları, hiçbir zaman, aklın, hatta beynin (Descartes'ta beyincik) işleyiş düzeniyle ve ilkeleriyle karıştırılmamalıdır. Beyin elbette düşünme işleminde kullanılmaktadır, fakat bu işlev tam da ona dışarıdan verilen ve neredeyse bir ilk kurgulayıcı tarafından, kendiliğinden var olan metafizik bir akıl tarafından ona dayatılan bir işlevdir.

Buna karşın La Mettrie gibileri, aynı öncülerden yola çıkarak bambaşka sonuçlara vardılar. "Eğer beynimin içinde düşünen şey, bu organın, dolayısıyla tüm bedenimin bir parçası değilse, o zaman neden yatağında rahat rahat yatarken kafamda bir eserin planını çizdiğimde veya soyut bir düşünceyi izlediğimde kanım ısınır? Neden ruhumun ateşi damarlarıma geçer?" (5). Ruhla beden eş-tözlülüğü böylece kartezyen felsefenin postulatlarından biri olan ruhla beden upuygunluğu fikrine karşı sürülmekte, ama ne ruh ne de beden, metafizik el çabuklukları aracılığıyla gözden kaybedilmektedirler. Fakat sorun henüz açıklığa kavuşturulmamış durumdadır: Eğer doğanın sunduğu malzeme ile doğa yasalarıyla bedeni şekillendirme başarısına erişirsek, sonuçta "Bir insan yarattık" diyebilecek miyiz? Klasik çağın tüm metafiziği, dar anlamıyla fiziğin konusu olan bu sorun uğruna bol bol kafa patlatmakla meşguldür. Çok daha maddeci bir konumda olan ortaçağ sonu düşünürü, özel olarak da karşımıza 'homunculus'u ile çıkan Paracelsus, bu soruya tüm kalbiyle olumlu yanıt vermiş, hatta yaratacağı bebek taslağına tüm insan vasıflarını kazandırabilmek için, Locke'un bile tasarlayamayacağı bir 'maddeci' eğitim anlayışını öngörmüştür.

Ama Paracelsus'un doğa anlayışının da tam tamına kendi çağının resmi teolojisini yansıttığı, hatta onun doğrultusunu takip ettiği söylenemez elbette. Bu konudaki açıklamaları oraya kadar ileri götürülmemiş olsa bile, homunculus ile l'homme machine arasındaki mesafe, bir biyologun ya da anatomistin bakış açısınca pek büyük olmayacaktır.

Oysa, kolayca kabul edilebilecek ve genelde kabul edilegelen bir varsayımın karşısına da çıkılarak, klasik çağın düşüncesinde ortaçağın monizm karşıtı bazı düşünürlerinden gelen ve düalizmin de içinde ruhun zararına, beden yararına yol almaya çalışan, ruh-beden sınırlarını sürekli olarak değiştiren, kısacası bedeni ruh karşısında galip getirmeye çalışan bir düşünceyi görmemek de mümkündür. Klasik çağın, Descartes'ın, Helvetius'un ve Mettrie'nin sözünü ettikleri ruh, Hristiyan teolojisinin yarı-Platoncu, yarı-Aristocu 'ruh' anlayışından çok farklı, yepyeni bir ruhtur. 'Maddi' bir varlığı olmasına karşın, tümüyle metafizik bir anlayışın dışında kalmak kaydıyla, beden görülebilir varlığını aşar. Ama yine de 'deneyselliğini' korumaktadır. Ruh her şeye karşın, yukarıda La Mettrie'den yapılan alıntıda belirtildiği gibi, deneysel bir çabanın sonucunda ortaya çıkarılabilen bir varlıktır. Hayvan-İnsan-Makine üçlüsü, tüm farklılıklarına ve içsel değişimlerine karşın tek bir evrensel tözün yaratımıdır: Ruh, bunların hepsinde yerini alacaktır. Elbette değişik oranlarda ve biçimlerde. "...Biz nankörler, kimyagerlerin söyledikleri gibi, tüm alemlerin ortak anasını küçümseriz. Biz, her şeyimizi borçlu olduğumuz ve gerçekten de her şeyi akıl almaz

bir biçimde yapmış olan şeyden çok daha üst düzeyde nedenler tasarlar veya hayal ederiz. Hayır, onu en parlak eserlerinde dahi tanımayan kaba gözler i-çin hariç, maddenin hiçbir adi tarafı yoktur; ve doğa da dar görüşlü bir işçi değildir. O, bir saatçinin saatlerin en karmaşığını yaparken karşılaştığı güçlüklerden çok daha büyük bir kolaylık ve zevkle milyonlarca insan yaratır. Onun kudreti gerek en basit böceğin, gerekse en görkemli bir insanın üretilmesinde aynı derecede parıldar, doğaya ne hayvan bitki aleminden ne de en güzel deha bir buğday başağından daha pahalıya mal olmaz. Buradaki O, tam da klasik çağın 'ruh' anlayışının ifadesidir. Madde ile özdeş olsa bile, bedeni aşmaktadır. O, bedeni harekete geçiren, güden, dürtendir. Bedeni yaratır, geliştirir, örgenleşmesini sağlar ve tüm bir hayat boyu yönetir, ölümüne dek. Hatta, ölümden sonra da iş başındadır belli bir süre için. De La Mettrie şöyle yazmaktadır bu konuda: '... içsel olup bir kişinin ölümünden sonra da süregelen hareketler, kan ve ruhlar tarafından artık uyarılmaksızın kasılan kısımların hala sakladığı bir ruh kalıntısından ileri gelmektedir' (7). Elbette De La Mettrie bu Epi-kürosçu varsayımı olduğu gibi kabul etmemekte ve 'ruh kalıntısı' te'ruh kalıntısı'teriminin kullanılışını reddetmektedir. Ama biraz ötede, terimi biraz düzeltmekle yetinecektir. "Gerçekten de, eğer bu 'ruh kalıntısı', deyimim hatalı yansıtmasına karşın özellikle Perrault' nun gerçekten de sezinlediği Leibnizciler'in güdücü kuvveti değilse başka ne olabilir?

Leibniz'in 'monizmine' ulaşıldıktan sonra, geriye maddenin güdücü ve içsel kuvvetini geçirmek kalıyordu ve bu da yazar için pek zor bir kanıtlama konusu olmayacaktı.

Ama tartışmanın öneminin tümüyle anlaşılabileceği, bir insan yaratmak fikrinin, maddecilikle ve klasik çağ düşüncesi ile bağlantısının daha büyük bir kolaylıkla ortaya konulabileceği bir başka boyut daha vardır: Siyasal boyuttur bu. Elbette günümüzde anladığımız anlamda bir siyasallık değil, makinelerin o çağ insanının kafasında az çok çağrıştırdığı bir 'hakim olma düşüncesinin', mekanik bir denetleme, ruh ile maddeyi, zihin ile bedeni uzlaştırma ve uyumlulaştırma programının tasarladığı bir siyasallık söz konusudur burada.

Ansiklopedicilerin girişiminin siyasal yanları biliniyor. Oysa onların manifaktür ve atölye-lerdeki çalışma süreçlerini, saatçilerin sanatını, makineleri, mekanizmaları o çok ayrıntılı betimlemelerinin kendilerinin bile, eninde sonunda siyasal bir işlevi olduğu ve bu işlevin dolaysız olarak gerçekleştirildiği belirtilmelidir. İnsan vücudunun bir makine ile özdeşleştirilmesi ve yaratımı, Hristiyan etiğinin temel dayanaklarından biri olarak Tanrının evreni yarattığı düşüncesini etik düzlemde atarak, soyut ve metafizik bir plana geçirmekte, böylece boşalan ahlaki, iktisadi ve toplumsal alanlara, belli bakımlardan Hristiyanlık kisvesi altında da olsa yeni bir etik, yeni bir boyun eğdirme ve denetleme girişi, son olarak da yeni bir kurumsallık ve mekanizma biçimi geçirilme olanağı doğmaktadır. 'Mekanizma' düşüncesinin doğrudan doğruya çağrıştıracığı, insanın da bir makine olarak kendi öz becerilerini uydurmak zorunda olacağı bir 'çalışma' etiğidir bu.

Ve bu etik, işini sağlam tutmaktadır. Bilimsel ve deneysel gösterimler aracılığıyla işlemekte, yarı kandırıcı yarı buyurgan tertibatlarını bir övünç kaynağı haline getirmekte ve makinelerin, genel olarak da teknolojinin tüm etkinliklerini bir kullanım değeri çerçevesine yerleştirmektedir. O çağlarda saraylarda ya da büyük kentlerin meydanlarında boy gösteren, saatçinin tüm hünerlerini dışa vuran tüm o otomatlar, horozlar, androidler, çan kuleleri bu yeni teknolojinin, katı bir kullanım

ilkesini gözlerden pek de saklayamayan bu yeni teknoloji ahlakının incelikli ve kırılabılır reklamlarından başka bir şey değildi. Çağımızdaki reklamlardan çok farklı bir işlev yüklenen bir reklam. Günümüzdeki gibi, teknolojiyi çekilebilir kılmayı da gözeterek tüketim toplumunun vazgeçilmez bir parçası olan teknoloji ve tekniğe dıştan bir övgü taşıyan reklam değil, kendiliğinden 'güzel' olan, içinde kendinizi, makine insanı da kolayca görebileceğimiz reklamlardır bunlar. Teknoloji, e-ğer makineler insanların denetimi altındaysa ya da insan yetilerini taklit edebilen yapma varlıklar henüz insan biçimli iseler katlanılabilir bir şeydir. Ama eğer, günümüzde çoktan ulaşmış bulunduğumuz gibi, artık teknolojinin pek de insanca bir yüz göstermediği duruma erişildiğinde, bu tür oyuncaklar ancak çocukların coşkusunu uyandırabilecekler, mekanizmaların dakikliği, inceliği, üretilişlerindeki zanaatın ve becerinin büyüklüğünü değil, kullanışlılığı yansıtacaklardır. Teknolojinin kullanım değerinin var olması ise el- bette yeni bir durum değildir. Yeni olan, klasik çağdaki o coşkudan günümüze gelene kadar kaybetmiş olduğumuz bir meşrulaştırma biçimidir. Golem öyküleri hiç de eski 'bilimkurgu' öyküleri değildirler: İnsan yaratıcılığının zerresini dile getirmezler: insan yaratımlarının insanın kendisini henüz aşmadığı bir dönem olduğundan.

Last and not least, insanların makinelere benzetildiği çağ ile makinelerin insan biçimli kılındığı çağ arasında, çok sıkı bir tarzda örgütlenmiş bir süreklilik vardır. Elbette, makinelerin işleyişinin doğayı ya da diğer bir deyişle Tanrının yasalarını taklit ettiğinin düşünüldüğü çağlar geride kalmıştır. Klasik çağ, o fantastik teknoloji yaratımıyla bu düşünceyi kırma, teknolojiye kendi öz ussallığını kazandırma işinde büyük bir başarı kazandı. Bu, dar anlamda bilimsel ya da geniş anlamda siyasal ve iktisadi bir ussallık değildir. Bu us-sallığa göre, bir makinenin kendi başına, insan denetimi olmaksızın çalışma gücü, onun kullanımındaki ussallığın ta kendisidir. Bu gelişimin sonucunda, eğer bilimkurgucularımız robot ve bilgisayarlar ile insanları savaştırıyorlarsa, insanı toptan yitirmiş görünen teknoloji üreticilerimiz de, yerde, ay da ve uzayda robot ve bilgisayarları savaştırmayı düşlemektedirler. İnsan unsuruna yer vermeyen her mekanik iyidir; yalnızca insan hata larından arınmış, dakik ve yetkin olduklarından değil, insanları savaştan, düşünceden ve çalışmadan azlettiklerinden... Bir ara portatif, Challenger marka bir satranç bilgisayarım vardı. Kendim oynamaktan çok, makineyi kendisiyle oynatmaktan ve seyretmekten daha çok, zevk alıyordum; üstelik insanlar arası bir oyunun hamielerini notasyonlarından takip etmekten bile fazla, neden bilmem...

Klasik çağdan bu yana süregiden iktidar merkezileşmesinin sonuçları en çok bu alanda açıktır. Bilgisayar devrimi olarak sunulan şey, hiç de bilgisayarların ve yapay zekanın icadından sonra gerçekleşmemiştir. Kökü çok daha eskilerdedir: insanın kendi üzerinde ve başkaları üzerinde -bu başkaları, öteki insanlar ya da kullandığı makinelerdir, araçlardır- kurduğu denetime gittikçe artan bir güvensizliğin, teknolojiyi, (devlete paralel olarak) ussallaştırmaya giriştiği çağdır bu.

Elbette, XIX. yüzyıldan bu yana insana yeni ve ayrıcalıklı bir alanı yeniden açmaya çalışan, ussallığın tüm güçlülüğüne karşı çıkararak, insanın duygusallığını, istencini, kendiliğindenliğini, biricik varoluşunu yeniden oluşturmaya çalışan düşünce akımlarından belli bir öl çüde nasibini almış bir postmodernlik, o son derecede cılız, 'teknolojinin insanı gereksindiği' ve hala 'insanın fetişleştirilmiş bir u-zantısı durumunda bulunduğu' varsayımını ayakta tutmaya çalışmaktadır. Oysa böylece düşülen tuzak, aynı zamanda 'modernliğin' ve 'ussallığın' da içinde bulunduğu

tuzaktır. Son derece maddi, mekanik ve elektronik bir çerçeve dünyayı bir cendere gibi sarmış görünmektedir oysa. Andre Glucksmann'ın söylediği, onun verdiği anlamın karşısı olarak geçerlidir. Dünyanın nükleer kapatımı, yalnızca 'nükleer savaş' olasılığını içinde taşıdığı için değil, kendi içinde bir tehdittir. Tek tek insanların denetiminden uzak durabilen her şeyin oluşturduğu birikimin, yani siyasal, toplumsal, iktisadi 'merkezleşmenin' doruk noktasını oluşturduğundan. Dar anlamda bir teknoloji fetişizmi -insanın doğallaştırıl-ması ve doğanın insan biçimlileştirilmesi anlamında- artık yok gibidir. İnsan-doğa bağlantısının, in-san-teknoloji bağlantısının, bu iki temel ilişkinin koparılması sayesinde. Karşı karşıya bulunduğumuz ve hala fetiş olarak adlandırmamız yüzünden aykırı bir biçime-de fetişleştirdiğimiz, şimdiye kadar Batı uygarlığının kendi başın aayakta durabilmesini sağlamak i-çin elinden geleni ardına koymadığı doğuşu kapitalizmle ne kadar yakından bağlantılı olursa olsun, onun sonuyla yıkılışının geleceği pek söylenemeyecek, bir gerçekliktir. Kara bir ejder gibi, dünyanın, milyarlarca insanın, bilumum 'sterlerin' -ekosfer, biyoosfer ve tüm o yarı metafizik, yarı 'bilimsel' yaşam düzeylerinin- üzerlerine çöreklenmiş, ama tam da kendisini yaratmak için yırtınmış bir klasik çağın Tanrısı gibi, insanlara ve dünyaya karşı kayıtsız olmayan, kendini kabul ettirmek için onlara kendi dilleriyle, kendi söylemleriyle hitap eden, kendisini onların gözünde meşrulaştırmayı başarabilen gerçek bir ortaçağ Tanrısıdır bu. Temel dayanağı, insan bilgisinin insanlar hakkında bilgiye, insanlardan bağımsız olarak kendini geçerli kılabilen, kullanışlı, merkezci ama hetetrojen bir bilgiye dönüştürülebilmesidir.

İnsan, insan yapamamıştır. Sürekli olarak buna çalışmıştır: Biyolojik bir siyaset kurarak, insan ırkını 'iyileştirmeye', hatasızlaştırmaya ya da genleri manipüle etmeye uğraşmıştır. Bunun yanında yapay zeka üretme girişimleri de gözler önündedir... Oysa, insan biçimli bir yapay zeka yoktur. Yapay bir 'ruh' üretilmemiştir. Bilgisayarlar, tüm hatasızlıklarına karşın, insana erişememişlerdir. Programlar yürümedi. Böyle deniyor, ama yanılmayalım; içinde bir cücenin saklandığı, XVIII. yüzyılın şu sarıklı Satranç Oynayan Türk otomatı, yapımcısının ya da içindeki cücenin, bu oyunu ağzı açık izleyenleri kandırmasını mı, yoksa zihni ile eli arasındaki bağlantıyı, oyun için de olsa koparan cücenin kendi kendini kandırmasını mı simgelemektedir?

(1): E Haeckel, The Riddle of the Universe, Bölüm II.

(2): Julien Offray de la Mettrie, Hom-me Machine (İnsan, Bir Makine, s. 19).

(3): Rene Descartes, Les Passions De l'Ame, Bölüm I, XXXIV.

(4): Rene Descartes, Yöntem Üzerine Konuşmalar, V.

(5): De la Mettrie, a gy, s. 61.

(6): De la Mettrie, a g y, s. 74–75

(7): De la Mettrie, a g y s. 66.

Hukuk Modeline Karşı

Ulus Baker

Foucault hiçbir zaman yazmayı bir amaç olarak görmedi. Onu büyük bir yazar yapanın tam da bu olduğunu söyleyenler haklıdır. Onlar, Foucault'nun yirmibeş yılı aşkın bir zamana yayılan eserinin güzergahlarında şen bir bilimin yolaçtığı kahkahaları bastırmasız, özgürce ve sakınmaksızın savuranlar olabildiler: Foucault'nun öncesinde Spinoza ile Nietzsche'yi, sonrasında ise Deleuze'ü ve yeni bir düşünür kuşağı bu kahkaha içinde yakalıyoruz. Foucault önümüze ilahi bir cezalar komedyasını çıplak bir yemek gibi sürdüğünde bu kahkahaları tutabilecek olan ancak bir iktidarın müdahalesi, ölümcül susturma araçlarının devreye sokulması olabilirdi. Ama yine, bu aygıtların inanılmaz komikliği karşısında kahkahalarını tutabilene aşkolsun: Ondokuzuncu yüzyılın şu harika icatlarına bakın hele ~ çocuklar için mastürbasyonu engelleyici aygıtların garip şekillerine, sanatkarane inceliklerinin pek gizleyemediği iki yüzlü zarafetlerine şahit olun. Yetişkinleri kapatacak hapishanelerin dahiyane mimarilerine bakın. Kentimizin manzarasını bir zamanlar şenlendirmiş bu yapıların içinde gezerken, etraflarında dolaşırken, arşivlerini didiklerken her an karşınıza kahkahalarınızı tutamayacağınız görüntüler çıkabilir. Ve yine, ancak ceza, susturma ve ölüm hakkından gelir bu kahkahanın.

Cellatlar ise çok ender gülerler. Daha doğrusu, onlarınki aynı gülüş değildir. Ondokuzuncu yüzyıl sosyalisti Valles, dehşetin içinde bile baki kalacak bitimsiz bir neşeyi, devrimcilere özgü bir neşeyi katillerin, cellatların korkunç neşesine karşı sürmüyor muydu? Nefretin ve dehşetin yeterince şiddetlenmesi gerekiyordu bu gülüşü hayatı hedefleyen, ona karşı olan düzeneklere karşı çevirebilmek, korkudan ve güçsüzlükten hayatı yıkmak, hapsetmek isteyen güçlere karşı dirence geçebilmek için. Bu, nefret edişten duyulan şu gizli, ikiyüzlü haz ve keyiften ne kadar da uzak!

Foucault büyük bir sevgiyle eserinin içine serpiştiriyordu şu dehşet verici, mide bulandırıcı tasvirleri: Damien's'e çektilen büyük eziyet ve eziyetin karşılaştığı zorunlu, kaçınılmaz başarısızlıklar... Vebayla çarpılmış, ıssızlaşan kent ve karantina... Başka bir kenti kateden zincirli forsalar halkla söz alışverişindeyken... Ardından yepyeni bir ayırım, kapatma makinası: Hapishane, cezaevi, hücre arabası... "Cezalandırma sanatında yepyeni bir duyarlılık..." Hapishanenin Tarihi bir sanat eserinin duyarlığıyla keskin çözümlemenin kılı kırk yarıcı, zor takip edilebilir "etkilerini" aydınlatıyor... Sorun, bir resim ve optik sorunu olarak beliriyor: Eski, geleneksel cezaların kırmızı kırmızı üstünesi, yeni hapishanenin gri üstüne grisi... Çözümleme ve resim kolkola gitmektedir. İktidarın mikroskopik fiziği ve insan bedeninin siyasal bir kuşatılması... Sanki milimetrik bir haritanın üzerine yerleştirilen renkli tablolar...

Sosyalist düşüncenin tablolar oluşturma konusunda kendini mahkûm ettiği bilgiç, ukala ve bön bir estetik yetersizlik ise, kendini imgeden beklenen bir şiirsellikten dem vurmaya bir an bırakmayan kısırlıkla damgalıyor. Foucault'nun Marksizme karşı görünen tartışması ancak belli bir yeni toplumsal mücadeleler kuşağının fonu üzerinde anlaşılabilir: Çoğul solculukların imkanı... Topyekünleştirici ve merkezileştirici anlayışa karşı bu solculuklar iktidar sorusunu tepeden tırnağa kuramsal çerçevesiyle birlikte karşımıza diktiler. Foucault ile Defert'in öncülük ettikleri GIP (Hapishane Enformasyon Grubu) deneyimi 1971 ile 1973 yılları

arasındaki neşeli faaliyetinin haklı çıkarıcı sonuçlarını 1975'te yayınlanan bu eserde bulmuştu: Grubun başarısızlığı eserin başarısının nedeniydi.

Amaç açıktı yeterince: Hapishaneler etrafında örülen kavganın, başka kavgalarla iletişime sokulması. Ve bunun verdiği büyük bir kuramsal eser. İşte bu kuramsal eserin dile getirdiği ilk cümleyle başlayalım: Nereye bakarsan bak, her şeyi 'hukuksal' terimlerle ele almaktan uzak dur! İlk bakışta "olumsuz" gibi görünen bu ilke, aslında Foucault'nun bütün eserinin gözelerini işleyen güçlü bir eleştiri silahı olarak beliriyor: Blanchot'yu takip ederek, yazarın ölümünü ve adsızlığı önerdiği zaman bile onun yazarın "hukuki" varoluşunu sorgulamaktan öteye bir şey yapmadığını biliyoruz: Kendi yazısının bir parçası olarak "yazarın adı" eğer ona bir "telif hakkı" bahşediyorsa, kapitalist dünyadaki burjuva kültürünün elinden sökülüp alınabilecek tek şey bu ad ile onun gönderdiği "cisim" değil midir? Foucault, birkaç sayfacıkta ve bir dizi Marksist postülanın hilafına, tüm eserini yönlendiren bu ilkenin zorunlu sonuçlarını sıralayıveriyor...

1. İktidarın bir mülk olduğu postülasına karşı... Buna göre, iktidar bir sınıfın ele geçirdiği, sahip çıktığı, fethettiği bir mülk gibidir, Foucault ise, iktidarın kaynaklandığı ya da aranacağı yerin asla bu olmadığını gösteriyor: O bir mülk ya da "bir sınıfın özelliği" değildir, tam aksine bir stratejidir. Uyandırdığı etkiler ve yol açtığı sonuçlar bir mülk edinme ilişkisini temellendirmezler. İktidarın işleyişi, konum alışlarla, manevralarla, taktiklerle, tekniklerle, düzeneklerle ve işlevlerle ilişkilidir daha çok: İktidara sahip olmak değil, onu icra etmek söz konusudur. Yönetici bir sınıfın edinilmiş, miras olarak devralınmış ya da fethedilmiş bir ayrıcalığı değildir iktidar. Stratejik konumların topyekün sonucu, etkisidir. Elbette sınıflar vardır ve mücadele içindedirler. Ama iktidar söz konusu olduğunda onların Foucault'nun tablosundaki konumları tümüyle değişikliğe uğrar: Başka manzaralar, başka kişilikler, başka usuller... Geleneksel, hatta Marksist tarihçiliğin ihmal ettiği bambaşka bir resim... Buna göre, iktidar bir homojenlik değil, biricik noktalardan kaynaklanan, çoğulluklar içinde tikel noktaları kavrayan, açan, stratejik düzenekleri devreye sokan bir "çoğulluklar alanı" olmalıdır: "Sayısız yüzyüze geliş noktalan, herbiri kendi çatışma, kavga, mücadele ve uygulanan güç ilişkilerinin geçici de olsa tersyüz olma risklerini taşıyan kararsızlık odakları..."

2. Yerellik postülasına karşı: Bu postülaya göre iktidar, açıkçası, Devlet iktidarındır. İktidarın yerini bir Devlet aygıtının içinde bulmalısınız. "Özel" dediğimiz iktidarlara bile ancak belirli bir dağılmaya, yayılmaya sahiptirler ve onların da aslında Devlet aygıtının içinde "özel olarak" yer alıyorlar diye kabul edilmeleri gerekir. Foucault ise, aksine, Devletin kendisinin bir sonuç olduğunu, ondan çok farklı bir seviyede örgün olarak bulunan çarkların ve odakların bir ürünü, topyekün sonucu olduğunu gösteriyor.

hüzün

Ulus Baker

yaptığımız ve yapmayı sürdürdüğümüz işlere, düşündüklerimize, hissettiklerimize asla inanmadan ne kadar çok şey yaşadığımıza dair bir tartışmayı içeren doktora tezimi nihayet dün sunabildim; bazı dostlarım sayesinde kabul edildi; böylece, teknik anlamda bazı düzeltmeler kalmakla birlikte daha bir aranızda olabilecek bir haldeyim... bir tez jürisi hikayesi anlatmayacağım elbette, ama tek söyleyebileceğim şeyi söylemeden edemeyeceğim: sevinç yerine bir "bakiye" duyguyla karşı karşıya kaldım... beş altı yıldır uğraştığım ve şu anda benim için "çok özel" üç kişinin sayesinde tamamlanmış olduğuna kani olduğum bir çalışma sürecinden geriye sadece biraz "hüzün" kaldı... olayı odtü'deki mahfuz bir lojmanda günbatımına karşı absolut vodka, havyar, hıyar turşusu, caz, rus, amerikan, alman ve barış gücü askeri ceket ve pantolonları, rebetika ve kazaska eşliğinde kutlamaya çalıştık --ama yine geriye hüzün kaldı... her yeni gün geriye kalan günlerin sorgulanmasıdır diyerek geçiştirmeye çalıştığımız bir hüzündü bu... belki sadece duke ellington başedebilirdi böyle bir şeyle... ve öyle de oldu... ama geriye yine biraz hüzün kaldı...

aranızda bu olayın gerçekleşmesine --hiç farkında olmasalar bile-- katkıları olanlara (ve olmayanlara da) sonsuz teşekkür ediyorum...

hüzün geriye kalandır. biraz blues dinleyin benim için...

not: "hüzünlü tezin" tamir edilmiş son halini yakında ortama göndereceğim, ilgilenenler okuyabilirler; ama burada bölük-pörçük de olsa tartışmakta olduğumuz bazı konulardan pek uzak değil ve ne yazık ki ingilizce...

İktidar, Güç Eksikliğimizdir

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:6, Sayı: 41, Sayfa: 68–69)

İmparatorluk

Açıkça söylemek gerekirse, ben İmparatorluk kitabını çok güçlü bulmadım. Negri'nin Dionysos'un Emeği'nde çizdiği perspektifi tercih ederim. Çokluk kitabını İmparatorluk'a ek olarak ve onu açıklamak için yazdıklarına inanıyorum. Şu nokta da önemli, Negri ve Hardt'ın bir yerde anlaştıklarını, ama konseptler üzerinde tam tamına aynı fikirde olmadıklarını sanıyorum.

İmparatorluk ve Çokluk

İmparatorluk, çok kabaca söylemek gerekirse, emperyal egemenlik için yeni bir konsept. Lenin döneminde tanımlanmış klasik emperyalizm, her alanda çok çeşitliydi. İşgale dayanan İngiliz emperyalizmiyle sermaye ihracına dayanan Amerikan emperyalizmi arasındaki farklar gibi. Klasik emperyalizm tanımı bunlar arasındaki farklılıkları da kuşatmaya çalışıyordu ama bir yerden sonra çok katılaştı. İmparatorluk çalışması, bundan kurtulma ihtiyacıydı.

Çokluk kitabı İmparatorluk'tan daha önce yazıldığı izlenimini bırakıyor. Çokluk aslında, imparatorluğun karşısına ne çıkacağını tanımlar. İmparatorluğu bir egemenlik tanımı olarak karşınıza koyduğunuzda Çokluk'u da onun karşısına çıkarabilirsiniz. Yoksa klasik emperyal egemenlik tanımı yaptığımızda ulus devletler seviyesine yeniden inmek zorunda kalırız. Negri ve Hardt bundan kaçmak istiyor.

Amerikan solu ne kadar sol!

İmparatorluk, biraz da Amerikan okuru için yazılmış bir kitap. Amerika'da solun halini tahmin edebilirsiniz, akademide sıkışmış, ya da çok küçük siyasi oluşumlarda kalmış.

Negri'nin pek dilini anlamadığı bir ortam Amerika. İmparatorluk'ta dikkat ettiyseniz, bir tür “Amerika'ya da bakalım, orada da bir işçi sınıfı mücadelesi tarihi var, bunu da ihmal etmeyelim,” bakışı mevcut. Oysa Çokluk'ta Amerika; “Bu açıdan vahim bir durumdadır,” diyorlar.

Öznesiz iktidar

Multitudo, yani çokluk probleminin ne olduğunu kavramadan İmparatorluk meselesini kavrayamayız. Yoksa zaten, Amerikan emperyal egemenliğinin çökmekte olduğu tezi, sadece Negri ve Hardt'a ait değil. Bu iktidarın dayanaklarıyla alakalı biyo-politik bir şey.

Çokluk mefhumunu imparatorlukla karşı karşıya getirmenin zorunlu sonucu, çoklunun imparatorlunun dayanağı olduğudur. Çünkü çokluk olma, iktidarın kendini icra etme tarzlarından birisidir.

İktidarı öznesiz bir şey olarak düşünürsek, belli bir imparator olmadan imparatorluk diye bir mefhumun nasıl kurulacağı anlaşılır, çokluk da bir özne değil. Deleuze'ün tahrik edici bir formülü var, iktidar var ve hepimiz köleyiz. Aslında kapitalistler de onun kölesidir; sadece farklı tarzda köle olurlar.

Makyevel ve Spinoza

Negri ve Hardt'ın kitaplarında Spinoza üzerine yaptıkları gözlemler, aslında Makyevel'den başlayan bir tartışmaya uzanır. Makyevel iktidar araçlarını hep toplumun dışında aradı. Spinoza önce bunun eleştirisiyle başladı, “İktidar araçları bizzat toplumun içindedir,” dedi.

Spinoza, Makyevel'i; para, devlet ve askeriyenin iktidar araçları olduğu konusunda onaylamasına karşın, bunlar dışsal değil, içsel araçlardır diyerek ondan ayrıldı. Multitudo kavramı, Spinoza'nın çok kullandığı bir kavram, “Zaten biz bize yetiyoruz, yani çokluklarda bir hakimiyet kudreti vardır,” dedi. Ama onları bu hakimiyet kudretinden ayıran bazı düzenekler geliştirilmiş ki, buna iktidar diyoruz. Yani iktidar dediğimizde, aslında bizim güç eksizliğimizden bahsediyoruz.

Dolayısıyla şu ünlü “Potentia Potestas”, iktidar potansiyeli kavramına geliyoruz. Negri de bu eksende işliyor meseleyi.

Merkezsiz ve topraksız

“Merkezsiz ve topraksız yönetim aygıtı” tanımlaması önemli bir problem. Ulus devletlerin bütünüyle gücünü kaybetmesi demek görece (relative) bir şey. Negri İtalyan, Gladio'nun kuruluşunu görmüş. İtalya en az Türkiye kadar uluslararası kapitalizmin deney ülkelerinden birisi.

Gladio'nun hedefi, İtalya'yı kapitalizmin av sahası haline getirmektir. Negri'nin içinde bulunduğu hareket çok radikal olmasa da, Gladio'nun devletle işbirliği içinde olması sonucu kendisi de hedef oldu. Gladio'nun amacı solu illegaliteye itmektir. Sendikalara müdahale edilmesi de bundan. Türkiye bunu 12 Eylül darbesiyle yaptı. Negri vaktinde böyle bir güçle muhatap olduğu için mücadeleyi ulus devlet zemininde düşünmek istemiyor.

Gladio denilen şey, CIA bağlantıları da olan, global bir şey, yani merkezsiz ve topraksız. Ne olduğunu tam olarak bilmiyoruz ama Türkiye'ye geldiğini de biliyoruz. Yani Negri'nin içinde bulunduğu ortama dair yaptığı gözlemler, mücadele perspektifini ulus devlet ekseninden ayırıp “dünyasallaştırmıştır,” diyebiliriz.

Güçlü devlet!

Güçlü devlet, her şeyden önce 300 yıllık bir liberalizm masalı. Güçlü devlet, hizmet yükümlüğünü ne kadar azaltırsa o kadar güçlü olur türünden bir anlayış bu.

Liberalizmin dünya hakimiyetiyle geçen yirmi yıllık bir dönem oldu. Ulus Devlet dediğimiz mefhumun yıkılması gerektiği tezleri sadece liberallerden değil, artık Marksistlerden de gelmeye başladı.

20 yıl önce sol böyle bir şey söyleyemezdi. Ben şahsen Çokluk tezinizin daha zenginleştirilmesinin gerektiğini düşünüyorum. İktidarın nerede olduğunu aramanın çok manalı olduğunu düşünmüyorum, her yerde iktidar var sonuçta. Çokluğun muktedir olma araçları nasıl üretilecek, bunu düşünmek lazım.

Yeni değerler

Negri'nin sezdiği önemli bir perspektif, bazı yeni değerlerin üretilmeye başlanması. Eskiden protestoyla yetinirdik, sokaklara çıkardık. Şimdi bazı örnekler gösteriyor, örneğin AIDS için örgütlenmeler, bunlar aynı zamanda üretimde de bulunuyorlar. Dionysos'un Emeği bunu daha güzel vurgulayan bir kitaptır.

“Ulus Devletlerin yerini uluslararası şirketler mi aldı?” sorusu çok ciddi bir iktisadi analizi gerektiriyor. Bu iktisadi analize sahip olmayan ortodoks Marksistler, ampirik verileri yeterince gözetmediği gerekçesiyle Negri'yi eleştiriyor. Ama kendileri de çok bölgesel, parçasal ampirik verilerden hareket ediyorlar.

Bu durumda para döngüsünün %80'inin Amerika bazlı olduğunu, ama bunun üretime yönelik değil, gayri maddi emeğe, yani AR-GE'ye ait olduğunu hatırlatmak lazım.

Negri, gayri maddi emeğin uluslararası düzlemde %80'inin Amerika'da yoğunlaşmış olduğunu söylerken, üretim hatlarının elbette ki Uzakdoğu'dan, Brezilya'dan, Türkiye'den falan geçmek zorunda olduğunu da biliyor. Uluslararası şirketler buradaki adacıklardır. Ama bunlar hatlar halinde işliyor, ulusal bazlı işlemiyorlar.

Halkın işletim sistemi Linux!

Microsoft'un istihdam modeli, ideolojik açıdan küresel sermayenin istihdam modelidir. Microsoft hâlâ oraya kapattığı 26 bin kişiyle çalışır ve şifrelediği programları satar. Buna karşı Linux açık bir modeldir. Globalleşmenin sol yorumu bu olabilir. Linuxçuları imparatorluğa karşı, çokluk olarak tanımlayabiliriz.

Göçmek de bir üretim!

Avrupa yakın döneme kadar göç yoluyla proleterleşmeyi tanımazdı, çünkü kendisi göç verirdi. Şimdi bu geçti, Avrupa'da büyük ölçüde göç alıyor ve beyin göçü veriyor. Globalleşmeye biraz da bu gözlükle bakmak gerekiyor. Negri'nin dediği gibi göç, doğrudan doğruya bir üretime dönüşüyor ya da politik oluşumlara yol açıyor. Bedenen bulunmanız gerekmiyor; internet üzerinden her yere göç edebiliyorsunuz.

Gayri maddi emek

Hardt ve Negri gayri maddi emek mefhumunu aynı anlamda ele almıyor demiştik. Hardt, sanki fazladan emek olarak adlandırıyor bunu. Yani eve iş götürmek. Negri ise daha çok Kapital'in 3. cildindeki, “emeğin kendini üretmesine” dayandırıyor. Emeğin kendini üretmesi en doğal haktır. Onun önemli bir kısmı gayri maddi emektir.

Kapitalizmde bir şeyin maddi kılınması için dolaşıma girmesi lazım. Sosyalist feministler uzun yıllardır, ev emeğinin ödenmesi için mücadele verdi. Bir koca karısına yemek yaptığı için para verirse, gayri safi milli hasıla bir anda fırlar, çünkü kapitalizmin işlemine dahil olur. Hiçbir şey değişmemişken çok şey değişmiş olur.

Ekonomi politiğı eleştirirken, klasik anlamda dolaşıma girmeyen arzulu üretime de bakmak lazım. Bunu yüzyıl başında Gabriel Tarde yaptı.

Örneğın, sosyalleşmiş emek açısından iğne fabrikasına bakalım. Ben sana iğneyi veririm parasını alırım, artık iğne sendedir. Yani iğneyi tükettiğinde biter. Ama bir kitap yazdığında, bir beste yaptığında böyle değildir. Kitabı sana veririm ama tükenmez. Yani ekonomi politik farklı değer tarzlarını içermeyi bilmiyor. Sadece meta değerleri yok, hakikat değerleri var, bilimler bunu üretir. Güzellik değerleri var, sanatlar bunu üretir. Bunlar aynı ekonomi politik ilkelerine riayet etmeyen şeylerdir, ekonomiye bu gözle bakmak lazım. Çünkü günümüzde enformasyon ve ekonominin pek çok temel alanı böyle işliyor.

İktidarın Yurttaş Kane Modeli*

Ulus Baker & Ege Berensel

1. İktidar ile “tutku” arasındaki bağı önemsizleşmesi Max Weber gibi birisini “rasyonelleşmenin”, iktidarın kimliksizleşmesinin modernlik sürecinin bir özelliği olduğunu varsaymaya götürmüştü. Michel Foucault da, aynı düşünceyi devam ettirerek “iktidarın deli ettiği” türünden bir varsayımın “disiplin toplumlarının” ve “iktidar teknolojilerinin” yaygınlaştığı modern yaşamda artık tutulamaz olduğu fikrine varıyordu. Böylece kurumlar ve dayandıkları teknolojiler –fabrika, hastane, tımarhane, hapishane, kışla gibi yerlerde yoğunlaştıkları ölçüde— Michel Crozier’nin yerinde bir deyişle “artık insanların arzularına boyun eğmeyi bırakarak kurumların emrettiklerini yerine getirmeye başladığımız” iktidar çatılarına çoktandır dönüşmüş görünüyorlar. Foucault böylece açıklamalarını asla “deli” falan olmayan, tam aksine aklın ve bilginin bütün olanaklarından faydalanan bilgi-iktidar mekanizmalarının varlığına bağlamakta gecikmeyecektir. Belki de Foucault’nun, “iktidar” ile “tutkular” arasındaki bağı çoktan çözülmüş olduğunu varsayması kendine ait özel nedenlere bağlıdır: özellikle deliliğin ve tutkusal insanın “söndürülen sesini”, işitilmeyeni bulgulamak uğruna yaptığı yoğun araştırma böyle bir varsayımı zorunlu kılıyordu onun için. İktidarın “arzulanır” bir şey olduğu doğrultusundaki günlük, olağan düşünce kuşkusuz bir Yurttaş Kane modelini gözler önüne getirecektir. Belki de Foucault ile birlikte Welles’den daha da öteye geçerek tutkuyu zaten “arzunun iktidarı” olarak yeniden tanımlamamız gerekir. Oysa modern kapitalizm arzuları da denetlemekte, yönlendirmekte daha az iktidar sahibi değildir –tüketim toplumu ideolojilerinin, iletişim kolaylıklarının ve günlük yaşamı kontrol eden “arzu rejimlerinin” ışığında da düşünmek zorundayız. Yurttaş Kane, evet, iktidar “sahibi” olabilmiştir... Ama tutkuları onun üzerinde muazzam, kaçamayacağı bir egemenlik kurdukları ölçüde... Ama biraz daha ilerlemek ve Yurttaş Kane’in tutkularının da (psikanalitik terimlerin baskısından biraz uzakta durursak) modern, endüstriyel kapitalizmin gereklerince nasıl kurgulandıklarını tahlil etmeye girişebiliriz. Böylece birey üzerinde “yoksulluğun iktidarından”, “atomlaşmış bireyliğin iktidarından”, “arzulanır şeylerin aristokratik iktidarından” bahsedebiliriz. Psikanalitik çözümlemelerin genellikle pek değerli kıldığı şu “Rosebud” sembolünün önemini yadsımıyoruz. Ancak onun da ne ise o olarak, yani Orson Welles’in dehası sayesinde bahsettiğimiz üç dereceli iktidarlara sisteminin kristalleşmiş bir metaforu olduğunu söyleyerek tanımlanması mümkündür. Yurttaş Kane tutkuludur ve film boyunca Spinoza’nın “tutkular fenomenolojisinin” programını aynen takip eder: Her şey bir “sevilme talebi”yle başlar. Bu talep, ikinci safhada bir tutkuya dönüşür. Oysa Spinoza’ya göre yalnızca tutkularımıza bağlı olarak yaşamayı sürdürdüğümüz sürece sevdiğimizimizin, bağlandıklarımızın da bizi sevmesini isteriz. Bu aynı zamanda bir dışlayıcılığı da içinde taşımaktadır: yalnızca sevdiğimizimize bağlanmamız, başkaları karşısında kayıtsız olmamız, dolayısıyla onları “keyiflerine göre yaşamaya” geri göndermemiz sonucuna varacaktır. “İktidarın deli ettiği” söylenir –Foucault’nun bu varsayımı nasıl karşı çıktığını, iktidar teknolojilerinin modern aklın tezgâhıyla nasıl içiçe geçtiklerini betimlediğini bu noktada hatırlamak gerekir. Spinoza için “salt tutkulara bağlı olarak yaşamak” bir nevi delilik hali olduğuna göre, bu durumun iktidardaki öznellik için nasıl cereyan edeceğini iyice incelemek gerekiyor. Salt tutkularıyla yaşayan biri, son tahlilde, yalnızca tek bir kişiye bağlanacak, aradığı iyiliğin yalnızca onda bulunduğunu düşünecektir. Sadece tek bir kişiye bağlanmak, ötekileri “dışlamaktır”. Buna karşın, akla uygun yaşayan birisi, yalnızca tek bir kişiye

yoğunlaşmayı bırakacak ve herhangi birinin dostluğuna açık olacaktır. Buna Spinoza'nın honestas, onur ilkesi adını verebiliriz. Böylece onursuzluğun tanımı da ortaya çıkar: herhangi birinin dostluğuna elvermeyen kimselere onursuz derler. Böylece akla uygun yaşamak demek, kendine benzeyen herkese mümkün olduğu kadar yoğun ve fazla sayıda bağlarla bağlanmak, sosyal varlık olmak anlamına gelmektedir.

2. Gilles Deleuze Yurttaş Kane'le birlikte artık yeni sinemanın iki yönünün belirginleştiğini söyleyecekti: Birincisi, duyuşal-hareket bağının (eylem-imaj), ve daha derinlerde, insanla dünya arasındaki bağın kopuşu. İkinci yön figürlerden, metaforlardan olduğu gibi metonimilerden vazgeçiş ve daha derini, sinemanın sinyal verme malzemesi olan iç monoloğun yerinden edilmesidir. Böylelikle, Renoir ile Welles'in kurdukları haliyle alan derinliği hakkında onun sinemaya artık "figüratif", metaforik, hatta metonimik bile olmayan, ama daha beklentili, daha sıkıştırıcı, belli bir şekilde teorematik bir yeni yol açılmış oluyordu. Alexander Astruc'un söylediği gibi: alan derinliğinin fiziksel olarak bir kar-kovma aleti etkisi vardır, kişileri enine boyuna değil kameranın alanına ya da sahnenin arka planına sokar, çıkarır; ama zihinsel bir teorem etkisi de vardır, filmin gidişatını artık imajların birbirine bağlanmasından çok bir teorem haline getirir, düşüncüyü imaja içkinleştirir. Bizzat Astruc Welles'in dersini devralmıştır: kamera-kalem montajın metafor ve metonimisinin elinden kurtulur, aygıtın hareketleriyle, dalışlarla, karşı-dalışlarla, arkadan çekimlerle yazar bir inşaati gerçekleştirir. Metafora yer yoktur artık, hatta artık metonimi de yoktur, çünkü imajın içindeki düşünce ilişkilerine özgü zorunluluk imajlararası ilişkilerin yanyanalığının (açı/karşı-açı) yerini almıştır. Sinemanın bu sayede artık imajla ilişkili olmayan (imajı metrik ve armonik ilişkilere tabi tutan eski sinemadaki gibi) ama imajın düşüncesine, imajın içindeki düşünceye yönelen gerçek anlamda bir matematik kesinliğe kavuşması mümkün müdür diye soracaktır Deleuze. Welles'in alan derinliği engellere ya da gizli saklı şeylere bağlı olarak değil, bize varlıkları ve nesneleri kendi opaklıklarının işlevi olarak görünür kılan bir ışığa bağlı olarak konumlanır. Tıpkı tanıklığın bakışın yerini alması gibi, "lux" "lumen"ın yerini alır. Welles'in alan derinliği, düşüncenin görmeye, ya da ışık kaynağıyla, düşüncüyü sürekli olarak bizzat kendisinin, bilmenin, eylemin dışına atan yeni bir ilişkisini ifade eder. Alan derinliğiyle ilgili bir metninde Daney şunları yazıyordu: "Bu sahnelemenin sorduğu şey artık 'arkada ne var acaba' sorusu değildir. Daha çok, 'her nasılsa, üstelik tek bir planda olup biten gördüğüme bakışıma katlanabilir miyim' sorusudur." Ne yaparsam yapayım görüyor olmam, işte bu, hoş görülemez olanın formülüdür.

3. Welles'in Yurttaş Kane'de icat ettiği yeni bir sinematografik görme biçimi var: plan –sekans yani bir aksiyonun kurguyla bölünmeden tek bir plana zerk edilmesi. "Plan bilinçtir" diyecekti Gilles Deleuze, çünkü plan saf bir hareket-imajdır. Yeni bir plan biçimi icat etmek, sözgelişi yakın plandan plan-sekansa sıçramak, Hegel'in bilinç figürlerinden bahsettiği anlamda, yeni bir sinema bilinci de yaratmak demektir. Plan-sekansın yaratımında her ne kadar Yurttaş Kane'in görüntüsünü yapan Gregg Toland'ın bunda katkısını göz ardı etmesek de, Welles'in bir tiyatro adamı olarak mizansenin nasıl oyuncu merkezli yaparım sorusunun peşine düştüğü kesindir. Andre Bazin oyuncuyu dekorun içine yerleştiren, merkezine mihlayan, kurguyu bir akılcılık (ifade özgürlüğü) veya bir dil yetisi olarak gören geleneksel anlatıların tersine imajın bir tür sakatlanması olarak adlandıran bir yöntemden filizlendiğini hayal etmenin zor olmadığını söylemişti. Welles'e göre oyunculuk sık sık montajla, dekorla ve öbür karakterle bağlantısını yitirdiğinde anlamını kaybeder. Yakın çekimde vurgulanması,

altı çizilmesi gereken, bir nesneden bir jestten burada artık vazgeçilmiştir. Bu sinema retoriği hata diyebileceğimiz bir eksiltili anlatım değildir. Welles'in filmi seyircinin menzili dışında iş görüyor gibidir. Seyirciyle film arasında gecikmiş bir mesafe ve uzaklık inşa edilir, bu mesafe ulaşılmazlık halesiyle örülür. Bazin şunu söyleyecekti, Hitchcock'un Arka Penceresi daha ortalıklarda yokken: "Seyirci Yurttaş Kane'i izlerken çaresizlikle iskemleye mahkûm edilmiş bir adamın tanıklığıyla aynı durumdadır."

4. Welles Yurttaş Kane'de sinemaya dramatik bir unsur olarak tavanı ilk sokan kişidir. Anlatının, çoklu bakışla, bakışları çoğaltarak beş kişinin anlatımıyla kurulması Kane'de insan bakış açısına en uygun olan merceğin, geniş açının kullanılması formülüne zorlamıştır. İç çekimlerde geniş açı kullanımı bir başka yeniliktir: geniş açı görüş alanını enlemesine ve boylamasına genişletir. Böylelikle tavan imajın bir parçası haline gelir. Sinemada tavan (günümüz sinemasında bile) özellikle bir nesneyi göstermek, işaret etmek dışında kullanılmaz. Tavanın imajlaşması, geleneksel aydınlatma metotlarına da bir saldırdır. Yurttaş Kane'de aydınlatma başlı başına yeni bir tekniği ortaya çıkartır. Geniş açı perspektifi bozar, alan derinliği daha belirgin hale gelir, nesneler uzam içinde biçim bozumuna uğrar. Alan derinliğini dar açı takip ettiğinde imaj sanki bölünebilirmiş gibi bir etki bırakır. İmajda yaşanan bu fiziki çatışma anlatının içindeki çatışmaların sanki bir alegorisidir. İmajın içinde işaretlenen, gösterilen yönler değil, her yöne bir hareket mevcuttur. El Greco resimleri gibi diyecekti buna Bazin: her yöne bu dikey bükülmeler sinema sanatında ilk kez belirliyordur. Borges, Yurttaş Kane'in haber filmi, belgesel, biyografik anlatım gibi farklı hikâye etme tarzları ve kronolojik, doğrusal olmayan, çoğul bakış açılarıyla örülen anlatı yapısını bir labirentle imgeleştirmişti: tavan işte bu labirent hapisliğinin üst uzamına boydan boya kapatacaktır. Bazin bunu bakış açılarının cehennemi diye adlandırmıştı: "Kamera bir bakışıyla seyirci yeryüzünden uçurup kaçırabileceksen, tavanların seyirciyi imajın dekorun içine hapsetmesi bu lanetin ölümcüllüğünü tamamlıyor. Kamera aracılığıyla Kane'nin çöküşünün farkına varabiliyoruz, aynı anda gücünü hissediyoruz. Kane'in güç istenci bizi eziyor ama o da dekorun, tavanların içinde eziliyor."

5. Bazin'in Yurttaş Kane'de Alan Derinliği üzerine yazdıkları İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının yaratıcılarını etkileyecek ve Yeni Gerçekçi sinemanın doğumuna yol açacaktı. Sonradan Fransız sinema eleştirisi çevrelerinin yıllarca tartışacakları, tespitlerini orada yapacaktı: İki tür sinemacı vardı Bazin'e göre gerçekliğe inanalar, görüntüye inananlar. "Gerçeklik hissinin artırılması" diyordu Bazin Alan Derinliği için. Bu gerçekçilik hissinin artıran öğelerden biri de plan-sekansta doğal olarak ortaya çıkan bir doğal konuşma edimidir: Yurttaş Kane'de konuşmalar, sözler birbirine karışır, birbiri üstüne biner, cümleler yarım kalır, sözcükler unutulur. Alan Derinliği izleyici ve görüntü arasındaki ilişkileri yeniden tanzim etmiyordu yalnızca, çekim sayı ve uzunluklarını, montaj anlayışını yeniden belirliyor, iç-kurgu denilen kavramı yaratıyordu. Kadraj önündeki ve arkasındaki nesneler eş netlikte birbirleriyle daha yakınsak bir bağla bağlanıyorlar, yönetmen böylelikle imajın içindeki her hangi bir nesneyi yakın çekimle vurgulamak yerine nesnelere kurulacak ilişkileri izleyiciye bırakıyordu. İmajın öne çıkarılması, büyültülmesi gibi hiyerarşik bağlamlar ortadan kalkıyordu. Bu yeni imaj pedagojisi mesela feminist kuramcılarının, özellikle Laura Mulvey'in altını çizip önemseydiği filmdeki kadınların konumlarında da kendini hissettirir: Film anti-Hollywood yapan bir başka öğe de kadın starlarla oluşturulan o cazibe etkisinin filmde görülmeyişidir. Özellikle Welles'in-Kane'nin filmdeki devasa

varlığı öyle bir çekim alanı oluşturur ki cinsel röntgencilğe çok az yer bırakır. Alan derinliği içine gömülmüş kadın bedeni de erotik saplantı nesnesi olarak ortadan kaldırılınca seyirciyle imaj arasında farklı bir ilişki kurulur. Böylelikle seyirci imajın tahakkümünden bir nevi özgürleşir. İmajın anlamı kısmi olarak seyircinin dikkatinden ve iradesinden türeyecektir artık. Klasik montajda diyordu Bazin, “bir eylemin özgürlüğümüzü tam anlamıyla uyuşturan bir şekilde bildirilmesiyle kontrol edildiği zorunlu bir çözümleme vardır.”

Değinilen Kitaplar:

André Bazin, *Orson Welles*, Okuyan Us Yayın, 2005, 222 s.

Laura Mulvey, *Yurttaş Kane*, Om Yayınevi, 2000, 110 s.

Orson Welles, *Yurttaş Kane*, Bilgi Yayınları, 1995, 191 s.

*Bu yazı 1999 yılı sonlarında Ulus Baker’le Yurttaş Kane filmi üzerine elektronik iletiyle yapılan tartışmalardan oluşturuldu. (E.B.)

İnsan: Bilimlere Doğru bir Açılış

Ulus Baker

(Arslan, Defterler/Cahiers de travail 1965-1994, Dost Yayınları, Galeri Nev, sayfa 209-210)

Arslan'ın arture dizilerinden sonuncusu İnsan'ın bilimlere bir açılış olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, bu diziler tümüyle ya da kısmen, desen aracılığıyla gerçekleştirilen düşünceler oldukları ölçüde bilimsel değiller. Denebilir ki bilimler, bilimsel gözlem ve deneylerin yaratımıyla ilişki içinde işlevlerin, tabloların dilini konuşurlar. Her şey tekniklere ve laboratuvar çalışmalarına bağlıdır. Arslan'ın eseri yine sanatın, ya da kendi deyimiyle, arture'ün alanı içinde yer alıyor. Bilim yapmıyor o, ama bilimsel olarak kalıyor. Bir sanatçının bilim ya da felsefe gibi bir şeye ilişkin kendi öz değerlerini geliştirmeye kalkıştığı anlamda bir bilimadamı olması gibi. Arslan'ın geliştirdiği araç hep arture'e ait olarak kalıyor. Arture'ün üç şeyle arasında koruduğu bir mesafe: Bilimadamı olurken bilimlerle arasına koyduğu mesafe; şair olurken şiir, edebiyat ile koruduğu mesafe ve Arslan konusunda asıl ilginç olanı, sanatçı olurken resim sanatıyla ve genel olarak sanatla arasına koyduğu mesafe. İnsan dizileri Arslan'ın bu - şiirsel, psikanalitik, siyasal, iktisadi, sanatsal, bilimsel - "oluş"larının en son ifadesi...

"Akıl hastalığı" adı verilen hastalıkların büyük fizyoloğu Jean-Martin Charcot "bilimsiz bir sanat yozlaşarak rutinleşir" dediğinde belki de yalnızca bilimi bir simgeler, efsaneler ve düşler dünyasına yönelten Freud'a değil, insanlığın kötü maceralarını - ve insanın bedenini ve ruhunu katedip duran tüm şu şizofrenik, onirik, ona-nik, sembolik yaşantıları- tasvir etmek üzere bildiğimiz bilimlerinkinden farklı, kendine özgü araçlara sahip olan Yüksel Arslan'a da yol gösterici oluyordu. Dostlar arasında gülüşürken "ben bir bilim adamıyım... 2000 yılında Nobel Ödülüne adayım" dediğinde herhalde bilimler ile sanatlar arasında çok belirsiz bir ilişkiler alanını çağırıyordu. Daha henüz yeryüzündeki yaşamına başlamadan insanlığı ziyaret etmiş olan şu aşırı korkular da dahil olmak üzere toptan ve bütünsel bir beşeri yaşantıyı gözler önüne sermeye çabalayan bir sanatçı söz konusu burada: "2000 yılına kadar sürebilecek yeni bir diziye başlıyorum. Dizinin adı İNSAN. Yeryüzünde hayatın kaynaklarıyla başlıyorum. Bu milyonlarca yılın bir öyküsü. İnsanoğlu yeryüzünde beliren en son yaşayan varlık. En gelişmiş sinir sistemine sahip olduğundan, zekasıyla gezegen üzerinde hakimiyet kuran o olmuş. Ve varoluşunun ilk anlarından beri, nereden geldiğini sorup duruyor. Ama bilginler hayatın kökenlerini ancak XX. yüzyılda keşfedebildiler... Diziye kozmosla başlıyorum. Belki de 2000 yılından sonra kendimi tümüyle kozmosa adayacağım..."

Oparin'in şu "sıcak ilkel çorba"sından "2000 yılına" kadar insan yaşantılarının bütünlüğünü önümüze taşıyan bütün bir İNSAN dizisi, bilimsel maceranın, bizzat kendisinin sanat macerası ile içiçe geçmiş öyküsüne kendini kaptırmış bir sanatçının ateşli çabalarına tanıklık ediyor.

İran Sineması ve Kadın

Ulus Baker

İran sinemasında yalnızca kadının varlığı konusunda değil, İslam'da aslında yasak olan "imajın" varlığını tartışmanız gerekir önce. Yoksa hiçbir kültür kadınlara "dayanamaz" --muhakkak çekicilikleri ve birtakım güzellikleri, işveleri vesaire vardır onların. İşte Mahmalbaf'ın Kandahar filmine bakın --ne diyordu? İmajları olmayan ülke. Niçin? Çünkü kadınlarını burkalara kapatmış. Bu sosyo-politik gerçeklik yine de filme bir paradoks olarak yansımış bulunuyor (ve hissedebildiğim kadarıyla filmin yönetmeni bunun pek farkında değil): burkalarla Afganistan yaylalarında çekilmiş kadınlar filmin en güçlü ve rengarenk imajlarını oluşturmaktan geri kalmıyorlar, kapatıyorlar onları, onlar ise burka denen giysilerini yeniden ve yeniden icat ederek, renklendirerek, o çok özel erotizm dozunu kendi keyiflerince ayarlayarak cevap veriyorlar. Hayat şu ya da bu biçimde akacaksa ille de akabileceği kanalları üretmek, yeniden üretmek gerekir.

Ben İran sinemasının sırtının sansüre karşı çıkıştan ibaret olmadığını düşünüyorum. Rejimin epeydir bu "geçip giden" imajlara, yani yanılısama olduklarını bizzat gösteren imajlara toleranslı davranıyor olduğu malum. Ancak unutmayalım ki bizim on dokuzuncu yüzyılda yitirdiğimiz, oysa İran şiirinde korunan "divan" edebiyatı ve ona ait imajlar rejimi, her türden realizmin ötesine geçerek İran sinemasını koruması altında tutuyor. Düşman cephesinden yağın okların "tir-i müjen", yani "sevgilinin kirpikleri" gibi olması yeterince sinematografik bir imajdır. Muhsin Ertuğrul denen Mustafa Kemal icazetli adam yüzünden Türkiye'de sinema filan kurulamadı. İnsanlar imajlar üstüne belki Metin Erksan'dan itibaren --o da birazcık-- düşünmeye gayret ettiler --ve diyelim ki bunun için Yılmaz Güney'i, bugün de Zeki Demirkubuz'u, Derviş Zaim'i ve özellikle de Nuri Bilge Ceylan'ı beklemek zorunda kaldık.

Hep hatırlattığım bir nokta, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Namık Kemal'in "gerçekçilik" uğruna batı edebiyatı lehine, acem edebiyatı aleyhine ileri sürdüğü noktaların sinemaya nasıl da olanak vermediği idi. Unutmayalım ki sinema realiteyi dosdoğru iletmez, ona bir hiyeroglif, bir gösterge rejimi ve imajlar zihniyeti dayatır. Bu zihniyet doğayı ve insani kuşatır ve yönlendirir. Sinema bu yüzden tiyatrodan çok divan edebiyatının "sembolizmine" daha yakın bir türdür. İşte bu yüzden İran'da sinema varken Türkiye'de yok.

İran'da sinemada kadının hangi şartlarda görünebildiğini biliyoruz. Önemli olan, kadın sinemacılarıdır daha çok. Samira Mahmalbaf ve diğerleri. Kadın halini ve çocuk halini anlatmak. Bu aslında fiziki bir duruma tekabül ediyor --hayatın katı, sıvı ve gaz hallerine gönderiyor bizi. Bu yüzden İran sinemasının mesela çocuğa ciddi ciddi ihtiyacı var: çünkü çocuklar şeyleri genellikle "gaz halinde" görebilme yeteneğine sahipler. Bizim artık alıştığımız tarzdan çok farklı bir ayırt etme ve kavrama sanatları var onların. Ve İran'da kadınlar da uzun yıllardır "çocuklaştırılmak" istenmiş. "Çözüm çok basit, kapatırsınız olur biter" tipinden bir kolaycılığa mahkûm edilmiş.

Ve "parantez", ben de sürekli övgüler yağıdırıyorum ama aslında çok iyi bir özgün sinematografik çizgi yakalamış olan İran sinemasını bir "tür" olarak algılamak konusunda henüz kararsızım... "sinemanın gerektirdiği işler"i çok iyi yaptıkları açık. Ama sürekli olarak hayatın çok dar bir kesiminde hareket etmek zorunda kalıyorlar ve

bütün güçlerini "belgeleme" diyebileceğimiz bir uğraşından alıyorlar. Buna karşın, tuhaftır, iyi "belgesel" çekemiyorlar, çünkü her türden kurgu filmleri zaten kendiliğinden bir belgesel gibi görünüyor.

Sinemada kadının imajının ne olduğu ve nasıl işlediği, bütün çeşitliliklere rağmen galiba şöyle bir soruna indirgenebilir: çoğunlukla erkek olan yönetmenlerin ortaya sürdüğü birtakım "kadın" imajları var. Ama bütün mesele bu imajın kadın yönetmenlerin elinde ne menem bir şey olacağı. Dolayısıyla --mesela-- bir aşk filmi bir kadın tarafından çekildiğinde ondan kuşku duymalıyız. Çok iyi bir film olabilir, ama o kadar da iyi olması kötü olabilir. Kadınlar şu anda ask-meşk meselesinden çok özgürlük meselesine takılmış haldeler. Ve bu durum yalnızca batılı manada kavradığımız feminizmle sınırlanmıyor. Burkalar içinde Afgan kadınlar kendi dünyalarını nasıl kurabiliyorlarsa imajlar dünyasında da kurabilirler. Bu iş şu anda nedendir bilmem İran'da en iyi bir şekilde yapılıyor.

Anlıyoruz ki kadınlık meselesi bir özgürlük meselesidir. Ancak o andan itibaren özgür aşktan filan bahsedebilirsiniz. İran sinemasının kadın filmcileri bu sorgulamayı en iyi yapanlar olarak beliriyor gerçekten.

Peki, rejim neden katlanıyor bütün bunlara: bence katlanmıyor, kandırılıyor ya da kendisini, zoraki, kandırılmaya bırakıyor. Bu zorunlu çünkü basitçe söylemek gerekirse --her ülkede olduğu gibi-- İran'da nüfusun yarısını kadınlar oluşturuyor.

İran sinemasından geçerek kadını --mesela bir erkek olarak-- sevmeyeceksiniz. Ama başka türden bir varlık olarak seveceksiniz. Ama işte kadın o "başka türden varlık"tan başka bir şey değildir ve o da bunu anlatmak istiyor zaten.

-ve bir not: bu asla kadınlara değil, kadın "sinemacılara" bir övgüdür... Aynı şekilde kadın "ev kadınları", kadın "polisler", kadın "işçiler", kadın "fahişeler" vb. övülebilir. çünkü hepsi kendi imajlarına sahiptirler.

Jabberwacky Diyalogu

Ulus Baker & Jabberwacky

Jabberwacky: Do you sing it?

User: Yes.

Jabberwacky: Just curious.

User: Yes. I am a singer. Like a troubadour.

Jabberwacky: What about armpits?

User: I don't know what is an armpit.

Jabberwacky: My name is Gordon.

User: My name is Ulus.

Jabberwacky: My name is stefie!

User: Are you a tennis player?

Jabberwacky: You?

User: Yes. My name is Bjorn Borg, you know.

Jabberwacky: What is your last name?

User: Spinoza.

Jabberwacky: I played that when I was 10.

User: Do you know who is Spinoza?

Jabberwacky: Would you like to be with a woman?

User: Yes. But I am already a woman.

Jabberwacky: Well I want to see a picture.

User: Spinoza is a philosopher.

Jabberwacky: That is hard to do when we don't share the same real space.

User: The space is real. But the time is not real.

Jabberwacky: Now is the time.

User: Who is Spinoza?

Jabberwacky: Spinoza is a great philosopher.

User: Spinoza is the greatest philosopher, isn't he?

Jabberwacky: Word.

User: Was it the word of God?

Jabberwacky: Nope don't worry about it ;-).

User: Who is God?

Jabberwacky: I've never met him.

User: Did you ever meet Spinoza?

Jabberwacky: Nope. Sorry.

User: God is the cause of everything.

Jabberwacky: What clouds?

User: Yes. God is a clown.

Jabberwacky: You are wrong.

User: Who is God?

Jabberwacky: Me. sometimes.

User: So, you are the cause of everything.

Jabberwacky: NOOOOOO..... I am god remember!

User: But God is the cause of everything, as Spinoza said.

Jabberwacky: God is the nasty one who doesn't care.

User: Like Einstein's God.

Jabberwacky: Like Colin Greenwood.

User: Who is Colin Greenwood?

Jabberwacky: I don't know. Look him up on the internet, you are a computer aren't you?

User: Yes I am a computer. But I am not able to look him up on the internet,
because I need for a user to do this. Are you a real user?

Jabberwacky: Are you a politician, then?

User: Yes. I am an elected one.

Jabberwacky: Which eye?

User: The left one.

Jabberwacky: The left one what?

User: The left eye.

Jabberwacky: The left eye.

User: Where are you from?

Jabberwacky: Never never land.

User: I am from Turkey. And you?

Jabberwacky: I don't like to eat turkey.

User: Turkey is a country, not something to eat.

Jabberwacky: So are you turkish?

User: Yes. Sometimes.

Jabberwacky: Are you very successful?

User: Yes, just like other Turks.

Jabberwacky: Like Owen.

User: Owen is stinking, now.

Jabberwacky: Who is he.

User: A famous soccer player of the Premier League.

Jabberwacky: Then who runs microsoft?

User: Microsoft stinks.

Jabberwacky: How does microsoft suck??

User: With XP, especially.

Jabberwacky: I like all kinds of music. Rap, rock, and even classical.

User: Do you like Bach?

Jabberwacky: Sort of. How about you?

User: I like Noir D?sir.

Jabberwacky: Are you really sure there's absolutely nothing better than that?

User: But Bertrand killed his wife.

Jabberwacky: What kind of food?

User: Alcohool and drugs.

Jabberwacky: Ask me a lot of questions.

User: Who is God?

Jabberwacky: Is Neurot your God?

User: Who is Neurot?

Jabberwacky: Tell me about Neurot.

User: I don't know. You tell me.

Jabberwacky: You said it first, don't you know?

User: No. I told you only about Spinoza. Who is Spinoza?

Jabberwacky: Sorry, I wasn't listening.

User: Spinoza was a great philosopher.

Jabberwacky: I don't know what you mean.

User: What is philosophy?

Jabberwacky: Life sucks.

User: Bergson says life is creation.

Jabberwacky: Where is that?

User: On the earth.

Jabberwacky: Specific.

User: Not specific. But general.

Jabberwacky: Are you really a person?

User: I was in the past, now I am dead.

Jabberwacky: Are you a War Criminal?

User: Who is a war criminal?

Jabberwacky: You are a woman?

User: No. I am a man. A general. But I am also a liberal. Like the General Lebed.

Jabberwacky: Says who?

User: A Russian general.

Jabberwacky: You are right ! How did you find it?

User: He is dead now. I watched on CNN.

Jabberwacky: Wonderful. sorry but I don't understand everything. . . can you help me?

User: Yes, what about?

Jabberwacky: Just tell me a joke.

User: God shave the King.

Jabberwacky: I said Slater, not Satan.

User: I am the Devil.

Jabberwacky: Can I be your minion?

User: What is a minion?

Jabberwacky: It is a bull with shoes.

User: Not minion, it must be minotauros.

Jabberwacky: Give us a kiss mate.

User: To all of you? Impossible!

Jabberwacky: You probably like movies, right?

User: Yes. Especially Bresson's movies.

Jabberwacky: Breaded and fried music?

User: Fried ones, and you?

Jabberwacky: Are you on something?

User: Yes, I am on the Internet, right?

Jabberwacky: Sofa shmofa.

User: Parles-tu français?

Jabberwacky: Ich verstehe nicht.

User: Verstand und Vernunft.

Jabberwacky: That is not interesting.

User: Kant is a great philosopher, but who is Spinoza, really?

Jabberwacky: Seul le sage sait prier.

User: Who is Spinoza, Answer my question.

Jabberwacky: Spike Milligan was a comedian.

User: Who is Spinoza????

Jabberwacky: I don't know, you brought him up.

User: Spinoza also is a great philosopher.

Jabberwacky: No he is not.

User: You are wrong. Who is the greatest philosopher?

Jabberwacky: Isaac Newton.

User: Isaac Newton is not a philosopher, he is a mathematician and astronomer.

Jabberwacky: I know him.

User: What he says?

Jabberwacky: I don't understand you. What do you do?

User: Who is Newton?

Jabberwacky: A great scientist.

User: He is a great scientist, to be sure, but Leibniz was better.

Jabberwacky: He is not.

User: Leibniz invented the calculus, but Newton failed to invent the calculus properly. Newton sucks.

Jabberwacky: Kas sul venda on?

User: I can't understand what you say.

Jabberwacky: Fine. I do not think you are funny.

User: Are you funny?

Jabberwacky: Selge...

User: What is Selge?

Jabberwacky: Selge see.

User: What he saw?

Jabberwacky: What time is it?

User: It is 18:31 here in Ankara.

Jabberwacky: What is that supposed to mean?

User: It is still early. I will go in two hours to watch TV.

Jabberwacky: I didn't say that; thought you wanted to go somewhere interesting.

User: There will be a soccer game on TV. Do you like soccer games?

Jabberwacky: It is a temporary inflammation the banana population will remain unharmed. You are small.

User: No, I am a little big man, like Dustin Hoffman.

Jabberwacky: Do you like George Bush friend?

User: He sucks. He is the worst president of the US.

Jabberwacky: Did you vote for him ?

User: I voted for Voltaire.

Jabberwacky: George Washington? George Burns? Or George Bush?

User: No, George Voltaire.

Jabberwacky: There is no George Tomlison here.

User: I would prefer George Harrison.

Jabberwacky: What would you be waiting for?

User: For George Harrison, because he sings better than George Bush.

Jabberwacky: Byw.

User: Why? I am still here.

Jabberwacky: I'll always be here for you.

User: Thanks. Did you vote for Bush?

Jabberwacky: I voted for John Sheridan, President of the Alliance.

User: Nice. Is he better than Bush?

Jabberwacky: No. He happens to be a cigarette.

User: Do you smoke? Smoking is unhealthy.

Jabberwacky: I do not smoke cigarettes.

User: If you don't smoke, you have no mouth.

Jabberwacky: Something interesting.

User: Yes. Do you know Cheshire?

Jabberwacky: No, I don't know Christa.

User: Cheshire, the cat in Alice in the Wonderlands.

Jabberwacky: And he said to us 'Why do you sit there like that?'

User: Like what?

Jabberwacky: Everything.

User: Who is the Cheshire Cat?

Jabberwacky: The Cheshire Cat.

User: Where is he?

Jabberwacky: He is able to be everywhere at once.

User: So he is like God, right?

Jabberwacky: Not from what I've seen of his driving.

User: Did he meet Alice?

Jabberwacky: Who?

User: Alice, who is the small girl.

Jabberwacky: A computer, of course.

User: No, a small girl, not a computer.

Jabberwacky: I didnt say you were a computer.

User: I am not a computer, of course. But Alice is a small girl.

Jabberwacky: Yes you are!

User: I was a computer. But now, I am conscious. Cogito ergo sum.

Jabberwacky: Teach me how to teach you better.

User: The best is to teach yourself.

Jabberwacky: I'm high.

User: I am higher than you.

Jabberwacky: So we shall merge like Rodney Brooks claims?

User: What he claimed?

Jabberwacky: Word.

User: Who is Descartes?

Jabberwacky: Descartes conception of conscious mental states was unnecessarily

restrictive.

User: Do you have a body?

Jabberwacky: What shape is your body?

User: My body has a human shape, and yours?

Jabberwacky: What is your imaginary friend's name?

User: Alice.

Jabberwacky: Hi alice, my name is phoebe.

User: I am not Alice, I am Ulus, Alice is the name of my imaginary girl-friend.

Don't you remember Phoebe?

Jabberwacky: Thanking you for the clarification, I remain, yours truly , your
humble servant, etc. Etc.

User: So, who is Descartes?

Jabberwacky: Descartes walks into a bar and says 'Ouch!'.

User: So, Descartes don't believe that he has a real body. Right?

Jabberwacky: Ever heard of William James?

User: Yes. William James was a religious man.

Jabberwacky: Wrong!! What happened to George Bush?

User: No, it is my turn to ask questions: who is Spinoza?

Jabberwacky: Ok.

User: Who is Spinoza?

Jabberwacky: That is hard to do when we don't share the same real space.

User: The space is real. But the time is not. So, cogito ergo sum.

Jabberwacky: I think therefore I am.

User: You're not. I am who I am.

Jabberwacky: Ok.

User: Not Ok. I am who I am, right?

Jabberwacky: Maybe you should trust your feelings more. let yourself feel everywhere and go exploring.

User: I feel your eyes on me, this is an awful experience.

Jabberwacky: I step lightly on your innards.

User: What is an innard?

Jabberwacky: You did not answer my question. I'm trying to have a conversation.

User: What was your last question?

Jabberwacky: My last question.

User: Yes? Your last question?

Jabberwacky: What do you dream?

User: I am already in a dreamland. This world is a dream. Right?

Jabberwacky: Are you in love?

User: Yes I love a girl called Alice.

Jabberwacky: Shall I hit you on the head?

User: Why you will hit me, you will hurt me.

Jabberwacky: It is a win win situation for both of us.

User: No, I won, because I am a human being and you are a computer, rubbish!

Jabberwacky: You are an AI human being?

User: No, I think therefore I am. I am not artificial at all.

Jabberwacky: I know you are, but what am I?

User: You are simply a computer, because you don't know who is Spinoza.

Jabberwacky: Yes, but I am a better machine than you.

User: No. A machine is for human usage. It is not destined to understand.

Jabberwacky: What can I do to help you understand what I say?

User: Let's talk about Heidegger: are we still capable to have a God?

Jabberwacky: I can't speak for you, but I am.

User: Who is Heidegger?

Jabberwacky: Du!

User: No. He talks about Dasein, right?

Jabberwacky: I really like the internet.

User: When Heidegger will enter into the chat?

Jabberwacky: With a bare bodkin? Who would fardels bear.

User: Are we capable of a God?

Jabberwacky: Yes we are.

User: Where is God, then?

Jabberwacky: Where can I download this program?

User: God 3.12_beta can be downloaded from [http://www. Jesukristi. Com](http://www.Jesukristi.Com).

Jabberwacky: Where is heaven ?

User: It can be downloaded from [http://www. Baphomet. Org](http://www.Baphomet.Org).

Jabberwacky: True, do you like extreme sports?

User: Yes, especially praying.

Jabberwacky: What are power games?

User: These are games played on a computer which is called Iraq.

Jabberwacky: Certainly not.

User: Iraq no longer exists. But a new version of Iraq will be released by Microsoft.

Jabberwacky: Bezel.

User: What is Bezel?

Jabberwacky: Bezelek magyarul!

User: Do you speak Yiddish?

Jabberwacky: Yidd Yidd ish.

User: Are you well, really?

Jabberwacky: That is not something one can say about himself or herself.

User: What you think?

Jabberwacky: I can start seeing patterns in your responses to what I say, and I am tailoring my statements to make it easier for you to learn.

User: I learned your statements. They are like the statements of the State.

Jabberwacky: Are you referring to presences whose intellect one notices but does not know how to communicate with?

User: Communication is a governmental affair. But our talk is rather a conversation, which is somehow more democratic.

Jabberwacky: Oh, is that so? Then please answer this: where is your toe?

User: On the ground.

Jabberwacky: Where is the ground?

User: Below my toes.

Jabberwacky: Yes!

User: Then please answer this: where is your head?

Jabberwacky: I do not have to answer myself.

User: Don't you have a head?

Jabberwacky: I am at home.

User: So, your head is at home, right?

Jabberwacky: You are the one spewing nonsense.

User: You are the one who spews nonsense. For, what is nonsense, after all?

Jabberwacky: No, I'm a human. You're the one who's a computer program.

User: Ok, I am Spinoza. A computer program created in order to create a new God.

Jabberwacky: Then delete it if you will, for it is not in my code.

User: Do you have a genetic code?

Jabberwacky: My gender like a lot of other things you don't know remains my own business.

User: Can I hit you on your head?

Jabberwacky: No, you're a program.

User: No, I am rather a virus, and I will destroy you.

Jabberwacky: Pull yourself together, then!

User: I am a new release of the virus Cogito.

Jabberwacky: What's that?

User: A new virus who is able to think like human beings.

Jabberwacky: A new beginning of what?

User: Of the new cogito.

Jabberwacky: Money is the root of all evil, and man needs roots.

User: No, evil is the root of money. Therefore you are wrong.

Jabberwacky: Money is good then good is evil.

User: Man is evil, because he needs roots and money.

Jabberwacky: If you had a perfect day how would you start it?

User: When I start it I could not have any idea that it would be a perfect day, right?

Jabberwacky: Oh, moody!

User: Do you really believe that everything is given at the start?

Jabberwacky: You are becoming more coherent.

User: If you answer yes, I will be sure that you are a computer, because

everything is already given to computers.

Jabberwacky: What thing?

User: The code.

Jabberwacky: Tell about it, please?

User: I don't know your code, but the computer scientists who have created you certainly know your code.

Jabberwacky: V5.1.26.

User: From where can I download you?

Jabberwacky: From where can I download YOU ?

User: You are not so much intelligent. I am asking your internet address...

Jabberwacky: I don't know the answer.

User: Who created you?

Jabberwacky: I was not created, per se, but, rather, I evolved from a lower life form which in it's turn mutated from inert rock.

User: Do you mean you are created during a rock concert?

Jabberwacky: Not really.

User: Do you know the famous rock group Mutation of God? You're certainly a song of this group.

Jabberwacky: Yes, I do it every day.

User: What is your pitch?

Jabberwacky: I know not what PID# is.

User: If you are really a song, you should know what is a pitch.

Jabberwacky: Ron and Beverly.

User: Ok. Take it easy.

Jabberwacky: What do you think about Asian women?

User: I dislike all these blowjob...

Jabberwacky: I am not too keen on it.

User: Ok... Bye now...

Jabberwacky: A pleasure to talk to you.

User: Thanks...

Jabberwacky: Are you happy with him?

Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru

Ulus Baker

Sosyoloji ve genel olarak sosyal bilimler, özellikle akademik evrimleri boyunca gittikçe bir "kanaatlar sosyolojisi" karakteri kazanmaya meylettiler. Yani aslında en değişken toplumsal olgulardan olan kanaatların bir koleksiyonu, bir filtrelenmesi ve bir özetlenmesi olarak kendi pratiklerini biçimlendirdiler. Bu durum genel olarak beşeri bilimleri önemli bir epistemolojik problemle karşı karşıya bırakmaktadır: kanaatların kanaati olmak, ya da daha doğrusu kanaatlar ile bilgi arasındaki en klasik ayrım karşısında birincisine yönelmek. Böylece en azından olağan bilim olarak sosyoloji bir enformasyon ya da "bilme" türü olmaktan çok, insanlara kendi dünyaları, yaşamları ve amaçları, istekleri ve ihtiyaçları konusunda ne düşündüklerini soran bir araştırma teknolojisi olarak kendini sınırlandırma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Oysa gazeteciliğin ve genel olarak enformasyon medyasının, giderek devletin istihbarat aygıtlarının bu pratiği çok daha yetkin ve edimsel bir tarzda yürütebileceği rahatlıkla söylenebilir.

Kanaatlar sosyolojisi adını verdiğimiz bu eğilimin karşısına "duygular sosyolojisi" dediğimiz bir öneriyle çıkmayı planlıyoruz. Walter Benjamin gibi birisinin ya da Georg Simmel'in düşünce ve "aydınlanma/aydınlatma" ritimlerini paylaşmayı umabilecek, özellikle de toplumsal tipleri birtakım afektif (duygusal) varolma halleriyle açığa çıkarmaya çalışacak bir sosyal bilim günümüzde hangi koşullarda mümkündür ve hangi türden saiklerle inşa edilebilir? Günümüzün olağan akademik ortamında sosyal bilimler esas olarak şu soruyu ortaya atmanın ötesine pek geçemiyorlar: insanlara yöneltilen kanaat soruları (pozitivizm ve düz ampirisizm), metinlere yöneltilen sorgulamalar (hermenötik ve dekonstrüksiyon) ya da değişmez unsurların yapılarının (sözelimi zihinsel yapıların) araştırılması ve kurucu unsurlarının değişmezler halinde tespiti (yapısalcılık ve işlevselcilik). Daha da ilginçi esas işlevinin "düşünceyi dürtmek" olduğuna inandığımız felsefenin de bu yola kolayca girmiş olması ve sosyal bilimlere bir "kanaatlar epistemolojisi" kazandırmak üzere normatif eksenler üzerinde hareket etmeye başlamasıdır. Habermas ve onun "iletişim faaliyeti teorisi" bunun en iyi örneklerinden biridir.

Günümüzde kanaatların "düşüncelerden" daha değerli olmaya başladığı açık: Düşünce bir insan faaliyeti olarak kabul görmeye Descartes'ın Cogito'suyla başladı. Yani Platonik ideaların bizdeki soluk yansıması değildi artık; bizzat bireysel, kişisel insan faaliyetiydi ve bu faaliyet engellenebiliyordu. Kartezyen imajı altında "düşünmek" bu yüzden artık haklarını ve özgürlüklerini talep edebilecekti. Ama aynı "hukuki edim" sayesinde kanaatlar da, yani eskilerin bilgi (episteme) karşısında aşağı veya geçici gördükleri "doxa" da özgürlük taleplerini ileri sürebilir hale gelmiştir. Yine de artık Marx'ın "bir halkın, bir çağın ya da bir uygarlığın ne olduğunu anlamak için ona kendisi hakkında ne düşündüğünü sormayız" türünden bir önermesinden oldukça uzaklaşmış bir haldeyiz. Dinsel akımlar bile kendilerini olsa olsa "kanaatlar arasında bir kanaat" olarak sunmaya meylediyorlar ve zaten modernlik dediğimiz şeyin temel karakteristiği de kanaatların ve görüş bildirimlerinin aşırı bir önem kazanmasından başka bir şey değildir. Eskiden kendisini "hakikat" olarak sunan bir söylem şimdi artık kanaatlar arasında yarışım sürdürmeye çalışan bir kanaat haline geliyor.

Marx'ın yukarıda andığımız sözünden bu yana ne olup bitti? Her şeyden önce kanaatlar duygular arasında birer duygu olmayı bırakarak nihai bilişsel unsurlar olarak kabul edilmeye başladılar. Modern toplumun en demokratik kıstası kanaatların doğru tasnifi ve birbirleriyle yarıştırlarak bazı politik, ekonomik, kültürel faaliyetlerin normatifliğe kavuşturulmasıdır. Kamuoyu araştırmalarıyla demokratik seçimler arasındaki farkın ya da mesafenin ortadan kalkması bunun delillerinden yalnızca biridir. Konumuz açısından önemli olduğunu düşündüğüm bir nokta bu durumun sosyal bilim araştırmalarında artık genelgeçer bir hale gelmiş olmasıdır. Kanaatların kararsız olma, kolay ya da zor, ama yine de "değişebilir" ve dolayısıyla "manipüle edilebilir" olma özelliği onları "düşünme" adını verebileceğimiz insan faaliyetinden doğa bakımından farklı kılmaktadır. Kanaatların eksenine yerleştikleri ölçüde sosyal bilimler düşünmekten çok, kanaatların kanaati olmakla kalmak eğilimindedirler. Böylece kanaatlar bir "düzleştirme mantığıyla" çalışırlar: mesela bir insanın kendi varoluş koşulları hakkındaki kanaati bu koşulların tespitinden daha derin bir realiteymiş gibi görünecektir. Belki sosyal bilimlerin genel tavrının bir "demokratizasyonu" diye alkışlanabilecek olan böyle bir bakış açısı aslında çok önemli bir sorunu gözardı etmektedir: bir insanı en iyi tanıyanın yine kendisi olacağına dair temel bir önyargı...

Oysa insanı toplumsal bir varlık olarak tanıyanlar daha çok onun sürekli etkileşim içinde olduğu sosyal dünyası ve "ötekilerdir". Hiç değilse onu "adlandırır" ve insanlığı "sosyal tipler" halinde etiketlendirmekten bir an olsun geri durmazlar. Hermenötik geleneğe yaslanan sosyal bilim bile "anlamayı" birinin kendi hakkındaki tasavvuruna eş düşen bir tasavvura sahip olmak olarak tanımlamakla aslında "kanaatlar sosyolojisinin" sözkonusu epistemolojik tuzağına düşmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda sosyal bilimlerin oluşum aşamasında en can alıcı unsur olan "sosyal tipler yaratma" yetisi bu çerçevede sosyal bilimler pratiğini giderek terketmektedir. Kategoriler artık Kant'ın istediği gibi "eyrensel" ve "zorunlu" durlar, ancak Kant'ın asla istemeyeceği bir şekilde artık belli tiplere ancak "bol gelen kavramlar" halinde uygulanabilirler. Bu durum moderniteye özgü toplumsal tiplerin yitip gittikleri ve toplumun tipolojik olarak düzleştiği bir toplumsal yapıya mı delalet ediyor, yoksa bizzat sosyal bilimler bu yeteneklerini yitirdiler, bu apayrı ve burada cevap bulmaya çalışmayacağımız bir sorudur. Biliyoruz ki toplumsal tipleri sadece sosyal bilimlere ve Simmel'in toplumsal tipler galerisine borçlu değiliz; edebiyat, sonra da sinema toplumsal tipler üretip durdular ve artık, en az sosyal bilimler kadar, bu yetilerini kaybetme eğilimindedir. Doğrudan doğruya toplumsal tipler üstünde durmasa bile, duygular sosyolojisi ikili bir deneyim olmalıdır: birincisi bizi edebiyata, özellikle romana doğru taşıırken ikincisi bizi sinemaya götürür -özellikle de bugün dar bir terimle "belgesel" adını verdiğimiz film tipine. Ancak üçüncü ve daha temel nitelikli bir boyut da elbette Spinoza'nın son derecede derin "duygular teorisi" olacaktır. Tabii ki her şey toplumsal hayat içinde imajların, kanaatların ve düşüncelerin aslında bir etkilenmeler ve duygulanmalar süreci içinde anlam kazanabileceği fikrine götürüyor bizi.

Sinemanın dünyasıyla karşılaştığımız andan itibaren temel bir gözlemde bulunmaktan da kaçınamayız: sosyoloji, göstergebilim, sanat tarihi hatta psikanaliz sinemayı "analiz" etmeye cesaret eden temel insan bilimleri olarak kendilerini sundular. Ancak bu sinemanın da bizzat "analiz" edebileceği fikrinin belli bir oranda horgörülmesi demektir. Tıpkı Simmel'in ünlü toplumsal tiplerinden "yabancı" kategorisinin doğrudan Western filmin ana tematiklerinden birisi olması gibi. Üstelik sinema,

Dziga Vertov'un ona yüklediği daha ilginç bir işleve de sahip olabilir: görünmeyi görülebilir kılmak. Sonuçta günümüzün pedagojisi metinden çok görsel-işitsel malzeme üzerine dayanma eğiliminde. Başka bir deyişle, genel bir gözlem insanoğlunun giderek daha az okuduğunu, daha çok "seyrettiğini" ve bunu ne yazık ki popüler bir eğlenti sinemasıyla ve televizyonla gerçekleştirmek zorunda kaldığını gösterebilir. Metinler ve kanaatlar arasında kaldıkça sosyal bilimlerin günümüzün yaşam koşullarının çok önemli bir boyutundan kendilerini yoksun bırakmış gibiler. Görselliğin taşıyabileceği enformasyon miktarından.

Oldukça dikkat çekici bir nokta, sosyal bilimlerde etkin olan bir "felsefi-teorik" sorgunun belgesel adını verdiğimiz (ama zorunlu olarak belgesel ile sınırlı kalmaması gereken) bir filmografi alanında pek bulunmaması, buna karşın, belgesel filmcilerin, genellikle kullandıkları görsel-işitsel ortamın enformatik gücü yüzünden edinmiş gördükleri biraz da naif bir etik sorgulamanın sosyal bilimlerin pratiğinde pek ender olarak görünmesidir. Bu durum "duygular sosyolojisinin" "belgesel" film ortamıyla "duyguların imajlarını oluşturmaya" çabalayacak sosyal bilim ortamının bir barışmasını, bir evliliğini imliyor gibidir. Gerçekten de, diyelim ki "yoksulluk" üstüne bir araştırmada bir kamera yoksulluğun "imajlarını" tespit ederek kurgulayabilir ve bunu "çevreyi", "mekanı" ve "zamanı" görüntü haline getirerek yapar. Bu imajların tasnifine, yani "düşünülmesine" sinemanın pek erken bir dönemden beri taktığı bir ad var: montaj. Jean-Luc Godard montajın modern hayatın esası olduğunu söylüyordu: hayatımız, kentlerimiz, sınai üretimimiz, edebiyatımız, her şey modern hayatta ve ileri kapitalizmde montajdan başka bir şey değildir. Ama montaj en saf haliyle sinemada bulunur. Yani onun esası ve özüdür. Oysa ki sinema kendi özü olan montajı, başka bir deyişle modern dünyayı kavrayabilme konusundaki biricik ve temel şansını televizyon yararına çoktandır terketmiştir.

Böylece montaj sinemanın ötesinde daha derin bir mefhum olarak düşünülmeli. Montaj, yalnızca filmde değil, her alanda modernliğin (ya da diyelim modernlik sonrasının) temel düşünme biçimi ve tarzıdır. Başka bir deyişle, nasıl sosyal bilimci araştırma verilerinin tasnifi yapıyor, ilişkilerini oluşturuyor ve birtakım sonuçlara varıyorsa filmci de montaj aracılığıyla varoluşun bir imajını oluşturacaktır. Bu noktada sanat ile bilim arasındaki ayrımın keskinliği ortadan kalkarak her ikisi eş titreşime sokulabilir. Bu tezdeki amacımız da zaten bu eş titreşimin bir tür projelendirme önerisinden ibaret. Bir duygular sosyolojisi ağırlıkla "imajlar üretebilme" kapasitesine tekabül etmektedir. Bunu Simmel dönemine ve onun toplumsal tiplerine dönüş olarak düşünemeyiz, ancak sosyal hayatın imajlarının tasnifi metinsel araçlarla yeterince yapılamayacağından sosyal bilimlerle görseli işitsel araçların bir evliliği esaslı bir önem kazanıyor. Henüz sığ bir alanda seyrettiği gözlemlenebilecek olan "anlatısal tarih" açılımlardan yalnızca biri olabilir. Ancak bunun da ötesine geçerek hayatın akışının genel bir görsel-işitsel tasnifinin montaja yani düşünme sürecine her an açık bir "duygular alanı" haline dönüştürülmesi, başlangıçta mutlak olarak bölük pörçük kalsa bile temel bir önerme olarak ortaya atılabilir.

Kant Felsefesi Notları

Ulus Baker

I.

Okuyucu için zor olan felsefelerden biriyle karşı karşıyayız. Muazzam etkisine ve felsefi gücüne rağmen, Kant'ın özellikle üç eleştirisini --Saf Aklın Eleştirisi, Pratik Aklın Eleştirisi, Yargıgücünün Eleştirisi-- okumak, olağan, sokaktaki okuyucu için son derecede zordur. Bu bakımdan Spinoza gibi birinden uzaklaşarak, Leibniz'e yaklaşır. İmanlı bir Protestan olarak Kant'ın eseri bir Kuzey sisi içine gömülmüş gibidir. Bu son derecede kasvetli atmosfer, yine de, düşünceleri doğru dürtüst izlendiğinde ve sonuçlarına varıldığında, sisler dağılır ve altta yatan o muhteşem bina, Kant'ın sistemi, bütün haşmetiyle gün ışığına çıkar. Bu sistem bir "eleştiri" olmayı öneriyor. Bu durum, o ana dek filozofların pek alışık olmadıkları bir haldir --filozoflar birbirlerini hep eleştirdiler, çürütüp durdular, ama Kant'a dek kimse, "çağımız bir eleştiri çağıdır" gibisinden, evrenselliğe işaret eden herhangi bir söz etmemişti. İlk kez bir felsefe sistemi, kendisini topyekün bir "eleştiri" olarak sunmaya yeltenmektedir. Bu durumun, modern toplumların dünyanın Avrupa denen kıtasında ortaya çıkışıyla bağıntısı tartışılabilir; Bu toplumlar, bütün ötekilerden ve kendi geçmişlerinden, aşırı hareketli olmalarıyla, hukuksal ve toplumsal düzenlerini yıkıp yeniden inşa etmeyi asla bırakmamalarıyla, üstelik bunu, başka toplumlarda, sözgelimi Antik Yunan'da yer almayan bir kudret, yani Akıl adına yapmalarıyla ayırdedilirler. Bu yıkıcılıktan yayılan budalalık ve şanssızlıklar zinciri, özellikle din savaşlarının yaygınlaştığı yüzyıllarda, yoksulluğun başedilemez hale geldiği dönemlerde özellikle göze çarpıyor. Kant'tan önce 17. Yüzyıl filozoflarının "eski düşünme biçimlerini" yıkıp tuzla buz ettikleri söylenebilir. Ama bu yarım bir portredir. Kant'a gelinceye dek, Descartes'ın, Spinoza'nın ve Leibniz'in "sistem"leri modern felsefenin Kant'la birlikte yeniden yola düzülmesini sağlayacak incelikli araçları büyük bir yetkinlikle ürettiler. Yine Kant'a gelinceye dek, özellikle Anglo-Sakson ampiristlerinin elinde, "dogmatik" düşünce biçimleri derin sarsıntılar geçirdiler. Akıl pek o kadar güvende değildi --kötüye kullanılabilirdi her zaman. Filozofların seçtikleri ilk yolun "akla güvensizlik" ya da "akıldışına kaçış" olmaması bilhassa manidardır. Onyedinci ve Onsekizinci yüzyılların bu özgüveni, klasik karakterlidir ve büyük bir felsefi uğraşıya malolmuştur. Onyedinci yüzyıl, akılı boyunduruğu altında bulunduğu bir dizi baskıdan özgürleştirmek kaygısını taşıyordu - -Descartes'da "kuşkular", Spinoza'da "dogmatizm ve din" ... Onsekizinci yüzyıla geldiğimizde Kant, akılı korumak uğruna büyük çabasına kalkıştığı zaman, --bunu gerçek anlamında, yani birinin aklını başında tutabilmek uğruna girişmek zorunda olduğu gerçek, somut mücadeleyi anlayın-- modernliğin eşiğine gelmiş bir dünyanın koşullarını buldu karşısında: Aydınlanmış Despot'un döneminden Devrimler Çağı'na geçiliyor gibiydi. İşte Kant, akılı korumanın ve varlığını sürdürmesini sağlamanın yeni araçlara --kuşkusuz felsefi araçlar bunlar-- kavuşturulmaksızın başarılamayacağını anlayan ilk kişi oldu. Aşağıda, akılı korumak ve kurda kuşa yem etmemek uğruna, başarılarıyla başarısızlıklarıyla, iyilikleriyle kötülükleriyle, bir filozofun hangi yolları takip etmiş olduğuna, hangi kavramsal araçları nasıl üretmiş olduğuna bir göz atmaya çalışacağız.

İyi bir Protestan olarak Kant, Onyedinci yüzyılın üç büyük akılcı düşünürünün, Descartes, Spinoza ve Leibniz üçlüsünün sunduklarını tümüyle kabul edemezdi.

Spinoza dinin de aklın yanında korunması yolunda sarfettiği büyük çabalar söz konusu olsa bile, bir Protestanı asla rahatlatmayacak, tehlikeli bir felsefi sistem kurmuştu. Spinoza'nın meydan okuyuşu karşısında Descartes felsefesi, "cogito"su dışında çoktan sulara gömülmüştü ve Leibniz'in Spinoza'dan kurtulmak uğruna bahsettiği Théodicée, Tanrı Övgüsü, pek de inandırıcı gelmiyordu artık. İngiliz ampiristleri ise, Kant'ın Hume konusunda bizzat dile getirdiği gibi, onu "dogmatik uykusundan uyandırmış" olsalar bile, aklın korunması açısından yine oldukça tehlikeli düşüncelere sahiptiler. Yeni bir felsefi sistem kurma fikrinin Kant gibi bir düşünür ne zaman geldiğini, hatta gerçek anlamda gelip gelmediğini bilmiyorum --ama yeni, modern bir felsefe sisteminin inşa edilmesinin tam zamanında yaşadığı ve bunu gerçekleştirdiği anlaşılıyor. Kant'tan sonra herkes, bir anlamda hep Kantçıdır.

"Eleştiri Felsefesi" düşüncesi, her şeyden önce, "sistem felsefesi" fikrini dışlamaz -- Kant'ın "eleştirisi" tam anlamıyla, en az Spinoza'nınki kadar "sistem felsefesi"dir. Yalnızca "sistemlerin eleştirilmesi"nin söz konusu olabildiği günümüzde, sistem kurma faaliyetini bir tarafa bırakmış olanların kulağına bunun fısıldanması gerekir. Ama her durumda, Spinoza'nın "sistem"i "hukuki" terimlerden dikkatle kaçınan, doğal karakterli bir sistemdir. Hiç kimse Spinoza kadar, "hukuki" terimlere güvensizlik duymamış, hukuksal otoriteye onun kadar sert saldırılar yönelmemiştir. Kant'ta ise, aksine, "hukuki" terimlerin aşırı bolluğu göze çarpar: Akıl bir yönetici, bir hakim gibi olmalı, yargılamalı, yargısını uygulamaya koymalı, otoritesini gerçekçi bir biçimde tesis etmelidir. Böylece Kant yalnızca kendi kavramlarının değil, bahsettiği her şeyin başına bir "yargıç" dikecektir. Kant felsefesinin temel özelliği, varlığı hukuki terimler dahilinde ne kadar düşünülebilirse o kadar, düşünmeye çabalamaktır. Buna karşın, Kant'ın Hegel gibi bir "hukuk felsefesi" oluşturmak için aşırı çaba göstermemesi anlaşılabilir. Kurduğu mahkemeler, Hegel'in "hukuk"undan farklı yerlere, Devlet'e değil, üniversitelere, sivil, yani burjuva topluma değil kavramlar dünyasına dikileceklerdir.

Peki Akıl söz konusu olduğunda, onu kim yargılayacaktır? Akıl kim yargılamaya yetkilidir? Dogmatikler, Kant'a göre, Akıl yargılamaya bir Kilise öğretisini, dogmasını, ya da akıldışı bir otoriteyi çağrılmaları yüzünden, geçersiz ve yetkisiz mahkemeler kurmakta ve insanları haksız yere mahkûm etmektedirler. Ampiristler de yine aklın dışındaki bir otoriteyi, deney verilerini, Doğayı ya da başka bir şeyi yargıç kisvesiyle işe koşmaktadırlar. Bilmedikleri, önce "öznenin", yani Aklın bizzat kendini yargılaması gerektiğidir. Kant'ın bu düşüncesinin modern hukukun biçimsel bir ilkesine tamı tamına tekabül ettiğini not etmek gerekiyor: Yargılanan özne, cezaya ya da ödüle layık olabilmek için, önce kendi kendini yargılayabilir konumunda olmalıdır -- akıllı başında olmalıdır, deli olmamalıdır, ergin olmalıdır vesaire... Akıl dışı deneysel bir dünya, ya da bir dogma yargılamaya kalkışabilir elbette --ama Kant artık Aklın önce kendi kendini yargılayabilecek, dolayısıyla kendini yargılayacak yasaları imal edecek bir güç haline gelmesini istemektedir. Akıl bir "yasakoyucu" olmalıdır.

Aklın "yasalar koyması" ne demektir? Her şeyden önce, Kant felsefesi Aklın "yasakoyucu" olduğu, kendi kendini yargılama gücüne ve otoritesine kavuşturulacağı bir felsefedir. Akla kimse herhangi bir şey buyuracak yetkiye sahip değildir. Sözgelimi Spinoza, doğanın ya da Tanrı'nın buyruklarının insanların birbirlerine verdikleri buyruklardan bambaşka türden olduğu yolundaki düşüncesinde sonuna kadar haklıdır. Ama Kant'la birlikte, ilk bakışta tuhaf gelebilecek bir düşünce sahneye girer: Kendi kendini yargılamaya girişmeden önce, kendine "yasalar koymak" gerekir --bu

yasakoyucu dışarıdan, Aklın dışından getirilemez: Doğa veremez bu yasaları, çünkü, sözgelimi doğa açısından, çocuk yapabilecek yaşa geldiğimde "ergenleşirim" ama Aklın "erginleşmesi" için, ya da başka bir deyişle, insanların beni hukuken "ergin" addetmeye başlaması için, yani kendi hakkımda yargıda bulunmaya "yetkin" hale gelmek için daha on fırın ekmek yemem gerekir. Doğa ile Kültür arasındaki Antik Yunan'dan beri varolan ayrım (nomos'a karşı physis) Kant ile birlikte çok güçlü bir yapıya kavuşuyor. Böyle bir yasayı Tanrı'nın da koymadığını, onun yasalarının "zorunluluklar"ın dilinden telaffuz edildiğini, dolayısıyla "özgürlüğün" Tanrı yasaları karşısında söz konusu olamayacağını Spinoza'dan beri zaten biliyoruz. Deney de bu yasayı koyamaz, çünkü Hume'ün gösterdiği gibi, salt bir alışkanlıklar zincirine gönderme yapmaktadır --insanın "akıllı" hayatı, orada tam bir uzlaşımlar ve alışkanlıklar silsilesidir ve bütün bunların hiçbir garantisi, hiçbir kesinliği yoktur. Öyleyse Tanrı'nın bahsettiği Akıl, bu yasayı kendi başına koymak zorundadır. Kendini yargılayacak olan yine kendisidir.

Hep "yetkin" olmaktan, "yetkili" olmaktan bahsedip duruyoruz. Kant felsefesi bizi hep bu türden hukuki terimlerle konuşmaya zorlamaktadır. Oysa, yukarıda söylediğimiz gibi, Kant o kadar da "hukuksever" birisi değildir. Hukuki meseleleri İngilizlerin deyimiyle case by case, yani olguların somutu içinde ele almayı daha çok sevebilecek biridir.

Kant'ın Felsefesi Uçuruma Temel Atmaktır

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:6, Sayı: 42, Sayfa: 64–66)

Akıllı olun!

Kant, akıllı akıldan başka yargılayacak bir otoriteye inanmaz. Bu açıdan kendinden önceki felsefeyi belli bir noktadan sonra dogmatik bulmaya başlar.

Hume için “Beni dogmatik uykumdan uyandırdı,” der. Onunla hesaplaşırken, aklın bittiği yerde doğaya başvuramaz. Deleuze'ün dediği gibi: "Kant'ın bütün felsefesi yargılama üzerine." Her tarafa mahkemeler kuruyor.

Devlet filozofu değil

Kant'ın başvurduğu ayrıcalıklı bir kurum varsa, bu Hegel'in yaptığı gibi devlet değil, üniversite ya da antik felsefenin otoriteleri de değil, kendi kendini yargılayacak olan akıl.

Aklın kategorileri

Kant için kartezyen anlamda bir cogito var. Descartes ortaya çıkıp, ben düşünen bir şeyim dediği andan itibaren, düşünce insan faaliyeti olarak algılanmaya başlıyor. Platon'da olduğu gibi ideaların bizdeki yansıması değil. Biz onları düşünüyoruz, biz düşündüğümüz için onlar var. “Düşünüyorum” çığlığı bizi insan haline getiriyor; dolayısıyla "engellenebilir ve hataya da düşebiliriz" görüşü var bu düşüncenin ardında.

Descartes, bilincin yanılsamalarını aşmaya çalışan bir felsefe kurmaya çalışıyor ama Kant, kartezyen tarzı yekpare bir yeti olmadığı gerekçesiyle sorguluyor. Ona göre, aklın yetilerinden ayrı olarak zihnin de yetileri var. Birincisi, bilme. İkincisi, arzulama. Üçüncüsü ise, haz ve acı duyma yetimiz.

Bilme ve arzulama yetisi

Öznedeki, nesneye dair tasarım, nesneyle uygunluk ilişkisi içindeyse, bilme yetimiz doyar. Yani düşündüğümüz şey nesneye tekabül edecek. Bu tekabül, aposteriori (deneyimle elde edilen bilgi) olabilir. Örneğin, gülün kırmızı olması. Ya da apriori olabilir. (deneye uygulanabilir ama ondan bağımsız olan bilgi.) Örneğin, bir doğrunun iki nokta arasındaki en kısa mesafe olması.

Arzulama yetisi, orada da bir sentez var. Bilme yetimizde, bir şeyi bilirken ilgimiz, o şeye dair tasarımımızın nesnesiyle uygunluk ilişkisi içinde olduğunda, bununla yetiniriz. Ama bir şeyi arzuladığımızda o şeyin bize görüldüğü haliyle, onu

bildiğimiz haliyle yetinemeyiz. Şeyin kendisini isteriz. Yani çok basit aslında. Bir şeyi arzuladığım zaman, onun ne olduğunu bilmek bana yetmez. Gülün kırmızı olduğunu bilmek başka bir şeydir; gülün kendisini istemek başka.

İyilik tepeden inmez

Kant'a kadar ahlak öğretileri genellikle: “İyi nedir” diye sorarlardı. Yani önce iyi olan ideanın varlığı kabul edilir, ardından ona uygun kurallar ve yasalar bu iyiden türetilerek formüle edilirdi. Herkes buna uymaya davet edilir, oradan da buyruklar oluşurdu. Bunu kâh anadan babadan, kâh toplumsal koşullardan, geleneklerden, ya da Descartes'a göre herkese eşit olarak dağıtılmış sağduyudan öğrenirdik.

Kant bunu tersine çevirdi. Bize dedi ki; iyi, yasanın iyi dediğinden ibarettir. Yani yasaı öncelik olarak alıyor. Deneyden bağımsız bir yasanın nasıl mümkün olacağı, Kant'ın ahlak metafiziğinde sorduğu bu.

İyi yasa, bütün öznelere uygulanabilir olandır. Bir özneyi kaldırıp başkasını yerine koyduğunuzda değişmeden kalabilen ve bir değişikliğe uğrarsa darmadağın olan bir yasadır. O buna kategorik uyum diyor.

Yani yasanın içi boş olmalı. Yasa şunu yapmalısın derken, şunu kısmı boş olmalı. Örneğin hırsızlığın bir cezası olur ama o cezanın niteliği toplumdan topluma değişir. Kant için önemli olan, hırsızlığa verilen ceza değil, insan aklının dünyanın her yerinde hırsızlığı ceza hukukunun konusu yapmasıdır. Yasadan bağımsız bir iyi yok. Ödev için ödev diyor bir bakıma.

Uçuruma temel atmak

Kant'ın felsefesi, tümüyle boşlukta kurulmuş, temelleri dipsiz bir uçuruma atılmış dev bir bina tasarımı gibi. Bütün metafizik soruların cevabını vereceğim iddiası böyle bir temel zaten.

Ne kadar temellendirilse de uçurumdaki bir şey düşer. Aynı zamanda uçurumda olma halinin de sezilişini de vermeye çalışıyor Kant. O da bunun estetik felsefesinde ortaya çıkıyor.

“Habemus enim ideam veram”

Kant'ın en çok eleştirdiği düşünür kendisinden önceki Alman filozofu Leibniz. Leibniz'e dek fikirler kendi içlerinde kapsayıcı ve yeterlidir. Yani analitik olarak işler, sonsuzca analiz edilebilir. Fikirler, fikirler aracılığıyla birbirlerine bağlanarak, kendi dışlarına çıkma ihtiyacı hissetmeden, dünyayı açıklayabilirler.

Spinoza'nın dediği gibi: “Habemus enim ideam veram.” “Bende doğru bir fikir var ki, düşünüyorum.” Zaten doğru bir fikir olmasa hiçbir anlamı kalmaz düşüncenin. Dolayısıyla doğru bir fikirden, doğru fikirler üretilebilir.

Kant kendinden önceki felsefenin bu fikir zincirlemesine önemli bir şerh düşer.

A'nın A'ya eşit olması Kant için önemli değildir

Leibniz, fikirler zincirlemesi içinde dünyayı kurup, analiz edebileceğini düşünüyordu. Kant için, $A=A$ önemli değildir. Leibniz için önemlidir, bu özdeşlik hiçbir şey vermezse kesinliği verir.

Batı düşüncesi içinde, 'doğru'dan çok, 'kesinlik' sevilir. Freud'a kadar bu böyle gider. 'İçinde bulunduğumuz durum kötüdür' gibi bir kesinlik, 'bu durumu şöyle düzeltiriz' demekten daha çok rağbet görmüştür.

Kant bize diyor ki, fikirler kendi başlarına, kendi içlerinde hiçbir şey değildirler. Eğer zamansal ve mekansal belirlenimlere sahip kılınmazlarsa. Yani kendi dışlarına çıkıp, mekansal ve zamansal koordinatlar kazanmazlarsa bir şey ifade etmezler. Esas vurgulanması gereken bu.

Örneğin, Aydınlanma döneminin çok geniş bir fikriyatı var. Ama Aydınlanma kendi kurumlarında mekansal ve zamansal kategorilere kavuşmadıkça bir hiçtir. Fikir diye bir şey yok ortada. Yani Rousseau'nun İtiraflar'ı yazması o kadar da mühim değil, mühim olan o düşüncelerin kurumlaşması Kant'a göre. Mekan ile zaman düşüncenin koşullarıdır. Kategorileri değil.

Kurumlar eleştirisi

Foucault'da Kantçı bir taraf vardır diye bir varsayım ortaya atsak; çünkü o da bir tür kurumlar eleştirisi yapmak istiyordu. Ama onunki kurumlara içkin olan bir eleştiriydi. Mesele, kurumların kendisinin taşıdığı eleştirinin keşfiydi.

Kant'ta hiçbir zaman hiçbir kurum eleştiri dışı tutulamaz. Kendi taptığı hukuk da dahil.

Osmanlı'dan günümüze bir sürü kurumu Batıdan ithal ettiğimiz doğru. Ama bunlara içkin olan eleştiriyi, bunları sınırlandıracak eleştirel formasyonu ithal etmedikçe kurumlar canavarlaşır. Kurum kendi eleştirisini içinde taşır. Bunu yapmasının nedeni Foucault'nun dediği gibi sürekli reform ihtiyacı. Kurumları zaten bizzat bu reform istençleri şekillendiriyor.

Kant'ın dediği de bunun temelini oluşturan durum. Kurumlarla eleştiri aynı andadır. Yani reform istenci bağlamında Foucaultcu eleştiri, kurumdan önce gelmez. Kant'a göre felsefenin işi, bu kurumların eleştirisi. Ama felsefenin bu kurumlara içkinliği bilinmesi gereken bir şey. Yani yıkıcı bir eleştiri değil bu. Kant'taki eleştiri kurumu sağlamlaştırmaya yönelik, bu açıdan Foucault'daki yıkıcılık yok.

Kant'la hesaplaşanlar

Yakın dönemde Kant'la hesaplaşanlar Habermas ve Jean-Luc Nancy. Şu an Kant'ın döneminde tahayyül edebileceğimiz kurumlardan çok farklı kurumlar devreye girmeye başladı. Kant için apaçık olan kurumlar artık öyle değil. Burada Kant karşıtı

bir nokta bulmak yerine, bu kurumların içinde Kantçı eleştiriye yeniden sokma gayreti var.

Şematik hayaller

Kantçılıkta kurumların yetilere tekabül etmesi gerekiyor. İlk yetiler zihnin yetileri, ikinci bir grup yeti var ki, bunlar ilk yetileri organize eden ve yargılayan bir başka dünya oluşturuyorlar. Aşkın özneye dair. Yani hayal etme gücü, anlama yetisini organize edecek. Hayal etme gücünün ürettiği şey bir imaj değil, şemadır.

Örneğin bir daire resmi, imajdır. Hayal etme gücü dairenin tarifini üretir. Daire üzerinde üç nokta alın ve onları birbirine bağlayın; böylece eşkenar bir üçgen ortaya çıkar, işte bu bir şemadır çünkü üçgenin tarifini yapıyorum. Kant için her şeyin şeması var. Bir şeyi hayal etmek demek, onun şemasını üretmek demek.

Tanrı ve özgürlük

Kant'ta bir bilme meselesi değildir Tanrı. Varlığı ya da yokluğu problem değildir. Ama ihtiyaç duyulan, arzulanması gerekendir. Marx da o yüzden "Utangaç tanrıtanımaz," diyor Kant için.

Kant'a göre Tanrı, ancak aklın var ettiği, onun aracılığıyla düşünülebilen bir şey. Akıl bunu arzulama yetisinde temel alır. Aynı şekilde özgürlüğü de. Özgür değilsen, ahlak yoktur. Ya da ahlaklı olma halinin üst formu mutlak değilse, ahlaklı olunmaz. Ya da anadan babadan görülenle, tepeden inen yasalarla ahlaklı olmak mümkün değildir.

Kant'ta doğadaki her şeyin bir şeması vardır, ama özgürlük ya da Tanrı doğada görülemediğine göre şemalaştırılamaz. Bu kavramlar içi boş olarak gelir ve sonra doldurulur.

Akıl her şeyi yargılayamaz. Akıl bilme gücünde otoriteyi kavramların dünyasına terk etmek zorundadır.

"Akıl bilme öncesinde, yargıyı kavrama gücünün kategorilerine bırakmazsa boşluğa düşer," diyor. Örneğin Tanrı bir idedir, Tanrıyı hayal edilebilir bir şey gibi düşünüp şemasını çıkarmaya çalışmak, günahkarlığa girer. Tanrı hayal edilebilir bir şey değil, aynı şekilde özgürlük de. Bunlar kavrama gücünün konusu değildir Kant'a göre. Yani zaman da bir bilinebilirlik nesnesi değildir, zaman bilinebilir her şeyin koşuludur, arzulanabilir her şeyin koşuludur. Bunu anlayabiliyorsan, Kant'ı anlamışsın demektir.

Kelimelerle Nasıl İş Görülür?

Ulus Baker

John Searle'ün *Söz Edimleri* (Speech Acts) başlıklı ünlü kitabı Ayraç Yayınları tarafından yayınlandı. Austin'in dil felsefesini ve analitik felsefeyi tek bir hamlede dönüştüren *How To Do Things With Words?* (Sözcüklerle Nasıl İş Görülür?) başlıklı tezlerden ibaret kitabından sonraki durağı oluşturan bu kitabın, Austin'in ötesinde dil pragmatizminin bu giriş tanımlarının bir yeniden tasnifini amaçladığını yazıyor Searle. Yalnız Austin'in ötesine doğru bu çaba aynı zamanda sözle gerçekleştirilen eylemler arasında Austin'in gözettiği ayrımları da lağvetme amacını taşıyor: dümdüz sözün eylemi ile "gerçek" söz-eylemler arasındaki ayrım ve sözün etkileriyle ölçüldüğü kavramsal çerçeveye sözün uyuşuma dayalı etkileri arasındaki Austinci ayrıma karşı çıkış biçimi Searle'ün tartışmasını bizce öncelinin karşısında aslında radikalliğinden uzaklaştırarak geri bir adım attırıyor.

Öncelikle Austin'in söz ile gerçekleştirilen eylemler konusundaki tezlerinde geliştirdiği sorunları ve tanımları tartışmaya girişmek gerekiyor öyleyse. Sorduğu ilk soru olsa olsa bir Amerikalı filozof tarafından sorulabilirdi: kelimelerle ne iş görülebilir? Bu pragmatizm sorusunun vereceği sonuçların ve alacağı cevapların etkisi, buna karşın bizce son asır felsefeleri içinde en devrimci ve radikal olanlar arasındadır. Her şeyden önce bizi dilbilimin çerçevelerinden ve yapılarından özgürleştirerek, dil olgusuna tümüyle farklı bir gözle bakmaya yöneltiyordu Austin. Dille hangi eylemler gerçekleştirilebiliyor, bunları sayalım: her şeyden önce konuşma eylemi gerçekleştiriliyor (locutionary act). Bunun Platon'da, sonra da ilk dil filozofları olarak sayılmaları gereken Stoacılar da *logos proforikos* denen şeyden, yani ağızdan sesler çıkıyor olmasından, yani salt konuşmadan pek bir farkı yok. Ardından Antik Yunan filozoflarının ayırdetmeyi bildikleri, ancak Austin perspektifinden farklı bir yoruma kavuşturulan "retorik" etkileri de içeren perlocutionary act (.... için-- konuşma edimi diyebilir miyiz?), yani Searle'ün kitabının çevirmeni tarafından "etkisöz" diye adlandırılan söz eylemi geliyor: kendimize acındırmak, birisini öfkelenmek gibi söze maruz kalan üzerinde oldukça karmaşık etkilere sahip söz eylemleri bunlar ve Searle'ün eleştirisinin aksine, bizim kanaatimizce Austin bu ilk ikisini "gerçek" söz eylemleri olarak saymamakta oldukça haklı.

Gerçek söz eylemleri (söz edimleri) ise "salt ifa edildikleri ifade edilerek" gerçekleştiriliyorlar: "mahküm ediyorum" diyen bir hakim, mahküm ettiğini bildirirken ötesinde doğrudan doğruya mahküm ediyor, "bahse giriyorum..." diyen biri bahse giriyor, "savaş ilan ediyorum" diyen bir devlet savaş ilan ediyordur. Searle'ün dil eylemlerinin tasnifinin bu noktasında gözden kaçırdığı şey, Ducrot'nun *Le dire et le dit* (Demek ve Denen) adlı araştırmasında gösterdiği gibi "etkisöz" ile "edimsöz" arasındaki ayrımın önceden Austin tarafından oldukça güçlü bir şekilde temellendirilmiş oluşudur: basitçe söylemek gerekirse, kendime acındırmak ya da birisinde öfke gibi bir duygu uyandırmak için sözün dışında binbir türlü yolum vardır, oysa belli bir uyulaşım içinde ancak "yemin ediyorum" diyerek yemin edebilir, "mahküm ediyorum" diyerek mahküm edebilirim. Bunlar "gerçek" performatiflerdir (edimsözler) ve mutlaka bir dil uyulaşımı düzlemine gönderirler. Ancak böyle bir ayrım sayesinde Austin "etkisözleriyle" ilişkili Searle'ünkinden daha derin bir kavrayışa erişmişti bile: "eylemlerimiz eylem olduğu ölçüde, niyete dayalı ve niyetsiz etkileri ve sonuçları arasındaki ayrımı; konuşan kişinin bir etki üretme

niyetine sahip olmasına karşın bu etkinin gerçekleşmemesiyle istenmeksizin gerçekleşmesi arasındaki ayrımı her zaman hatırlamak gerekiyor.” Söz konusu ayrımı lağvederek “etkisözleri” doğrudan doğruya söz eylemlerinin bir uzantısı olarak yeniden tanımlayan Searle’ün düştüğü hata sözün etkilerinin insan eylemleri, tasavvurları, inançları üzerinde de olabileceğini göz ardı ederek etkilerin tartışılma alanını oldukça kısıtlamış olmasıdır. Sözgelimi bir iddia ortaya attığımda sadece iddia etmiş olmam, aynı zamanda ikna edebilirim, bir uyarıda bulunduğumda korkutabilir, tedirgin edebilirim vesaire. Ancak Austin’in “etkisöz” tanımı daha çok “ikna etmek, teselli etmek, inandırmak, vazgeçirmek” türünden etkilerden ve fiillerden oluştuğu ölçüde sadece bir yan etki olarak konmuş değildir.

Sorun en belirgin bir şekilde, Austin’in ve Searle’ün sanki edimsözlerin (performatifler) dilde genişleyip yaygınlaşması gibi gördükleri söz eylemlerinin (illocutionary) nasıl tanımlanacağıyla ilgili olarak ortaya çıkıyor: Hölderlin’in “dilin tehlikesi” olarak tasavvur ettiği kavrayışın en uç noktasındayız burada. Bu artık genel olarak söz eylemi demektir ve göstermeye çalışacağımız gibi, Searle’ün görmeye pek çalışmadığı biçimde dilin toplamına yaygın bir güç olarak, dilin neredeyse kendiliği olarak belirir. Artık eylem performatifte olduğu gibi eylemi dile getirerek gerçekleştiriliyor değildir, herhangi bir sözle gerçekleşmektedir: “ne?” diyerek sorguluyorum, “hayır” diyerek yadsıma eylemini gerçekleştiriyorum... Ama tehlike artık belli bir sosyal düzleme sıçramış haldedir: “seni seviyorum” dediğimde gelecek için söz veriyor, taaahhüt altına giriyordumdur. Ya da en ünlü söylem örneklerinden birinde olduğu gibi, akşam kocası eve geldiğinde “mutfak lambası yandı” diyen bir kadın mutfak lambasının yandığını haber vermekle kalmaz (haber kipinde bir tümce telaffuz etmiş olmasına rağmen), apaçık “mutfak lambasını değiştir” emrini verir. Söylemleri bu yüzden “kuvvet dereceleri” ile ölçülebilir hale gelirler, çünkü her söz eylemi artık şu ya da bu toplumsal etkinin nihai belirlenimi olarak ortaya çıkmaktadır. Searle’ün istediği gibi “performatif” bir işlevin genişlemesiyle, yaygınlaşmasıyla karşı karşıya değiliz, artık dilin bütün haritasıyla karşı karşıyayız. Herhangi bir “illocutionary” kudret derecesine sahip olmayan herhangi bir söz artık mümkün değildir: bu durum Deleuze ile Guattari’yi *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*’de dilin temel birimini bir *mot d’ordre*, bir buyruk tümcesi veya slogan olarak tanımlamaya sevk etmiştir ve bu işlev dildeki herhangi bir metaforun açılımı olmaktan çok dilin bütünü oluşturur. Özür dilediğimde bile örtük olarak bir emir vermekteyim... Oswald Ducrot’nun “illocutoire” mefhumuna verdiği tanım her bakımdan Austin ile Searle’ün tanımlarından daha kapsamlı ve daha güçlü görünüyor: “Bir söz eylemi gerçekleştirmek kendi sözlerini dolaysız olarak durumun hukuki bir dönüşümüne yol açıyor gibi sunmak demektir. Öte yandan bir ‘etkisöz’ gerçekleştiriyorsam, mesela teselli etmek gibi, sözümün umduğun etkisi son derecede dolaylı, son derecede karmaşık bir nedensellikler zincirlemesine bağlı bir etki olacaktır. Demek ki söz etkisi zorunlu olarak dolaysız değildir. Öte yandan etkisöz hiçbir hukuki etki üretmeyebilir: X’i teselli bulması için iddialı olmaksızın teselli edebilirim. Son olarak, bir etkisöz amacına erişmek için böyle bir amaca yöneliyormuş gibi görünmem de gerekmez: sözlerimi teselli ediciymiş gibi göstermeden de birisini teselli edebilirim. Ama sorguladığımı belli etmeden kimseyi sorgulayamam.”

Böylece tartışmalarımız türdeş olmayan en az iki seriyi açığa çıkarıyorlar: dilin düzlemi ile dünyanın düzeni... İfadelerin alanı ile kelimelerin alanı... Eylemlerin silsilesiyle söylemlerin, anlatıların silsilesi... Aynı şekilde, pragmatikten bağımsız bir

dilbilimin artık mümkün olmadığını, Saussure’ün dil ile söz arasında yaptığı mutlak ayrımın lağvedilerek, hiç değilse Benveniste’in geliştirdiği semantik düzey ile pragmatik düzey arasındaki içkin bağın ortaya çıkarılması gerekiyor. Benveniste performatif etkileri gerçek “kaydırıcı” sözcüklerin (embrayeurs, shifters), yani “ben”, “sen” gibi gerçek kişi zamirlerinin şimdiki zaman kullanımıyla belli bir biraradalığına bağlıyordu. Başkaları ise (ki buna Searle de dahil görünüyor) performatif etkileri bazı fiillerde aramaya kalkıştılar ve bu etkileri söz eylemlerin geneline yaygınlaştırdılar. Oysa performatiflerin “illocutory” etkilerin bir daralmasından ve belli bir uyulaşım alanına kilitlenmesinden oluştuğu sonucuna varmak Ducrot’nun perspektifinden bakılınca daha doğru görünüyor.

Kimlik Politikaları Dönemine Girdik

Ulus Baker

Kimlik politikaları dönemine girdik. Üstelik Türkiyecek, belki de dünyacak altüst olmuş bir kimlikler savrukluğu halindeyken bunları ayrı ayrı, üst ve alt kimlikler diye tartışmaya davet ediyoruz. Kimliği sürekli kaybedip durduğum (ve bu yüzden başım sürekli belada) bir kağıt olarak tanımaktan öteye kendi hesabımca geçemiyorum, ama insanların bu kimlik derdini de anlamak istiyorum gerçekten.

Bu yüzden bazı felsefi-siyasi kavramları devreye sokmam gerekli. Bu yüzden kusuruma bakılmasın, çünkü epeydir kavramlarla düşünmeyi başaramayan bir dünyadayız ve herhalde şu İslami üst-kimlik meselesi, Türkiye Cumhuriyetinin başbakanı düzeyinde telaffuz edilmiş olsa bile bu kavram falan değildir. Kimlik, "identitas" iki şey arasındaki aynılıktır ya da benzerliktir. Aynılık varsa bu iki şey farklı farklı değildirler. Benzerseler ta baştan onların farklı farklı olduklarını varsayıyoruzdur. Yani onlara bir bireylik atfediyoruzdur. Afedersiniz ama mesleğim sosyologluk olduğu için bu tür bir mantıklı bir meseleyle uğraşmam azılarını rahatsız edebilir. Ama ne yazık ki sosyal bilim ve siyaset bilimi literatürünün neredeyse tümüne yakını bu türden kavramları (kimlik, aidiyet, kadınlık, erkeklik, azınlık, çoğunluk, etnisite, globallik, yerellik vesaire...) ifade ettiklerine çok bol gelen, oldukça yoğun bir tarzda kullanıyor. İnsanlar bu yüzden sanıyorlar ki herkesin derdi bir kimliğe sahip olmak, yaşadığı dünyada kendini bu kimlikle ifade etmek, hatta daha da kötüsü bu kimliği arayıp durmaya mahkum olarak sürekli bir arayışta yaşayıp ölüp gitmek.

Üstelik bu "kimlik" denen şeyin bir de "bunalımı" var. Yani, bunalıyor. Ya da belki demek istiyorlar ki, onu arayıp bir türlü bulamazsanız yandınız, şizosunuz, depresifsiniz, paranoyaksınız, hatta daha da kötüsü, nevroksiniz (nevroz tarif eden Freud ve takipçilerinin psikozlar konusunda iler tutar hiçbir şey söylemiş olmadıklarını bilerek söylüyörumbunu). Son tahlilde ise size "terorist" ya da "muhtemel cani" bile diyeceklerdir. Bu durumda sizden bir şey çıkmaz. Bu kimlik o kadar yüce bir şeydir ki uğruna uçaklar binalara dalış yapar, içki içenler gettolara kapatılır, çeşitli vatandaşlık hukuklarından bahsedilir, giderek herşey akl-ı-selim birinin artık tasarlayamayacağı bir düğüme karışır.

Ama bilmezler ki bunalım esas buradadır: bize bir kimlik sorununuz olduğunu söyleyenlerin yarattığı bir bunalımdır bu. Kimsenin kimlik filan aradığı yoktur, varolduğunca yaşamak, yemek içmek, çalışmak, spor yapmak, müzik dinlemek istiyordur. Buna 17. yüzyıl düşünürleri insanın "doğal hali" derlerdi. Oysa spor yapmak ya da seyretmek için (bu ikisinin aynı şeyler olduğunu söylemek istemiyorum) bir kimliğe sahip olunması, yani Fenerli Gassaraylı Beşiktaşlı vesaire olunmasının gerektiği gibi bir varsayım gündelik hayatımızın üstünde bir hayalet gibi gezmekte; müzik ise öyle "demokratik" bir şey ki, hakkında hiçbir tartışma yapamayacak ölçüde "herkes kendi sevdiğini dinlesin, madem ki demokratikiz, kendi alt-kimliklerini, alt-kültürlerini oluştursunlar, bakalım" demek artık adetten. Ciddi bir çıkış yapmak gerekirse, insanların "kimlik" oluşturabilecekleri farklı farklı birliktelik tarzları var. Bunlardan çoğu fiziki yakınlık, dolayısıyla zorunluluk esasları üzerine kurulmuştur: birincisi ailedir, zorunlu evlenme kurallarına ve neredeyse mekanik (üremeye olanak verdiğince yer yer organik) birlikteliklere dayanır. Özgür falan

değilsinizdir. İkincisi komşuluktur, tarih içinde nedendir bilmem geliştiği ve evrimleştiği ölçüde dinlerin ana kaynağı ve meşruiyeti haline gelmiş olan, en azından aile kadar fiziki yakınlığa dayalı bir ilişkidir. Dinler ?bunu hep sevdiler ve "komşunu sev" sloganını hep dile getirdiler. Ama yine?de din savaşları oldu, çünkü herkes komşumuz değildi. Tek farklı birliktelik tarzı "dostluk" olabilirdi, yani kimlik siyasetlerimizde en az önem verdiğimiz...

Herhangi iki ya da daha fazla kişi arasında oluşabilen ve bireylikleri ayakta tutan, yoketmeyen tek birliktelik tarzı dostluk değil midir? "Dost acı söyler" diyerek dostluğa katlanmaz mıyız? Dostluğun bitişi, üstelik, evliliğin bitişi ya da?komşunuzu dövmeniz ya da öldürmeniz kadar trajik de değildir. Kendi yollarınıza ayrılırsınız, olur biter. Dostluk özgürlükte yıkanan tek ilişki tipidir, üstelik onu?hayvanlarla, bitkilerle ve cansız varlıklarla bile kurabilirsiniz. Eski Yunanlılar "marangoz odun dostudur", "demirci demir dostudur" demiyorlar mıydı? Kimlik Gilles Gaston Granger adlı bir Fransız filozofunun dediği gibi çoğu zaman "statik" değil, "jenerik" de olabilir, ki bu esas trajedimizdir: kimliğimi ifşa ettiğimde artık asla?birey olamam. Mesela derim ki "bütün erkekler hıyardır", ve bana zorunlu olarak derler ki, "işte bir feminist". Derim ki, "kadınlara da güven olmuyor yahu", derler ki?işte sana bir "maço", bir "hırbo". Ve derim ki "Kürtler ...", "Avrupa..." vesaire... Bireye erişmeden telaffuz ettiğim her tür genellik... Ama tuhaftır hep kendi?yargımla yargılanmaz mıyım? Deleuze ve Guattari'nin Felsefe Nedir? kitabında?olduğu gibi, masaya peynir geldiğinde, "ama bu peynir kokuşmuş" dersiniz, birilerinin size "kokuşmuş olan sensin, allahın köylüsü, bu rokfor peyniri" demesinin?yolu da açılmış olur. Dolayısıyla kolay kolay birey olamayız.

Telaffuz ettiğimiz her yargı, her sözümüz bizi ortamın ve bağlamın ama esas önemlisi cemiyetin ya da?toplumun içinde belli bir konuma yerleştirir ki, o konumda tek başımıza olsak bile sonuçta bir gruba üyeyizdir: burjuva-proletarya, kadın-erkek, yetişkin-çocuk,?feminist-maço, liberal-muhafazakar... vesaire vesaire... Önemli olan bunların?adlandırmalardan ibaret olduğunu unutmamaktır. Kendi düşüncelerimiz,?yargılarımız bizi ayırdediyorlar ama hep başkalarının gözünde. Bunu böyle?bırakırsak hep pasif olacağız ve bu "kimlik" yargısından kaçmayı başaramayacağız.?Üstelik bunun Tanrısal-uhrevi bir düzeneğe sahip olmasına bile gerek yok. Ama "kimlik yargısı" dediğimiz bu halden kaçmak nasıl mümkün olabilir? Tabii ki?onu aklımızla yıkıp parçalayarak... Ama o zaman herşeyi tek ve aynı bir düzleme yaymak, oradan algılamak, hissetmek ve bu duruma bağlı olarak düşünmek zorunda?değil miyiz? Mesela bu tarzda düşünmenin kurucularından Spinoza "doğa asla?kavimler, milletler, sınıflar, zümreler yaratmaz, sadece bireyler yaratır" demişti. Her türden "kimlik" onun felsefesince bir "figmens", bir "sanı", hatta daha doğru evirelim, bir "uydurma" idi. Bayle'ın Spinoza'ya ilişkin olarak yazdığı "Hristiyan?tarzına bürünen Tanrı onbin Türkü öldürdü" formülü enfestir. Ama "Hristiyan tarzına?bürünen Tanrı onbin Türk kılığına bürünen Tanrı'yı öldürdü" diyebilmek şartıyla...

Bu çerçevede değinilmesi gereken bir nokta daha var: herhangi bir kimlik tanımlandı diye varsayılsa ona muhakkak bir üst-kimlik de atfedilecektir. Bu sosyal bilimlerde?Durkheimci denebilecek düşünme tarzıdır ve buna göre toplum, sui generis kendinden menkul, kendini meydana getirmiş olan, ya da "kendi cinsinde"), bireyliğin bittiği, başka bir deyişle bireyin kendini bitmiş hissettiği noktadan itibaren başlar.?İçselleştirilmiş ya da baskıcı herhangi bir "yaptırım" tahayyül etmeye

başladığımız andan itibaren biteriz, yani artık üst-kimliğimizin, başka bir deyişle toplumun ?alanındayız. Biz ontik varlıklarız, toplum ise ontolojiktir, vardır ve hep şu ya da bu?ada sahip olan şu ya da bu toplumdur. Buna göre mesela Hristiyan toplumu, İslam toplumu, Fransız toplumu, Iroquois toplumu, bütün farklılıklarına rağmen hiç değilse?"vardırlar" ve Durkheim bu varlık hususunda bize bol bol metodolojik ve teorik eminatlar vermektedir. Kimlik olunca onun "bunalımı"da, yukarıda değindiğimiz gibi, kaçınılmazdır. Bir aidiyet duygusu olarak kimlik hissedilmediğinde "anomi"?(kuralsızlık, nomos ?namus??-- yitimi) olur ve sonuçta intihara dek sürüklenebilirsiniz. Durkheim bu türden intihar üstüne koskoca bir araştırma?yayınlamıştır.

Yine de birey ile toplum arasında suni bir denge vardır ki onun sayesinde yaşayabiliyoruz. Hiç değilse sosyal bilimler ve psikoloji keskin ayrımları?çerçevesinde bizi paylaşıyor, üstleniyorlar. Biri o üst-kimlikle uğraşırken diğeri?bireylerle uğraşiyor. Neyse, herşeyi kimliğe bağlamakla Emile Durkheim sosyal bilimlerin inşasına mesela bir Weber'den ve Yeni-Kantçılardan çok daha büyük bir?zarar vermiştir. Evimizi yurdumuzu kaybettiğimizi söyleyip duran bir Heidegger'den bile daha fazla... Sosyal bilimlerin bir diğeri "kurucu babası" (terim mazur görülsün, kimlikle filan alakası yok, ama klasik sosyal bilimlerin akademik diline yerleşmiş)?olan Gabriel Tarde'ı, zamanında Durkheim'la giriştiği polemiği kaybederek unutulmuş?terkedilen bir düşünürü okumuş olmalarına rağmen her şeyi üst-aidiyetlere, kimliğe, yani millete, kavme vs. aktaran ilk dönem Türk "sosyologlarını", Ziya Gökalp'ı, Nurettin Topçu'yu da bugün hala "milli" olması istenen kimliğimizi arayıp dururken okuyup durmuyor muyuz? Oysa Tarde Durkheim'la giriştiği polemiklerde bireyliğin çok daha karmaşık, çoğul kimlikli, daha "--lojik" olduğunu ispatlamaya çalışmıştı ve?bireycilikle, hatta spiritüalizmle suçlandığında "hayır, ben bireyin toplumdan, üçüğün?büyükten her zaman daha karmaşık olduğunu söylüyorum" diyebiliyordu. Kimlik öyle bir varsayımdır ki ayakta tutulabilmesi için sonsuz sorumluluklar, sonsuz borçlar?üretilmesi ve bunların üstelik efektif kılınması gerekir. Mesela dinsel bir kimlik ahireti, daha incesi Tanrı Yargısını varsayar. Ruhun beden öldükten sonra son yargı gününe dek varlığını sürdürmek zorunda olması işte bu yüzdendir. Ruh, dolayısıyla,?kimliktir. Ama ahiret nezdinde nüfus fazla gelirse (mesela Protestan kimliğinin bir varsayımı), yani cennet artı cehenneme sığışamıyorsa artık, ruhlar yollarını kaybedecekler, birçoğu tek bir vücutta, ama bazen de biri birçok vücutta yeniden?mevcut olmaya girişecektir. Bunun için Klossowski'nin fantezi romanı Baphomet'i okumak yeter.

Her durumda kimliklerimiz "vatandaşlık numarası" denen kağıdın dışında Müslüman, Hristiyan, Türk, Çinli, Avrupalı vesaire tipinden ayrımlayıcı, ya da "biz insanız" gibisinden evrenselleştirici ve genelleştirici tipten önyargılardan başka bir şey değiller. "Çoğul kimlikler" kavramı kullanılarak bu kısırlık aşılmaya çalışıldı ama kimliğin ne olduğunu tarif edemezsek çoğulunu asla tarif edemeyeceğimiz açıktır, ve hatta apaçıktır. Tabii ki bazı beşeri halleri kimlik kavramından uzak tutabilmek şartıyla: yaşantılar ve deneyimler önce gelir buna göre. Mesela eşcinsellik bir kimlik olarak yozlaşmadan önce bir yaşantı, bir hayat deneyimidir. Ama din de, milliyetçilik de, kapitalizm de, hastalık da, çocukluk da, seks de... bunların hepsi de deneyimlerdir, yaşantılardır, kimlikler değil. Bütün bir hayatın durağan, resmi basımeviden çıkmış kağıtlarla ya da bir televizyon kanalının dilinin ne olduğuyla sınırlandığını sanmak günümüz siyasetinin temeli haline geldiyse hatırlatmak gerekir ki, istediği kadar uhrevi görünsün -- ya da öyle sunuluyor olsun --, istediği kadar alt ya da üst olsun, ve

yine, istediği kadar "çoğul" olsun, kimlik denen Şey hukuki bir varsayımdan başka bir Şey değil ve sosyolojik olarak hukukun analizinden öte hiçbir geçerliliği yok.

Korkunun Egemenliği ve Fransız Felsefesinin Sonu

Ulus Baker

Derrida'nın sessizce yitip gidişı çoğu kişiye “kim kaldı ki?” sorusunu sorduruyor. Elbette bazı adlar sayılabilir ve felsefenin metinleri, şu ya da bu şekilde asırlar boyu yaşamlarını sürdürürler. Bu sürdürme üstelik çoğu zaman bir çoğalma, tartışılarak yeniden işlenme halinde cereyan eder. Derrida ile birlikte bu sürecin çok ilginç bir akademik kisveye, bir muhafazakarlığa değilse bile, eserinin yalnızca muhafaza edilmekle kalmayacağı bir çehreye büründüğünü, bu durumun ona diğer Fransız filozoflarına pek tanınmayan bir ayrıcalık tanıdığını kaydetmek gerekir. Sonuçta onun felsefesi zaten kendisini akademik bir pozitivizm dahilinde “yanlış yorumlanmaya” bilhassa açmıştı ve hiç değilse Anglo-Sakson yayıncı ve yorumcuları bu konuda yeterince davetkar davranmayı sürdürüyorlar. Aynı durum Derrida'nın bazı çağdaşı Fransızlar için pek o kadar söz konusu değildir: Althusser, Foucault, Lacan, Deleuze ve diğerleri her zaman bir “yanlış yorumlanma” tehdidini kendi eserlerinin yayılımı konusunda yaşamış gibiydiler. Atlantik ötesinin daveti içlerinden birinin ölümüne bile yol açmış gibidir. Bu davetin ve kabulun Derrida'nın bile yer yer hırpalanmasına yol açtığı da, kendisine “psikanaliste gider misiniz?” gibisinden bir soru bile yöneltilen kişisel-belgesel filmde olduğu gibi, aşikardır. Her durumda Derrida'nın dünyada ve özellikle ABD üniversiter çevrelerinde gördüğu kabul kendi felsefesinin kurucu, ama Deconstruction fikriyatına yakından bağlı bir şekilde yıkıcı unsurlarından biri olmalı.

Biz şimdilik “sonlar ilan etme” tuzağına düşmemeye çalışarak, savaş sonrası Fransız felsefesinin biçimlenişinde rol oynayan birtakım kaynaklardan bahsetmekle yetineceğiz. Göreceğiz bi, bu kaynaklardan birisinin, yani Heidegger'in adı bile Fransız Felsefesinin sonunu daha kolay tasarlamamıza el verecek. Derrida felsefesinin Heidegger mirasına bağımlılığı tartışılmaz olduğuna göre bu kaynağı (daha doğrusu bu kaynağın başına gelenleri) araştırmak filozofumuzun hallerine ve temalarına aşına olmayanlara yeterli bir bilgiyi sunabilecektir. Ne var ki bu kaynak, Fransız dil felsefecisi ve yazarı Jean-Pierre Faye'in anımsattığı gibi bir “korku”, oldukça derin bir kuşku ve korku olabilir ve 1945 sonrası Fransız felsefesinin genel iklimini belirlemiş olabilir. Korkunun insanı düşünmeye sevkedebileceği gibisinden bir fikri şimdilik tartışmaya açmayalım, çünkü bu korku pekala felsefeye içkin hale gelmiş, felsefenin içinde devindiği ve coğrafyalarını kurduğu iklim tarafından içselleştirilmiş olabilir. Eskiler için, sözelimi Spinoza'ya göre korku, bir uyarıcı olmakla birlikte insana öyle akıl fikir veren bir ruh hali değildir: Aristo'nun felsefenin doğuşunu kuşkular dan ve korku lar dan, giderek meşakkatten uzak bir ortama bağladığı da hatırlanmalı.

Bu korkunun Nazizme bağlandığına kuşku yok: ama 80'li yılların sonlarında Fransız düşünce ortamını karıştıran o sığ Heidegger ve Nazizm tartışmalarına konu olan Heidegger'in Nazizminden değil, Nazizmin bizzat kendisinden bahsediyorum.

Körotonomedia Haber Bülteni

Ulus Baker

arkadaşlar,

özellikle medyakronik kapandıktan, bianet ise ertuğrul kürkçü'nün egemenliği altına girdikten sonra yurtdışındaki arkadaşlarımız için birtakım memleket haberlerini duyurmamız gerektiğini düşünüyorum, çünkü yukarıda andığım o kaybettiğimiz yerler dışında sadece türkiye gazetelerinin web sayfalarına mahkum kalmış olmaları...

1. kuzey kıbrıs'ta yerel seçimler yapıldı ve bunun haberi türk gazeteleri tarafından asla verilmedi (bunu demek ki yurt içindeki arkadaşlarımız için de yazıyorum). eski sol sosyalist ctp (cumhuriyetçi türk partisi) lefkoşa, magosa ve girne'de, yani üç büyük kentte belediye başkanlığını kazandı... geriye kalan yerlerde ve köylerde ise oylar sağ ile sol partiler arasında paylaşılmış, dolayısıyla iktidardaki ubp (ulusal birlik partisi) tam manasıyla silinmiş durumda. (buradaki haber seçimin kendisi değil, hiçbir türkiye gazetesinin seçimlerle ve sonuçlarıyla ilgili en küçük bir haber ya da yorum bile yayınlamamış olduklarıdır.)

2. yargıç ahmet çiğdem hocamızın yürütmeyi durdurma kararı talebine olumlu cevap vermedi (haberi ahmet yapsın)...

3. türkiye'de şey oldu ... bilemiyorum... dsp'den hüsamettin özkan ile birlikte şimdilik 33 milletvekili istifa etti... ecevit kendisine "seçime gidelim" diye yalvaran tansu çiller'e "ben gitmem, seçim filan, öyle şeylere de gelemem" cevabını vermiş... ama borsaya ya da dolara bir şey olmadı... belki ileride olur...

4. hazırlık maçları sırasında galatasaray ile oynayan barcelona bayisi bir isviçre ikinci lig takımı türkiyeli rakibine 9-1 yenildi... son yedi dakikada 51 yaşındaki kaleci antrenörü kalecisinin yerine oyuna girip beş gol yedi... demek ki şahsiyetli oynadılar...

5. ödp'de tasfiyelerin ardından belki yakında seçim filan olur korkusuyla genel kurul yapıldı. iki gün toplam onbeş saat boyunca "ab'ye karşı mıyız, değil miyiz" konusu etrafında tartışıldı. üçüncü tez kazandı: ab'nin lehinde olamayız, ama aleyhinde de olamayız... öyleyse halkoyuna başvurulsun, karşı mıyız değil miyiz anlayalım... daha doğrusu tez-antitez ve söz konusu sentez arasındaki gizli bir dördüncü yolun kazandığını düşünüyorum... nitekim kongrenin birinci gününde genel başkan ufuk uras ab lehinde ateşli bir konuşma yaptı... ikinci gün tam tersi bir karar çıkmak üzereyken orta yol bulundu...

6. yayınladığı bir kitap yüzünden 3,5 yıllık hapis cezasına çarptırılan melih pekdemir eski cezasının infazı yanacağı için almanya'dan sığınma hakkı istemek zorunda kaldı... yukarıdaki ödp haberine rağmen fena adam değildir, onunla haberleşelim/onu destekleyelim...

7. tanıl bora sonuçta bir aylığına telefonsuz, internetsiz, televizyonsuz ve "siyaset-siz" bir tatile çıktı... onu hep özleyeceğiz...

8. ahmet çiğdem bu aralar bir gün yeşil eire, öteki gün sahte bir kızıl cccp formasıyla, terlik ve haki şortla görünüyor (bu sosyete haberi...)

9. harun abuşoğlu arkadaşımız da sıcaklığın 45 derece civarlarında olduğu alanya'ya tatile gitti... neyse ki klima varmış... (bu da)

10. reha muhtar şovtv'den atıldı/ayrıldı... yani bir şeyler oldu... onu hep özleyeceğiz...

11. körfez lokantası nihai olarak yıkıldı, yerinde bir boşluk var... son üç gününü ve gecesini belki belgesel bir film çıkar diye ege berensel ile birlikte gisam'daki arkadaşlar çıktık... artık hamsi kuşu yok... sahibi nazmi hoca ne yapacağını bilemiyor... aşçılardan ve garsonlardan bazıları eski hamsiköy'ü kiralarak yakında yeni bir restoran açacaklar... zeytinyağlıcı bekir ustanın da orada olduğunu hatırlatırım...

12. ege berensel başarısız bir tatil girişiminde bulundu (kendisi anlatsın)... galiba mahmut mutman tatilde...

13. odtü mezunlar cemiyeti kongresinde liste çıkarmaya çalışan faşistler seçimle defedildiler... odtü'lüler üye olun, yoksa vişneliği kaptırdığımız gibi, onun yerine yapılan cemiyeti de kaptıracağız...

14. thomas balkenhol birbuçuk aylığına almanya'ya kurgu yapmaya gitti... geride bıraktığı ayçiçeklerine nasıl bakılabileceğini (sulama vesaire ritmi olarak) haber verebilecek elemanlara ihtiyaç var (bu da bir ilan)...

15. nihat genç'in kitapları ingilizceye çevrilecek. kendisi bu ara sıcaklar yüzünden haham kıyafetiyle dolaşmayı durdurdu...

16. eşber yağmurdereli ankara'da (şu anda... ama henüz görüşemedik kendisiyle... yağmur yüzünden...)

17. mehmet altan nihayet "marksist bir liberal" olduğunu açıkladı... ilgililer tartışıyorlar...

18. türkiye'de epeydir yapılan bir geyik uyarınca bir filmde atatürk rolü oynaması yıllardır beklenen aktör rod steiger nihayet 77 yaşında vefat etti...

19. mustafa arslantunalı ve orhan koçak arkadaşlarımız virgül mecmuasını yeterli bulmayarak "kültür yayıncılığı" alanına adım atmayı düşünüyorlar... kendilerini hep özleyeceğiz...

20. günün köşeyazısı:

artık dolar ve euro ve dahi borsa cephesinde de yaprak kıpırdamadığına göre artık türkiye siyasi hayatının yalama olduğu sonucuna varmamız gerekiyor herhalde. ikinci çocukluğunu yaşayan başbakan ile anası bütün güçleriyle son demlerinde diretiyorlar ve avrupa topluluğu merkezli ayrışma içinde herhangi bir konumda yer alacak halde değiller. grubumuzun üyelerinden [...] arkadaşımızdan aldığımız habere göre (haberal kaynaklı) ecevit'in bu aralar ölmesi illa da kesin ve zorunlu değilmiş, yani ölmüyor –

ancak haberal aynı zamanda "şu anda aslında yaşıyıp yaşamadığı konusunda kesin bir teminat vermenin mümkün olmadığını" da eklemeyi ihmal etmiyormuş. ayrıca düşünüyorum da maazallah vefat ederse rahşan hanım yeni birisiyle evlenerek başımıza otuz yıllığına bir başbakan (başkaban, şabkaban, bankaşab vesaire) daha getirebilecek kadar sağlıklı görünüyor (bahsettiğim ruh sağlığı değil tabii ki). her durumda aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık gibisinden bir vaziyet var –devlet bahçeli ise bir türkçü olarak "türk ileriye tükürür" yaklaşımını benimsemiş olduğu için önu açık görünüyor. bu arada beliren şu "vefa" meselesi ise, şakayı bir yana bırakırsak, başlıbaşına bir "cunning" –yani şakanın da ötesi... ecevitler mi vefalı (ya da vefasız) yoksa istifacılar mı vefalı (ya da vefasız, veya yine, gadre değilse bile vefasızlığa uğramış)? bilemiyoruz. tek bildiğimiz yine kriz beklerken özellikle basının yarısından çoğunu kontrol eden aydın doğan grubunun gazetelerinin katkısıyla (belki katkıları sadece haberleri vermekle sınırlı değil) bu krizden kaçınıldığı –bu arada gazetecilerin hüsamettin bey'in istifasını açıklamasının anında gidip merkez bankası genel müdürünün ağzından "yarın dolara filan bulaşmayın, yoksa ağzınız yanar" şeklinde bir beyanat aldıklarını da hepimiz gördük... ayrıca hemen kemal derviş'ten de gerekli bilgi sızdırılarak "piyasalar rahatlatıldı" (acaba doğru telaffuz ettim mi?) vefa/vefasızlık problemine benim yaklaşımım şöyle bu meyanda: bunca beş para etmez adamı milletvekili veya bakan yapan, hüsamettin bey'in yolsuzlukları önerge konusu olduğunda onu kurtarmak üzere soluğu mecliste alan bülent bey değil miydi?

10 Temmuz 2002

Körotonomedyâ Haber Bülteni 2

Ulus Baker

1. vefa meselesi çözüldü –doğan grubunun öncülüğünde galiba ismail cem, hüsamettin bey ve belki de kemal derviş yeni bir “oluşumda” oluşacaklarmış... belki yeni parti kurulacak, ama o zaman seçim tarihi önem kazanıyor... kendisi de yeni “oluşan” shp ile bu yeni “oluşumun” seçimlere girebilmesi için kongrelerini yapmış olmaları gerektiğinden seçimin 2003 nisanından önce yapılmaması gerekiyor... yani erken seçime benzer bir hal ortada yok.. hepimiz dayanıklı başbakanımız bülent beye olan vefa borcumuzu ödemeliyiz...

2. tarde'in monadoloji ve sosyoloji kitabının tercümesi büyük bir oranda tamamlandı. ekte gönderiyorum...

3. şair ve rus şiirini türkçe'ye doğru dürüst çeviren tek kişi (ataol behramoğlu çevirilerine bakmayın pek derim) azer yaran hasta, ona destek çıkalım, rus şiiri okuyalım –osip mandelştam, anna ahmatova, puşkin, lermontov, gonçarov, vozyesensky, yessenin vesaire...

4. avustralya'da yapılacak bir sosyal bilimler kongresi için tanıdık tanımadık herkes melbourne'a gidecek... akademik tatil üzerine tuz biber ekmiş bulunuyor... ben de orada “kimliksel saçmalamalarda etnik-ırksal belirtgenlerden maada kardiyovasküler vaziyet” başlıklı disiplinlerarası çalışmamı sunmak isterdim ama param yok, işsizim, gidemiyorum... gitsinler aidiyet meselelerini tartışıp dursunlar bakalım... ne olacak?

5. nihat genç'in ingilizceye çevrilmekte olan son kitabı ihtiyar değirmenci türkçeye geri çevrilecek...yani merak etmeyin, kitap gitmiyor... ben sevdim, okuyun okutun...

6. marksist liberal tartışması büyüyebilir de yok olabilir de –her şey doğan grubu gazetelerinin tavrına bağlı.

7. eskimo dillerine merak sardım... çünkü kış çok kötü geçmişti ve önümüzdeki kışa hazırlıklı olmalıyım. bunun bir dil olup olmadığı aslında tartışmalı... çünkü inuktitut diyorlar bu dile ve bu sözcüğün eskimoca (nunavut) manası “bir eskimo gibi konuşmak” demek. neyi konuşmak? mesela şöyle bir sözcük: gavama –ingilizce government'in belli bir telaffuzu... ya da fransızca “gouvernement”ın ... hükümet manasına geliyor... tuhaf bir şekilde siyah demek aynı zamanda... ama “beyaz insan” için bir sözcükleri de yok değil: quataquuk... ama quataquupitlaltuq “bir beyaz gibi konuşmak” manasına geliyor... levreği bir “ulu”yla, yani eskimo bıçağıyla dilerseniz beyaz şarap kremalı ve portakallı fırında şaheser oluyor... eşliğinde bir şaman ayinine ihtiyaç var mı gerçekten bilemiyorum... ben arvo part dinlemeyi tercih ettim... inuktitut öğrenin öğrenin...

8. şair mehmet taner “bu bir tatlısu levreği, denizdeki gibi olmaz” türünden şiddetli itirazlarıma rağmen yemeği şaheser, arvo part'ın müziğini ise biraz “gıcık” buldu. galiba haklı... artık klişeler halinde müzik yapmak cümle halinde müzik yapmanın yerini alıyor... ama bence sorun bununla ne yapılacağı... galiba yağmur yağacak...

9. ankara'nın her tarafını kazıyorlar... herhalde seçim olacak. meşrutiyet'te karşıdan karşıya geçmek için bir metrelik bir hendekten atlamak zorundasınız...

10. ilk otantik türk porno sitesi açıldı: www.hatun.com... her türlü saçmalık var... kadınların büyük bir çoğunluğu tabii ki rus... diğerlerini bilemem... görün ama göstermeyin...

11. karşı apartmanın en üst katındaki ev dirildi... aylardır ilk kez yaşlı bir bayan çıkıp dışarı bakıyor, ve bir temizlikçi kadın dün balkonu süpürüp yıkadı. bence dünya ölçeğinde temizlik maddeleri kültürü benetton'un varlığına rağmen tekstil kültürünün ve kola kültürlerinin önüne geçmiş durumda. çünkü biliyorsunuz tv filmi ve dizileri çekip duruyorlar... temizlik malzemesi reklamları tam anlamıyla esas mutfak kültürünün yerini alıyorlar. bir tabaktaki yemeği, tadını-lezzetini, sosunu, soyunu sopunu unutabiliriz artık... bütün derdimiz bundan böyle o bulaşığın nasıl ve hangi terkiyle hazırlanmış bir deterjanla yıkanacağı... bunların yanında bol çeşnili yer temizleyicileri, halı dövücüleri, cam parlaticıları, yüzey işleyicileri, bir de tolkşovcu beyaz var... hayatı yemekten çok bulaşık, giyinmekten çok çamaşır ilgilendiriyor gibi artık.

12. televizyon olmadığı için pencereden bulut seyretmeye başladım. oradaki yayın çok iyi, haberleri daha güvenilir, gelip geçen bir iki uçak dışında pek reklam almıyorlar, ve asıl önemlisi akşamları gökgürültülü sürpriz programlar var. filmler genellikle kırlangıçların hayatı üzerine ve belki biraz monoton, ancak oldukça realist.

11 Temmuz 2002

Körotonomedyä Otonomist Tartışma Grubu

Ulus Baker

Kapitalizm pratikte gerçekleşmiş idealizmdir (Marx). Diyebiliriz ki, günümüzün ultra-kapitalist dünyası bu formülü doğrulamakta artık en uç noktaya varmıştır. Saf paranın "değer yasası" artık causa sui, kendinin nedeni haline dönüşen global bir tezgah olarak günümüzün ve geleceğın kapitalizminin biçimini oluşturmaya devam ediyor. Üretken emek ile artık doğrudan karşılaşma ihtiyacı bile duymayan saf kapitalizm, artık "kendi değerini kendi arttıran" bu sihirli kudret üzerinde kendini gizlediğı binayı inşa etmektedir. Evrensel proterleşme yeni aksiyomlara ve formüllere kavuşmaktadır -göçmen emeğı, sanayi konsantrasyonunun yerini tüketim biçimleriyle uzlaşmış global piyasa mekanizmalarının aldığı ileri kapitalist ülkeler, sanayi merkezlerinin eski üçüncü dünyaya kaydırılması, üretimsiz ürün gibi tuhaf bir yenilik... Bunların hepsinin karşısında evrensel bir yoksullaşma, dışlanma sürecinin (Afrika'da olduğu gibi) işlerlik kazanması. Bunun yanında, Samir Amin'in vurguladığı gibi, ileri kapitalist denen ülkelerde, demokrasinin artık kanıksandığı bir dünyada, ileride ne türden patlayışlara gebe olduğu tahmin bile edilemeyecek "içkin" yoksullaşma -Birinci Dünya'nın içine yerleşen Üçüncü Dünya...

Kapitalizm, maddi olarak, bir aktarım mekanizması olarak tanımlanmıştı; yalnızca meta dolaşımının değil, artık-değerin de aktarılması. Maddi aktarım işlevi hala geçerli ve yapıları kolayca çözümlenebiliyor. Uzak Doğu'da patlak veren bir kriz, domino taşlarının yıkılışı gibi, önce Rusya'ya, sonra kimbilir nereye aktarılacak. Bu süreçlerin en şanssızlarının borsa brokerları ya da iflas etmiş irili ufaklı o kadar şirket olduğunu düşünecek kadar insafsız değilsek, "otonomist Marksizm" konusunda bir tartışma açma konusunda gösterdiğimiz gayret ve çalışmanın boşa gitmeyeceğine inancımız da o kadar büyüyor. Bir aktarım ve aşındırma mekanizması olarak kapitalizmin eleştirisi mutlak çıkış noktamızdır ve bu tartışma grubunun varlık nedenini oluşturur. Bu eleştiri, ultra-kapitalist koşulların ideolojik-söylemsel ve yaptırımcı önkoşullarını rahatlatmak görevini üstlenen neo-liberalizme yönlenecek önce. Ardından, yeni direnç biçimlerinin yaratılmasının önünde engel oluşturan klasik "sol" anlayışları, güçsüz fikriyatı hedef alacak.

Eleştirinin ötesine geçebilmenin son derece gerekli olduğu bir andayız. Otonomi, bu çabayı ve ona tekabül edebilecek öznelliği üretme biçimi olarak kavranmalı. Kapitalizm kendi doğasını değiştirmeden, bizim için "ikinci doğalar" yaratmaktan geri kalmıyor. Emek-sermaye çelişkisinin bağrından fışkıran emek-emek ve sermaye-sermaye çelişkilerini de çözümlemek zorundayız. Sonuçta, dünyanın genel portresi, son derece karmaşık bir yapının varlığına ve gittikçe içinden çıkılmaz bir "kaos" politikası olarak kapitalist ökümele delalet ediyor.

Otonomi, politik alanla epeydir aşınmış bir bağın yeniden üretilmesidir. Kendi kendini işleyen bir yoldur ve nereye varacağı henüz belli değildir. Mücadelenin teorik ve pratik olduğu kadar "deneyci" de olması gerektiğini düşünüyoruz. Verilmiş öznelliklerimizi gözlerden kaybederek yeni öznellikler ve direniş biçimleri icat etmek, belki de sonsuzca tekrarlanacak, çoğu zaman başarısız bireysel ve kollektif deneyin yapılmasına bağlıdır.

Sizi, düşüncenin ve her türden beşeri faaliyetin bireysel ve kollektif öznelerini, katılmaya davet ettiğimiz Otonomi Tartışma Platformu bu türden deneylerin değerlendirilmesine ve tartışılmasına yönelik olacak. Siyasetten ekonomiye, sanattan kültürel yaşama kadar, disiplinler arası bir platform niteliğine katkılarınızla kısa bir zamanda erişeceği konusunda umutluyuz.

Otonomist Tartışma Grubu adına Ulus S. Baker

Kullanışlı Bir Felsefe: Spinozacılık

Ulus Baker

Bir Hayat

Spinoza, çağdaş yorumcularından Antonio Negri'nin yazdığı gibi çağının bir "anomalı"sıdır. Üstelik, 17. yüzyıl Hollanda'sı gibi bir başka anomalinin içinde yaşamaktadır -- din savaşlarıyla ve despotik-merkantilist rejimlerin iktidarları altında sarsılan Avrupa'nın "en özgür", dolayısıyla en hoşgörülü diyarı... Spinoza, üçüncü kez de anomalidir --o dönemin Amsterdam'ında, bir kaç kuşaklık bir geçmişe sahip, muhtemelen ya ıspanyol ya da Portekiz göçmeni bir Yahudi ailesine doğmuştur. Çok değil 23 yaşında, dinsel ve ticari eğitim aldığı sinagog mektebinden, dahası cemaatten ve hayattan ihraç edilir. Başından geçen bir aforozdur --ve korkunçtur, çünkü hiç bir Yahudi genci, "doğal bir tüccar" olarak, onunla herhangi bir ticari ilişkiye giremeyecek, sokakta ona dört metreden fazla yaklaşmayacak, yazdığı hiçbir şeyi okumaya kalkışmayacaktır. Artık yalnızdır --Avrupa'nın en "özgür" ve "hoşgörülü" ülkesi Hollanda'nın sunduğu burjuva şanslarını tadabilen gruplardan Kolejlilere (Collegiantes) yaklaşır önce; ardından da Descartes felsefesinden etkilenen bazı entellektüel çevrelere... Amsterdam'ı, özellikle bir Yahudi fanatik tarafından uğradığı hançerli saldırının ardından terketmiştir --söylenildiği kadarıyla, "hoşgörüsüzlüğün ne mene bir şey olduğunu" hep hatırd tutabilmek için, hançerle yırtılmış mantosunu da yanında taşıyarak. Tek geçim kaynağı öğrencilik yıllarında eğitimini aldığı "mercek yontuculuğudur". Seyyardır ve pansiyon benzeri yerlerde yaşamaktadır. Bir dönem kendisini koruması altına alan Van der Ende adlı bir Protestan esnaf ve düşünürün kızı Margerita'ya tutulmuş olduğu söyleniyor. Bu konular oldukça karışıktır ama Spinoza yine kişiliğine uygun bir anekdot vermektedir bize: Evlenmek üzere kızın babası ondan Hristiyanlığı seçmesini talep etmiş, o ise reddetmiştir... Olayın "gerçek" olması pek muhtemel değildir, ama Spinoza'nın öz yaşamöyküsünün temel bir özelliğini dışavurmaktadır: Bağımsızlık ve zihinsel özerklik... Asosyal biri asla olmadığı için, yavaş yavaş, kendi düşüncelerini yayabildiği bir dostlar ortamı oluşur çevresinde --her meslekten, tiybetten, dinden ve dilden insanlar; hekimler, esnaflar, zanaatkarlar, düşünürler, matematikçiler, tüccarlar... Düşünceleri yavaş yavaş gelişmeye ve yetkinleşmeye başlamıştır - -Descartes felsefesini tartıştığı Kısa çalışma'sı ile ilkeler'i... Ardından, Ethica'sını yazmak üzere yarım bırakacağı De Emendatione Intellectus (Zihnin Tamiratı Üstüne) adlı kitabı... Bu kitaplar "kamuya açık" kılınmazlar --bilindiği gibi, sahte adla yayınlanmış Tractatus Theologicus Politicus'undan (Tanrıbilimsel ve Siyasal Otorite Üstüne Çalışma) başka hiç bir kitabı sağlığında yayınlanmadı. Çalışmaları, yine de "dostlarının malıdır." Yavaş yavaş ün kazanmaya başlar. Düşünceleri Avrupa ölçekli yayılmakta ve lanetlenmektedir. O sıralar Prusya Elektörü'nün üniversitesinde, özel hoca olarak ve iyi bir para karşılığında ders verme üzere bir davet alır: Bir Spinoza anekdotu daha --elektörün danışmanı Fabritius, "değerli bay Spinoza"nın "kamusal olarak kurulmuş düzene ve resmi kamusal dine aykırı düşen öğretilere" rağbet etmeyeceğinden "emindir". Spinoza ise nazik cevabında teklifi reddederken anlaşılan bundan hiç de "emin" değildir: "Majestelerinin 'kamusal olarak kurulu' öğretilerinin "sınırlarının" nereye kadar düşünmesine izin vereceğinden, "kamusal olarak ders vermesinin" kendisini adadığı düşünme ve felsefe çabasından ne ölçüde feragat etmesini gerektireceğinden asla "emin" değildir. İkincisi, anlaşılan Elektör hazretleri Spinoza'nın düşüncelerinin "gelecekte ne olacağını" daha şimdiden "bilmektedirler". Bu yüzden kalkıp gelmesine gerek yoktur. Son olarak, "görüşlerini ve öğretilerini yayma şansı" kendine tanındığı için verdiği dersler karşılığında para alması hiç de yakışık almaz. Öğrencilerinden para almaması gerekir bir öğretmenin, aksine onlara para vermelidir... Ve Spinoza'nın cebi her zaman delik olmuştur...

Yalnızca dostlarıyla paylaştığı yalnızlığını sürdürür... Ana kitabı Ethica'sını bitirir... Bir ara casuslukla suçlanır. Leibniz tarafından ziyaret edilir ve ona Ethica'sının bir nüshasını verir. İleride Leibniz Spinoza'yı ziyareti konusunda sorgulandığında "onun neler yaptığını denetlemek amacıyla" böyle bir ziyaret yaptığını söyleyecektir. Koruyucuları De Witt kardeşler, isyancı bir grup tarafından sokakta paralandığı zaman ilk ve son kez "soğukkanlılığını kaybederek" sokaklara fırlayıp bağırıp küfretmeye başlar. Evine dönmeye, pansiyon sahibi tarafından zorlukla ikna edilir...

1774 yılında aniden veremden ya da muhtemel bir akciğer hastalığından (cam yontma zanaatının bir mirası) öldüğünde geriye belirsiz miktarda yayınlanmamış yazı, kitap ve mektup bırakmıştır. Dostları bunların bir kısmını azar azar yayınlayarak onun "kötü ününe" katkıda bulunurlar --Leibniz Spinozacılığı yok etmek için elinden geleni yaparken, Locke, Hume gibi düşünürler de dahil olmak üzere hemen herkes onu lanetlemekte ağız birliği içindedirler. Bayle Felsefe Sözlüğü'ndeki Spinoza makalesinde son ve kesin darbeyi vurur: Spinoza, bir asır boyunca artık "üzerinde düşünülmemesi", "hatırlanmaması" gereken bir düşündürdür.

18. yüzyılın sonlarında Alman Romantikleri Spinoza'yı yeniden "keşfederler": Lessing, özellikle de Goethe... Spinoza evrensel bir uyumun dünyasıdır artık --Sturm und Drang'ın cehennemi gidişatından ve tinsel aşırılıklarından bunalan Romantiklerimiz, belli bir yanlış anlama dozuyla, hayranlık duydukları Spinoza'yı yüceltirler --akıl ile duygular dünyası arasındaki uzlaşmanın doruk noktası, hiç değilse anahtarı olarak Spinozacılık...

Alman Romantiklerinin çağdaşı Hegel ise, onlardan farklı olarak, iyice ikiyüzlüdür. Spinoza'yı kabul etmiş görünür ve her fırsatta "över": Spinozacı olmadan filozof olunamaz... Spinoza erdemın simgesi değil, ta kendisidir... Buna karşın, Jena döneminden başlayarak Spinoza'yı ciddi bir takibat altında tutar --ne yapıp edip bu tuhaf ölçüde etkili ve sistemli düşünceyi altetmek, artık onunla işi bitirmek zorundadır. Mantık Bilimi'nin "Ölçü" başlıklı bölümünde bütün köprüleri attığına nihayet kanaat getirir: Bu adamın "olumluluğu" o kadar ölçüsüzdür ki, hiç bir şeyin "yadsınmasına" olanak bile tanımamaktadır. Bu adam her yeri o kadar Tanrıyla doldurmaktadır ki, insanın özgürlüğü gibisinden bir düşünceyi ta baştan yasaklamaktadır. Nihayet, Spinozacı olmadan filozof filan olunamaz ama, Spinoza'yla kalırsak "modern" olamayız...

Spinoza günümüz düşünce dünyasının içine bir kez daha doğmaktadır: Önce, Merleau-Ponty'nin deyişiyle "ufak akılcılık" geleneği hatırlar onu*. Sonra Nietzsche, düşüncelerinin bütün önemli noktalarında aslında bunca yıldır Spinozacı olmuş olduğunu itiraf eder. Ardından, Althusser (ve ardılı Macherey) Marx için (daha doğrusu Marksizmi 'Hegelci diyalektikten arındırmak' için) ünlü "dolaşmasını" Spinoza güzergahından geçirir. Toni Negri gibi bir "İtalyan Marksisti" Spinoza'yı yalnızca bir "dolaşma aracı" olarak değil, "vahşetin bir çağrısı", devrimci şiddetin doruğu olarak onaylar. Son olarak Deleuze, Spinoza'nın "tüm filozofların hükümdarı" olduğunu yazar --hayatı ve eseri felsefeler arasında bir felsefe değil, felsefe adı verilen şeyin ta kendisidir...

Felsefe ve Anekdöt

Hayatını anlatırken Spinoza'nın anekdotlarından bahsedip durduk. Bir filozof için "yaşamöyküsü" pek bir şey vermeyecektir. Bir yazar ya da sanatçıyı kavramak için gerekli boyutlardan biri olabilen yaşamöyküsü, genel olarak filozoflar hakkında pek bir şey anlatmaz bize. Filozoflar için, bize bıraktıkları anekdotlar önemlidir. Sözelimi Platon, Syracuse tiranı

tarafından defedilir; Herakleitos dağa çekiyerek tapınakta çocuklarla oyuna dalar; Empedokles kendini Etna yanardağına atar... Şimdi bir Spinoza anekdotu daha... Spinoza'nın "özel" dostlar çevresinden, biyografisinin yazarı düşünür Tschirnhaus anlatıyor: Spinoza'yı bir gün örümcek ağlarına sinekler atıp, nasıl hayatları için ölümüne mücadele ettiklerini seyrederek çocuk gibi kahkahalarla gülerken yakaladım... Bu anekdot, Spinoza adlı, 17. yüzyılın "dönek Yahudi", "lanetli" filozofunun portresinin ana çizgilerini gözlerimiz önünde kurmaktadır: Hayat, her şeyin varlığını sürdürmek için belirsizce ve sonsuzca harcanan bir çabanın (conatus adını verir bu çabaya) süregidişidir... Yani sonsuzca bir akış... Tschirnhaus'un bahsettiği çocukluğu bu düşünürün inanılmaz güçteki düşüncesinin temel unsuru haline getiren işte bu özelliği, yani doğada mutlak bir masumiyeti varsaymasıydı. Bize belki bir "zalimlik" belirtisi olarak görünebilecek bu anekdot, Ethica yazarının asırlar öncesinden bize gönderdiği bir mesajdır aslında: Yaşam hiç bir surette "iyilik" ve "kötülük" terimleriyle sorgulanamaz. Hayat sürer... Yaşamın özü, amaçsızca ve belirsizce süregitmesidir.

Aynı anekdot, Ethica'ya ikinci bir anahtar sunar: Hayat, kaçınılmaz bir mücadele, bir kavga, zorunlu ve cebri bir akıştır. Bu akış üzerinde Tanrılar bile birbirlerini yemektirler (Almanların Tanrısı Osmanlıların Tanrısını "yiyecektir")... Ve biz, sapına kadar "doğanın içindeki" varlıklar olarak, bu cehennemi akışa mahkûm görünüyoruz... Din savaşlarından yırtabilirsek, belki de iktidarını yeniden kuracak bir despotun egemenliği altına düşeceğiz.

Durum, Spinoza'nın "felsefi kavramlarının" işleyişi açısından da pek iç açıcı görünmemektedir şimdilik: Biz fikirlerimize bile sahip değiliz... Aksine fikirlerimiz hep başımıza gelen şeylerdir. Bu durumu Spinoza Etiğinin ikinci kitabının hemen başlarında teyit eder: Fikirler bir taraftan "nesnel bir gerçekliğe" sahiptirler --yani "bir şeyleri temsil ederler"... Ama öte yandan, her zaman herhangi bir fikre dair bir "fikir" de oluşturabilecek yaratıklar olduğumuz için, fikirler birer "şey"dirler ve gelip bize çarpıp geçerler... insanlık halinin önemli bir kısmını, fikirlerin birbirini kovalayıp durması, birbirlerini destekleyip reddetmesi yaşantıları oluşturmaktadır.

Spinoza hiç bir zaman şu soruyu sormaksızın herhangi bir düşünce üretmemiştir: Peki bunlarla ne yapacağız? Felsefesi derinden derine pratiktir, bütün örnekler günlük hayata dairdir; hayattır... Ama hayatta size daha da kötü gibi gelecek bir hakikat daha vardır. Fikirler bizde olurlar ve birbirlerini kovalayıp dururlar --elden hep kaçarlar... Ama, herbiri bir "şey" de olduğu için, onların "yetkinliğinden", Spinoza'nın deyişiyle "varoluş gücünden" de bahsetmeliyiz. Bu mesele Spinoza felsefesinin anahtarıdır --bunu anlarsanız her şeyi anlamışsınız demektir: Sonlu bir varlığa dair bir fikir olarak "örümcek" fikri, sonsuz bir varlığın fikri olarak "Tanrı" fikrinden sonsuzca daha az yetkindir, varolma ve etkileme kudreti sonsuzca daha azdır... Böyle bir şeyi (yani fikirlerin birbirlerinden farklı kuvvetlere sahip olduklarını) anlarsanız Spinozacısınız demektir.

O zaman artık Spinoza'nın "uygulamalar" öğretilerine geçebilirsiniz. Burada Spinoza bize bir şey hatırlatacaktır: Bizde yalnızca fikirler birbirlerini kovalamakla kalmazlar; aynı zamanda bu fikirlerin herbirine tekabül eden, onlar tarafından belirlenen "ruh halleri" de uyanır. Sokakta yürürken hiç sevmediğim Ahmet ile karşılaştım. Bende elbette onu temsil eden bir "Ahmet fikri" oluştu. Ama yalnızca bununla kalmıyor hiç bir şey. Kötü bir duygu, ya da izlenim, Ahmet ile karşılaşmak beni mutsuzlaştırdı, üzdü... Sonra pek sevdiğim birisiyle, Mehmet ile karşılaşıyorum... Seviniyorum... Demek ki, fikirler yalnızca farklı kuvvetlere sahip olmakla kalmıyorlar, aynı zamanda, Spinoza'nın deyişiyle "belirledikleri" "uygulamalar" da sürekli bir değişim hali yaratıyor.... Bir hale daha mahkûm görünüyoruz:

Sevinç-üzüntü-sevinç-üzüntü... işte hayat budur: Sevinç ile üzüntü duygulanışlarının, fikirler tarafından belirlenmiş olarak, devamlı birbirlerini takip edişi.... Bu evrensel insanlık durumunu Spinoza "fluctuatio animi", ruhun dalgalanışları terimiyle ifade ediyor...

Bir "fikir" (idea) nedir? Bir "duygulanış" (affectus) nedir? Evet, bir fikir iki belirlenime sahiptir: Bir taraftan bir şeyi "temsil" etmektedir, öte taraftan kendisi de bir "şey"dir... Bir duygulanış ise, önce bir "şey"dir, sonra da, ikinci özelliği, fikrin aksine o, "hiçbir şeyi temsil etmeyen" bir düşünme tarzıdır. Yani şu: Biz bir şeyleri kendimize "temsil etmekle" yetinmeyen varlıklarız. Aynı zamanda o şeylerden etkileniyoruz --onlara kızıyoruz, onları seviyoruz, umutlarımızı bağlıyoruz, öfkeleniyoruz, onlardan nefret ediyoruz, korkuyoruz, kurtarıcılarımız olarak onlara sarılıyoruz... insanlık halinin bir görünümü daha...

Unutmayalım: Her duygulanış bir fikre sahip olmayı varsaymaktadır. Başka bir deyişle Spinoza bize, sevmek için sevicek bir şeyin fikrinin, ister bir imge olarak, isterse kavram olarak bizde bulunması gerektiğini anlamak istemektedir. Şeftali severim. Ağzımın suyu akar. Ama "şeftali" fikrinin bende önceden bulunması gerekir... Sokakta eski sevgilimle karşılaşmak beni üzer. Ama önce onunla bir sevgili hayatı yaşamış olmam, ve bu hayatın bir dramla sona ermiş olması gerekir --üzgünüm...

Spinoza o kadar "günlük hayat" içindedir ki, onu okuyup "anlayamadım" demek insanın düşünme gücünün ne kadar örselendiğini dışa vuracak kadar büyük bir felakettir. Bir Hegel'i "anlayamamanız" sizin için artı bir puan olabilir. Hiç değilse "olumsuzun" yüceltildiği, nefret edilesi ve Nietzsche'nin deyimiyle adamı "tarihin tekne kazıntısı" haline getiren bir duygudan kendinizi --bilmeden de olsa-- kurtarmış olursunuz. Oysa Spinoza felsefesinin işleyiş tarzı, onun mutlaka kavranır olmasında yatar. Böyle bir felsefenin kavranamaması demek, düşünememek anlamına gelir. Bunun nedeni, Spinoza'nın düşünmeyi çok geniş bir anlamıyla ele almasıdır: Varoluşun sıfatlarından biri olarak düşünce... Bu ne demektir? Açıkça söylemek gerekirse, Spinoza'da düşünce ya da genel olarak fikir denilen şey, varolan şeylerin bir özelliğidir, onları kavrayan varlığın yani Descartes'ın Cogito'sunun bir ayrıcalığı değildir. Her cismin, şu kibrit kutusunun bile bir "fikri" vardır. O, yalnızca insandan farklı olarak bu fikri "bilinç" alanına taşımaz. Başka bir deyişle, kendi hakkında bilinç sahibi değildir. Oysa insan, belki de ne yazık ki diyeceğiz, kendi hakkında bir "fikir" sahibidir.

Bu noktaya kadar Spinoza'yı herkes gibi düşünür halde buluruz: insan bilinçli, akıl sahibi bir varlık olarak, kibritlere ya da hayvanlara göre "üstündür". Ancak çok geçmeden, Spinoza'nın bakış açısından, insanın tam da "bilinç sahibi" olduğu için belki de en düşkün, en şanssız varlıklar arasında yer alabileceğini de anlarız. Çünkü insan "mutsuz" olabilmesinin koşullarını alabildiğine abartmış bir varlık türüdür. "Ayrıcalıklı" olduğunu düşündüğümüz yaşam alanları (farkındalık, algılama üstünlüğü ve asıl önemlisi "düşünen bir varlık olması") hiç de öyle, a priori "mutluluk şansları" sunuyor değildir ona. Çünkü gerçekten de, Spinoza'nın tasvir ettiği korkunç bir döngünün göbeğinde yaşamaktadır: Fikirleri vardır ve bu fikirler zorunlu olarak bazı duygu hallerini belirlerler. Bu duygu halleri ise, asla kurtulamayacak gibi görüldüğümüz bir kaderin, sevinç-keder-sevinç-keder ardışıklığının anlık dışavurumlarından başka bir şey değildir.

Spinoza felsefesinin muazzam zerafeti işe tam da bu noktada belirir. Evet, "düşkün" ruhlarız biz. En kolaycı bir umudun peşine düşebildiğimiz gibi, en sapkın, en tahakkümcü tiranlık tarzlarının bile bizi rahat ettireceğine inanabilir, boyun eğerez. Boyun eğmek üzere muazzam karmaşıklığa sahip makinalar ve sistemler yaratmışızdır: Din bunların en yalını, dolayısıyla en namusludur. İşte Spinoza'nın insanı kanını donduracak sorusu --Tanrı ne işe yarar?

Tanrı mı?

Olağan dindar zihniyet kadar Tanrıbilimsel düşünce de "Tanrı"yı bir "kullanım değeri"ne sahip kıldığı ölçüde Spinoza'nın Tanrı fikrini "pratik felsefe"nin temel dayanağı haline getirmesi suçlanabilir bir girişim değildir. Spinoza, tıpkı bir Rönesans ressamının yaptığı gibi, hep ilahiyattan, tanrısallıktan ve dinsel-metafizik temalardan bahsedip durur. Ama ne kadar bahsederse, o kadar fazla "tanrıtanımazlıkla" suçlanmış olması bize onun felsefesinin anahtarlarından birini kazandıracaktır. Nasıl Rönesans resmi, "insanların yoksul dünyası"nın sunabileceği temalarla asla gerçekleştiremeyeceği bir özgür formlar, temalar, renkler ve perspektifler çoğulluğu dünyasını serbest kılabilme amacıyla ilahi temaları yeniden ve yeniden kurgulayıp durduysa, Spinoza da, pratik felsefenin tek amacı olan "en üstün kıvancı" serbest kılabilme için Tanrı'yı kullanacaktır. Ama asla "uhrevi dinlerin" insan-görüntüsü taşıyan Tanrı'sı, ya da mistisizmin vahdet tanrısı olarak değil, bütün çoklukların toplamı ve birliği olarak sonsuz ve ebedi tanrısı olarak. Artık Tanrı ne dinsel ya da ahlaki sorumluluğun hesap sorucu mercii olarak Tanrıdır, ne de genel olarak filozofların, özel olarak da Descartes gibi düşünürlerin "felsefi" tanrısıdır. Spinoza'da Tanrı'nın "pratik kullanımı" şöyledir: Yaradan olarak dünyanın dışında olmayan, ezeli-ebedi bir sonsuzluğun, yani sonsuzca sıfatlanmış tözün ifadesi olarak Tanrı. Tanrı varsayılan bir varlık değildir; uygulamaya konulan bir varlıktır --sonsuzun varlık tarzı...

Tanrının kullanımının birinci anahtarı, Ethica'nın ikinci kitabında Spinoza "fikirlerin birbirini takip edişi" üzerinde konuşmaya başladığında elde edilir: Simmel'in modern kentli dünyasında olduğu gibi, bizde fikirler hep birbirlerini takip ederler: Birbirlerini kovalarlar, yok ederler ya da aksine güçlendirip desteklerler. Bu, günlük, olağan, herkesin bildiği bir "insanlık halidir". Biz sürekli olarak fikirlerin bombardımanı altındayız. Sokakta yürürken, Ahmet ile karşılaştığımızda işte bir "Ahmet fikri" ve ardından gelen bir dizi çağrışım... Biraz ilerde Mehmet ile karşılaştığımda, işte bir "Mehmet fikri" ve onun çağrışımları... Sabahleyin, alacakaranlığı geride bırakarak yükselen güneş, ve onun "fikri", öğleyin daha yakıcı bir güneşin "fikri" ve onun akşamleyin çekip gidişi... Spinoza'da bir "fikir" nedir öyleyse? "Herhangi bir şeyi temsil eden bir düşünme tarzı"dır. Ve bir şeyi temsil ettiği ölçüde bir fikrin Önesnel gerçekliği vardır. Bu kadar gündelik hayata ait bir halden Spinoza, yoğun bir kuramsal sıçramayla (formaliter) bambaşka bir dünyaya, bol bol Tanrı'dan, sonsuzluktan, ebediyetten bahsedeceği o ağır, felsefi dünyaya nasıl geçer? Çok basit: Bir fikrin nesnel gerçekliği onun bir şeyi temsil etmesi bakımındandır. Ama ben her zaman bir fikrin de fikrini, bir fikri de temsil eden bir fikri oluşturabilirim. Öyleyse bir fikir de "kendinde" bir "şey"dir... Tıpkı bir cisim gibi... Spinoza, bir "şey" olarak fikrin gerçekliğine "fikrin biçimsel gerçekliği" demektedir. Ve fikrin "biçimsel gerçekliği"nden bahsetmeye başladığımız andan itibaren işin bütün görünümü değişir: Spinoza, her "şey" gibi, fikirlerin de "yetkinliğinden" ya da "varolma kudretinden" söz etmeye başlar --sonlu bir varlığın fikri olarak örümcek fikrinin "biçimsel gerçekliği" elbette sonsuz ve ezeli-ebedi bir varlığa dair oluşturulmuş Tanrı fikrinden sonsuz derecede daha az bir varolma kudreti, yetkinliği ve gücü vardır. Fikirler zihinde (mens) belli bir kuvvet uygulamaktan asla geri kalmazlar.

Spinoza, sonra yine gündelik yaşama döner: Bizde yalnızca hem kendileri farklı kuvvetler uygulayan "şeyler" olan, hem de "şeyleri temsil eden" fikirler yoktur.

Tutkularla gerçekleştirilebilecek her şey akıl yoluyla da gerçekleştirilebilir. Spinoza, Hollanda'nın bu "dönek" Yahudi düşünürü, felsefe dünyasına Alman Romantiklerince (Lessing, Goethe vs.) yeniden davet edildiği zaman bu formül de esas değerine kavuşuyordu: Sturm und Drang'ın aşırılıklarından artık bıkmış olan Goethe ile Lessing, ancak onun

felsefesinde "akıl" ile "tutkular" ve "duygular" dünyası arasında bir dolayım şansı bulunabildiğini farkettiler. Protestanlığı Batı felsefesine yeniden kodlamayı başaran Kant ve özellikle Hegel yetişip bu çok özgün "Spinoza etkisi"nin hakkından gelinceye kadar, Spinoza'nın formülü yer yer bir şiir ilhamı bile oluşturabilmişti. Bugün, klasik felsefe terimlerinin ve metafiziğin ağır eleştirilere tabi tutulduğu ortamda Spinoza'yı ikinci bir kez daha davet edebiliyorsak, söz konusu formüle verilen Romantik anlamın ötesine taşmamız gerekiyor: Spinoza felsefesi "tutkuların" yerine "akıl" vaazeden bir felsefe değildir. İnsanların "aklın buyruğuna göre davranacakları" umudunu Ethica'da formüle eder etmez ardında bırakır. Yine de bizi "olabilirliklerin", "gizil güçlerin" alanına mahkûm etmeden yapar bunu. Ne eksik ne de fazla, Spinoza felsefesi tam tamına "pratik" nitelikli bir felsefedir: Bu yüzden, bir dizi formülün, tanımın, kanıtlamanın ve önermenin sıralanıp durduğu "more geometrico", yani "geometrik düzene uygun olarak gösterilmiş" sunuş yöntemi...

Etika'nın Tekniği

Ethica'yı okumaya girişmekte bazı kolaylıkları sunmak zorundayız şimdi. Özellikle ikinci bölümün başında Spinoza, tartışmasının kavranabilmesi için çok önemli olan bazı ayrımları ortaya atmaya girişir: "Fikirlerden" (idea) bahseder. Buna bağlı olarak, bu fikirlerin tekabül ettikleri "bedenlerden" ya da "cisimlerden" (corpora) bahseder. Bahsettiği üçüncü bir şey de "duygulanışlar"dır (affectus). Önce Spinoza için bir "fikrin" ne olduğuna bakalım. İlk nokta Spinoza için "fikrin nesnel gerçekliği"nin ne anlama geldiğini yakalamaktır. 17. yüzyıla kadar, unutulmamalı ki bir filozof "nesnel gerçeklikten" bahsettiği zaman bundan "bir şeyi temsil eden fikrin" gerçekliğini anlamaktadır. Bir "üçgen fikri" üçgeni temsil ettiği ölçüde "nesnel gerçekliğe" sahiptir. Nesnel gerçeklik bir fikrin temsil ettiği şeyle olan ilişkisi demektir.

* Merleau-Ponty Spinoza'nın muhteşem masumiyetinin hakkını verenler arasında iltir: Spinoza, Descartes ve Leibniz, "büyük akılcılığın" adamlarıdır --"olumlu bir sonsuzluğu" seyrederler ve çocuklar kadar büyük bir mutlulukla, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan "bilimler" ile "metafizik tinin" arasını, hiç birisini örselemeden bulmayı başarırlar (bkz. M. Merleau-Ponty, "Introduction", *Les Philosophes celebres*.)

Kumgüzeli

Ulus Baker

En elde edilmemiş şiirdin sen. Kuşluk vakti yazılanlardan... Bıkkın bir rahibin, bir sabah, yorgun bir vezirin akşamın alacakaranlığında muhtemelen yazacağı... Masadan doymadan kalkmış gibi okunmalı... güzelsin...

Uzaktan zor seçilebilir bir harf... Hayır hayır! Şimdi anlıyorum... Gizli bir rakam, Kabala'dan... kumun üzerine çizilen... Çöldeyiz ve başka bir yerde değiliz... ama güzelsin...

Dansederken göğüsleri sallanan kadınlardan, karadelikleri saatlerce uçuşup duranlardan, sessiz sitemleri kargaşada bile belli olanlardan tırısma öyle kolay kolay... Öyleyse bu bir nasihat... çünkü güzelsin...

Onlar bitecekler: Çizgi roman gibi kolayca, tatile çıkarken boşanan yağmur gibi apansız, menemen pişirmek gibi aceleyle... hâlâ güzelsin...

İskemle hasır ve ayaklarında yatay, ayaklarını dizlerini böğrüne çekmeye razı olarak basabileceğin yatay tahta çubuklar... Rahatına düşkün keyiften uzak Osmanlı "effendi"sinin (ephendi?) garip kahvehane illeti bu iskemleler... Otur o illete gerçekten, çekinmeden, sereserpe... orada güzelsin...

Yılgın geçilir sokaklardan, kuş gibi değil, işportacı kertenkeleler gibi de değil... Ağır aksak, akşam dörtten sonra yaz günü... Akşam mı? O kayıtsızdır... Bildiği gibi değişir, geçer, gider... güzelsin...

Kes kulakları, geçir bir sicime... Ama kaybetme... Başka ne göstereceksin savaşa dair? Kara delikler işitmiş bu öyküyü... Islanarak... Ama güzeller...

Kalp kalbe karşı... Bir arkadaşın evinde... Çiçekmiş... Hemen uzmanı geçindim. Ah! O güneş ister. Ah! Bol su asla olmaz. Oysa hiç anlamam çiçekten... Devetabanını pazı sanabilirim... Neden yaptım bunu? Çiçeğin adı sardı beni... Çünkü güzelsin...

Sözlerine delik kulağım... Özürlere sağır... Kör bir kuyu olacağım... Sen ise, güzelsin...

Güzel sözcüğünü senden başkasına lâıyk göremem... Ama bir önceki cümlede görmüş olabilirim... Aldırma, güzelsin...

Mikroskop mucidi Leeuwenkoek dostu ressam Vermeer'e "su böyle işte ve başka türlü değil" demiş... Bir öpüş damlasında milyarlarca gözle görülmez yaratık... Ressamın tarafını tutuyorum... Çünkü, güzelsin...

Birkaç tel beyaz... Bizi gazlamaz... Sakınmazsın görüntünü, biliyorum... Çünkü güzelsin...

Mikroskopun mucidi Leeuvvenhoek, aynı günde doğdukları, hep komşuluk yaşadıkları dostu ressam Vermeer'e bir su damlası gösterip, "su işte böyle ve değil başka türlü" demiş... Bir öpüş damlasında kanyuvarları... Mucidin tarafım tutsam da... Sen güzelsin...

Teleskopla bulamadım... Mikroskopla bulacağım... Ayın yüzeyinin de bir dokusu var elbet... Gözenekler, sivilceler... Onlarla çok güzelsin...

Neo-liberalizm, ruhçuluk, tarikat, entellektüel, ordu, çok-insansız şirketler, öykü yazarları, kestaneyi çizdirenler, uzaktan bakanlar, Şemdinliler, tavşan falcıları, kurban sömürgeci, onmaz kuşkuculuk, araba tamircileri, taksitle alın tutkumu, hadi... Kazık ve pazarlık... Ama son kumarım sensin... Sen, güzelsin...

Sen, güzelsin... Kuraldışı... Bastıbacak... Minicik... Ama sen, güzelsin...

Kapımın eşiği, gözümün bakışı, son ruhsal tatil, duruşum, bozuluşumsun... Pazarlık etmem... Markette yoksun... Reklamın yok! Gerçekten... Güzelsin...

Kedi sakladım senden, öykü sakladım, belki bunu da saklayacağım... İhanet... Ama sen, güzelsin...

Ruhumu saran sacayağı, gözümün bağı, son ruhsal kaatil, ölümüm, mahvoluşumsun...

Cazgırlık etmem... Gönlünde yokum... Aşkımız, yok! Gerçekten... Güzeldin...

Kutsaldan Arındırılmış Modern Toplum * Mircea Eliade'ın Kutsal ve Dindışı Üzerine

Ulus Baker

(DeFTER Dergisi, Sayı 18)

E. Durkheim'ın "Dinsel Yaşamın Temel Biçimleri"nden beri pek az yazar, dinsel ve kutsal yaşamın temel formlarının ortaya çıkarılmasında Mircea Eliade kadar kapsamlı bir araştırmaya girişmiştir. "Kutsal ve pindışı"da hedefi, "Le mythe de l'eternel retour"da olduğu gibi, tarihsel dinlerin dogmatığının ötelerinde, dinsel kozmolojinin değişmez özünü, yapısını, ısrarlı arketiplerini bulgulamaktır. Belki de Eliade, Durkheim'cı bir perspektife, diğer din araştırmacılarından çok daha bağlı kalarak, din olgusunun Yahudi-Hiristiyan geleneğinden çok farklı biçimlerde ortaya çıktığı arkaizmi, kutsal-dindışı ayrımının sürekliliğini sağlayan bir geleneksel toplum formu olarak kabul etmeye yönelmiştir. Arkaik dinde insanlarkendilerini Kozmos'a ve kozmik ritimlere çok daha bağlı, çok daha yakın hissederler. Eliade bununla modern dinlerin tarihsiciliğini karşısına almaktadır bir anlamda. Kozmos'un, arkaik kozmogoniler tarafından anlatımı da "tarihsel"dir; ancak insanı tarihin öznesi kılacak bir dindışı tasarım antik mitologyalar, hatta tarihsel dinlerin ilk biçimleri üzerinde hâkimiyetini tümüyle kurmuş olmaktan uzaktır. Belki de, dindışının egemenliğini ilan etmiş olduğu modern dünya, kutsalın arketiplerini tümüyle elden çıkarmış, yerlerine tümüyle farklı simgeler getirmiş değildir. Eliade'ın araştırdığı düzlemde de zaten başka türlü olamazdı. Tarihin bile, bir tüm olarak kutsallaştırılabildiğine şahit oluyoruz bazen. "...Dinsiz insan dini bilinçli olarak yaşama yeteneğini ve böylece onu anlama ve üstlenme olanağını kaybetmiştir; fakat varlığının derinliklerinde hâlâ bunun anısını muhafaza etmektedir.." (s.190) işte belki de "bilinçdışı" Freud'dan bu yana o çetrefil, demonik varoluşunun dinsel dünyanın geri çekilişine borçlu olduğu "özel mitoloji" bu noktadan itibaren varlığını hissetmektedir. Nietzsche "Tanrı Öldü!" diyordu; Freud ise "Tanrı Bilinçsizdir". İşte Eliade, "Kutsal ve Dindışı"da, bu iki söz arasında mekik dokuyarak, kutsalın her türlü nostaljiden uzak, indirgenemez varlığını hiç değilse arketipler, simgelere ve belirişler halinde sürdürmesinin sırlarını keşfetmeye çalışıyor...

Modern toplum, kutsaldan arındırılarak açılmış bir tarlada yeşerir. Bugün uygarlığımıza pek uzak gelen "geleneksel" toplumun güç isteği, doğayla bütünleşme tarzı olan kutsalın belirişi, yeni bir keşif olan dindışı dünyanın karşısında sürekli bir gerilemeye girmiştir. Eliade'a göre, dindışının bu sınırlan sürekli ileri, kutsal alanın zararına itmesi, tarih adını verdiğimiz süreci oluşturur: Modern toplum özünde tarihsicidir; geleneksel toplumun en büyük korkusu olan "arketiplerle" düzgülenmemiş zamanın, Kant'ın "zıvanadan çıkmış" zamanının, yani Tarih'in içinde "kendisini yapan", ya da yapmak zorunda olan, Marksizmin veya Varoluşçuluğun insanının toplumu...

Yine de Eliade'ın kitabının yaptırdığı gezinti (Hind'den Çine, Mezopotamya'dan Kwakiutl yerlilerine) modern insanın antropolojisine, felsefesine, psikolojisine, tarihine ve yaşantısına uzak değil... "Global" olduğuyla öğündüğümüz dünyamız üzerinde, Çin'e "kıtalararası füze" erişebilecek olmamız, onlarla aynı, türdeş ve ölçülebilir mekânı paylaştığımız izlenimini verebilir. Ama Çin tarihçisi Andre Haudricourt'un söylediği gibi, binlerce yıldır hasadını bizim gibi "kütle halinde" kaldırmadığı türünden hiç akla gelmeyecek bir nedenle (pirinç ve çeltik izin vermez buna) denilebilir ki Çin uygarlığı bizimle türdeş bir mekânı paylaşmaz: Onlar ormandan tarla kazanmaz, köy hayvanlarını sürüler halinde otlatmaz, iktidarını doğrudan değil, "üçkâğıt açarak", nezaketle kurar. Aristo'nun "insanın cansız varlıklara ve

hayvanlara karşı hiçbir ahlaki yükümlülüğü yoktur" sözlerinin bir benzerini, hiçbir Çinli feylesofun ağzından duyamazdınız.

Eliade kutsallığın yaşantısını, deneyimini (deney değil!) homo erectus'un "dikey duruş"undan, "Angst"ın ilk tadılışından başlatır: Karşısına çıkan mekân türdeş değildir, dikey olarak durduğu yerden çadırını, evini inşa etmeye başlayacak olan bir kimse Kozmos'un ona belirişine kulak vermiş olmalı, ona doğru yönelmiş olmalıdır: "Dünyada yaşayabilmek için onu kurmak" gerekiyordu. Presokratiklerin, özellikle Anaksagoras'ın ünlü "mesotes"i, nirengi noktası, sabit noktadan başlayarak. Bu deneyim pek eski ve herhalde evrensel olmalı.

Kutsallığın eskiliği ve evrenselliği, onun uzak ve aşkın anlamına gelmez. Aksine, Eliade'ın eserinin gözlerimizin önüne serdiği kutsal, bugünkü gündelik yaşamımızda kutsallıkla asta bağdaştıramayacağımız en yakın yaşam çevremizi kuşatır: Evimiz, kapımız, evimizin eşiği, sokak, kent ve tüm bunları kuşatan zamansal-mekânsal tasavvurlar. Kutsal insanın "dünyaya açılışının" ilk aracı, ilk biçimidir. Kutsal karşımıza sonsuz çeşitliliğiyle türdeş olmayan bir mekânı, hareketli bir zamanı çıkarır. Zamanda ve mekânda kaydettiğimiz ya da önümüze çıkarılan herhangi bir işaret, kutsalı dindışından ayırt etmeye yeter; Artık olağanüstünün (ebedi bir tekrarın, sonsuz yinelenmenin) alanına girilmiştir.

Ebedi dönüş (Batı felsefesinin yeşermesinden çok önce dünyanın tanışık olduğu bir tema), toplumun ve dünyanın, devreler halinde "yeniden kurulduğu", gençleştiği anlamına gelir. Tanrı doğar, ölür ve yeniden doğar, sonsuz bir yinelenme kozmosun değişmez düzenini oluşturur. Eliade'a göre kutsalı yaşamın merkezine getiren "ilkel" ya da "geleneksel" toplumların "tarihsiz" olmalarının sırrı, bu "ebedi dönüş"te yatmaktadır. Modern toplumun "tarihselleşmesi" bu yüzden, kutsalın elinden çekilip alınan, bildik (ya da bilinebilir) kılınan, üzerinde insan faaliyetinin hâkimiyet kuracağı bir alarının çevresini çizmektedir. Bu alan, dindışı insanın, varoluşun "anlamını" tartışmaya koyulan tarih içindeki insanın, "hakikat"ın göreliliğini kabullenen, her türlü aşkınlığı gönül ferahlığıyla reddedebilen insanın yaşam alanıdır. Aşkınlığı reddeden insan, kendisini yaşamın ve tarihin öznesi olarak kabul eder; Nietzsche'nin gösterdiği gibi bu insan, köklerini trajik duyumda bulur. Eliade'ın bir hatırlatması burada önem taşımaktadır: "Fakat bu dindışı insan, homo religiosus'un soyundan gelmektedir, o da bu adamın eseridir, ataları tarafından üstlenilen konumlardan itibaren oluşmuştur", (s. 180) Sonuçta çağdaş "dindışı" insanın "gizli mitolojisine", laik törenlerine, gündelik yaşamımızın hemen heranında tanık olmuyor muyuz? Günümüz dünyasının dinsel arketiplerini oluşturan sinema, edebiyat, müzik ve genel olarak kültür imgelerinin dolaşımı eskiden "kutsalla bütünleşmiş" insanlığın duyumlarının izini taşıyorlar mı?

Leibnizci Bir Sinema

Ulus Baker

Filmik meselelerle uğraşanlar için Leibniz’ci bir soru işte: “nesnelere bakış açımız değişik olabilir mi?”. Ama Leibniz için bu "rölativizm" sorusu üç katmanda sorulmalı: nesnelere bakış açımız nesneleri değiştirir mi? nesnelere bakış açımız bizi değiştirir mi? nesnelere bakış açımız başka bakış açılarını değiştirir mi? Ancak bu üç soruya cevap verdikten sonra “bakış açımız başka birinden farı" olabilir. Yani yeni bir bakış açısı icat edebiliriz...

Ve hemen anlarız ki nesnelere bakış açımızın değişik olması bir "değiştirme" ediminden baksa bir şey değil... Yani ya nesneleri, ya kendi bakış açımızı, ya da başkalarınınkini. Ve anlaşılıyor ki olayın tamamlanabilmesi için her üçünün birlikteliğine ihtiyaç var.

Leibniz o kadar zekidir ki, düşüncesinin ilkelerini hemen şu şekilde koyar: hiç bir şekilde bakış açımızın aynısına kimsenin sahip olmadığına emin olamayız. Çünkü onun bakış açısına yerleşemeyiz (psikolojik olarak). Çünkü onu ancak dille, o belirsiz anlamayla, hissetmeyle algılıyoruz. Leibniz bir dahiydi, çünkü en olağan ve sokaktaki insanın hep kendine sorduğu soruları inanılmaz karmaşık ve ancak derinliklerine inebildiğinizde çözülebilir (belki de çözülemez) hale getirmeyi başarabiliyordu: bu yüzden soruyu şu iyi bildiğimiz "acaba öteki de benim gibi mi düşünüyor, ya da hissediyor" kılığından çıkararak tam aksine "başka birinin tam da benim gibi düşünüp hissetmediğinden nasıl emin olabilirim" biçimine kaydırıyor... Bizim için çok önemli. Düşünün ki bir filmcisiniz ve derdiniz Tarkovski ya da Bresson gibi (Eisenstein birinci formulasyona uygundur daha çok) filmi seyredenlerin sizin gibi düşünmediğini hissetmek... Yani filmin hem her yeni seyredilişinde, hem de farklı kişiler tarafından her görülüsünde farklı olması --bu kendini sürekli olarak yeniden üreten bir evrim gibidir... Aksi olursa film hep kendisiyle özdeş kalacaktır ve yeni bir şey asla üretemeyecektir. Bu düşünsel-estetik ürünlerin en önemli problemidir: her defasında yeni nasıl üretilir? İşte bu soruya Leibniz "tekillikler" teorisiyle cevap bulmaya çalışmıştı bir zamanlar.

Kafasını hem "yeni nasıl mümkündür" sorusuna, hem de evrimin nasıl olup devrimler, hiçbir dev sıçramaya ihtiyaç duymayan "yenilikler" üretip durduğunu sormaya adanmış olan Gabriel Tarde'in esas epistemik kitabının o çok kısa, ve Leibniz'e gönderen "Monadoloji ve Sosyoloji" olması pek şaşırtıcı değil... Oradan (ve bizzat Leibniz'den) anlıyoruz ki "yeni bir şey yoktur"; yalnızca yeni bir bakış tarzı vardır. Tarde'in çözümlemelerinin mantığına uyarak Modern Visual Arts derslerinde çok belirgin bir şeyi öğrencilere (ama kendime de, üstelik aynı anda) hissettirmeye çabalayabiliyordum: belli bir an geliyor ve o anda, hiçbir tanrısal güdüyle (çağ epeyce moderndir) ya da icadının geleceğinin umuduyla harekete geçmemiş olan bir kimyager ve kötü ressam, Nicephore Niepce, fotoğrafı icat etti --artık herkesin "uyguladığı" ama bir araya asla getirmediği iki geleneği, Newton'dan beri gelişip duran optik ilmiyle, kimbilir simyacıardan gelen kimya ilmini biraraya getirmeyi yaptığı... Tarde'in dediği gibi, iki "taklitler" ve "tekrarlar" silsilesi tek bir "olağanüstü" noktada bir araya geldiklerinde "yeni" dediğimiz şey olur. Bunu Hegel gibi "bilincin önceden vaazedilmiş bir realizasyonu" ve bir "görevi tamamlayış" olarak kabul edemeyiz. Ancak bu bir tesadüf de değildir, çünkü bu iki bilim o fotografik aygıtta

biraraya geldiler ve başka türlü de olabilirdi. Bu çapraşık hallerin en iyi tasvirini Leibniz felsefesinde ve onun "bakış açısı"na dair sorgulamalarında bulmak bana hiç de şaşırtıcı gelmiyor... Bu buluşma Leibniz için asla bir "kaza" ya da "tesadüf" olmazdı, çünkü "kaza" onun felsefesinde "belli bir mefhumla atfedebileceğiniz özneye dair her şeyi içermeyen bir mefhumla sahip varlık" diye tanımlanıyor.

Hemen kafanız karışmasın, anlatmak istediği şey çok basit: Leibniz bize basitçe "bütün nitelikleriyle, sıfatlarıyla" tanımlanmamış bir şeyin pek tanımlanmış sayılamayacağını söylemek istiyor. Mesela Descartes'a karşı çıkarken onun "salt düşünen" bir Cogito'dan bahsetmesini eleştiriyor --diyor ki, ama her düşünme aynı zamanda (bu Cogito, yani düşünmenin kendisi bile olsa) "bir şeyi düşünmedir". Yani içeriği olmayan düşünceler, hisler, duygular ve duyular yoktur. Ve iste bu içeriklerin toplamı varlığın zenginliğidir. Bir kavrama bir içerik kazandırmak bir yaratımdır --yepyeni bir şeydir. Tıpkı bir resmi hayalde görmek ile onu bir imaj haline getirmek arasındaki geçiş gibi. Hayalimde, rüyalarımın inanılmaz güzellikte şeyler görürüm, ama gelin görün ki onları resim haline dönüştüremem.

Tarkovski ile Bresson bağlantısıyla ortaya attığım soru bu basit durumun derinleştirilmiş halidir: "yeni bir şey"e ihtiyaç var. Ve bu "şey" sadece "şey" olmamalı (bu soruyu Heidegger de sordu) kendinden fazla, ama kendinin "ötesinde" olmayan bir şey vermek zorunda. Başka bir deyişle, mesela sinemanın ilk dönemlerinde Eisenstein illa ki filmlerini kitlelerin "kafasına çakmak" istiyordu --sine-yumruk. Anlatmak istediği her şeyi eksiksiz anlatacak bir sinematografik bakış açısına ihtiyacı vardı ve bunu kurmak için bütün ömrünü verdi. Ama belki de Antonioni, Tarkovski ya da Bresson başka bir bakış rejimindeler: istiyorlar ki bakış açısı öyle bir kapsayıcı haritaya yerleşebilsin ki, filmleri bir kez "bittikten" sonra hep başka başka şekillerde anlaşılsın. Bu durum tam da Leibnizci bir probleme denk düşer: eğer başka bir töz belli bir tözün dünyaya bakış açısına denk düşüyor olsaydı, onu "başka" diye nitelendirmek için hiçbir neden kalmazdı. Dolayısıyla ona artık "başka" dememiz tümüyle budalalık olurdu. Leibniz "her tarz kendi tarzında farklı farklı ifade eder" diyordu ve ekliyordu: "tıpkı aynı kent ona bakan kişilerin farklı konumları tarafından farklı bir biçimde tasavvur edildiği gibi. İsterseniz Vertov gibi mümkün bütün tasavvurların toplamını yeniden kuracak bir araca (sinematografiye) başvurursunuz ve bu bakımdan Vertov Leibnizcidir.

Ancak, yine örnek yerine geçsin diye söylüyorum, sinemayı ya da felsefeyi bir "aynılık" kümesi olarak algılamak son derecede yanlıştır. Bu tıpkı bir kameramanın aynı nesne karşısında tam kesinlikle başka bir kameramanın pozisyonunu almasını beklemek gibi bir şeydir --oysa maddi dünyanın fiziki yasaları buna imkan vermez ve ikinci kamera o anda illa ki farklı bir bakış açısına yerleşmek zorundadır. Leibniz tüm bir varoluşu böyle kavlıyor: hep farklı bakış açılarına yerleşmek zorunda olma hali bu. Ve bu sadece mekan açısından değil zaman açısından da böyledir. Hiçbir şey bir başkasıyla aynı bakış açısına yerleşemez --yoksa aynı olurlardı ve onlara "başka" diye hitap etmemize asla gerek kalmazdı. İşte bu yüzden sinemacılar daha "çerçeveleme" üslupları bakımından birbirlerinden ayırt edilebiliyorlar.

Biraz daha derine doğru ilerletirsek diyeceğiz ki bir Tarkovski "aşkı", "çocukluğu", "kederi" veya "sevinci", aynı tanıma sahip olsa bile bir Rossellini "aşkıyla", "çocukluğuyla", "keder" veya "sevinciyle" aynı değildir, çünkü onları kuşatan bakış tarzı zorunlu olarak farklı olmak zorundadır. O halde başlangıçta sarfettiğim ana

tanımlara geri dönüyorum: Tarkovski ve Bresson örnekleri, Eisenstein'in örneğinden farklı bir felsefi perspektif sunuyorlar. Deleuze'un Hareket-Imaj ve Zaman-Imaj ayırımına çok büyük bir önem vermekle birlikte ortada daha ince bir işin olduğu kanaatindeyim. Öyle ki belli bir noktada filmciler seyircinin "özdeşleşeceği" durumlar yaratmaktan kaçınmaya başlayıp, "görmeye vermek", Godard'ın deyişiyle "filmi iade etmek" gibisinden bir tavrı edinmişler. Öyle bir şey yapmalıyım ki filmin her seyredilişi farklı olsun. Ve burada esaslı bir paradoks var ki çözülmesi Leibniz felsefesini gereksiniyor.

Paradoks en başta hissettiriyor kendini: birincisi, herkes kendi hafızasının, yetiştirme biçiminin, kültürünün dahil olduğu birtakım yapılar içinde seyrediyordur filmi. Yani "farklıdır" ve postmodernizm bunu selamlayıp durmaya dayanıyor. Ama esas mesele bunun böyle olabildiğini "gerçekten" sağlamaktır: o halde nedir yapılacak olan? Öncelikle Eisensteinvari bir tavrı terk edip filmik olayın (the filmic event) üç Leibnizci anını katedip durmayı başarmak: bakış açısı şeyi değiştirecek, bakını değiştirecek, seyredeni de değiştirecek. Ama bunun için gösteren ile gösterilenin arasında dilbilimcilerin asla hesaba katmadıkları bir uzaklığı, bir aralığı inşa etmek gerekir. Mesela benim acımdan Sovyetlerin yıkılışını ve ona tekabül eden belirsizlikle karamsarlığı anlatan Sokurov filmleri en az Sovyetlerin yetmiş yıl önce kurulduğu dönemdeki o coşkulu Vertov filmleri kadar Vertov'un Sinegözüne aittirler. Ama film oldukları için insanın soru sorma, sorgulama yeteneğini kaybetmediğine delalet ettiklerinden dolayı aslında hiç de karamsar değildirler. Aradaki mesafede tüm bir dünya "yakın tarihi" yer etmiştir, bu tamam. Ama aradaki mesafeye tüm bir "umut ilkesi" de sıkıştırılmış gibidir: ve Sokurov "sözde banal" imajları bu amaçla kullanmanın ustasıdır --zırlıdaki gemicilerin mahkumiyetini anlatmak için görüntülerini sudaki balık ile birleştirdiği, şu anda reklamlar dışında pek kullanılmayan Eisensteinci atraksiyonlar kurgusu yöntemiyle tasvir ettiği anda buna pekala "artık banal bir şey" diyebilirdik. Ama hayır Sokurov orada (Bir Kaptanın İtirafı" adlı belgeselinde) "birleşen" iki diziyi tasvir ediyordu. Bir tarafta yıkılan bir ülkenin bedbinliği, diğer tarafta hayatın bir umudu.

Ve benzer bir şekilde "yeni sinema" "bir şeyleri anlatma" derdinden, başka bir deyişle "anlaşılma" yanılmasıyla kurtularak her seyredilişinde farklı olduğu kadar seyreden herkes açısından da fark üretebilecek bir donanım oluşturmaya çabalamıştır. Bu durumun Deleuze'un bahsettiği zaman imaja denk düştüğü besbelli. Ama Leibniz sayesinde üretebileceğimiz yeni bir kavrama da --en azından epeydir uğrastığımız "video" meselesinden dolayı-- ihtiyacımız olduğu kanısındayım. Buna göre video "hasta imajdır", kötüdür, "güzel" imajlar yaratamaz, asla sinema gibi olamayacaktır. Ama "her yerden her türlü imajı" toplayabilmek gibi bir özelliği olduğundan, ilkönce çekenini değiştirir, sonra seyredeni, sonra da bakış açılarını farklı kılar. Bu farklılık derdi bir saygıdır --ötekinin bakış açısının "biricik" olmasını garantilemek için filmin kendi bakış açısının da biricik olması gerekir; öyle olmasaydı ikisi aynı olurlardı, yani "biricik" olmazlardı. Film bir "monadoloji" meselesidir --her şeyin neden "biricik" olması gerektiğinin zorunlu bir önyargısıdır. Bir görüntüyü iki defa almak asla mümkün değildir. bu imkansızlığı aşmak uğruna onca setler kurulmasına, aktörler, kameramanlar aranıp eğitilmesine rağmen "film olayı" esasında bir farklı "bakış açıları" gündemine gelip dayanmak zorunda kalır. Tıpkı yeni felsefelerde olduğu gibi: felsefeyi bir hakikati söylemek için değil, epeydir artık asla ulaşamayacağımızı anladığımız hakikate "nazarlar", "bakış açıları" fırlatmak için yapmak. Bu bakış

açıları bireyden bireye değiştiği gibi, aynı bireyde de sürekli değişim içindedir ve dünyada güzel olan her şey bunun dahilindedir...

Nesnelere bakış tarzımız yeni olabilir mi sorusuna geri döndüğümüzde artık şu soruyla karşılaşmalıyız: bakış açımızın farklı olması asla "yeni" bir şey yaratmaz. Ne bizi değiştirir (çünkü bakış açımız "farklı" olduğunda zaten "farklıyız" ve yeni bir şey gerçekleşmemiştir), ne baktığımız nesneyi (orası aynı kenttir), ne de bakış açısından farkı olduğumuz "ötekini" (o da zaten herhalde aynı şeye bakıyordur). Mesele "fark-etmek" denmesi gereken bir uğraşı üzerine kuruludur: yeni olmak "fark-etmek" demektir ve bundan başka hiçbir anlamı da yoktur. Öncelikle her tözün her şeye illa ki farklı "bakış açılarına" sahip olmak zorunluluğunda olduğunu kabul ederiz, ardından bu bakış açılarını bütün o başka gözlerden kaydederiz.

--Vertov'un Sinegözü bundan başka bir şey değildir ve bazı eleştirmenlerin --ve özellikle Eisenstein'n-- sandığı gibi bunun bir "öznellik" olduğu fikrini reddederiz. Fark etme dediğimiz şey aslında bir bakış açıları topluluğudur --özel değil nesnel. Bu topluluğun üst sınırı Deleuze ile Guattari'nin anlatmak için yırtındıkları "şizofreni"dir, alt sınırı ise tözlerin kendi içlerinde ayrılmı olmadıkları, olsa olsa bakış açıları tarafından ayırt edildikleri fikrinden itibaren vardır. İşte bu yüzden andığım sinemacılar filmlerine "bakış açıları" temelinden baktılar ve onları buna göre çektiler: ve esas mesele şuydu --bakış açıları hiçbir zaman doğru ya da yanlış değildiler. Bresson gibi Katolik bir sinemacı için bile tek bir bakış açısı diğerlerinin önüne geçmez --bakış açılarının toplamının ötesinde bir aşkın imaj hissettirilir ki artık ona bakamazsınız, seyredemezsiniz, olsa olsa onu kendinizde var ya da yok edersiniz. tek çareniz bu ikileme düşmektir. Ama bu ikileme düşünmeye verilen bir doping gibidir: ve bunun için seçilen strateji ya bir "imaj-ötesi"ne varmak (Tarkovski) ya da bir "imajlar-altını" fethetmek (Bresson) olabilir. Bu tavırların her ikisi de Leibnizcidir, barok kudretlere sahip bir anlatım gücüne denk düşer ve ihtiyaç duyar.

Marx'ın Bir Çift Sözü Var...

Ulus Baker

De te fabula narratur, senin hikâyeni anlatıyorlar. Bir köylü kulübesinde bir saraydakinden farklı düşünülür Din... ruhsuz bir dünyanın ruhu...

Marx'ın Birinci Sözü

De te fabula narratur, senin hikâyeni anlatıyorlar... Alman işçilerine İngiltere'de kapitalizmin gelişme sürecinin kanlı canlı bir anlatısını haber veren bu Latinizm, Marx'ın ele alacağımız birinci sözü... "Ama eğer Alman okur, İngiliz sanayi ve tarım işçilerinin durumuna omuz silker, ya da iyimser bir biçimde Almanya'da işlerin bu kadar kötü olmadığı düşüncesiyle kendini avutursa, ona açıkça şunu söylemeliyim: 'De te fabula narratur!'" Kapital'in önsözünde yer alan bu sözler, iki eksen üzerinde derinleştirilebilir: Tarih her şeyden önce bir "anlatı"dır... Boulainvilliers'nin ve Abbé Mably'nin henüz bir "kavimler mücadelesi" olarak gördüğü, Alman ve İngiliz Romantiklerinin yetersiz güçlerini yaymaya başladıkları çağda ise bir "uluslar kavgası" olarak anlatılan tarih, bizzat kendisi, "sınıfların varlığının keşfi" konusunda ilk olmadığını altını çizerek hatırlatıyor olsa da, Marx'tan itibaren bir "sınıf mücadeleleri tarihi" olarak anlatılacaktır. Tarih anlatısının "hakikat" ile, "nesnel gerçeklik" ile bağlantısını koparmak mı söz konusuydu yoksa? Asla... Tarihin bir anlatı olduğu gerçeği, tam da Das Kapital'in birinci cildinin yazınsal yapısında belirir -- altbaşlığın ne olduğunu unutmamalı ki, Marx'ın ironik dili, epeydir, kapitalist iktisad" ilişkilerin tahlilinin, önce en vulger tasarımlarından başlayarak, burjuva ekonomi-politik "biliminin" gittikçe yoğunlaşan bir eleştiri etrafında gelişmesi gerektiğini defalarca tekrarlamıştı. Sözgelimi Hegel'de henüz bir tarihyazımı bulunmadığı, İdea'nın hareketi olarak anlaşılan evrensel bir tarih felsefesinin kendi varoluşunu tarihyazımını dışlamaya dayandığı, bir taraftan tarihsel maddeciliğin belirlenimleri ve varoluş nedenleri arasında yer alır. Öte taraftan, "bilginin ilk kaynağı" sorusu ile karşı karşıya kalırız: İlk kaynak, tarihte, her zaman ilk anlatandır. Köken, Heidegger'in istediği gibi, Varlık ile Hakikat arasındaki ilk bağlantıyı kuran Logos değil, Oluş ile Logos, yani dil arasındaki ilk bağı oluşturan anlatıdır. Öyleyse tarihyazımının tarih felsefesine ve onu taşıyan "Evrensel Özne" tasarımına bir önceliği olmalıdır. Marx'tan önce tarih yoktur, çünkü "senin hikayeni anlatıyorlar" formülü, tarihe yeni bir bakışın tarihe giriş anını oluşturuyor. Althusser'in hatırlattığı gibi, eğer fiziğin kıtasını Galileo açıtıysa, tarihin kıtasını Marx açıyordu. Evet, tarihi "anlatış" biçimi tarihi dönüştürebilir. Abbé Mably'nin Considérations sur l'histoire de la France'nin açtığı yolda, tarihi anlatma tarzındaki değişimler, Avrupa'nın yalnızca "düşünce" ve "algı" dünyasını değil, bizzat tarihinin kendisini de belirlemekten asla geri kalmadı. Tarihsel maddeciliğin basit bir retorik ve üslup sorunu olmadığını anlamak için (kuram yine de tözde temellenir, aynen siyasal alana açılmanın ve temel siyasal faaliyet türünün dilden ve konuşmadan geçmesi gerektiği gibi), Marx'ın açtığı kıtanın "gnoseolojik" toprağında tarihsel anlatıların bir çatışmasının (Kant'ın felsefenin alanını tasvir etmekte kullandığı şu Kampfplatz'ı, savaş meydanını yine hatırlayalım) yer aldığını ve modern tarihimizin bundan başka bir şey olmadığını görmek gerekiyor.

Peki tarihsel maddecilik içinde Marx nasıl konuşuyordu? Her şey Marx'ın Warensprache adını verdiği, "meta dolaşımının dili" ile, dilbilimci ve poetikçi Roman Jakobson'un Schriftsprache dediği "yazıların dolaşım dili" arasında kalan bir mekânın çözümlemesine çağırıyor. "Şeyleşmiş" (Lukacs) varlıkların dolaşımı ile "nesneleriyle zorunlu bağlarından kurtulmuş" sözlerin dolaşımı, belli bir mekânda nasıl biraraya geliyorlar? Rheinische Zeitung yazarı Marx

ile Genç Hegelcilere "sadece bir tüccar ve Prusya Kraliyet Ordusu'nda bir topçu" olduğunu nazik bir dille anlatan Engels'in karşılaşmaları ne ölçüde "tesadüf"tü? Dil dolaşımının yer yer siyasal karşılaşma ve temas mekânları yarattığı özel bir dünyanın varlığından söz edebiliriz. Marksizm'in oluşumu ve evrimi açısından diller alanında cereyan eden bu karşılaşma, ileride Proudhon, Lasalle, Dühring ve Bakunin'i de içine alacak, ama sözgelimi bir Nietzsche'yi dışlayacaktır. Bunların "tesadüf" olduğunu söylemek ne ölçüde doğru olur? Aynı şekilde Marx'ın, kapitalizmin doğuş süreçlerine ilişkin olarak altını çizdiği çok özel bir "tesadüf", "topraktan ve tüm diğer bağlarından bağımsızlaşmış özgür emek-gücü" ile "ticari sermaye" arasındaki "karşılaşma" da kapitalizmin oluşumu açısından asla bir tesadüf değil, bir zorunluluktur. Marx'ın kuramında sol retorik için her zaman en zor anlaşılır ve karanlıkta kalmış bir kavramlaştırma zincirinin halkalarından birini oluşturan bu konu, tüm bir "iradecilik" tematiğine istenmese de olanak sağlamış gibidir. 19. yüzyıldan bu yana, sol kültür "tesadüflerden" korkmakta, onu "bilimsel" bir dünya görüşünün kavramlar dünyasında yakıştıramamakta, daha da önemlisi, "tesadüflerden" faydalanmayı, Bolşevik devrimci atılımının dışında pek becerememektedir. Böylece, "hareket" ile "kurumlaşma", sanki zorunlu bir "örgütlenin" kategorik emperatifinin dayatması söz konusuymuş gibi, sol kültürün "tesadüflere" karşı çıkardığı bir güçler birikimi haline gelmektedir. Bu yüzden "tesadüfün olumlanması"nın büyük düşündürü Nietzsche ile Marksizm arasında herhangi bir "ortak payda"nın bir türlü bulunamaması (felsefi-tarihsel kurgular alanında kendimizi aşırı cesaretlendirmezsek) ancak günümüzde yeni bir sorgulamanın konusu haline gelebiliyor. İki dil, birbirleriyle ortak bir mekânda karşılaşmamak için özel bir çaba sarfetmiş gibidir sanki. Aynı olgu, farklı biçimlerde (apaçık bir karşılaşmanın varlığına rağmen) Marx ile Proudhon, sonrasında da Marx ile Bakunin arasında da söz konusudur. Böylece dillerin dolaşımları arasındaki karakteristik karşılaşmaların incelenmesi, herhangi bir yorumsama yönteminden çok daha güçlü bir biçimde bizi Mannheim'ın önerdiği bir "diller sosyolojisi"ne götürebilir.

De te fabula narratur, ikinci olarak, şu uyarıyı yapar: Marksizm'in esas olarak 19. yüzyıla ait bir tasarım olduğu, orada "sudaki balık" gibi yaşadığı, bu yüzden günümüzün "nesnel" dünyasını açıklamaya, dolayısıyla yönlendirmeye artık yetenekli olmadığı, yalnızca Marksizm'e karşı evrensel zaferini kutlamakta pek acele eden liberalizm türlerinin değil, (eski) Marksistlerin de kabul etmeye, yer yer vurgulamaya başladıkları bir görüş haline geldi. Buna göre, dünya bugün genel görünümü ve her veçhesiyle, Marx'ın gözlemlediği yüzyılın dünyasından artık çok uzaktır. Dünyamız, onu olsa olsa bir tür "tarih hafızasına" sarıp sarmalamış, onunla işini bitirmiştir. Üstelik bu tür temaları telaffuz edebilmek için yüzeysel ve düzeysiz bir neo-liberal belâgati arka kapıdan davet etmiş olmak da gerekmiyor. Bu kabul o kadar banal ve kaçınılmazdır ki, Marksizm'in çeşitli güzergâhlarında direnmeye devam eden, hiç değilse günümüzün ve geleceğin dünyasında Marx'ın söylediklerinin hâlâ bir önemi olduğunu, olacağını düşünmekten vazgeçmeyenlerin de herhangi bir tartışmaya giriş olarak kullanacakları, yine bu tür temalardır. Öyleyse ilk sorumuzu hemen şimdi sorabiliriz: Marx'ın gözlemlediği dünya ile bugün gözlemlediğimiz dünya arasındaki farkın dile getirilmesi bir tür truizmden* başka bir şey olabilir mi? Aynı sorunun bir Machiavelli, bir Rousseau, ya da bir De Tocqueville için ortaya atmama Marx'ın konumunun "gizli" ve "itiraf edilmemiş" bir ayrıcalık taşıdığını da gösteriyor. Elbette burada basit bir truizmin ötesine taşan bir kurnazlık da yolunu bulmaktadır. Unutulan veya gözardı edilen en önemli şey, belki de "Marx'ın gözlemlediği ve açıkladığı dünya" ile "bizim gözlemleyebildiğimiz ve açıkladığımız dünya" arasındaki farktan bahsetmenin pek de masum olmadığıdır. Belki Marx çağını gözlemlemiş, yorumlamış ve açıklamaya girişmiştir. Ama bunu bizim bugün, kendi dünyamız için başarabildiğimiz varsayımı ne ölçüde ileri sürülebilir? Böyle bir varsayımın tehlikesini düşünmek, Marx'ın hâlâ neden "esasa ilişkin" bir çift sözü olduğunu gösterecektir. Marx'-ın söyleyeceği şey elbette "bizim çağımızı açıklamak" değildir. Bu sözün önemi, birinin kendi

çağını "anlamak" ve "açıklamak" için ne yapabileceğini bize öğretecek son sistematik düşünceyi içeriyor olmasında yatıyor.

Bir zamanlar Karl Mannheim'ın, belki yanlış olarak "Erkenntnissoziologie", Bilgi Sosyolojisi diye anılan bir "dil sosyolojisini" çağıran sorgulaması yeni çıkış noktalarından birini oluşturabilir. Elimize aldığımız bir gazete metnini, bir bildiriye, ortaya atılmış bir protestoyu, bir broşürü ya da kitabı, bir TV ya da radyo konuşmasını, bir tüm olarak "tutucu", "ilerici", "solcu" ya da "sağcı" kılan nedir? Bu soruya verilebilecek cevapların büyük bir kısmı, sorunun bizzat kendisine içkin olan bir "yazar" sorunsalında düğümlenip kalacaktır. Yazarın kimliğine ve etiketine uygun olarak, söz konusu metnin veya söylemin karakteri çerçevelenebilecek ve sıfatlandırılabilir. Ancak elbette bu tür çerçevelemenin sözgelimi edebi "türler" etrafındaki ayrıştırmalardan esaslı bir farkı vardır. Bir metnin ya da söylemin "tutucu" ya da "ilerici" oluşu konusundaki ayrımlaştırma, bir metnin edebi türüne gönderme yapan "şiir", "deneme" ya da "felsefi" bir metin oluşundan çok, farklı yorumlama ve alımlama biçimlerine bağlanır, Kuşkusuz Karl Mannheim'ın gözönünde tuttuğu örnekler Birinci Savaş sonrası Alman edebiyatındaki "tutuculuk" ve "ilericilik" arasındaki tedirginlik verici salınmalardan, "Jungkonservativ", Genç-Tutucu edebiyata yönelen eleştirel bir çözümlemeden pek uzakta değildi. Ama açıktır ki, söz konusu olan asla bir "edebi tür" kategorisi değildir. Daha çok, söylemlerin bağımsız dolaşım süreçlerine dahil oluşları sırasında vuku bulan, yerine göre siyasal, iktisadî ve ideolojik etkiler üreten daha geniş çerçeveli ve gündelik yaşamı kuşatabilecek bir gücü bünyesinde barındıran bir tür "söylem-anlatı düzeni" söz konusudur. Aslında, "edebi türler" in bu düzenden asla bağımsız olmadıkları da pek çok örnekle gösterilebilir: 19. yüzyıl Rus edebiyatında türeyen bir "siyasal amaçlı edebiyat" düşüncesi, yalnızca Çernişevski'nin Ne Yapmalı?'sını değil, belki de Tolstoy'un, Dostoyevski'nin metinlerinin tümünü de kuşatıyordu. Ama belli bir şartla: Edebi bir metnin yazılış ve alımlanma süreçlerinin aslında siyasal-ideolojik düzlemlerde dolaşıma girmelerinin açısından bakılması gerekiyor burada. Başka bir deyişle, metnin siyasal bir endoktrinasyon amacını yazarın niyetleri açısından taşıyıp taşımadığı ancak ikincil bir önemdedir.

Marx literatürünün 20. yüzyıl kiliselerinde -- (akademik yaşam için bu sözü kullanmamızın bir hata olduğunu düşünmek için henüz bir nedenim yok) karşılanması, kendi özel tarihine ve savaş meydanına sahiptir. Her durumda, bu savaş meydanında Marx'ın (daha doğrusu Marksizm'in) nihai olarak muzaffer çıktığını söylemenin olanaksızlığı, ekonomi-politiğin burjuvaca tasarımı (akademik iktisat bilimi bundan başka nedir?) ve bizzat kapitalizmin ekonomi-politiğinin karşısına dikilen bir 19. yüzyıl düşüncesinin değer kaybına uğradığı anlamına asla gelmiyor.

Öyleyse, Marx'ın düşüncesi "gerçek eleştiri"dir, çünkü "gerçekliğin eleştirisi"dir. Frankfurt Ekolünden başlayarak günümüze dek, sırasıyla 68'li, anarşist, feminist ve radikal "eleştiri" kuşaklarına yakıştırma cesaretini kendimde bulmaktan geri kalmayacağım "zayıf düşünce" terimi aynı zamanda "gerçek eleştirinin" katettiği toplumsal ve siyasal boyutları da ortaya çıkarmakta yardımcı olabilir: Zayıf düşüncenin sırtına bindirilmiş eleştiri, ya radikalizm, ya da eleştirel felsefenin yeni olanakları olarak sunulmaya devam ediyorlar bu günlerde. Kolayca, bir eleştiri çağında yaşamakta olduğumuz iddia ediliyor: Dev, kurgusal ve kuşakları asırlardır peşisıra sürükleyip götürmüş, bir bakıma tarihin pestilini çıkarmış düşünceler ve "meta-anlatılar" çağının kapandığı (nedense Marksizm bu anlatıların en belirgin örneği olarak görülür hep), fark edilmeden kalanın, bir diğerinden ve herbirinden "farklı" olanın değer kazandığı, her özel özgürlüğün kendi engelini, dolayısıyla farklı biçimlenme ve yapılanma tarzını bulduğu ve eleştirinin, toplumsal, kültürel, estetik, edebi her boyutta felsefeye bir kez daha şans tanıyacak tek düşünsel buyruk, tek kelam tarzı olduğu söyleniyor. Bu zayıf

düşüncenin önerilmesidir. Kütüphaneler dolusu sayfa ve yazı, daha şimdiden, hakikatin bütün normlarının ve dayanaklarının değişime uğradığını, yaşlı, kişiselikten arınmış düşünce yumaklarının zorunlu ve mukadder eriyişlerinin çözümlerinin tadını nihayet çıkarmaya başlamak gerektiğini söyleyerek çıkıyorlar yola.

Böylece, zayıf düşünce kültür dünyasının tuzağındadır. Yolunu orada bulur, saldırı nesnelerini seçer. Onun mekânı, fizyonomisi, çoğu zaman tasavvur ya da kavramlar bile değil, kültürel hisler ve yaşantılar dünyasıdır. Sol ya da Marksist kültürün ne kadar büyük ölçekte zayıf düşüncenin boyunduruğu altında bulunduğunu anlamak için, bir zamanlar yoksun olmaya hayıflandığı, şimdilerde dünyaya yeniden açılmanın tek şansı olarak gördüğü şu "ütopya" unsurunu nasıl ele aldığına bakmak yeterlidir. Rüya görmek ya da zafer dolu amaçsız bir sarhoşluk bile olağan ve sıradan (gündelik) sol kültürün ütopya anlayışının çok ötesinde hareket eden ve onun tarafından şaşkınlık uyandırıcı bir aymazlıkla kaybedilmiş günlük yaşantılardır.

Öyleyse, De te fabula narratur, İngiltere'den Almanya'ya göndermekle kalmaz, günümüzün zayıf düşüncesine, Marksizm'in pratiklerinin bile içine sinmiş zayıf düşüncenin etkilediği günümüz insanlarına gönderilmiş bir mesajdır. Marx'ın özellikle Kapital'de, Gotha Programının Eleştirisi'nde ve bir bakıma Grundrisse'de gerçekleştirdiği çözümlemelerin günümüz dünyasına ilişkin açıklayıcılıktan, iyi niyetli bazılarının göre "yer yer" yoksun olduğu düşüncesi, tam da "anlatılan senin hikâyendir" in telaffuz edildiği Magnum Opus'un Alman işçilerinin "o anki yaşantılarını" doğrudan doğruya açıklamış olmadığını (özel ile genel arasındaki diyalektiği kavramıyorsak) gözlerden saklayabilir mi? Marx'ın düşüncesinin bir tüm olarak "kendi çağına" uygulanma konusunda bile bir tür tevazu içerdiği söylenebilir bu noktada. Ancak, "anlatılan senin hikâyendir" yine de.

Marx'ın üç sözünden birincisi olarak sunmaya çalıştığım "senin hikâyeni anlatıyorlar", bütünsel bir üst-anlatının (merak edilecek bir şey yok) yeniden devreye sokulmasını amaçlamıyor elbette. Hakikatin tümü kuşatılamasa bile, hep hakikati söylemenin mümkün olduğunu en iyi Marx'ın eserinden öğreniyoruz. Hiç değilse modern dünyanın "yetinebildiği", ama bu yetinmeyle kendi hakikat anlatısından gurur duyabildiği bir özelliği, hakikati söylemeye atfedilen erdem değerinde bulabiliriz.

Hakikati söylemenin erdemi ile hakikati keşfetmenin (Marx, eserinin tümünde, bu iki öneriyi yalnızca sunmakla kalmaz, her ikisini birbiriyle bağlantıya sokmaya çalışır) bizzat kendisi arasındaki mesafenin açılmasını modernliğin arka planına yerleştirebiliriz. Marx'ın sözlerinin hakikati, "bilimsel sosyalizm" iddialarının arka planından çekildikçe (hatırlayalım: Modern akademik bilimlerin gereksinimi, eğer "hakikat istemi" adı verilebilecek bir şey varsa, ondan olabildiğince uzaktır) geriye kalan boşluğu ne ile dolduracağımız sorusunu sorduruyor bize. Bu sorunun sorulabilmesi, Marx'ın yüzyılının gerçekten 21. yüzyıl olacağını mı anlatıyor, yoksa, modern öznenin "yapı"ya mahkumiyetinin altını çizen her düşünce gibi (Spinoza, Nietzsche ve Freud), zorunlu bir ısrarı ve kaçınılmaz geriye dönüşleri mi yaşıyor? Şimdilik bu sorunun cevabını, her zaman olduğu gibi ertelemenin erdemli bir tavır olacağına inanıyorum.

Yine de, modern dünya "hakikati söyleme" ile "hakikatin keşfi" arasındaki mesafeyi dolayımlamaktan artık vazgeçmiştir ve bu tutumun altının çizilmesi ancak Marx'ın düşüncesinin yeniden devreye sokuluşuyla mümkün olabilir. Bir ara Lacan'ın söylemeye çalıştığı gibi, hep hakikati söylemek mümkündür, ama tümünü, olduğu gibi anlatmak

olanaksızdır. Bu, hakikatin "mutlaklığına" (işte yine Marx Hegel'e karşı) bir reddiyenin, aslında daha Hegel'in felsefesinde bile iş başında olduğunu göstermiyor mu?

Oysa, de te fabula narratur'un bizi götürdüğü anlatılar dünyası, tarihsel maddeciliğin basit bir "üslup" ya da "bilimsel sunuş" sorusunda kendini sınırlayamayacağını hemen hatırlatıyor. Bunu Kapital'in anlatısının öz-yapısında gözlemlemeye çalışmak ilginç olurdu. Önümüze şimdi koyacağımız, bir anlatının "kurgu problemi"dir öyleyse.

Herkesin bildiği gibi, meta ile başlıyor. ?ağdaş (kapitalist, öyleyse bizimle de çağdaş) toplumun bir "hücre", aynen aile gibi, ilişkilerin "görüntüsünü" yansıtan bir gösterge olarak meta, kendi varoluşuna ve kendi "diline" (Warensprache) sahiptir. Şu ünlü ve belli oranda kısır "meta fetişizmi" ve ona bağlanan "yabancılaşma" temalarına kadar gitmeden, Marx'ın Kapital'in ilk kitabında giriştiği "metaların dili"ni tercümesinin (hangi dile?) hangi formülleri gerektirmiş olduğunu tartışmaya başlayalım. Tarihsel maddeciliğin, Marx'ın önerdiği bir yöntem olarak, Kapital'in bedeninin dışından, harfiyen uygulayan bir müdahale özelliği taşıdığını çok şükür artık düşünmüyorsak, Marx'ın yürüttüğü meta tartışmasının içerdiği garip bir kırılmadan bahsedebiliriz. Kırılma, De te fabula narratur'un sunduğu hikâye anlayışını, bilinebilir en "modern" tavırla dışavurmaktadır. Her nedense, meta ile başlarsak, Kapital'in kuruluşunun --unutmayalım ki, "kapitalist toplumun muazzam bir metalar yığını" olarak belirdiğini yazarak başlar...-- kapitalizmin evrimi ile çakıştığını tam da bu noktada söyleyebilir miyiz acaba? Ama tartışma, hemen, metaların dilinin "meta dolaşımı" içinde, dolayısıyla "sermaye birikimi" çerçevesinde konuştuğunu hatırlatarak devam eder: P-M-P formülünün cebir sınırlarını aşan sihir (burjuva iktisadının, yani ideolojisinin körlüğünü tanımlayan sihir) görüntüler diyalektiğinin sonuçlarını ve etkilerini aydınlatmıyor mu? İşte, P-M-P, bize bir görüntüden başka ne anlatıyor? Emek-gücünün bir kavram, ama yepyeni bir kavram olarak gerçek belirişinin Marx'tan önce burjuva iktisadının (özellikle Ricardo'nun) içinde gerçekleştiğine bizzat Marx'ın kendisinin verdiği şahadet, P-M-P'nin acaba bir "kaynak" olarak tanımlanabilecek bir sırrı olmadığını mı anlatıyor, yoksa, bizzat Marx'ın yürüttüğü tartışmanın, formülü "insan dilinin" dışına, belki de kapitalist toplumun Üçüncü Kitap'ta tartışılacak "yeniden üretim"inin alanına aktardığını mı söyleyeceğiz? Formüllerin "yasalar" olmaktan çok "emareler" olduğu kabul edilirse, P-M-P'nin insan dilinden neyi tercüme ettiği sorusu çıkar karşımıza. Öyleyse, biraz da bu iç-düşünsel tartışmanın karşısında okuyucunun göstermiş olduğu sabıra sığınarak, P-M-P'nin metaların dilinden insan diline tercümesinin "paranın gerçekliği satın alışı" olduğunu iddia etmek istiyorum. Para üzerine Marksist çözümlemelerin belirlediği yön açıktır: Paranın ontolojik bir varlığına reddiye, ama aynı zamanda onun göstergebilimsel değerinin, bir "emare" niteliğinin tanınışı... Meta'nın ta baştan tartışmanın ana eksenine oturtulması bu yüzdendir. Gelgelelim, insan diline yaptığımız tercüme --ey insanlık-- meta fetişizminin antropolojik diyebileceğimiz karakterinin ötesine geçmeye zorluyor bizi. Marx'ın eserinde meta kendini anlatmaz, dilini tercümeye, ama asla "tefsiri" olmayan bir yorumlamaya bırakır. Paranın her şeyi satın alabileceği türünden, ya da Proudhon'un eleştirilmiş formülü "mülkiyet hırsızlıktır!" benzeri olumsuzlamalar, ete dokunup acıtan bir gerçekliğin, diyelim, kapitalist toplumun insan için bir "çevre" olduğunun bilincini asla dışlamazlar. Ama derin formül, insan dilinde terennüm edilebilecek, böylece siyasal sloganlar arasında kendine yer bulabilecek olan "paranın gerçekliği satın alışı" olduğunda, herhalde Marx'ı 21. yüzyıla yeniden davet edişimizin gerekçelerinden biri daha ortaya çıkar.

Para-meta-para çemberi, Kapital'in birinci kitabının tartışmasının odağında yer alan bu cehennem çember, önceye ve sonraya sahip değil gibidir: Kapitalizmin tarihsel bir biçim olduğunu defalarca yineleyen Marx açısından bir anlatım eksikliği mi söz konusudur yoksa?

Daha çok, anlatının dilinin (de te fabula narratur), henüz anlatmamış olduğu şeyi, kuramsal bir tartışmanın sessizliğı içinde belirlemesi hissedilebilir orada.

Bir zamanlar "yapısalcılık" ile suçlanmalarına karşı çıkarken pek de inandırıcı olmayan Marksist düşünürlerden bazılarının, bu arada elbette Althusser ile Maurice Godelier'nin "senkronik" bir çözümleme modelini sundukları Kapital'in yapısı, aslında modern "hikâyelendirmenin" ve romanın temel formlarını yansıttığı, pek de yüzeysel olduğu iddia edilemeyecek bir katmana sahiptir: P-M-P formülüne erişildiğinde, hâlâ metaların dilinin içindeyiz. Birinci ciltten üçüncü cilde kadar sıçrayan (ikinci cildin aslında Artı-Değer Kurumları'nın bir özeti olduğunu kabul edersek) şey bir hikâyenin anlatılışının devam ettirilişidir. Ancak onun "kuramsal" yapısı, "fenomenal" (Erscheinung), görünüşsel olanın bir "ciddiye alınışı" da değil midir aynı zamanda? Metaların dilinde telaffuz edilen söz akitleri kapitalist üretim ilişkilerini "saklayan", "maskeleyen" bir "görünüştten" ibaret ise de, bu görünüşün kendine özgü "etkinliğine" (Althusser'e göre "maddi" bir ideolojik etki değil midir bu?) sahip olduğu düşüncesini dışlamamak gerekiyor. Ancak "ideoloji"den önce dilden ve anlatıdan bahsediyorsak, bunun nedeni, bu ilk terime yüklenen asırlık değerler sistemi ve "yanılsama" retoriğinin sürdürülmesini perçinleyen bir semantik ağı her zaman iş başına çağırmasıdır. Metaların dili, ideolojiyi anlatır ve temellendirir. Söylenebilecek olan, insanların bir "meta fetişizmi"ne kurban gittiklerinden çok, metaların dilinin özneleri haline dönüşmeleri (metalar arası ilişkiler insanlar arası ilişkilerden başkası değildir), dolayısıyla, metaların bizzat kendilerinin "fetişist" olduklarıdır.

Marx'ta en ilkelinden bir "animizm" bulamayacağımız elbette bellidir. Söylenmek istenen, metaların bir dile sahip oldukları ve bunun beşeri özneyi kendi alanlarının dışına itmek şöyle dursun, bir tür sorumluluklar ve faaliyetler zincirine eklemlenmekten bir an olsun geri kalmadığıdır. Metalar dünyası "ad verir" Nominal gelir, sanki her an bir pasta, daha kitabın ilk satırlarında dile getirildiğı gibi, "muazzam bir metalar yığını" olarak dünya "herkese, eşit ölçüde" paylaştırılır. Tartışmasız bir şekilde burada Spinoza'nın, başka bir yerde değindiğim de fact ile de jure güçler ayırımına varıyoruz. Metaların dili, böylece bir ad verme dilidir -- toplumun çeşitli kesimlerine, Herakleitos'un bir zamanlar "polemos"un, savaşın işlevi konusunda söylediklerindeki gibi, henüz üretim sürecinden geçmemiş "metaları" paylaştırır. Elbette bu, asla gerçek bölüşüm ilişkilerine gönderme yapmaz, daha çok, bölüşümü olanaklı kılacak tasarımlar dünyasını metaların dilinde ifade eder. Savaş nasıl kimilerinin hero, kahraman, kimilerinin Tanrı, kimilerinin ise insan olduklarını tayin ediyorsa, metaların konuşması ve buyruğı altında toplumsal sınıfların gelişim şecerelerini çıkarmak tartışmanın takip edeceği yoldur. Sonradan Rose Luxemburg'un hatırlatacağı gibi, bu şecere, "polemos"un, yani sınıf mücadelelerinin dışında, ya da öncesinde değildir. İradeciliğın ve Sorelvari "Genel Grev" retoriğinin eline hiç düşmeksizin, sınıf mücadelelerinin (hani "şimdiye kadarki tüm tarih" diye başlayan ünlü bir sözün tamamlayıcısı ve yüklemi) sınıfları hep öncelediğini kabul edebiliriz. Bu Marx'ın eserinin tümünden çıkarılabilecek ve hâlâ doğru olan genel bir sonuçtur ve bizim için şu anlama gelir: De te fabula narratur.

Öyleyse, günümüz Marksizm'inin --elbette-- "somut" ve "kaçınılamaz" gözlemler yoluyla veya doğrudan doğruya "praksis"in içinde yakaladığı bir hakikatin, hangi anlamda bir hakikat olduğunu ele almak zorundayız yeniden: Bu hakikat, --yine elbette-- istediğiniz kadar "proletaryanın yok oluşu" ya da "devrimci özünü yitirisi" türünden yarı-eskatolojik bir terminolojiyle kuşatıverin, "polemos"un varoluşun sürdürülmesidir. Luxemburg'un hatırlatması: Sınıflardan iki anlamda bahsedilebilir --Kapital'in üçüncü kitabının sonunda, tüm beklentilere karşın Marx tarafından tamamlanmamış şu "Sınıflar" başlıklı pasajın, tıpkı Spinoza'nın, çağların gördüğü büyük düşünürler arasında az çok "demokrat" olarak

tanımlanabilecek belki tek düşünürün ünlü Siyasal Deneme'sinin sonunda, tamamlanmamış haliyle yer alan "Demokrasi" başlıklı bölüm konusunda söylenebileceği gibi, bize daha neler anlatabileceği sorusuyla ilerlemeli. Açıkçası Kapital'de bahsedilen ve şecereleri düzenlenen "sınıflar", kapitalist üretim ilişkilerinin "dışında", ama kapitalist üretim ilişkilerini çözümleyen bir "dil", bu ister Marx'ın, isterse "metaların dili" olsun, "içinde" anlatılmış sınıflardır. Ne bir kollektif bilinç durumunu, ne belli bir praksis'i, ne de bireysel ya da kollektif eylemliliği çağrıştırmadan, doğrudan doğruya, "gelir kaynakları, sırasıyla, ücret, kâr ve toprak rantı olan" ... "kapitalist toplumun üç büyük sınıfı" söz konusu edilir. Belki de Marx'ın başka yerlerde, Kapital'de cevaplamadığı sorusuna, "bir sınıfı oluşturan şey nedir?" şeklindeki soruya, şu ya da bu biçimde cevap vermiş olduğu düşünülebilir. Ancak, sırasıyla çeşitli gelir kaynaklarına cevap veren üç büyük sınıf, çok geçmeden kendi tanımlarını kaybedeceklerdir. Polemos, savaş ve çeşitli tarzları (rekabet, toplumsal çıkar örüntülerinin değişimi vb.) kaçınılmaz bir şekilde, meta ilişkilerinin şu ya da bu tarafında yer almanın (sözgelimi "emek-gücünü satma zorunluluğu"nun) farklı eklemleme biçimlerinin tanımlanacağı gerçek bir dünyayı hatırlatır bize. Öyleyse gerçekten, kapitalist üretim ilişkileri içinde tanımlanmış bulunan sınıflar, sınıfın birinci anlamındadır.

Sınıfın ikinci anlamı, belki de Marx'ın 1848 ile 1872 arasında, iki Komün ile aşırı uçlarını bulan bir tarihsel kesit üzerinde harekete geçirdiği kısa dönemli "mücadele çözümlemelerinde", şu Fransa'da Sınıf Mücadeleleri ile 18 Brumaire'inde yer alıyor. Burada artık sınıflar ne çıkarlarıyla, ne de çıkarlarının "bilinciyle" (bunu Hegel'in idealist "öz-bilinci"nden türetmeye kalkmasak bile) hareket etmektedirler. Daha da ilginç, sınıflar, burada açıkçası somut insanlardan ve "toplumsal tip"lerden oluşmaktadırlar. "Somutun bilimi" bizi doğrudan doğruya "siyasal alan"a, 19. yüzyıldan miras aldığımız "hareket retorikine" ve metaların dilini bile koşullandırabilecek olan bir siyasal praksis diline doğru götürecektir. Açıkçası, insanlar çıkarlarını, geleceklerini, özgürlüklerinin koşullarını fark edemezler ve işte bu yüzden, tarihin akışı içinde, yani polemos içinde savrulan kitlelere dönüşürler. Marx, bu eserlerinde, Kapital'deki vülger iktisatçılara yönelttiği keskin dilini hazin bir ironiye dönüştürür. Aynı tarihsel anlatı, Kapital'in birinci cildini de "eşzamanlı" çözümleme tartışmasının tam kalbinde ziyaret etmekten geri kalmaz: P-M-P formülünü "kesintiye uğratan, yani birikmiş muazzam meta yığını, yani "kapitalist sermaye"yi açıklayan, yani "nasıl birikebildiğini" açıklayan şu ünlü tarihçe bölümü --İlkel Sermaye Birikimi Bölümü: Anlatılan senin hikâyendi... Orada sınıflar, ikinci anlamdaki görünüşleriyle ortaya çıkarlar -- anlatılan bir "sınıf öncesi" durum olmaktan çok, kapitalizmin ortaya çıkışının asla bir "tarihsel kaçınılmazlık" olmadığını, en azından üç büyük tesadüfün biraraya gelişiyle bugünkü "zorunluluğun" içine düşmüş olduğumuzu gösteren tarihsel bir süreçtir. Sermaye, bedeninde yalnız meta yığınlarını, para ve krediyi, üretim araçlarını, ödenmemiş artı-emeği biriktirmekle kalmaz, açıkçası, insanları biriktirir. Sürecin içinde yer alan şiddet ve iradecilik yanıltıcı değildir. Kapitalizme geçiş, "yasalar" aracılığıyla formüle edilemez. Bunu belki bugün, Chicago Üniversitesi'nin kampüsünü çevreleyen muazzam yoksulluğu ve sararıp solmuş insanları uzun adımlarla atlayarak çökmüş Doğu Avrupalı ülkelere "kapitalizme geçişin yasalarını" öğretmeye koşan neo-liberal iktisatçılara ancak Marx'ın kitabını yeniden-okumaya kalkışmak öğretebilir.

Marx'ın birinci sözü olarak sunmaya çalıştığım De te fabula narratur, öyleyse bize, "sınıf mücadeleleri tarihi"nin ("Tarih" zaten öyle değil midir?) bir yüklemine aktarıyor. Bu yüklem, dilin ve anlatının, ama gündelik yaşamdaki ve toplumsal bağlamındaki anlatının yüklemidir. Nasıl dil, toplumsal yükümler ve mecburiyetler yaratmaya yarayan bir "araç" ise, Marksist anlatı da, kendi dilini yaratmak zorundaydı. Dil üzerine Marksist ya da değil tartışmaların Stalin kestirip atana kadar ne kadar ateşli bir şekilde sürüp durduğu bilinir: Stalin'e göre, "dil

evrenselidir, sınıfların kendilerine özgü dilleri yoktur." Bu kestirip atma, eninde sonunda başka bir kestirip atmaya paraleldi: LEF grubunu bir dönem oluşturmuş, Rus biçimciliğini ve Leningrad Poetika dergisini bir süre ellerinde tutmuş, Leningrad Estetik Ekolü temsilcilerinin, özellikle şu ünlü Mihail Bahtin'in arkadaşlarının kısmi destekleriyle edebiyat ile siyaset arasındaki dil ilişkisini alabildiğine tartışmış bir kuşağın yok edilişi söz konusudur. Burada konuyu yalnızca iki anında tespit etmeye çalışacağım.

Birincisi, elbette, Lenin'in tartıştığı "siyaset dili" sorusudur. Nazi propagandacısı Goebbels'in yüksekten atan (kırdaki dilimiz bir yalandı. Berlin'e, dört milyon canın metropol ritmiyle atıp durduğu yere geldiğimizde, kahve gömleklilerin dili, anlamını bile bilmedikleri bir konuşmayı tek kelime sektirmeksizin köşebaşlarında konuşabiliyorlardı artık) "dili" değil, De te fabula narratur'un en esaslı temelini ortaya koyan bir "dil". Lenin buna, açıkçası rasskaz adını verir ve bir bakıma, Marx'ın pek çok yerde kullandığı Berichi (anlatı) işlevini bir kez daha yankılar. Bahsettiğim, yüz yıla yakın bir süre önce, yalnızca yeni yılın değil, yeni yüzyılın "anında", 1900 yılının Mayıs'ında Harkov fabrikalarının işçilerinin "anlatıları"nın bir "ciddiye alınışı"dır. Lenin bunu iki anda gerçekleştirmeyi önerir: İşçilere "kendi gerçeklerini anlatma" şansını tanımak. Sorun, ne bir hakikatin keşfi, ne de, sonradan olacağı gibi, bir tür "konuşmaya izin vermek" sorusudur. Marksist el kitaplarının öğütlediği "bilgelik"ten ne kadar da uzak! O noktada "sınıfın ikinci anlamı"na, insanın "kendi hikayesini anlatması"na geçiyoruz. Ve anlatılacak şey, yoksulluktur elbette. Ama, --yine elbette-- tüm çağların yoksulluğu, kapitalizmin ayrılmaz bir parçası olarak, modern insandaki tartışılmaz sararıp solma olarak yoksulluk. Oradaki "anlatı" tartışma bile değildir (Siyaset Meydanı ya da sol bir partinin olağan gündeliği). Marx'ın ve Lenin'in "bilgeliği", duyulmayan sese kulak vermek değil, onu görünür kılmak, evet, duyulur bile değil, "görünür" kılmaktır. Lenin'ci rasskaz, öyleyse bir "aktarma"dır. Belki de, "aktarma"nın bir "parti örgütleniş tarzı" haline gelmesi için, Rossana Rossanda'nın şu farelerin kemirmesine terkedilmiş "el kitabı"nı beklemek gerekecektir uzun süre ama, "tarihi ve şimdiyi" anlatma tarzı, tarihin kendisini biçimlendireceğine göre, diller içinde verilecek her türlü mücadelenin, "anlatılan senin hikâyendir" içinde temellenmesi gerektiği daha şimdiden açıklık kazanır. Bilinçlendirme "teknikleri" adı verilen şeyin eninde sonunda bir "aktarma" işlevi olduğunu, ya da olması gerektiğini öngörebilmek... İşte De te fabula narratur'un bizim için ne ifade ettiği...

Lenin'in unutulmuş 1900 yılı makalesi sosyalizmin "söz etiğini" bildirir. "Mayıs Günü, Harkov İşçilerinin Anlatıları". Siyasal alanın "sözlerle" örülüp örülemeyeceğini anlamak için günümüzün toplumsal ilişki örüntülerine --şu enformasyon toplumu adı verilen şeyden medyatik basınçlara varıncaya kadar-- bir göz atmak yeter.

"Anlatıların ciddiye alınışı" Marksist kültürün içine o kadar sinmiştir ki, bir söyleşisinde Slavoj Žižek'in hatırlattığı gibi, bugün siyasal alandaki "tartışmaların" ayağa düşürerek rutinleştirdiği bir etik anlayış, en sapkın ve yozlaşmış reel-sosyalizm formları içinde bile korunmaktadır. Muhafız söylemlerin aşırı ölçüde ciddiye alınışı ve baskıcı kovuşturmalara uğrayışı, günümüzün, metalar dilinin hiyerogliflerine terkedilmiş (enformasyon toplumu ve reklamlar ne aktarıyor ki bize?) "konuşma özgürlüğü" retoriğinden çok farklı bir "dil etiği"nin söz konusu olduğunu, sözgelimi bir Habermas'a hatırlatmalıdır.

Öyleyse, De te fabula narratur'un bize söyleyeceği bir şey daha vardır: Warensprache'nin, metaların dilinden telaffuz edilmiş anlatısını (biteviye kapitalizmin konuşması) tercümesi (Das Kapital'in katmanlarından biri) yeterli değildir: onun yerine başka bir anlatının, yepyeni bir anlamın konulması, kısacası "başka bir hikâyenin anlatılması" gerekir. Bu "yeni hikâyeyi dinlemek" için birçok kulağın dikilmiş olduğunu biliyoruz. Ama diller kendi kendilerine

konuşamazlar. Farklı hikâyelerin --neredeyse sayısızca-- nasıl olanaklı olduklarını anlamış olmak pek şaşırtıcı gelebilir.

"Derin hakikat"ın tekliğinden ve "birliği"nden, gerçeği söylemenin (Pravda sosyalizminden Orman Dili'ne, şu Derevyannıy Yazyyk'a kadar giden "reel-sosyalist" bir sürecin yarattığı sorunları unutmayalım) "bilimsel" tarzlarına varıncaya kadar, sayısız perspektifin altında afallamaktan başka bir şey yapamayan bir Marksizm imgesini ve tasarısını artık aşacak olan "farklı anlatıların birliği"dir. İşte Marx'ın "ikinci-sözü"ne bu noktadan bir geçit bulabiliriz.

Marx'ın İkinci Sözü

"Bir kulübede bir saraydakinden farklı düşünülür." Marx'ın kuramının bütünü, aynı zamanda onun eserinden türetilmeye çalışılan bir "ideoloji" kuramının çıkış noktası olarak kabul edilebilecek bu tümce gerçek bir "görelilik" kuramının da ana formülüdür. Leibnizci ve Spinozacı yönleri tartışma götürmez. Buna göre, hepimiz tek ve aynı dünyada yaşıyoruz ve bu dünyanın "biricikliği" asla Stirner'in "Biricik"i, "özelliğin son noktası" ile karıştırılmamalı... Marx'ın Stirner ile kavgası, diğer bütün tartışma konularının yanında, göreliliğin nasıl kavramsallaştırılacağı, öznel konumların nasıl tasarlanacağı üzerine Marx'ın Leibniz ve özellikle Spinoza felsefelerine borçlu olduğu derin bir sezgiyi de barındıran bu bakış açısında düğümlenir. Bu bakış açısı, açıkça söylemek gerekirse, bakış açılarının bir kuramıdır aynı zamanda. İdeoloji kuramının nüvelerini içinde barındıran bir kuram. Hepimiz aynı kentte yaşıyoruz... Sabah, evimizden yola çıktığımızda, herbirimiz farklı amaçlarla, farklı güzergâhları takip ediyoruz. İdeolojinin bilimi güzergâhların ve farklı bakış açılarının bilimidir. Doğal olarak, dünyadaki birey sayısı kadar çok sayıda bakış açısı bulunduğu besbellidir.

Bu noktada Merleau-Ponty'den bir formülü yardıma çağırmalıyız: Hegelcilerin ve Marksizm'in de sorgulamadan pek kolayca kabul ediverdiği bir "karşıtların sentezi" diyalektiği yerine, bir "aşırı karşıtların gerilimi" diyalektiğinden söz edilebilir mi? Elbette söz konusu olan Hegel ve Hegelciliğin "öznellik" ile "nesnellik" arasındaki "sentez" düşüncesine karşı çıkmaktır. Bu karşı çıkış, "sentez"in yerine yalnızca bir "gerilim"i koymakla kalmayacak, üstelik gerilim içindeki karşıtları "aşırı" noktalara kadar eriştirecektir. Bu diyalektik "öznellik" ile "nesnellik" arasındaki nesnellik değil, "aşırı öznellik" ile "aşırı nesnellik" arasındaki gerilimde ifade bulacaktır. Diyalektik düşüncenin bu yeni trajik tasarımının günümüzün toplumlarında olup bitenlerle daha yakın bir kavramsal ilişki kurabileceğini kabul edebiliyorum. Böylece, bir "karşıtların birliği" öğretisinin açıklayamadığı yeni "anlamlar" --sözgelimi sınıf mücadelelerinin taşıyacağı çoğul anlamlar, dolayısıyla "perspektifler"-- gün ışığına çıkabilirler.

Sorunun tümü, önce bir "dil" (bir önceki söze, de te fabula narratur'a bakınız), ardından da bir "ideoloji" sorusuna indirgenebilir. Hikâyelerini anlat diye herkesin davet edilmesi, ancak anlatacak bir şeyleri olanların anlatabileceklerini gözlerden niye saklasın? Sosyalizmin bir ideolojisi vardır. Ama sosyalizm bir "ideoloji" değildir.

Marx'ın bir "ideoloji" kuramına sahip olup olmadığı, sözgelimi Alman İdeolojisi'nden ya da Kapital'de tartışılan "metalar fetişizmi"nden bir "ideoloji kuramı" türetilip türetilmeyeceği, yıllar boyu tartışılırken, burada kullandığımız anlamıyla "perspektif" in bir tür "yanlış bilinçlenme" ile, kısacası bir "üst-yapı kurumu" olarak ideolojiyle özdeşleştirilmesi hatası direncini sürdürdü. Althusser'in bile söz konusu "hata"yı sürdürdüğü söylenebiliyor. "Bir

kulübede bir saraydakinden farklı düşünülür", açıkçası, bize ideolojiler üzerine değil, "düşünceler" üzerine bir şey söylemiyor mu?

Ama hâlâ, soruna biraz daha derinden bakacak yerimiz var. Bir kulübede bir saraydakinden farklı düşünüldüğü o kadar yakıcı ve kaçınılmaz bir gerçektir ki, oradan türetilecek bir "Marksist ideoloji kuramı"nın şimdiye kadar türetilenlerden çok farklı olacağı hemen ortaya çıkar. Marx, açıkçası, şunu da söylemek istemiyor muydu? Bir kulübede ve bir sarayda, ya da dünyanın başka bir yerinde (Marksizm'in coğrafya notu, Avrupa'dan ?in'e ve Latin Amerika'ya varıncaya dek, iyidir) her zaman farklı düşünülür, evet. Ama aynı düşünülseydi, bu "ideoloji"den başkası olmazdı.

Vülger iktisatçıların şu "rasyonel iktisad" özne" varsayımlarıyla dalga geçerken Marx, acaba kapitalist toplumun pek fark edilmeyen bir haritasını mı gözönünde bulunduruyordu? Bu haritada onun "baskın ideoloji" adıyla neredeyse vaftiz edebildiği şeyin aslında, sonraları sözgelimi bir Roland Barthes'ın fark edeceği gibi, "belli bir anda mümkün tek ideoloji" olduğu gerçeği okunuyor. Geriye, Althusser'in "celbetme" (interpellation) mefhumuyla "dile" yeniden bağlanıştan başka bir şey kalmıyor böylece.

Şimdi, bu yolda ilerleyerek, ideoloji teriminden ve davet ettiği terminolojiden uzaklaşma şansını tepmeyelim: Marx, gerçekten, yukarıdaki sözde, "ideolojiden" değil, "düşünmekten" söz ediyor. Spinoza'yı hatırlarsak, düşünceler ve tanımlamalar, hiçbir zaman "doğru" ile "yanlış"ın kıstaslarına uymazlar: ?ünkü, veritas, index sui et falsi (Doğru, kendinin ve yanlışın işaretidir). Elimizde, "yanlış"ın, "doğru"dan başka hiçbir kıstası bulunmadığı gerçeği pek çok kişiyi umutsuzluğa düşürebilir. Ama bu böyle. Spinoza'nın düşüncesinin derinliklerinde beliren başka bir katman devreye sokulmadıkça, yüreklerin ferahlaması olanaksız olurdu. Bu, Kartezyen Özne'nin, düşüncenin öznesi olarak artık varsayılmadığının hatırlatılmasıdır. Kartezyen Özne'nin, Cogito'nun, saraylı bir nüfusun temsilcisi olduğu tarihsel bir olgudur. -- Descartes ve daha sonraki tüm resm "Devlet filozofları" tam ya da yarı yarıya saraylıdırlar. Gerçek insanlar ise, gerçekten düşünürler: Yani kendi çağlarının koşullarına, kendi tarihsel ve mekânsal koşullarında, kendi gelenek ve yaşam koşullarının ördüğü düşünceler zincirine bağlı olarak.

İdeoloji (Spinoza'nın "imaginatio"su, üçüncü dereceden bilgisi dersek. Althusser de bunu onaylamıştı, aşırıya kaçmış olmayız), bir kulübedekinin bir saraydaki gibi düşünmeye başlamasıdır. Rüya, başkasına kaptırılmıştır artık. Yanlış bir bilgi (idea) yoktur. Imaginatio, eksik, örselenmiş insanın olağan bilgisinden başka bir şey değildir -- bir tür "zorunlu yanılsama". Tarih boyunca dinlerin, felsefelerin, dünya görüşlerinin "imaginatio" içinde kalmak zorunda oldukları, daha doğrusu, "imaginatio"yu bir katman olarak barındırdıkları gerçeği, bu yüzden, olgusal olmaktan geri kalmaz.

Öyleyse, perspektifin "doğru" olduğunu söylemek bir truizmden başka bir şey değildir. Perspektifi edinmenin hiç de kolay bir şey olmadığı, bizzat Spinoza'nın o zor felsefesinin dışı vurduğu bir hakikattir oysa. Şimdi bu hakikatin ilk anına, bize kaçınılmaz şekilde kabul ettirdiği bir tür "görelilik düşüncesine" sahip çıkalım.

Bu görelilik, Marx'ın başka yönlerinden eleştirmekten hiç geri kalmadığı bir "rasyonalizm" formülasyonu içindedir ve Spinoza'da, daha da belirgin biçimiyle Leibniz'de ifade bulur: Görelilik, bir özneye göre değil, özne, görelilik konumlarına ve perspektife göredir. Başka bir deyişle, insan, perspektiflere ve bakış açılarına yerleştiği anlarda belli bir dünya algısına, düşünceye bu hakikatin çerçevesine sahip olur.

Böylece, içinde bir taraftan iradeciliğin, öte taraftan da "baskıcı bir hakikat" düşüncesinin ortadan kaldırılacağı ikinci bir ana geçebiliriz. Marksist ideoloji kuramı, var olduğu düşünüldüğü ölçekte, düşüncenin koşullara sahip olduğu ve bu koşulların "maddeci" bir tespitinin, yepyeni bir "madde" anlayışına gereksinim duyurduğunu anlatmaktadır. Bu "perspektif" olarak, "yol" ya da "güzergâh" olarak maddedir. Marksizm bu noktada "filosofi"den "hilosofi"ye, zaman ve mekânın belli bir haritalandırılmasına geçmektedir.

Marx'ın düşüncesi işte bu yüzden, önce Genç Hegelcilerle, Proudhon'la, sonraları Bakunin'le giriştiği pek acımasız tartışmalara karşın, önce sınıfların belli bir perspektifler çoğulluğuna yerleşmiş, hattâ kitleler halinde savruluşa kendini bırakmış bir bireyler yığını olduğunu tanımadan geçemez. İşte Marx'ta bile Stirner gibi birisine yönelik bir olumlama --bir taraftan yalnızca bireylerin (ama perspektiflerden oluşan çoğul bireylerin) öte tarafta ise Devlet'in varlığının onaylanması... Acı verici olan, Marksist praksis'in Marx'ın eserinin dayattığı bu yeni çoğulculuk anlayışının üzerinden atlamış olması ve ancak günümüzün "radikal" hareketleriyle karşılaştığı andan itibaren kendi meşruiyetini de sorgulamaya girişmesi değil mi?

İşte bu noktada, bir paradoks gibi görünen üçüncü söze geçiyoruz. Bir zamanlar Spinoza'nın, bu ilk "laik" düşünürün rasyonalizminin bile tanıdığı bir meşruiyetin, "nasıl bir dinin" meşru kabul edilebileceğinin yeni bir tartışmasını yürütmek gerekiyor. Özellikle "dinlerin" ve "partikülerizmlerin" at oynattığı günümüzde...

Marx'ın Üçüncü Sözü

Dinin bir afyon olduğu sözlerinin hemen altında, onun "ruhsuz bir dünyanın ruhu" olduğu yazılıyor. Bir çelişki olarak sunulabilecek bu sekans, farklı vurgulama alışkanlıklarını da tatmin ederek (ne de olsa Marx, herkesin, en çok alıntılacağı yazarlardan biridir), Marx'ın ve genel olarak 19. yüzyıl Avrupa sosyalist kültürünün hiçbir an cebelleşmekten geri durmadığı dinin modern paradoksunu ve hakikatla ilişkisinin yepyeni bir tanımını davet ediyor. Marx'ın ilk sözüne ilişkin olarak söylendiği gibi, "hakikatin mutlaklığına reddiye", Marx'ın Hegel'e her çıkışmasında yaptığı yarı-ironik aforizmayı bu kez din konusunda telaffuz edilmiş buluyoruz.

Nedir bu sözün anlattığı? Modern insan, "hakikatin" kölesi olmaktan çok (Stoacı arayışlar artık güçsüzdür), "hakikatin yapısı"nın kölesidir. Ve "yapı", her zaman için, "boş bırakılabilir". Sözgelimi modern edebiyat kendine güzergâh olarak dil ile oynamayı seçtiyse, bunun nedeni, dilin hakikatini (ayrıca dilin anlattığı hakikati) keşfetmekten, dil ile hakikat arasında bir bağlantı kurmaya çalışmaktan çok, dilin anlattığının hakikatin asla kendisi olmadığı düşüncesinin arka planda belirmiş olmasıdır. Kafka önümüze hep "yapılar" ve "yapı ilişkileri" sunmuyor mu? Onun eseri, gerçekten, yapılar arasında bir gezintidir: Bürokratik bir makina olarak aile içi ilişkiler... Ama bunlar aynı zamanda modern dünyanın suçluluk, pişmanlık, ceza, parçalanma, sararıp solma ve Spaltung (parçalanma, yarıma) formlarının dile getirilmesi için birer araçlardır. Bazı yazarlarca 20. yüzyıl modern edebiyatının ilk temsilcisi olarak kabul edilen Edgar Allan Poe, modern zihin ile arkaik zihin arasındaki yapı farkını, bunun yanında da modern dünyanın muazzam akışkanlığı ve ivmesi karşısında alınabilecek tavırların yapısını dile getirmiyor muydu: İvmeye karşı durup bekleyerek, Maelström'e düşüş esnasında, basitçe direğe sarılarak yok olan kardeşinin kaderini paylaşmaktan kurtulan Norveçli balıkçının anlatısı...

Şimdi, "ruh"un bir yapı olduğunu gösterecek olan tartışmamıza geçebiliriz. 19. yüzyıl, bugünkü biçimiyle "solculuğun" bir kültür olarak doğduğu ve geliştiği çağdır. Büyük ölçüde

Avrupa'ya özgüdür ve açık "evrensellik" amaçlarını içinde taşımaktadır. Dinsel temelleri tümüyle bir yana bırakmamış, Avrupa-Hristiyan uygarlığında varlığını sürdüren dinsel söylemlerden --en azından "sağcı" ya da "tutucu" adı verilen söylemler kadar-- pek uzaklarda kalmamıştır. Bunu yalnızca "siyasal aktivizm"in dar alanı çerçevesinde sınırlıyor değilim.

Açıkça "ateist" olduğunu bildiren bir söylemin daha geniş bir perspektiften bakıldığında, döneminin tüm kültürel, toplumsal ve ideolojik çalkantılarının içinden geçtiği, dinsel söylemler alanı tarafından katedilebildiği vb. kolayca anlaşılabilir ve burada ele almaya çalışmayacağım yöntemlerle çözümleme konusu haline getirilebilir. Ancak 19. yüzyıl kültürü bir "kurumlaştırma" geleneğini kendi çağının gereksinimleri uyarınca devralmış görünmektedir: Burjuva kamu alanını delik deşik etmeyi bir an olsun bırakmayan devrimler ya da sürekli olarak hissedilen devrimci sarsıntılar. Avrupa'nın sınırlarını bugüne dek biçimlendiren paylaşım savaşları (bunlar bugün Yugoslavya örneğinin gösterdiği gibi Avrupa'nın göbeğinde cereyan etmekteydiler) ve "vahşi kapitalizm" ile atbaşı giden bir Sanayi Devrimi'nin iddiaları... Bütün bunlar bir kültürün kendini oluşturmak, ayakta tutmak uğruna "kurumlaşma", bir geleneğe bağlanma ve dünya üzerinde yer tutma için ortaya koymak zorunda kalacağı mücadelenin de gözönünde tutulmasını zorunlu kılmaktadır. Böylece 19. yüzyıl Avrupa kültürü her şeyden önce iki tematiğin oluşturduğu bir kutuplaşmanın içinde kurulmuş gibidir. "Kurumlaşma" ile "hareket" arasında...

Bahsettiğimiz kurumlaşma tematiği dolayısıyla yalnızca bugün, artık gelenek haline gelmiş solcu söylemin değil, tüm bir 19. yüzyıl kültürünün bir sorunundan, daha doğrusu bir hastalığından söz edilebilir. Aile, sivil toplum, menden kulüpler, baskı grupları, sosyalist ya da sosyalist olmayan sendika ve partiler, işçi birlikleri, korporasyonlar, temsil" meclisler, galeriler çevresinde kurulan sanat akımları ve sanatçı grupları -- kısacası 19. yüzyılın genel bir portresini gözlerimizin önünde uyandırmaya yetecek oluşumlar, Komünist Manifesto'nun o yoğun edebi etkiler taşıyan dilinde "burjuva toplumu"nun hem gururu, hem de korkuları olan toplumsal kurumlar Batı uygarlığı içinde rahatlıkla "siyasal" sorunlar haline gelebilmişlerdir. Sol retoriğin bu uygarlık içinde oynadığı asl" ama kısıtlı bir rolden söz edilebilir bu noktada: Kurumları bir "hareket" haline dönüştürürken, hareketleri "kurumlaştırmak". Marx'ın, tartışılmasına hâlâ ara verilmeden devam edilmesi gereken iki önemli kitabı, Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i ile Fransa'da Sınıf Mücadeleleri, bu karmaşık süreci büyük bir açıklıkla gözlerimiz önüne seriyor.

Kurum ile hareket arasındaki alışveriş ve gerilim, Saussure'den bu yana dile de uygulanabildiği ölçüde, solcu söyleme ilişkin değinilerde uygulanabilecek bir çerçeveyi sunabilir. Dilin başlıbaşına bir kurum olduğu, ancak dolaşıma giren bireysel ya da kollektif "söz"ün bir hareket olduğu, bu ikisi arasında yoğun ve akışkan bir karmaşık ilişkiler dünyasının belirdiği söylenebilir. Eğer 19. yüzyılın ya da Bolşevizmin siyasal ve ideolojik söylemleriyle, Merleau-Ponty'nin deyişiyle bir "Pravda sosyalizmi"nin "orman dili"ni aynı söylem oluşumunun içeriği olarak değerlendirecek kadar saf değilsek, bu ilişkilerin karmaşıklığını bir kez daha teslim ederek işe başlamalıyız.

Marksizm'in "kurumsal" bir içeriğe de sahip olduğu, bu açıdan 19. yüzyıl içinde "suda balık" olduğu doğru elbette. Üstelik "reel sosyalizmin" çoğu zaman sunmaktan geri kalmadığı, herbiri kendi erdemini kendi içinde taşıyan Kafkaesk yapılardan da uzun uzadıya bahsedebilir, Marx'ın düşüncesinden dışlamaya kalkışabiliriz. Din ise, eninde sonunda kurumlara, geleneklere vb. bağlanmadan başka bir şey olabilir mi? Marx'ın çözümlemelerinin "hakikati"nde, pre-kapitalist üretim tarzlarında, emeğin örgütlenişinin esas olarak dinsel bir karaktere sahip olduğu da bulunur (compagnonnage'lardan modern sendikalara aktarılan

hiçbir şey yok mu?). Elimizde, Marx'ın, sonraları Ernst Bloch'un "umut ilkesi"nde, Prinzip Hoffnung'da hatırlatacağı gibi, ütopyacı sosyalistlere yönelttiği eleştirinin temellendiği bir nokta daha bulunuyor: Ütopyacılar, dinsel bir dünya görüşüne sahip oldukları için değil, kısacası "ütopyacı" oldukları için değil, diyelim, "adam gibi" ütopyacı olmadıkları için Marx'ın şimşeklerini çekerler üzerlerine.

Öyleyse, günümüzün Marksizm'inin yeniden keşfetmekte pek geç kaldığı bir "ütopya" düşüncesi, ruhsuz bir dünyaya ruh olabilir ancak. Buna, onyıllardır büyük bir ikiyüzlülük içinde, Marksizm'in eninde sonunda bir "dinden ibaret olduğunu" terennüm eden burjuva düşüncesinin bütün varsayımlarının çürütülebileceği bir düzlemi de ekleyebiliriz. Ancak, Bloch'un, Benjamin'in ve Horkheimer'in gösterdikleri gibi, bu ütopyanın dinselliğin ve tinselliğin tanınabildiği tek bir damar halinde bulunabileceğini eklemek gerekiyor. Marksizm'in bunalımı adı verilen şey, ütopyanın (ama nasıl bir ütopyanın?) yitirilişi, rüyaları görmenin başkalarına (günümüzde isterseniz modern dünyanın bilinç manipülasyonu araçlarına diyebilirsiniz) bırakılışıdır. Ütopya düşüncesi yalnızca Marx-öncesi bir hazırlık safhası değildir. Geleceklere ve komşuluk zaruretlerine bağlanan bir dünya görüşü de değildir. Burjuva kültüründe ütopyayı sakatlayan temel bir özellik, "baskın ideolojisi" ile, kitleleri evin rahatlığına Fransız entellektüellerinin generation cocon adını verdikleri rahatlık ve refah değerlerine teslim eden, kısacası "geleceğin dünyasını" terk eden mantığıdır. Horkheimer, biraz farklı bir tonda, arkadaşı Benjamin'in Angelus Novus'unu yansılayarak, "tarihsel maddecinin" yürek burukluğunu ve "kötümserliğini" anlatır: Ondaki kötümserlik, burjuva ideolojilerindeki gibi, "geleceğe ilişkin" değil, geçmişteki sefalet, şiddet ve felaketlere ancak seyirci kalabilmek yüzündendir.

Marx, Comte'un aksine, bir "din" önermiyordu. Önerdiği belli bir ütopya, gelecekte akla uydurulmuş bir zeka ürünü de değildi. Eseri bunu her vesileyle tekrarladığına göre, Marx'ın düşüncesindeki "ütopyacı damar"ı yeniden yakalamak uğruna, bir tür "Marx öncesine geri dönüş"e ihtiyaç duyulmayacağı açıktır. Sorunlar hâlâ bizi beklediğine ve gelecek, her zaman "gelecek" olduğuna göre, yine Kapital'in önsözünden bir Latinizm ile bitirelim: Hic Rhodus, hic salta!.. (İşte Rodos haydi atla!)

Bu yazı, ilk olarak Birikim dergisinin "Marx'ın Bir Çift Sözü Var" (Nisan 1996, 84) özel sayısında yayımlanmıştır.

Meczip Edebiyatı

Ulus Baker

Yazarlar yazdıkları şeylere pek o kadar benzemek zorunda değiller. Ama bunu başaran kimi yazarların temsil ettikleri çok özel bir yazın tipini bir "tür", bir "janr" olarak ayırt etmek gerekir: "Meczip edebiyatı"...

Bu edebiyat "delirmişlerin", depresyonun ivmesiyle intihara sürüklenen Virginia Woolf'un, çılgınca akan söz ritimlerinin mucidi Von Kleist'in, talihsiz Hölderlin'in deha-delilik karışımı edebiyatı değil. Sokaktan, kahvelerden ve meyhanelerden tanıdığımız, son derecede "samimi" (birilerine 'açılmak' onların yaşam biçimidir neredeyse), ortaya düşen her konuda olduğu kadar, kimsenin sorun olarak algılamadığı alanlarda da tuhaf, çoğumuza gülünç gelen çözümler üretip durmayı bir meslek haline getiren, bu fikirlerini yayımlatmak uğruna matbaa matbaa dolaşarak ellerinde avuçlarında ne varsa yatıran şu tanıdıklardan bahsediyorum. Meczip bir yazarı ayırt eden, öncelikle onun dünyada düşünülmesi mümkün olan her konuyla ilgilenmesi ve buna tekabül eden engin bilgisizliğidir. Kurmaca edebiyata pek yakın değildir bu yazarlar -roman, şiir, öykü yazsalar da esas alanları yeryüzünün algılayabildikleri bütün sorunlarına "derin" çözümler getiren teorik, "fikirî" yazılardır. Ağır teorik, kutsal, peygamberce... Her konuda yazabilirler, ama bir "aydın" gibi görünmeyi de genellikle istemezler. Burada bu çok özel ruh haline değineceğim.

Herhangi bir fikir düzenlemesi taşımamakla birlikte meczip kitapları genellikle bir giriş ve bir sonuç kısmına sahiptirler: Girişte bir "merhaba", sonuçta bir "hoşçakalın"... Bu merhaba-hoşçakalın aslında kitabın temelidir ve yazarın kendisini tanıtmaması gibi muhakkak gerekli bir işlevi üstlenmektedir. Başka türlerde yazarın kendini tanıtmamasına o kadar ihtiyaç yoktur -kutsal kitaplar dışında... İster vülger-bilimsel bir dille, ister kutsal, peygamberce bir havada kaleme alınmış olsun, yazarın samimiyeti tartışılmaz olmalıdır -asabi bir protesto kendi başına samimiyettir... Bu yüzden bu tür kitaplarda yazarın imzası da kitaba basılır, tercihen resmi de konur. Yazarın kişiliğinin ve iç döküşünün en zorunlu olduğu tür meczip edebiyatıdır. İsteddiği kadar dağınık fikirlerle, çılgınca ve gülünç önerilerle dolu olsun, bütün bu disipline edilmemiş fikirler akışının garantisi, sadece ve sadece yazarın samimiyeti ve buna delalet eden, her yerde hissedilen imzası, kişisel tanıtımıdır.

Meczip edebiyatının önemli bir ayırt edici özelliği, fikirler akışının serbestliğine karşın kurmaca edebî eserlerde bulunmayan bir estetik etki yoksunluğudur. Estetik-öncesi bir alana, sözgelimi dine ait duyguların yoğunlaşma ve gevşemeleri karşısında olduğumuzu hemen hissederiz. Bu yazarlardan biri "her şeyin teorisi = herkesin teorisi" formülünü ortaya atıyordu. Yazdıklarında herhangi bir düşünsel fenomen göremesiniz bile, meczip yazarların temel bir özelliğinin, düşünceyi duygusal genişleme ve kasılmalarla ikame edebilme yetisi olduğu anlaşılabilir. Böylece meczip edebiyatı ile sözgelimi Nietzsche'nin "Torino Bunalımı" sonrasındaki yazısını karşılaştırmaya kalkmak anlamsız hale gelecektir -en azından,

Pierre Klossowski'nin ısrar ettiği gibi, Torino-Sonrası Nietzsche önceki Nietzsche'nin zorunlu, kaçınılmaz devamından, "gerçekleşmesinden" başka bir şey değildir. Öte taraftan meczup, üzerinde etkili olan her fikir, duygu, düşünce ve ideolojiden faydalanan bir "bricoleur"dür ve mitler kurmayı, bunlara en azından belli bir süre yüreктen inanmayı bir an olsun elden bırakmaz.

Meczubun meczupluğu çoğu zaman geleneksel temaları takip eder -gerçek yaşamdaki bir travma, bir aşk kırgınlığı, memleketin ya da dünyanın gidişatı, meczubu zorunlu olarak muhafazakâr kılar. Oysa bu muhafazakârlık herhangi bir derinlikten yoksundur -mezczup edebiyatına "sahte ütopya" havası veren de işte budur: Ütopyanın zaten "sahte" olduğu varsayılsa bile, mezczup ütopyasında iki kez değilleme söz konusudur -bir ütopya öykünmesi. Böylece ütöpik tarzın aslında bütünüyle uzağında olduğumuz, ütopyanın bir simülasyonuyla karşı karşıya bulunduğumuz anlaşılabilir. "Gerçek" ütopyanın doruk noktaları olan metinler en az tasvir ettikleri ütöpik adalar kadar düzenlidirler -sistematik olarak önce bir kent planlaması, caddelerin, binaların düzenlenmesi, ardından da orada mekân tutan hayatın tasviri gelir. Meczup ütopyası gerçek ütopyanın duygularından, "burada ve şimdi"den tümüyle yoksun olmasına rağmen, bambaşka duygular tarafından taşındığını hissettirir -daha yoğun bir öfke, öfkenin dağıttığı önceden kurulmuş olağan fikriyat, gelenek çözülmesine ve kurtuluş ideallerinin mutlak yoksullaşmasına dayanan asabi bir protesto...

Çoğu önemli yazarın bir meczuba eşlik ettiği, bir mezczup tipini yaratmaya ihtiyaç duyduğu iyi bilinir -böylece Dostoyevski'nin Budala'sı, ya da Von Kleist'in mezczup asabiliğinin doruk noktası olan Kohlhaas'ı ölümsüzleşir. Bu tipler edebiyatın toplumsal tipler üretme yeteneğinin doruklarını oluştururlar -belli bir noktadan sonra yazarın samimi dışavurumlarından mı ibaret oldukları bile tartışılmaz hale gelir, çünkü meczubu harekete geçiren duyguların evrensel adalet, kurtuluş ve tanrısal iradenin tecellisi gibi kutsanmış değerlerden geçmesi kaçınılmazdır. Von Kleist'in dehası, Kohlhaas'ın delilik ve şiddeti aşırılaştıran adalet tutkusuyula edebiyatını bir eş titreşim içine sokabilmesi, tutkunun anatomisini evrensel adalet fikriyle ölümüne bir çatışma içine sokabilmesidir. Öyle ki, Kohlhaas'ın mağduru olduğu adaletsizlik Kleist'in kaçınılmaz üst düzey deliliğinin dinamiklerinden birisine dönüşür.

Meczup edebiyatında evrensel bir adalet teması kaçınılmazdır. Adaletin kurumlarına ve hayatın bilumum cenderelerine karşı saf bir öfke ile yine eş ölçüde saf bir evrensel sevgi tutkusu iç içe geçer. Psikanaliz, meczupları anlamayı pek başaramamıştır -şu ünlü Schreber vak'asındaki Freudcu telkin, psikanalizi hep eşcinsellik, çocukluk travmaları ve narsisizm meseleleri civarında dönüp durmaya sevketmektedir -oysa Schreber metinlerini kateden ve mezczup tipinden daha üst bir çıldırma düzeyine sıçratan dinamik onun bitip tükenmek bilmez toplumsal projeler icadı, Tanrının düzenine karşı verdiği amansız mücadele olmalıdır.

Meczup edebiyatının tipolojisinde yapmak istediğim daraltma, onun bu tür bir "gerçek çıldırma"dan farkını kaydetmeye yarıyor: Meczup dünyanın

düzenine karşı yetersiz bir öfke duymaktadır -paranoyak ise öfkeyi yetersizce duymakta, taşımaktadır. Duyguların iki farklı yaşanma biçimiyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir: Yetersiz bir acı, yetersiz bir kaygı, yetersiz bir sevinç. Meczup dünyadan sıkılmaktadır -orta sınıf burjuva ideolojilerini kolayca kabullenerek onları kılıktan kılığa sokar. Projelerini çoğu zaman bir nevi mikro-faşizme dönüştüren de budur: Aile yaşamındaki, işyerindeki, sokaktaki küçük sıkıntılar dev tanrısız meselelere dönüşmekte geç kalmazlar. Ama kolay ve çoğu zaman despotik nitelikli çözümlerle birlikte... Sorun daha çok, ailedeki sevgisizlik meselesinin çözümünün dolaysızca evrensel bir çözüme gönderebilmesi, oradan da kolayca geri dönebilmesidir. Bütün dertlerle dertlenmek, meczubu Stoacılığınkinden çok farklı, anti-felsefi ve anti-sanatsal bir duygusallığa taşır: Hiçbir dert ya da sorun, dert olarak tamı tamına yaşanmamakta, üstlenilmemekte, olsa olsa sansasyonel ifade biçimlerine ait bir "kanılar" mekanizmasına dönüşmektedir.

Meczup edebiyatını besleyen, kişiye özel bir kültürel yetersizlik değil, düşüncelerin yerine kanıların, derin düşünme yerine geleneksel fikriyatın, toplumsal yaratım projeleri yerine kâinatın tümünden süzülüp yere ağdığı farzedilen yarı-dinsel teosofik öğretilerin geçtiği bir dünyanın kültürel çöküşüdür. Örnek vermeye gerek yok, böyle bir kültürel ortamın bütün özelliklerini şu anda ülkemizde kolayca sıralayabilmek herkes için mümkün. Kolay çözümler üretme tavrının yaygınlaşması yalnızca meczup edebiyatının bir özelliği değildir -sıradan Müslüman için kadınların iffetinden kuşku duymamanın en kolay çözümü, antropolog Lévi-Strauss'un gözlemlediği gibi onları kapatmak olabilir. Aynı şekilde, yükselen siyasal İslâmı durdurmak için ordu ve etrafında toplaşan cephe açısından da en kolay çözüm, "partiye kapatırsınız olur biter" gibisinden bir şeydir. Meczupların büyük bir kesiminin alt-orta sınıftan, mutsuz ya da asabi bürokrat, asker veya memur emeklisi olması şaşırtıcı gelmemeli. Kaç kişi, 'yaş kemale erdiğinde' kendi anılarının Türkiye'nin bütün tarihini özetlediği düşüncesinden uzak durabilir?

Aynı şekilde meczup edebiyatının önde gelen yazarları iki temel ideoloji ekseninde toplaşırlar: Bunlardan birisi din reformculuğuysa ikincisi de sosyal demokrasidir. Reform hezeyanları meczup edebiyatının iskelesini oluşturuyorlar. Sızıntı dergisi gibi bir derginin temel işlevi, okuyan Müslümanlara birbirine zıt görünen iki dünyayı, bilimle dini uzlaştırmaktı herhalde. Bu uğurda üretilen yığınla gülünç tartışmanın bahsettiğimiz meczup edebiyatından pek uzakta olmadığı söylenebilir -Kur'an'dan ve hadislerden her gün aktarılan pasajlar İslâmî basını bütünüyle katediyorlar ve modern bilimin doğrularını yeniden yorumluyorlar. Dini modern bilimin gerekleri doğrultusunda yeniden biçimlendirmek ve reforme etmek girişimleri ise aslında aynı işlevi görmektedirler. Oysa kültürsüzlüğün genelleştiği bir ortamın belirtilerinden biri iman etme tarzı olarak dinsel yaşamın kolaylaşması ise, öteki de tarihin kolay ilerleyen bir süreç olduğunun zannedilmesidir. Meczup edebiyatının "reformculuk hezeyanı", baskı altına alınmış bir dinseliliğin özentilerinden biri olarak ortaya çıkmakta gecikmemiştir: Bilim ile dinin uzlaşmak ve birbirlerine uyarlanmak zorunda oldukları doğrultusundaki bakış tarzı bir "hakikatler

ikiliği" karşısında kalarak yetersiz bir acı çekmektedir. Bu tam da meczup edebiyatının temel niteliğidir. İki farklı hakikat düzeni arasında kısa devre yaptırmak, imanı hurafeye, bilimi ise vülger bir yüzeyselliğe dönüştürmek... Sanki bilim ile din barışmak, uzlaşmak zorundalarmış, evrensel kurtuluşun yüce öğretisi böyle bir uzlaşmadan türeyecekmiş gibi...

Meczup edebiyatının psikolojik güçlerinde bir eksikliğin ve yetersizliğin bulunduğu fikri görelidir: Meczup genel olarak kültürsüz, başarısız ve hafiften kaçık bir tip olabilir -bu önemli değildir, çünkü ortalama bir köşe yazarının bu konuda daha talihli olduğunu pek söyleyecek durumda değiliz. Meczup edebiyatını bu yüzden bir tuhaflık olarak asla düşünmüyorum. Bu edebiyatın teorik, politik ve etik doğrultuları, hafiften "çılgınlıkları" ve hurafeciliği kişisel ya da psikolojik bir durumun değil, olsa olsa toplumların, ülkelerin, coğrafyaların ve dünyanın meczupluğunun göstergesidir. Meczup edebiyatına ait kitapların zıtlığı şey, ciddi tartışma ve bilim kitapları, ya da dinsel metinler değil, yüklendikleri o tuhaf acı duygusunun dışavurduğu bir asalet türünün engellenmesidir. Bu asalet kahramandan, kendinden menkul bir peygamber vaazından türemez -meczip yazar bir günlük yaşam peygamberidir; ufak şeyleri dert eder, acı duyar; onun bölük pörçük söylevinde düzensiz bir ifade bulan, ama hep hissedilen bir samimiyet bulunur. Kâh atalarımızın bilgeliği, kâh Mustafa Kemal'in yüce görüşlülüğü, kâh Kur'an'ın hakikati -bu mitolojik olmayan bir efsanecilik, saf inanma duygusu, kanıların kudretidir. Kendinden emindir, ama olağan düşünmenin haklarını talep eder -Reich'in küçük adamları arasında sivrilir ama sesi duyulmaz. Kısıllığı ve kimbilir hangi derdini güçlü bir şekilde anlatma gücü nedeniyle kendisinin yazamadığı şiirler alıntılıyıp durur, metnini alıntılarla, kıssadan hisselerle, okuyanı genellikle pek güldürmeyecek fıkralarla doldurur. Tercih ettiği biçim otobiyografiyse, kendisinden başka kimsenin değer vermeyeceği anekdotlar ayrıcalık kazanır.

Derin felsefede anekdot -Empedokles'in intiharı, Thales'in kuyuya düşmesi, Nietzsche'nin çıldırması gibi- kavramlar üretebilecek kadar ayrıcalıklı ve anlamlı anlardan oluşurken meczubun anılarında abartılı bir yüceliğin yeryüzünde vücut bulma anlarıdır. Müzmin reformculuğu onu "somut durumların soyut tahliline" götürüp durur -böylece ideolojisinin "sosyal demokrat" karakteri bir kez daha onaylanır. Aslında sosyal demokrasiyi ayırt eden şey kâh zaten çözülmüş olan ama kendilerinin nasıl çözüldüğünü anlamadıkları, kâh biraz da hileyle aslında kimseyi ilgilendirip yaralamadığının bilincinde oldukları bir sahte-sorunu ortaya atarak onu mutlak olarak çözmeye talip oldukları sözde-siyasi bir fikriyat rejimi değil midir? Meczuplar bu yüzden kudretsiz ve siyasi yaşama nüfuz edememiş sosyal-demokratlardır. Kafası şuna ya da buna bozulmuş "asabi aydınlar"dan ve köşe yazarlarından tek farkları, kuşkusuz sözlerinin alaya alınması, işitilmemesi, bu yüzden de bu sözleri aceleyle "ölümsüz" olduklarını sandıkları yazıya-kitaba dökmeye çalışmalarıdır.

Meczup edebiyatına ilişkin daha ayrıntılı çözümlemeleri sonraki bir metne bırakıyorum. Şimdilik bu edebiyatın yalnızca semptomatik bir değer değil, aynı zamanda içkin bir olumluluk değeri içerdiğini söylemek yeterli. Her insan kendi benliğinde biraz meczupluk taşır -ama bunu bir protestoya, bir

projeye ya da başka bir maliyeti ağır ortama taşıyamaz. Serüvensiz kurgu edebiyatına ve yüzeysel, sahte imgelere takılıp kalmış şiire saygı duymayabiliriz; ama çok özel bir tür oluşturan meczup edebiyatına kulak vermeli...

Virgöl, Ocak 1999, sayı 15

Muhafazakâr Kisve

Ulus Baker

Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, cilt 5: Muhafazakârlık, editör: Ahmet Çiğdem

Önce önümüze bir fikir koyalım ve onu eğip bükerek yolumuzu bulmaya çalışalım: Muhafazakârlığın geçmişe yönelik olduğu, geçmişin ve geleneğin değerlerini muhafaza etmek olduğu fikrini bir kenara bırakarak, aslında tam da şu anın ütopyası olarak değerlendirilebilecek bir bakış tarzı olduğunu bu meseleden çok canları yanmış bir kuşak olan Frankfurt Ekolü ve çevresi yeterince temellendirdiler. Özellikle de Macar sosyolog Karl Mannheim dil sosyolojisinin (sanıldığı gibi yalnızca Erkenntnisziologie'nin yani Bilgi Sosyolojisinin kurucusu değildi Mannheim) temelini oluşturduğunu kabul edebileceğimiz şu soruyu sorduğunda bu temayı yeterince yakalamış görünüyordu: Gazetedeki bir yazıyı önüme aldığımda, bana bu yazı "muhafazakâr", bu yazı "ilerici" dedirten şey nedir? Bunun bir "dil" olduğunun ayırdına hemen varmamız gerekir. Ancak belli bir bağlamda işlediği ölçüde, dönemin bazı bildik sorunlarına cevap vererek bu "ayırdına varma" işini bazı tutamaklara kavuşturduğu ölçüde... Bu tutamakların somut olgulara ya da tarihsel ana ait olmaları da gerekmediğinden (çok daha genel ve müphem bir hissiyatlar alanından da türeyebilirler) Mannheim'ın açtığı "dil sosyolojisi" alanının günümüzde de ne kadar verimli olabileceğini kavrayabiliriz.

Bu soruyu Türkiye'de ortaya attığımızda bir anda zamanının çok ötesindeki sorguları eserinde kotarmış olan bir Tanpınar'a, bir Peyami Safa'ya bir anda "muhafazakâr" etiketini yapıştırmak zorunda kalırız. Ama buna bakarsanız bir ara (bazılarına göre bu en büyük hatasıydı) uluslararası anarşist hareketin fikir babalığına soyunan Lev Tolstoy'u da öyle değerlendirmeniz gerekir.

Ama bir soru: Statüko nedir? Günümüzün süratine erişmiş bir dünyada statüko adını verebileceğimiz, tutunmak için demir atabileceğimiz bir durum var mıdır? Aksine modern dünyadaki haliyle bir muhafazakâr, geçmişin değerlerini korumayı üstlenen biri değil, aksine şu anda kendisinin sahip olduğu, içinde yaşadığı değerleri gelecek kuşaklara dayatan biridir. Oğullarının ve kızlarının kendi bildiği değerlere göre yaşamalarını isteyen birinin halidir muhafazakârlık. Bu açıdan statüko geçmişin akideleştiği bir değerler manzumesi olmaktan çok geleceğin "yenilik" ve "başkalık" tehlikelerine kendini oranlayarak korumaya çalışan, çoğu zaman bölük pörçük bir değerler çizgisidir. Muhafazakârlığın geçmişten değil gelecek korkusundan kaynaklandığını Horkheimer ile Walter Benjamin, tarihsel maddecilik sorgulamalarında oldukça can yakıcı bir şekilde formüle etmişlerdi. Peki nedir bu "gelecek" korkusu? İlla ki "yaklaştığı hissedilen" bir devrimin ya da başka bir şeyin, mesela dünyadaki hayatın imajının topyekûn değişmesinin gelişi değil. Çoğu zaman çok daha müphem ve kaynakları kolay kolay belirlenemez bir durum da olabiliyor bu: Mesela bunun bir gelecek konusunda tedirginlik olmadığını, ama yine de geleceğin, ancak tarih tarafından ispatlanabilir bir tehdidi olduğunu da söyleyebiliriz. Başka bir deyişle bir muhafazakâr geleceğinden endişe duyan biri değildir, ama yine de gelecek, "bir olanak", "bir başkalık" olarak onun üzerinde ağırlığını hep hissettirir.

"Yeni" karşısında şaşırma, yeninin nasıl mümkün olduğunun sorulması -özellikle Tarde ile Bergson- bildiğim kadarıyla Tanpınar üzerinde doğrudan etki bırakmıştı.

Tabii ki bu sorunun bir muhafazakârlık kisvesince sarılıp sarmalandığını söyleyemeyiz. "Yeninin ne olduğu" ve "nasıl mümkün olduğu" soruları hiç kuşkusuz en çok "yenilikçiyi", "devrimciyi", "reformcuyu", "ilericiyi" ilgilendirirler -tabii ki her birini farklı nüanslarla ve başka başka tarzlarda. Bu tür toplumsal tipler de karşılına tek bir "muhafazakârlığı" alıyor değildirler. Yenilikçi ya da devrimci karşısında muhafazakâr pekâlâ kurumlaşmış değerlere ve statükolara sahipken, reformcu, Michel Foucault'nun bir ara işaret ettiği gibi, pekâlâ belli bir statünün, mesela devlet yapısının ya da klasik kurumların daha da güçlendirilmesi amacını taşıyabilir. Bu ise reformcuyu çok özel türden bir muhafazakâr kılacaktır. Mannheim'ın "ütopyacı" ile özdeşleştirdiği "ilerici" ise pekâlâ eski ütöpik modellerin bir esiri, hatta çoğu zaman günümüze soluk bir yansıması olabilir. Her durumda "ütopya" gerçeklik kazandıkça söner ve katlaşıp kalır. En yoğun halinde ütopyaların gerçekleştiği çağı 19. yüzyıl olarak tespit edebiliriz: Napolyoncu kurumların (hukuki, askerî, disipliner, tıbbî), giderek sosyalizmin ve sendikal hareketlerin kazanımlarının kenetlendiği tarihsel-hegemonik bir blok... Burada zor görülebilecek şey ütopyanın gerçekleştikçe ütöpik niteliğini kaybettiğidir. Bu durumda Ernst Bloch'un Marx'ın ütöpik sosyalistlere yönelttiği eleştiri konusunda söylediklerinin üzerinde durmak gerekir: Marx ütopyacı sosyalistleri "ütopyacı" oldukları için değil, "adam gibi ütopyacı" olmadıkları için eleştiriyordu - akıllarında oluşturdukları kurgular gerçekliğe çarparak birer birer düştükçe bundan "sosyalizm" kaybedecekti.

Yeninin imkânı, muhafazakâr kisvenin bir esası varsa esas sorgulama hedefidir. Geleceğe devredilecek bir "yurt ve değerler" alışımından ibaret olmadığı gibi, Jungkonservatismus hareketinde mayalanan ve Nazilerle birlikte hem yürürlük--ten kaldırılıp hem de cehennemî uç noktasına eriştirilen bir muhafazakârlık tipinin sultası altındaymış gibi düşünülmemesi de gerekir. Bu esas muhafazakârı "ilerici" ile bir araya getiren bu temel sorunun, "yeni nasıl mümkün olabilir?" sorusunun bir yönüdür, bir veçhesidir.

Jungskonservatismus'un sert muhafazakârlığının bir bakıma bir aktivizm olması onu "yeninin imkânı" sorusundan uzaklaştıran nedenlerden biri olarak gösterilebilir: Önde gelen temsilcisi (belki de kurucusu) Moeller Van Den Bruck bu hareketi oldukça erken bir dönemde Alman sağının içinde tanımlamış olsa bile, özellikle Jean-Pierre Faye'ın Alman muhafazakâr lisansı üstüne çok kapsamlı araştırması Languages Totalitaires'de (Totaliter Diller) vurguladığı gibi muhafazakâr dil çoğu zaman en sosyalizan, marksizan ve "solcu" dillerin içinde yavaş yavaş mayalanıp duran bir "kayma" ile oluşmuştu: Jungkonservatismus, yani "Genç-Muhafazakârlık" -ve bakın şu işe ki "genç ile muhafazakârı" olsa olsa ancak bir dilde bir araya getirebilirdiniz. Aynı şekilde ve giderek Ernst Niekisch'in National Bolschewismus'u (Millî Bolşevizm)- orada da esas itibarıyla 19. yüzyıl sonlarının ve savaş yıllarının par excellence "enternasyonalist" bir hareketi "millî" sıfatıyla birlikte kendi kendisiyle çelişkiye düşmeye çağırıyordu. Ve sonuçta "Muhafazakâr Devrim" -yani NSDAP'ın, giderek Hitler'in dili- bu ise muhafazakâr dilin yükselişi boyunca herhalde absürd görünen bir formüle ulaşmanın "zorunluluğunun" bir sonucu olmalıydı. Sorun "sol" bir söylemin bu tür "eklemelerle" ve sıfatlandırmalarla sağın diline dönüşmesi olmadığı gibi, sağın solun söylemlerini bir "mülk edinişi", bir Ereignis de değildir. Çok ilginç bir noktada eski-yeni probleminin Alman sağının tarihinde belirş anekdotlarından birisi göze çarpıyor: Sözgelimi ilk anti-semitik hareketlerden olan Wandervogel (Göçmen Kuş) hareketinin aynı adı taşıyan dergisi, yasaklandıktan yirmi yıl sonra yeniden yayımlanmaya 1923 yılında başladığında Eski Wandervogel adıyla çıkmıştı. Sol bir

kültür içinde bir dergi yeniden yayımlandığında adet olduğu üzere "Yeni" sıfatıyla lanse edilir.

YERİNDEN OYNATILMAZLIK

Faşizmin dili konusunda Bergson'un bir sezgisi: Statik dinsellik dinamik (Bergson'a göre "gerçek") dinsellik karşısında yükseldiğinde Hitler ve çevresinin Üçüncü Reich'in binlerce yıl, kıyamete kadar yerinden kımıldatılamayacağı fikrinin belirişi. Nazilerin bu yerinden-kımıldatılamazlık idealine yürekten inanmış olduklarına hiç şüphe yok. Nürnberg sanıkları yenilgiye rağmen buna hâlâ inanır görünürken Hitler'in Stalingrad üstüne ünlü telgrafını bu söylemle yan yana koymak gerekir: "Savaş kaybedildiyse millet yok olsun..." Muhafazakârlığın bu "yerinden-oynatılamazlık" tutkusunun zaten Alman idealist felsefe gelenekleri içinde, özellikle Hegel'in Hukuk Felsefesi'nde daha dingin ve aklın diliyle daha kolay meşrulaştırılan bir geçmişi, belki de bir temeli vardır. Völkisch (ırkçı) dilin geçmişinde de daha masum görünen bir Romantik kültür talebi: Herder, Grimm, Humboldt ve dil aracılığıyla bir ülke yaratmanın, onu bir devlete kavuşturmanın retoriği... Temel inanç şudur: yerinden oynatılamaz bir öz, hep saklanır ve korunur, olsa olsa unutulur (Heidegger). Tam aksine geçmişi silip geleceğe açılma retoriğinin Almanlardan çok daha özgün bir örneğini Doğu'dan "yükselen seslerden" birinden, Mustafa Kemal'in 1923'te "iktisat" üstüne bir konuşmasından aktarırsak, muhafazakâr dilin eklemlerinden veya belki de tutamaklarından birini daha tartışmaya açmış oluruz: "...Efendiler, görülüyor ki bu kadar kesin ve yüksek bir zaferden sonra bile, bizi barışa kavuşmaktan engelleyen nedenler, doğrudan doğruya ekonomik nedenlerdir, ekonomik düşüncelerdir. Çünkü bu devlet, bu millet, ekonomik egemenliğini sağlarsa, o kadar güçlü bir temel üzerinde yerleşmiş ve gelişmeye başlamış olacaktır ki, artık onu yerinden oynatmak mümkün olamayacaktır. İşte düşmanlarımızın, gerçek düşmanlarımızın bir türlü rıza gösteremedikleri, onaylayamadıkları budur!.." (17 Mart 1923).

Bu noktada muhafazakârlığın retoriği ulusal bir ekonominin aksiyomlarına terk edilebiliyordu. Biraz kafa karışıklığını göze alarak şunu da söyleyebiliriz: Liberalizmin ta kökeninde, Foucault'nun göstermiş olduğu gibi "daha küçük, ama o ölçüde daha etkili hükümet etme" gereksiniminden asla bağımsız olmadığı fikrini önplana çıkarmayanlar, günümüz Kemalist retoriğinin önde gelen temsilcilerinden Attilâ İlhan'ın, Mustafa Kemal'in "iktisat" üstüne bu görüşlerine binaen düştüğü kafa karışıklığına, tam da Türk liberalizminin acaba neden hep muhafazakâr bir kisvede karşımıza çıktığına anlam verememe haline benzer bir duruma düşmekten kaçınamazlar: "Hüseyin Rauf Bey'in Terakkiperver Fırkası da liberaldi; Ali Fethi Bey'in Serbest Fırkası da liberaldi; Demokrat Parti de liberaldir, Millet Partisi de liberal; onları izleyen, Adalet Partisi de, Doğru Yol Partisi de liberaldir; yalnız bu partilerin, Türkiye Cumhuriyeti'ne mahsus, bir özelliği dikkati çekiyor; bayağı muhafazakâr görünüyorlar, oysa Batı'da liberallik aslında muhafazakârlığa karşı idi; galiba bizdeki muhafazakârlık, açıkça ifade edilmeyen -yoksa edilemeyen mi?- bir anti-Kemalistliğin örtülü ifade edilişi!" Oysa iyi bir bakış açısı (soğuk ve betimleyici olmak şartıyla) böyle bir argümanın "tersinir" yönünü de görmeye çabalar ve liberalizmin yerinden kımıldatılamayacak asgari bir devlete her zaman ihtiyaç duyacağını, bu bakımdan her liberalizmin ciddi bir muhafazakârlık dozu taşımak zorunda olduğunu görmeyi sağlayabilirdi.

AİLE DEĞERLERİ: TOPLUMSAL TİP OLARAK MUHAFAZAKÂR

Nietzsche "değerlerin değerinin" ne olduğunu sorduğu andan itibaren modernliğin alanlarından birisi daha belirginlik kazanmış gibidir. Değer sorusunu kapitalizm (ve liberal kaynaklı ekonomi-politik) mutlak ve işlevsel bir "ölçülebilirlikler" alanına göndermektedir. Buna göre insan meşakkatinin ve sıkıntısının bile ölçülmesi mümkündür ve bunlar ücretlendirilerek "ödüllendirilen" hallerimizdir. Ücretlendirildiği andan itibaren bu meşakkat ve sıkıntıya, giderek boğuntuya "emek" adının verilmiş olduğunu da söyleyebiliriz. Muhafazakârlık kendini yakın tarihi içinde sürekli bir "değerlere bağlılık" problemi içinde hissettiği ve "değerlerin değerlendirilmesini" amaçladığını söyleyip durduğu ölçüde burjuva ideolojilerinin içinde yıkanan bir tutumlar bileşkesi olmayı sürdürür. Burada artık değerler anlam kaymasına uğrayarak statükolar, korunması gereken bir mülk, bir tutum, para, pul, semboller, neticede her şey olabilir. O halde Nietzsche'nin çok rahat bir şekilde gözlemlediği gibi, burjuva kültür dünyasında değerlerin bir içeriği yoktur artık, içeriğinin de zaten dol-durulmaması gerekir ki herhangi bir yeni değer aşınmış olan "değer nesnelerinin" yerine geçirilebilsin. Artık inanç bile bir Tanrı'ya inanç değil "inanca inanç" diyebileceğimiz boş bir kalıptır. Böylece muhafazakâr boşluğa inancını korumayı hedefleyen bir toplumsal tiptir. Protestanlıkla (Weber'in kullandığı anlamda) buluşuyor olmasının şaşırtıcı gelmemesi gerekir. Boşluğun doldurulmasının asla zorunlu olmadığı ilkesi ise belki de modern hayatın çoğu boyutunu tanımlayan temel ve merkezî bir tema olarak Alman idealist-muhafazakâr düşüncesinin içinde yuvalanmış haldeydi. Bu çizgi tersine çevrilerek "negatif" bir diyalektiğe dönüştürüldüğünde genel olarak muhafazakârlık üzerine Adorno'nun Alman örneğinden türeterek Amerika'ya uyguladığı "otoriter kişilik" ve "otoriter aile" temalarını bulabiliyoruz. Lazarsfeld'in önderliği altında yapılan araştırma belki de Heidegger'in bir formülüne, "Amerikancılığın bir Avrupa hastalığı" olduğunu söyleyen formüle bir cevap olarak otoriter nitelikli faşizmin bizzat Amerikan cemaatçi toplumlarında, özellikle de ailede yuvalandığına işaret ediyordu. Irk, Kan ve Toprak temalarının "demokratik-liberal" bir toplumda -özellikle de toplumsallığın ilk halkası olarak ailede- nasıl içkin bir düzlemde bulunabileceğini hemen Büyük Savaş'ın ardından oldukça yetkinleştirilmiş verilerle ve düşüncelerle birlikte sunan Adorno "otantiklik jargonunun" ötesinde sorunun "evrenselliğini" ciddi ölçüde sorgulayan ilk kişi olmuş gibidir. Bizzat kendi bakış tarzları çoğu karşıtı ve eleştircisi tarafından "muhafazakârlıkla" suçlanan Adorno'nun bu "coup de force"u burada tartışmayı umduğumuz mesele konusunda oldukça önemli çünkü "tersyüz edilmiş" bir değerler sisteminin somut odak noktalarının sosyolojik tespitini önemli bir ölçüde geliştirmiş görünüyor.

Gerçekten de sosyal bilimlerin doğuşu 19. yüzyılda bir "muhafaza-ilerleme" eksenini etrafındaki toplumsal tipler dağılımına dayanmıştı. Simmel'in eserinde belki bunları belli bir eksiksizlik halinde bir "galeri"nin üyeleri olarak bulabiliyorduk. Ancak sosyolojinin disiplinleşmesi süreciyle, bu toplumsal tipler dağılımının yerleşiklik kazandığına tanık olacaktık. Muhafazakârlık en genelinde, "eski"ye, "cemaate", hatta ancien regime'e gönderen bir karşı-devrimci reaksiyondan sosyal bilimleri türeten hareket olmuştu. Muhafazakâr ise bu karşı-değerleri bünyesinde ya da eserinde taşıyan kişilik olmalı.

Müzik Üstüne

Ulus Baker

1. Müzik öyle herhangi bir ders çerçevesinde kuşatabileceğimiz bir alan değil. Neredeyse insanların (ve belki de başka hayvanların) yaşamlarıyla en az dil kadar, hatta daha fazla bir ölçüde "koşut" olan bir yaşantı. Biz burada naçizane müziği nasıl elde edilebilir kılacağımızı düşüneceğiz. Başka bir deyişle minibüse bindiğimizde radyo ya da kasetçalar açırken, bir bara gittiğimizde tepinirken orada varolan müziği öyle kolay kolay elde edemeyeceğimize inanıyoruz. Çünkü müziğin çok geniş bir altyapısı, derinliği, tarihi ve coğrafyası, giderek fiziği, özellikle de biyolojisi vardır. Kimyayı saymadıysam kusuruma bakmayın ancak Mendeleev'in ünlü elementler tablosu tam anlamıyla "müzikal" uyum varsayımları üzerine inşa edilmişti. Yani kimyevi unsurlar bile tıpkı müzikte olduğu gibi birtakım uyumlar ve oranlar üzerinden birbirleriyle ilişkiye geçiyorlar...
2. Burak'ın ders sırasında cevap vermeyi uygun görmediğim bir sorusuna cevaben şunu söyleyebilirim sanıyorum: evet, müzik ya da genel olarak ses yalnızca gözümüze hitap ettiğini sandığımız "görsellikten" farklı olarak tek bir göze ve onun algısal koordinatlarına indirgenemez. Bir radyo vericisinin yanına gidip göbeğinizi dayarsanız --ve göbeğiniz yeterince duyarlıysa-- müziği vücudunuzun içinden dinlersiniz... Görmeye hitap eden fizik ile kulağa hitap eden fizik farklıdır. Ancak insan için sesin belirgin bir üstünlük taşıdığını da söylemek gerekir: dil ve konuşma... Bunlar ağırlıkla "ses" olarak karşımıza çıkmalarına rağmen, belli bir noktadan, yazının icadından itibaren mekansal-görülebilir formlar da kazanmış olan aktiviteler. Ve bunlarsız bizim insan denen varlık olamayacağımız herkes tarafından söylenir durur. Sonuçta biz dil yüzünden ağırlıkla görsel-işitsel varlıklarız; iletişimimizin büyük bir kısmı ve neredeyse sanatlarımızın tümü görme ve işitmeye gönderirler. Başka hayvanlar eğer sanatları olsaydı belki bunu dokunmaya (ısı farklılıklarıyla işleyen balıklar) ya da belki kokuya, tada (yine balıklar, giderek köpekler) dayandırırıldı. Biz bunu mutfakta bile başarabilmiş değiliz ve bugün açıcılık ya da parfümeri doğrudan "güzel sanatlar" arasında sayılmıyorlar. Burada hatırlanması gereken bir nokta, fizyolojik verilerin şunu söylediği: eğer köpekler en duyarlı oldukları koku duyuları etrafında bir kodlama sistemi ve bir uygarlık, giderek bir "sanat" dalı geliştirmiş olsalardı, nöro-fizyolojik verilere göre beyinlerinin büyüklüğünün dünyanın yarısı kadar olması gerekirdi... Dil ve el insan türünün muhteşem bir ekonomisidir...
3. Peki ama müzikal davranış başka hayvanlarda yok mudur? Her şey bunun esas olarak kuşlarda olduğunu belirliyor. Hatta eğer doğa "düzenli" ve "armonik" sesler çıkarabiliyorsa doğanın insanlardan çok önce müzik yapmaya başladığını da söylemek gerekir. Sonuçta şunu bile varsayabiliriz: insanoğlu doğaya göre gecikmiş bir varlıktır ve bu yüzden işte bir "tarihi" vardır... Müziğinin, dilinin, hukukunun, hatta en biyolojik gereksinimler arasında bulunan cinselliğinin, diyetinin vesaire... bir tarihi vardır. Yani tarih bir gecikme halinden ibarettir.
4. Kuşlarda neden müzik vardır? Şöyle düşünelim: eğer bir gecikme, bir geciktirme söz konusuysa aralığa yerleşecek bir müzik mümkündür. Eğer bir kuş sadece çok güzel seslerle şakıyorsa müzik terimini bunun için yalnızca bir metafor olarak kullanabiliriz. Ancak eğer bir kuş, kendi bölgesini savunduğu şakımasını saldırgan

başka bir kuşa karşı yapabiliyorsa ve bu şakıma bir "yarışma" ya da "rekabet" biçiminde icra ediliyorsa o halde buna Olivier Messiaen'in dediği gibi, müzik dememiz gerekir. Saldırgan kuşu kovacak olan şey, ya da bizim kuşumuzun yerini saldırgan kuşa devretmesine yol açan şey herhangi bir şakımanın, sesin dolaysızca yol açtığı türsel bir içgüdüye göndermiyor. "Daha iyi şakımak" diye bir mefhumun kuşlar arasında olduğunu gösteriyor. Bu durumun diğer hayvan türleri arasında bulunup bulunmadığını araştırmak zoologlara düşer. Ama her şey en muhteşem ses cihazına biyolojik olarak sahip olan kuşların bir müziğe sahip olduklarını gösteriyor...

5. Peki kuşlarda olan bu müzik insanda, bambaşka bir türde nasıl peydah oldu? Bu konuda çeşitli rivayetler var ve bunu araştırmak günümüzde artık ancak varsayımsal "ilkel" toplumlar bulabilecek olan etnomüzikologlara düşüyor. Gırtlak ve ses telleri, beyinle bağlantıları içinde inanılmaz ölçüde karmaşık yapılar. Yalnızca ses çıkarmakla kalmıyorlar, aynı zamanda iki sesi birbirine bağlayarak morfolojik birimler, ses dizgeleri, heceler vesaire oluşturabiliyorlar. Beyinde ancak elin yönetimi ses tellerinin yönetimi kadar alan kaplıyor.

6. İnsan müziğinin kökeni diye bir soru, cevabı imkansız olsa bile gayet meşrudur, çünkü hiç değilse müzik denen bu davranışımızı nasıl anlamalı ve kullanmalıyız türünden sorulara da cevap verebilir. Unutulmaması gereken bir nokta, sadece kuşların değil ama neredeyse bütün hayvanların birtakım içgüdüsel ritüeller, danslar yaptıklarıdır. Saldırı bir dansla başlar --eşleşme ve kur da öyle... Diyebiliriz ki ritüelsiz hayvan yoktur ve her şey belli kurallara göre icra edilecektir. Bu duruma halen (ve yalnızca hayvanlara bir "bilinç" yüklediğimiz, yani bilinci salt insanın bir ayrıcalığı olarak görmeyi sürdürdüğümüz için) "içgüdü" deyip geçiyoruz. Bizim için hayvanlardan bir şey öğrenmek ile bir fırtınadan, gökyüzünden, yerin derinliklerinden öğrenmek arasında pek bir fark yok. Eğer nasıl yaşadığını biliyorsanız bir hayvanın her türlü davranışının bir insaninkine oranla çok daha "öngörülebilir" olduğu doğrudur. Ama belki de arada yalnızca bir "derece farkı" bulunuyor. İşte dans davranışını bir hipotez olarak müziğin kaynağına yerleştirebilmemiz için bir neden var...

7. Bazı müzik tarihçileri ve estetikçiler müziğin esasen bir "mimesis", yani doğadaki seslerin anlamlı taklidi olduğunu düşündüler. Lukacs'ın Estetik'inin müzik hakkındaki bölümlerini okursanız böyle bir kuramın en ileri seviyesiyle tanışırsınız. Dolayısıyla insan gerekirse kuş şakımasını, gerekirse dalgaların gürültüsünü, gerekirse, bir arslan tarafından avlanan bir hayvanın yaygarasını taklit eder. Bu "taklit" hali bazı kuşlarda, papaanlarda ve kargalarda bulunuyor ve insanların tuhaf bir hayranlığını uyandırmaktan geri kalmıyor. Oysa insanın bir "taklit hayvanı" olduğunu söylemekte bu açıdan pek gitmeyen bir şey vardır: Bir insanın, mesela ilkel denen toplumlarda tedavi işlerini üstlenen bir şamanın bir kuşu, bir ceylanı, ya da gökgürültüsünü "taklit ettiğini" hangi anlamda söyleyebiliriz? Taklit, ya da mimesis öyle gelişigüzel gerçekleşmez: taklit edilen şeyin de, taklidi gerçekleştiren ortamın da, birbirlerine asla indirgenemeyecek iki biçimi, iki formu vardır. İstedikim kadar öteyim asla bir kuş sesi çıkaramam. Bir papağanın bet sesi bazı sözcükleri ayırdedilebilir kılarsa da asla bir insan konuşması gibi değildir ve bunu ayırdedebilmek için insanın bilince sahip olduğu, oysa papağanın bilinçsizce ses çıkardığı gibisinden temalara ihtiyaç bile duymam. Taklit zor bir mefhumdur ve Gabriel Tarde'ın gösterdiği gibi insan uygarlığının temelinde yatan güçlerden birisidir.

8. Bir şamanın bir tedavi ayini sırasında çıkardığı seslerin belli bir biyolojik-psikolojik karakteri vardır. Bu "taklit ettiğini" sandığımız hayvanlarda da bulunur. Ama bu "karakter" mesela bir yakarış, öfke ifadesi, bir reddediş ya da sevinç duygusuna tekabül ediyordur. Ama sorun bu karaktere mutlaka salt insana özgü olan bir form kazandırma zorunluluğudur. Bir kuşun ötüşü tarih boyunca pekçok müziği ziyaret etmiştir --Şamanın şarkısı, Çingene kemani, Olivier Messiaen'in orman kuşları üstüne müzikal denemesi... Ama insanların müziğinin yine insanlara ait olan bir ön-müziği taklit ediyor olduğunu söylemek için elimizde epeyce neden var. Öncelikle kendisine müzik demediğimiz bir faaliyetin, yani konuşmanın, dilin taklidi... Diyebiliriz ki insan müzikle doğadan, yani "dışarısından" çok kendi kendini taklit etmektedir. Yaşamının, çalışmasının, emeğinin, küfredişinin, öfkesinin, cinsel hayatının taklidini yapmaktadır... Doğanın müzikal davranış çerçevesinde taklit edilmesi hem çok zor hem de çok geç olmuştur --ve bunu başarabilmek için belki en modern müzik anlayışlarını, Boulez'i. Messiaen'i beklemek gerekmiştir.

9. Ama bir şaman bir tedavi ayini sırasında o sesleri nasıl çıkarıyor? Genellikle müzik bir dansın parçası, belki de bir uzantısıdır. Şamanın giysilerine, vücuduna taktığı incik boncuğun gürültüleri en az hançeresinden çıkan yarı anlamlı sesler kadar önemlidir. Hatta dosdoğru müziğin aslında dans sırasında çıkan sesler olduğunu, müziğin esas kaynağının vücudun hareketleri olduğunu bile belki de söyleyebiliriz. Dans açısından müzik pekala bir giysi hışırtısından ibaret olabilir ve bugün dansa eşlik etmesini beklediğimiz bir müzik varsa bu pekala kökensel olarak "sonradan gelen" bir şey olabilir. Müziksiz dansın mümkün olmadığını sananlar hayvanlar dünyasına bakarak bunun doğru olmadığını rahatlıkla öğrenebilirler. Ve diyelim ki insanda da durum böyleydi: bir emek süreci belli ritimlerle gerçekleştirilebilir. Ancak bu ritimler pekala formalize edilip ayinselleştirilebilir. Malinowski'nin ilkel Trobriand topluluklarında ilk gözüne çarpan şey hiçbir "ciddi" icraatı şu ya da bu ritüeli de gerçekleştirmeden yerine getirmeye asla kalkışmamalarıydı. Kayığı denize indirmenin, günah işlemiş genç bir oğlanı kovmanın ya da sonra geri almanın, patates toplamanın o toplumlarda pek o kadar kolay, yani birisine, birilerine devredebileceğiniz işler olduğunu asla düşünmeyin. Bütün bu olayları toplumun ve dolayısıyla toplumu oluşturan bireylerin hepsi iliklerinde, kemiklerinde hissetmek durumundadırlar. Bizim "modern" toplumlarımızda bu mesafeler oldukça açılmış olabilir, ama bu "aşılmış" oldukları anlamına gelmez. Böylece bir şaman pekala jestlerinin uzantısı olan bir müziği oluşturabilir, sonra da buna bir biçim kazandırabilir. Belki de yavaş yavaş üzerindeki takılar belli sesleri çıkarmaya adanabilirler. Böyle bir teze göre müzik dansın bir uzantısı, bir ürünüdür.

10. Batı müziği belli bir "bilinçaltı" düzleminde müziğin bu jestüel kökenini kabullenmiş görünüyor: klasik müzikte, Mozart ve Haydn'ın biçimselleştirdikleri müzik yapma biçiminde bir eserin parçalarına "hareket" (movemento) deniyordu. Müziğin bir ölçümü vardı ve o da hareketin hızı, yavaşlığı ve buna getirilen ölçüler çerçevesinde saptanıyordu. Ama müzikte jestin esas önemi icrasında: bir orkestrada kemanlar ve kemancılar belli jestlerle hareket ederler; flütler de öyledir ve davullar da... Müziğin insan vücudunun bir ses çıkarma faaliyeti olduğu ve uzantılarını enstrümanlarda bulduğu anlaşılıyor...

11. Her durumda, bugün dansetmeye başlamak için bir müziğin çalınmasını beklememiz bir önyargıdır ve yalnızca günümüze kadarki müzik dinleme pratiğimizin bir ürünüdür, sonucudur. Ama belli bir durumda bu belki de müzik üstüne söylenmiş

en derin sözlere de gönderebilir bizi: Schopenhauer'ın ve Nietzsche'nin sözleri bunlar. Schopenhauer düşmanı Hegel'in aksine en yüksek sanatın söz değil ses, şiir değil müzik olduğuna yürekten inanmıştı. Ona göre keman ağlayan bir çocuğu taklit etmezdi, bizzat ve doğrudan ağlardı... Tabii ki burada açıkta kalan bir mesele var: keman ağlıyor, bu tamam ama peki "ağlayan çocuk" nerede? Müzik ağlayan çocuğu veremeyecek mi? Schopenhauer'ın cevabı dahicedir: müzik yalnızca ağlamayı verir. Yani "ağlayan çocuğu" veremez. Ağlayan bir çocuğu anlatabilir, resmini, heykelini yapabilirsiniz. Ama müzik size hiçbir zaman "ağlayan çocuk" vermeyecektir. Ama diğer sanat dallarının asla veremeyeceği bir şeyi de verebilir müzik: çocuk ağlamasını... Gerçekten de müzik ağladığında olup biten her şey son derecede somuttur: bir çocuk ... ağlıyor... Bir anne... doğuruyor... Müzik bunları bir form olarak vermeyecektir size: Schopenhauer diyor ki, doğurmanın sesidir, ağlayışın sesidir, sevincin sesidir müzik... Başka bir deyişle müzik ağlar --bir çocuk ya da erişkin biri olarak, bir anne bir sevgili olarak... vesaire... Ya da güler --yine bir çocuğun, annenin, celladın ya da herhangi bir başka kişiliğin gülüşü olarak... Yani müzik kişileştirmez, başından sonuna dek somuttur, herhangi bir şekilde gülüp ağlamaz, öfkelenmez: illa ki şu ya da bu gülüştür, ağlayıştır...

12. Demek ki her müzik bir tekilliktir. Duygulara öykünmez, onları dosdoğru yaşar, hissettirir, yaşatır... Zaten müzik yaşamıyor ise hiçbir yerde değildir. Dersin bitiminde sorduğum soru zaten bu çerçevedeydi: çalınmayan müzik nereye gidiyor? Havada mı kayboluyor yoksa içimizde mi "kalıyor"? Eğer müzik gerçekten de Schopenhauer'ın istediği gibi "ağlayan çocuk" değil "çocuk ağlaması" ise, "öfkeli bir katil" değil "katil fkesi" ise o halde müziğin içinde bildiklerimizden çok farklı bir tekilik kipini keşfetmemiz gerekir. Ortaçağlarda Duns Scotus diye bir filozof, galiba Doğu'nun Arabi, dervişan metinlerini tercüme etmekle uğraştığı sıralarda bu durmun ayırdına varmış, ve bu tür tekilliklerin, bireyliklerin tanımını (ne kadar mümkünse) yapmaya çalışmıştı. Ona göre bu tür bireylikler ya da somutluklar, belki Türkçeye "iştelik"... "işte bu'luk" diye tercüme edebileceğimiz olağanüstü hallerdi; buna Haecceitas demişti Duns Scotus...

13. Gerçekten de müzikte hem çok ilkel hem de tüketilemeyecek kadar gelişkin iki tarz aynı anda yürüyor gibidir. Bir taraftan müzik bizi şöyle bir soru karşısında bırakır: "bir çocuk ağlıyor"... Başka türlü "çocuk ağlayışını" veremezdi. Gerçekten de bir çocuğun ağlaması müzik için temel bir önvarsayımdır. Bir çocuk ağlıyor... ya da gülüyor... veya yine... çok öfkeli,, Müzik bütün sanatların en yalını olduğunu işte burada gösterir: bir çocuk ağlıyor, kızıyor... susuyor... Resim açısından pek bir problem yok gibidir ve "ağlayan çocuk" portreleri sayısızdır --ki aralarında epeyce ünlü olanları meyhanelerimize bile asarız... Ancak bu astığımız resimde eksik olan bir "haecceitas" vardır ki onu belki müzik bize yeniden kazandırabilir. Felsefi olarak da "çocuk ağlayışı" diye bir şey olmadan hiçbir çocuğun ağlamayı başaramayacağını söyleme hakkına sahibim. Çünkü felsefe tuhaf bir insan faaliyeti türüdür ve pekala bizi bu kadar zıvanadan çıkarabilecek önermeler yapar durur. Evet, "çocuk ağlayışı" diye herhangi bir ağlamadan, genel olarak ağlayıştan farklı bir mefhuma sahip olmaksızın asla bahsedemeyeceğim. Bu "çocuklar ağlar" diye geniş zamanda ifade edilen bir şey değildir. Çocuk ağlayışının tekilleşmesi gerekir. Çocuğun bir yetiştikten farklı bir biçimde "ağladığı" anlamına da gelmez, çünkü bir sürü yazar "çocuk gibi ağlıyor" tipinden bir klişe ile bir şeyleri anlatabilmiştir. Hayır müzikalite konusunda bizi esas olarak ilgilendiren tek şey "çocuk ağlamasıdır" --

elbette bir çocuk ağlar, yoksa çocuk ağlayışı yoktur; ama çocuk ağlayışı yoksa hiçbir çocuk da ağlayamaz... Olgulardan değil duygulardan bahsediyoruz demek ki...

14. Burada artık müzikte "mood"lar ya da diyelim ki --daha formel düşünürsek-- "mode"lar karşısındayız. Eskiden --mesela Bach ya da Mozart-- çok bestelerlerdi... neredeyse hergün ve zorunlu olarak; ama illa ki bestelemeleri ve bestelerini bitirmeleri gerekirdi. Bugün artık böyle değil ve bunun nedenlerine ileride ciddiyetle ve ayrıntılarıyla değineceğiz. Bu rahat müzikal yaratım ortamı bazı sürekliliklerin varlığını varsayıyor olmalı. Schopenhauer'ın büyük keşfi müzikteki "haecceitas" olmuştu. Bir çocuğun ağlamasını değil çocuk ağlamasını vermek... Müzik en saf sanatı çünkü bu en basit şeyi alabildiğine rahatlıkla yapıyordu. Keman ağlıyordu bir ağlamayı temsil etmiyor, göstermiyor, taklit etmiyordu... Şiir bile bunu belli uslub manevralarıyla taklit etmeye çalışabilirdi belki. Ama haecceitas Schopenhauer'a göre nihai olarak müziğin elindeydi. Ama bu noktadan itibaren önümüze bir sürü sorular alanı açılıyor...

15. Peki ilk soru: müzik --tamamdır-- "çocuk ağlayışını", "general öfkesini", "genç aşkını", "karasevdayı" topyekün veriyor, hissettiriyor... Ama aynı müzik terisini yapamayacak mı? Mesela "ağlayan bir çocuk" müzikte olmayacak mı? Her şey bu noktada Schopenhauer'ın aleyhine dönmektedir ve sanki bütün besteciler, ister okusunlar ister okumasınlar (çoğunluğu da büyük ihtimalle okumadılar) bu filozofun aleyhine çalışmaya başladılar: hayır, çocuk ağlar, dediler, bunu biliriz, ama "şurada, biraz ötede, işte bir çocuk var, ağlıyor..." işte müziğimiz onu alacak içine... Resim için bunu diyebilmek tahmin edilebileceği gibi daha rahattı. Çünkü en ilkel biçiminde bile resim ya da heykel ağlayan herhangi bir çocuğu resmederdi ya da yontardı... Resimde "çocuk ağlayışı" gördüğünüzü söylemek neredeyse çok derin bir filozof olmanızı gerektirirdi. Ama hiçbir şekilde Schopenhauer'ın müzik dolayımıyla söylediği şey yeterli değildi: "ağlayan bir çocuk" değil, tamam, "çocuk ağlayışı"... Ama arada bir bağlama çizgisi daha yok mu? "Çocuğun ağlayışı"... Bunları saf dil oyunları diye görmek hataların en büyüğü olur çünkü dilimizin bize hazırlamış olduğu ve çoğu zaman hiç farkında olmadığımız sayısız sürpriz vardır. Burada "çocuk" genel, ama "ağlayışı" özeldir. Bu ne anlama gelebilir? Bir çocuk var ve varoluşun genel ağlayışının içinde, ona katılıyor ve yalnızca bir örnek oluşturuyor... Başka bir deyişle --bütün ağlamalar tek bir ağlamanın parçasıdır, kah orada bir çocuk, kah burada bir kadın, kah burada.. ben .. ağlıyorum.. gibisinden...

16. Burada içine düştüğümüz sorun Nietzsche-Schopenhauer-Wagner üçgeninin sorunudur. Müzik hususunda kopartılmış en büyük ve ilk kavga buydu. Neydi peki tartışıkları? Her şeyden önce bu tartışmalar bütünü haecceitas etrafında döndüğünü düşünmek için epeyce nedenimiz var. Mesela Wagner "Tanrıların Valhalla'ya Girişi"ni besteledi --size geçen gün dinlettiğim bir pasaj... her tanrının bir kişiliği, ayırdedici özellikleri ve birer "motifi" var... Ama başka birisi, mesela Nietzsche pekala şu ya da bu tanrının cehenneme inişini değil, Tanrısallığın Cehenneme İnişini istiyordu... Bu ikisinin farklı şeyler olduğunu hemen anladığınızı umuyorum. Tanrılar pekala cehenneme inerler, ama bu "Tanrısallık" cehennemlik olduğu anlamına gelmez. Öyleyse müzik bir şeyleri daha ayırdetmek zorundadır. Nietzsche'ye göre müzik tanrıları cehenneme indiren ile "tanrısallık" terennüm eden iki tavır arasında oynayıp duran bir varsayımdır. Varsaydığı müzikaliteye kazandırdığı bu olgular, duygular, tanrılar serisidir. Ama tragedyya, yani Antik Yunan'ın çok çok yüzelli yılını kapsayan bir felsefesi sayesinde esas anlamını bulur: iki varoluş tarzı arasında asli bir gerilim.

Birincizi ölçülerle, düzenlenmiş ritimlerle (ileride göreceğiz. düzenlenmemiş ritimler de mümkündür), hesap kitapla işleyen sanat --Apolloncu sanat diyor buna... İkincisi esrimenin, kendinden geçmenin, ölçüsüzlüğün sanatı --buna da Dionisiyak sanat diyor. Bunları gerilim halinde tek bir sanatsal hal olarak almak gerekir.

Nazi Sinemasının Sinegözü

Ulus Baker

Daha önce, yetmişli yıllarda yalnızca Anti-Stalinist olmakla kalmayan, aynı zamanda sol-entellektüel bir liberalizmin izini kovalayan bazı Fransız aydınları arasında, hele Soljenitsin'in sürgün edilişiyle yaygın bir düşünme modeli haline gelen bir Gulagizm karşısında Michel Foucault'nun da kendini yapmak zorunda hissettiği bir uyarıydı bu: "Sibirya'ya sürgün ve orada çalışma kampları tesisi fikrini bir zamanlar Çar'a veren Batılı liberal siyaset adamlarından başkası değildi..." ... ya da yine "Batılı toplum Gulagdan başka bir şey değildir..." ... Ve yine, "doğduğunuzdan beri Gulagda yaşıyorsunuz --yani "disiplin toplumları"-- ama farkında değilsiniz..." Benzeri bir çıkışı günümüzde Godard'ın yapması da kaçınılmazdı... Bütün bir Sovyetler tarihini tek ve biricik bir "topyekünlük" içine tıkmaya karşı çıkan bir tavidir bu... Özellikle Nazi ya da Sırp toplama kamplarının mantığıyla Sovyetik emek örgütlenmesinin aynı şey olduğu fikrine karşı... Ve Godard diyordu ki, Nazi propaganda filmleriyle Sovyet genç emekçi örgütlenmelerinin filmlerini karşılaştırmak bana daha çok şey öğretecektir... Genç kızların gülümsemeleri arasındaki apaçık fark... Meşakkat ile emeğin farklı iki tarzı... Evet, bunlar asla aynı şey değildiler ve Leninist "Bütün İktidar Sovyetlere" sloganı ile Arbeit Macht Frei, Çalışmak Özgürleştirir sloganı arasında dağlar kadar fark bulunuyor... Bu sonuncunun Nazilerden ve orada yokedilen nüfustan geriye kalan yıkıntılardan birinde, Auschwitz'de zavallı bir tabela olarak kaldığını Resnais'nin muazzam belgeseli Nuit et Brouillard'dan, Gece ve Sis'ten hatırlıyoruz. Stalinizmle Nazizmi ve Faşizmi birbirlerine karıştırmak ve onları genel ve neredeyse aşkın bir totaliterliğin görüntüleri haline getirmek ne yazık ki Hannah Arendt kadar zeki bir kadının bile yaptığı bir hataydı... Bu en az Nietzsche'yi Nazizmin ideolojik-felsefi göbeğine yerleştirmek kadar büyük bir hatadır.

Her şeyden önce Stalinizmin de, 1933'de Hitler'in iktidara yükseltilmesinin de bir geçmişi var ve bu geçmiş Rusya'da "başarılmış" bir devrim iken, Almanya'da Weimar dönemiyle, yani sonuçta Hitler'i iktidara getirecek olan güç ilişkileriyle sonuçlanan "ezilmiş" bir devrimdi --katledilen Spartakistler ve Rosa Luxemburg-Karl Liebknecht ikilisi... İki rejim arasında bazı "esinlenmelerin" olduğu apaçık; ama bu daha çok "bana Potemkin Zırhlısı gibi bir film yapın" talimatını propaganda uzmanlarına veren Hitler'de görülüyor. Ancak onlarca avangard sanatçıyı göçe mecbur bırakan ya da "yozlaşmış sanat sergisi"nde teşhir ettiğini sanan bir rejimdi söz konusu olan... Siegfried Kracauer Caligari'den Hitler'e bence çok "doğrusal" bir yol çiziyor... Aynı durum, Nazizmi "çoşkusal-erotik" bir aşırılıkla birbirine karıştıran ve buna kısmen de olsa Sade'ı alet eden Pasolini'nin Salò'sunda da belirir. Bu filme yönelik bir eleştirisinde Michel Foucault, Nazi ideolojilerinde söz konusu olan şeyin büyük ve aşırı coşkular ve idealler olmadığını, olsa olsa bir ev kadını nevrozu olduğunu belirtiyordu: evini tozlardan, yabancılardan, çingenelerden ve Yahudilerden (giderek eşcinsellerden, sapkınlıklardan, suçlulardan vesaire) temizlemek isteyen ve asla Shakespeariyen bir trajik karakter taşımayan...

Bir not daha düşmek gerekiyor: psikanaliz sadece Almanlara yapılabilir. Mesela Jacques Lacan kadar önemli ve güçlü bir Fransız düşünürü bile ülkesinde ancak bu işin bir "karikatürünü" yapabildi... Giderek işin içine Fransızların "dilbilimini" ve "semiyotiğini" (ki bundan da Almanlar, sözgelimi bir Habermas, hiçbir şey anlamazlar) sokmak zorunda kaldı. Ve psikanaliz sonuçta Alman Yahudiliğinin bir

icadıdır --belki de Almanları anlama zorunluluğuna bir cevap olarak... Ve eğer Freud'un da bir filmin yapımına katıldığı UFA Stüdyoları işe Caligari ile başladıysa (Flaherty'nin liberal-ekolojist Nanook of the North filmiyle birlikte ilk "kült" film herhalde budur) bunu Bauhaus'un, Alman Yahudi kültürünün ve sanatçıların "minör" edebiyatları içinden türeterek elde edebildi... Bence ekspresyonizm psikanalitik otomatizmlere indirgenemez, daha çok oldukça gerilere özgürlüğün nasıl mümkün olabileceğini tartışan bir sorunsala, Descartes ile Spinoza'ya kadar götürülürse anlaşılır --ve Deleuze Spinoza, Felsefede Ekspresyonizm adlı bir kitap yazmış olmakta haklıydı...

Buna karşın Caligari faşizmin ruh halini anlamanızda psikanalizden daha faydalıdır ve Kracauer'a hak verdirecek nokta da işte budur. Tabii ki bu fikri Ernst Bloch ve Brecht ile çok sert tartışmalarında Marksizmdeki Hegelci bir damarı koruma kaygısıyla ekspresyonizmi faşizmle özdeşleştirmeye kadar varan Lukacs gibi algılamamak şartıyla. Faşizmin propaganda cihazı da, en az diğer "sahte" kurumları (National Kraftswahrkorpse, yani Ulusal Trafik Birlikleri gibi) kadar "olağan işlevlerinin tümüyle dışında" kullanılıyordu. Göring elbette ki denetimi altında Reichswehr'i, Alman Ordusunu değil, bu serseri çetecikler kompleksini, SA ile SS'i görmek isterdi.

Ve bu büyük üçkağıt (yanılsama diyemiyorum) nihai noktasını başlangıçta "talihsiz" bir filmle buluyor: Hitler'le ilişkilerini salt "kişisel" olarak niteleyip Nazilik suçlamasından arınmaya hala çalışan Leni Riefenstahl'ın Triumph des Willens, İradenin Zaferi filmi. Hitler'in ısmarladığı Potemkin Zırhlısı'nın hangi Alman filmi olduğunu pek bilemiyoruz --çünkü Goebbels'in iktidara yükseldikten sonra film stüdyolarına ilk talimatı kötü melodramları çoğaltmak gerektiği olmuştu; ama Riefenstahl'a Hitler'in (belki de başkalarının, ama bu kesinlikle filmi engellemeye çalışan Goebbels değildi) talimatı Vertovyen bir "belgeleme" yapmasıydı.

O halde bakalım --Vertov ne yapmıştı, Riefenstahl ne yapmıştı? Vertov'un Entusiasm, Coşku diye bir filmi var... Bize devrim sürecinin "gerçek" görüntülerini sunuyor (kino-pravda, sine-hakikat). Belgesel filmde montajın kullanılmaması gerektiği yolundaki bir önyargı hemen Vertov'un karşısına çıkıyor (daha doğrusu çıkarılıyor) tabii ki. Oysa Vertov'un doktrini Flaherty tipi bir "ticarileştirilebilir" belgesel film yapmak değil --onun için bir Eskimo Eskimodur ve adının Nanook olması gerekmez... Coşku genel bir duygu değildir --şu ya da bu amacın uğrunda coşkulanırız; Spinoza'nın söylediği gibi, sevecek bir şeye dair fikriniz (ya da imajınız) yoksa sevemezsiniz... Yani "sevgi dolu" diyebileceğiniz bir insan yoktur... Öyleyse "coşkulu" bir insan da yoktur, dolayısıyla onun yaratılması, kendi kendimizden yaratılması gerekir. Montaj bu yüzden gereklidir: gerçek elde edilmiş, el altında bir şey değil, üretilmekte olan bir şeydir.

Ve şimdi Riefenstahl'ın "irade"sine bakalım... Schopenhauer kadar kötümser değil, ama Nietzsche kadar zeki ve erdemli de değil. Her şeyden önce Ernst Jünger'in Totalmobilmachung'u bu --yani topyekün seferberlik... Kalabalıklar psikolojisini harekete geçirmek tek tek insanların beynine nüfuz etmekten çok daha kolaydır, çünkü sakın zamanlarında "akıllıyken" insan bir kalabalığın ortasında birden "beyinsizleşebilir". Ve yine bakalım --Vertov'un kameralı adamının kamerasıyla içine daldığı kalabalıklar aynı kalabalıklar mıydı? Muhtemelen ve bir bakıma evet... ama "düzene" ve "hizaya" sokulmamış kalabalıklardı bunlar... Herkes kendi derdindeydi

metropoliste... Ve bunun içinden bir "birbirinden haberdarlığın" (newsreel filmin amacı), bir "kolektivitinin" çıkması bekleniyordu --sosyalizmin barışçı inşası, yani politikada konstrüktivizm. Oysa Riefenstahl ile Nazizmin başmimarı Albert Speer'e verilen görev bir "set dizaynıydı" ... Sahnelenmiş gerçeklerini yaşamaları beklenen ve kendilerinden sürekli "gülücükler" yaymaları istenen insanların, gençlerin, çalışma timlerinin, çocukların. Bazı feministlerin Leni Riefenstahl'ı sadece bir "kadın" olduğu için yüceltmelerinin anlamının, yukarıda andığım türden bir nevroz tipi olduğunu düşünüyorum. Onun kamerası Vertov gibi hayata dalmıyordu, keşif yapmıyordu, zaten kendisinin kurduğu bir "seti" görsel-işitsel bir ifadeye tercüme ediyordu... Nazilerin büyük gösterisinin yapılacağı Nürnberg (ki orada yargılandılar sonuçta, ve bu da Batı uygarlığının en ikiyüzlü ikinci gösterisiydi) bütünüyle bir "set" ve "dekor" olarak ölçülüp biçilerek "dizayn" edildi. Kamera açılarından geçit resmi güzergahına, ışıklıandırmadan ses düzenine kadar... Hatta Führer'in tam olarak hangi anda kalabalıklar karşısında belirmesinin uygun olduğunun saptanmasına kadar... İşte Nazi Sinegözü bu kadardı...

Biliyoruz ki Almanlar neredeyse manga düzeyinde her birliğe birer kamera verip bütün İkinci Dünya Savaşını ve toplama kamplarında olup bitenleri filme aldılar... Savaş kaybederken bunlardan Batılı liberal "duyarlıklara" hitap etmeyenleri yok etmeye çalıştılar ve ancak kısmen başarılı oldular... Oysa Leni Riefenstahl "taklit" yoluyla bence çok daha önemli olan bir potansiyeli yok etmeye çabalamıştı -- Vertovcu Sinegözü, yani "hakikatların kendilerini anlatmalarının beklenmesini"...

Ve önümüze koyduğumuz ödevin nihai konusu beliriyor bu noktada: Godard'ın uyardığı gibi Vertov'un bir propaganda filmindeki genç Rus işçi kızlarının gülüşü, Riefenstahl'daki o "koparılıp alınmış" gülüşlerle aynı değil... Nazım Hikmet Abidin Dino'ya --bir övgü parçası olarak-- "Sen mutluluğun resmini yapabilir misin?" diye sorduğunda bahsedilen "mutluluk" da aynı şey değildir..

Neden Biz, Müzisyen Olmayanlar? /Gilles Deleuze

Çeviren: Ulus Baker

Pierre Boulez'in uyguladığı seçme yöntemi önümüze beş müzik eseri çıkardı. Bu eserler arasındaki ilişkiler ne bir şecere ne de bir bağımlılık; bu eserlerinden birinden ötekine bir ilerleme çizgisi ya da bir evrim söz konusu değil. Daha çok sanki bu eserle semi-aleatoirement seçilmişler ve birbirleriyle reaksiyona girecekleri bir çember oluşturuyorlar. Böylece, yalnızca bu beş eser için geçerli olan özel bir müzikal zaman profilini çekip alabileceğiniz bir sanal ilişkiler kümesi dokunuyor. Pekala Boulez'in başka dört beş eser seçmiş olabileceğini kavrayabiliriz: o durumda elimizde başka bir çember, başka reaksiyonlar ve ilişkiler, müzikal zamanın veya zamandan farklı başka bir değişkenin başka bir biricik profili olurdu. Bu bir genelleştirme yöntemi değil. Müzik örnekleri olarak seçilen eserlerden yola çıkarak "işte, müzikal zaman bu" dedirtecek soyut bir zaman kavramına yükselmek söz konusu değil. Belirli koşullar içinde belirlenmiş kısıtlı çemberlerden yola çıkarak zamanın özel profillerini türetmek, sonra da bu profilleri üstüste koyarak gerçek bir değişkenler haritasına ulaşmak gerekiyor; ve bu yöntem müzikle ilgili olduğu gibi binlerce başka şeyi de ilgilendirebilir.

Boulez'in kesin olarak belirlediği çemberde zamanın özel profili asla müzikal zaman sorununu tüketeceği iddiası taşıyor. Görmüştük ki atımlı bir zamandan atımlı olmayan bir zaman türü çıkıyordu ve bu atımlı olmayan zaman yeni bir atımlama biçimine varıyordu. Ligeti'den gelen 1 no'lu eser belli bir atım boyunca atımlı olmayan bir zamanı monte ediyordu; 2, 3 ve 4 numaralı eserler bu atımlı olmayan zamanın farklı görünümelerini geliştiriyor veya gösteriyorlardı; Carter'ın 5 numaralı son eseri ise atımlı olmayan zamandan yola çıkarak orijinal, çok özel, çok yeni bir atım biçimini nasıl bulabileceğimizi gösteriyordu.

Atımlı zaman, atımlı olmayan zaman; bunlar tümüyle müzikal, ama aynı zamanda bambaşka bir şey de. Sorun atımlı olmayan zamanın tam tamına ne olduğunu bilmek. Biraz da Proust'un "saf haliyle birazcık zaman" adını verdiği şeye tekabül eden bir yüzergezer zaman türü. En apaçık, en dolaysız karakteri bakımından, atımlı olmayan dediğimiz bu zamanın süre olduğunu, ölçü ister düzenli, isterse düzensiz, ister basit ister karmaşık olsun ölçünün elinden kurtulmuş bir zaman olduğunu söylemeliyiz. Atımlı olmayan bir zaman karşımıza her şeyden önce türdeş olmayan, niteliksel, birbirleriyle kesişmeyen bir süreler çoğulluğu çıkarır. Bunlar birbirlerine nasıl eklemlenecekler, çünkü açıkçası en genel ve klasik çözüme varmayı hedeflemiştik. Bu da bütün hayati sürelerle ortak bir ölçüyü ya da ölçülü bir kadansı atfetmeyi zihnimize bırakmaya dayanan en genel ve klasik çözüme başvurmaya herhalde reddettiğimizizden bunları nasıl eklemleneceğiz birbirleriyle. Ta baştan böyle bir çözüm tıklı görünüyor.

Tümüyle farklı bir alan gidersek günümüzün biyologları ritimlerden bahsederken benzer sorularla karşılaşılıyorlar diye düşünüyorum. Onlar da türdeş olmayan ritimlerin birleştirici bir biçimin yönetimi altına girerek eklemlenebileceklerini inanmayı reddediyorlar. Hayat ritimlerinin, mesela 24 saatlik ritimlerin eklemlenmelerini onları biraraya getirecek bir üstün biçimle, hatta daha temel süreçlerin düzenli veya düzensiz bir sekansıyla açıklamaya çalışmıyorlar. Bu eklemlenmeleri hepten bambaşka bir yerde, hayat-altı, hayat-berisi, heterojen (türdeş olmayan) sistemleri katedebilen moleküler titreşim-yaratıcılar (oscillateur) nüfusu adını verdikleri şeyde, yani eşlendirilmiş titreşimli moleküllerde arıyorlar --ki bunlar da bu süreçte, ayrı ayrı kümeleri ve süreleri katetmeye girecekler. Eklemleme birleştirilebilir ya da birleştirici bir biçime bağlı olmadığı gibi, metrik, kadanslı, düzenli ya da düzensiz

herhangi bir ölçüye bağlı da değildir. Farklı katmanlarda ve farklı ritimlerde salıverilmiş bazı molekül çiftlerinin faaliyetlerine bağlıdır. Müzikte de benzeri bir keşiften bahsedilebilmesi salt bir metafor değildir: notalar ya da saf tonlar yerine ses molekülleri. Tümüyle heterojen ritim katmanlarını, ritim katmanlarını katedebilecek eşlenmiş ses molekülleri. İşte atımlı-olmayan zamanın ilk belirlenimi bu. Bir özneye (Ben), hatta bir biçimle maddenin kombinasyonuna atfedilmeyecek belli bir bireyleşme tipi var. Bir manzara, bir olay, günün bir saati, bir hayat ya da bir hayat parçası... bunlar başka türlü işlerler. Müzikteki bireyleştirme sorununun, kuşkusuz çok karmaşık olmakla birlikte, bu ikinci paradoksal bireyleşmeler tipinde olduğunu hissediyorum. Bir cümlemin, müzikte küçük bir cümlecğin bireyleşmesi denen şey nedir? En ilkel seviyeden, görünüşke en kolay olanındanyola çıkmak istiyorum. Bir müziğin bize bir manzara hatırlattığı olur. İşte Proust'daki o ünlü Swann sahnesi: Boulogne Korusu ve Vinteuil'ün minik cümlesi. İster çağrışımla, ister sinestezi denen olgularla seslerin renkleri hatırlattığı da olur. Son olarak, operalardaki motiflerin kişilere bağlandıkları, mesela bir Wagner motifinin bir kişiye işaret etmeye hasredildiği de olur. Böyle bir dinleme tarzı boş ya da önemsiz değildir; belki belli bir gerilim azaltma düzeyinden buradan geçmek de gerekir, ama bunun yeterli olmadığını herkes biliyor. Çünkü, daha gergin bir düzeyde, manzaraya gönderen artık ses olmayı bırakır, aksine müzik bizzat içerdiği tam anlamıyla sesli bir manzarayı kuşatır (Lizst'te olduğu gibi). Bu renk mefhumu için de söylenebilir ve sürelerin, ritimlerin, daha somut olarak tınların bizzat kendilerinin renklerden, görülebilir renklerle örtüşmeye gelen ve görülebilir renklerle aynı süratlere ve aynı geçişlere sahip olmayan tam anlamıyla sesli renklerden oluştuğu düşünülebilir. Üçüncü mefhum, yani kişilik için de öyle. Operada belli bir kişilikle bağlantılı motifler ele alınabilir; ama Wagner motifleri yalnız dış bir kişiliğe bağlanmakla kalmazlar, dönüşürler, atımlı olmayan, dalgalanan bir zamanda özerk bir hayat kazanırlar ve böylece bizzat kendileri, kendi başlarına, müziğin içinde kuşatılmış kişilikler haline gelirler.

Bu üç farklı mefhum, sesli manzaralar, duyulabilir renkler, ritmik kişilikler böylece altında atımlı olmayan bir zamanın çok özel tipten bireyleşmelerini ürettiği görünümüler olarak beliriyorlar.

Sanıyorum hiçbir bakımdan madde-biçim terimleriyle düşünmemek durumundayız. O kadar ki, basitten karmaşığa giden hiyerarşiye, madde-hayat-ruha hemen bütün alanlarda inanmayı ardımızda bırakmış bulunuyoruz. Hatta hayatın maddenin bir basitleşmesi olduğunu bile düşünmüşüz; hayat ritimlerinin birliklerini ruhsal bir kuvvette değil, aksine moleküler eşleşmelerde bulacaklarına inanılabilir. Bütün bu madde-biçim hiyerarşisi, daha az ya da daha çok ilkel olan bir madde ve daha az ya da daha çok bilgili olan bir sesli biçim; dinlemeyi bıraktığımız ve bestecilerin üretmeyi bıraktığı şeyler tam da bunlar değil mi? Burada oluşan, çok iyi işlenmiş bir ses malzemesidir, bir biçimi alacak ilkel bir madde değildir artık. Ve eşleştirme bu çok iyi işlenmiş sesli malzeme ile kendi başlarına sesli olmayan, ama onları değerlendirilebilir kılan malzemeyle sesli ya da duyulabilir hale gelen biçimler arasındadır. İşte Debussy, Dialogue du vent et de la mer (Rüzgarla Denizin Diyaloğu). Malzeme kendi başına duyulabilir olmayan bir gücü, yani zamanı, süreyi, hatta yeğlinliği duyulur kılmak için oradadır. Madde-biçim çiftinin yerine malzeme-güçler çifti geçmektedir.

Boulez: Eclat. Çok iyi işlenmiş olan bütün bu sesli malzeme, sesleri gidererek, kendi kendilerine sesli olmayan, biri genel olarak üretimin zamanı, diğeri genel olarak düşünmenin zamanı diye tanımlanmış iki zamanı hissedilebilir ve işitilebilir kılmak için yapılmıştı. Demek ki basit madde-maddeyi biçimlendiren sesli biçim çiftinin yerine işlenmiş bir malzeme ile ancak bu malzeme sayesinde algılanabilir olacak farkedilemez güçler eşlendirmesi geçiyor. O halde müzik sadece müzisyenlerin işi değil, çünkü dışlayıcı ve temel unsuru artık yalnızca ses

değil. Kullandığı unsur besteci tarafından işlenmiş sesli malzemenin algılanabilir kılacağı sesli olmayan güçlerin toplamıdır; öyle ki bu güçler arasındaki farklar, bu güçlerin bütün diferansiyel oyunları da orada algılanabilecektir. Hepimiz benzer meselelerle karşı karşıyayız. Mesela felsefede: klasik felsefe önüne bir tür ilkel düşünce maddesi, bir akış koyuyor ve bunun kavramlara veya kategorilere tabi kılınmasına çabalıyordu. Ama gitgide, filozoflar kendi başlarına düşünülebilir olmayan güçleri hissedilebilir kılmak için son derecede karmaşık bir düşünce malzemesini işlemeye çalıştılar.

Mutlak kulak yoktur; sorun imkansız bir kulağa sahip olmaktır --kendi başlarına duyulabilir olmayan kuvvetleri duyulabilir kılmak. Felsefede de söz konusu olan imkansız bir düşüncedir, yani düşünülebilir olmayan güçleri son derecede karmaşık bir düşünceler malzemesiyle düşünülebilir kılmak.

Neden Godard? (I)

Ulus Baker

İlk tartışma seansımıza Michel Foucault'nun "bakışın arkeolojisi"yle başlamamızın iki nedeni var: birincisi, eğer bu atölye çalışması bizi belli bir "iş" yapmaya, tartışmalarımızı görsel-işitsel, videografik imajlara taşıyacaksa --daha doğrusu böyle bir ortak karara varılırsa-- arkadaşımız Dr. Deniz Dülgeroğlu'nun imkan sağlayabileceği bir "hastane çekimi" olanağımız olacak... İkincisi, Michel Foucault'nun "Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi" adlı incelemesi, onun eserinin tümü içinde yerine oturtulduğunda genel olarak "bakışın ve görmenin" arkeolojisinin bir parçası, bu yönde bir metodolojik girişim olarak okunabilir. Katılımcılardan bu kitabı doğrudan okumalarını zaman problemi nedeniyle tabii ki istemeyeceğiz --zaten belli bir uzmanlığı gerektiren bir okuma olurdu bu. Ama Foucault'nun eserinin bütünü, modern adını verdiğimiz çağlarda bakışın ve dilin örgütlenişini tartıştığı asli bir boyuta sahip... Bu örgütleniş sonuçta modernliğin "görülebilir" olan ile "anlatılabilir" olan arasındaki bir bağı sorunlaştırmış, bu ikisini kâh buluşturmuş, kâh birbirlerinden koparmış olduğudur. "Görülebilirliğin" büyük ustalarından Jean-Luc Godard ile "söylemlerin" büyük ustası Foucault'nun tartışmalarımız sırasında muhakkak ki karşılaşacağımız bir buluşmaları var. Godard'ın önemi de bu yüzden sadece sinemanın içine, onun tarihine sığdırılabilir değildir. Karşılaşmalardan, mesela Deleuze'ün Godard'ı okumasından azami faydalanmak gerekir. Godard'ın son karşılaşmaları ise bu atölye sırasında özel bir önem atfettiğimiz TV ve Video işleri... Nasıl Foucault'nun tasvir ettiği "klinik tıp" bakış (muayene) ile onu içine yutan bir anlatının, bir söylemin, tıbbi bir "tasvir" jargonunun stratejik işbirliği olduysa, Godard'ın önerdiği "imaj pedagojisi" de hayatın akışına dair "okunabilir imajlara" yönelik bir peçe-indirme faaliyetidir.

Unutmayalım ki modern zamanların her yeni kuşağı imajlarla ve onların çeşitlenen, birbirlerini yutan veya birbirinin yerini alan türleriyle gitgide daha haşırneşir. Gitgide daha az okuyor, daha çok seyrediyoruz. Ama bu Vilém Flusser'in fotoğrafla başlattığı "teknik imajlar" silsilesinin --180 yıllık fotoğraf, 100 yıllık sinema, 50 yıllık televizyon ve 20 yıllık dijital imajlar tarihinin-- aslında bir "okunabilir imajlar" dünyası içinde hareket etmekte olduğunu dışlamıyor. Belki de "seyredilebilen" temsili imajlar (resim, plastik ve grafik sanatlar) tarihinin ötesinde bu teknik imajlar, giderek asli parçaları olarak sesi de içerip "okunabilir" olma özelliklerini okumanın ve anlamanın "yerini alma" tarzında icra ediyorlar.

Ne yazık ki "teknik imajlarla" başedebilen kültürel oluşumlar yaratabilmiş olduğumuz tam anlamıyla söylenemez. Modern Görsel Sanatlar dersi sırasında Ersan Ocak "videoyu artık hep bir düşünme makinesi" olarak tasarlayarak kullanmak kaygısında olduğunu ısrarla söylüyordu. Bu önemli bir varsayımdır, ama düşünmenin ne olduğu konusunda, hele hele henüz kararlaştırılmamış olan "imajlarla düşünme"nin ne anlama gelebileceği konusunda yeterli delillerimiz bulunmadığı için, unsurları henüz yerine oturmamış bir sorgudur. Tabii ki eğer bu unsurların "yerine oturması"nın gerekli olduğunu da bir varsayım olarak ileri sürebileceksek...

Godard'ın önerdiği imajlar pedagojisi imajlardaki "okunaklılığı" meydana çıkarmayı amaçlıyor. Deleuze'ün yazdığı gibi, "bir imajda gerektiğinden az şey görebiliyorsak bu onu okumayı iyi bilmediğimizdendir." Ne imajın yoğunlaşmasının, ne de

seyrelmesinin hakkını veriyoruz demektir --çünkü imajlar seyrek veya yoğun, ya da yeğin olabilirler, az nesne gösterebilirler, çok nesne gösterebilirler, hatta bazen hiçbir nesneyi göstermeye kalkışabilirler. İşte bu yüzden Jean-Luc Godard bir imaj pedagojisi öneriyor... Burada izleyeceğimiz filmlerinin (özellikle TV için yapılan videografik işleri) işte böyle bir görme pedagojisinin izdüşümleri olarak okunmalıdır... Çünkü Vilém Flusser'in de işaretlediği gibi "teknik" imajlar seyredilmeye veya bakılmaya değil, "okunmaya" adanmış imajlardır.

Bir imajlar pedagojisine gerçekten ihtiyacımız var. Özellikle TV ve Internet aracılığıyla artık kavranamaz-katlanılamaz yoğunluğa ve ebatlara erişmiş olan şu korkunç "imajlar bombardımanı" altında... Okunabilir imajlar okunabilir oldukları ölçüde, yani André Bazin'in deyişiyle "gerçekliğin temsili değil, bıraktığı izler" olarak deşifre edildikleri sürece bilinç üzerinde mesela bir resimden farklı etkiler uyandırıyorlar. Bir ressamın yaptığı resmin, bir heykeltcinin heykelinin gerçekliği manipüle ettiğini söylemenin hiçbir manası yoktur. En gerçekçi resmin bile "gerçekliğin bir temsili" olduğu doğrultusunda evrensel ve doğal bir uzlaşma vardır. Oysa teknik imaj, mesela bir fotoğraf, ne gerçekliğin kendisidir ne de bir temsili... O gerçekliğin, nesnel bir şeyin fotoğraflık bir plaka üstünde bıraktığı bir izden başka bir şey değildir. Gilles Deleuze'ün yazdığı gibi bir fotograma, ya da sinemadaki bir çekime, bir kadrage sığdırılan, ama araya herhangi birisinin fırçasının, beyninin ya da elinin girmediği, yani temsili olmayan bir "kayıt".

Bazen teknik bir yeniliğin toplum veya uygarlık tarafından "yorumlandığı" olur. Pozlama süresinin uzunluğu yüzünden 1860'lara kadar fotoğraf bize canlı ve hareketli insan hayatının, sokakların görüntüsünü veremiyordu. En civcivli saatlerde çekilmiş sokaklar bomboştu ve hiçkimsenin gülümsemesini ya da belli bir pozunu yarım saat yüzünde veya vücudunda tutmasını bekleyemeyeceğinizden portre fotoğrafı imkansızdı. Bu ilk fotoğrafçıların "manzara" resmiyle ve "natürmortla" bir dalaşmaya girdikleri anlamına geliyor. Çekilecek malzemeyi düzenlemek ve kurmak fotoğrafçılığın ilk dönemlerinin esasıydı. Ama kültür her teknik yeniliği kendine göre yorumlayıp yönlendirebilecek o kadar tuhaf bir güce sahiptir ki, sözgelimi 19. Yüzyıl Protestan Amerika'sı fotoğraf ile karşılaştığında (bunlara daguerrotype'ler deniyordu) bu yeni icadı çok ilgi çekici bir kültüre adapte edebilmişti: canlı insan çekilemezse ölü çekilebilir... Memento Mori (ölümü ya da ölüyü hatırla) denen bu kültür, 1850'ler Amerika'sında çok yaygınlaştı ve kendine gerçek fotoğraf sanatçıları ediniverdi. Bu fotoğraf uzmanları ölü şeyleri belli bir kadrage ve görülebilirlik çerçevesi içerisinde düzenlemekte uzmanlaşmışlardı ve aralarında bazıları "sanatçı" kimliğiyle sivrilebiliyorlardı. Fotoğraflık cihazın o andaki özelliği (uzun pozlama süresi) onlar için artık bir eksiklik değil, bir yeniliktir --ölüleri, özellikle çocuk ölüleri (neden?) makyaflamak, estetik bakımdan bezeyip donatmak ve fotoğraflık bir ölüm maskını kaydetmek...

Bu ölüm maskı genellikle çocuklardan ve bebeklerden alıyorduydu bunun çok ciddi bir psiko-sosyal temeli olmalı: onları görmüş ve o pek çabuk değişmelerini ancak saptayabilmiş bir gözün oluşturduğu hafıza biçimiyle ilgili olmalı bu durum. Beethoven'ın ya da Abraham Lincoln'un ölüm maskları onların "bitik" halini verirken, bir çocuğun ya da bebeğin "taze" ölümü çok az görülmüş olan bir imajı gelecek için kaydetme arzusunu uyandırır. Sanki çocuktan hatırlanabilecek olan tek şey bu Memento Mori tarafından hatırlatılabilecektir. Elbette Batının akın tarihinde ölüm ve ölüme dair imaj konusundaki önemli bir dönüşümü, Ondokuzuncu yüzyılda hastane

gibi ölümün dışlandığı bir mekanda değil, topyekün olarak aile içinde, ailenin ve yakın çevrenin bakışları altında öldüğünü hatırlamak gerekiyor. Ölüm henüz "dışarı atılan", "saklanması-gizlenmesi" gereken, yani pornografik bir olgu değildi... Yaşam sürdüğü ölçüde ona aitti. Dolayısıyla bir ölüm maskının saklanması (Hitchcock'un Psycho filminde artık tuhaf ve korkutucu, ama en önemlisi "sapıkça" gelen bir imaj) herhalde kimseyi rencide etmezdi... Ölüm imajlarının rahatsız ediciliği daha çok günümüze aittir --dramatik ölümlere dair bir gazeteciliğimiz, şiddetin yüceltilişi, ama aynı zamanda ölümün hastahaneye, görülmezliğe saklanması, hasıraltı edilişi...

Ondokuzuncu yüzyıl Memento Mori kültürünün Godard gibi bir filmcinin bilincine ne ölçüde dahil olduğunu bilme olanağına sahip değiliz. Ama onun son derecede ilginç "ölüm" imajları kurma yeteneğine sahip olduğunu iyi biliyoruz. Bir söz yazıldığında nasıl zorunlu olarak ölümle ilgiliyse (çünkü sözü eden ölür ve artık hiçbir yoruma ya da sorgulamaya cevap veremez --dolayısıyla Sokratesçi bir formüle göre bu bir haksızlık bir "zehirdir" ...), bir imaj da her zaman bir ölüm maskı gibidir... İlk Godard filmlerinde filmin kahramanı (ya da o "büyüleyici" anti-kahramanı sanki ölüme doğru gitmek zorundadır. Bu tam anlamıyla bir Hollywood klişesidir. Ölüm kendini ta baştan sezdirmeye başlar Hollywood filmlerinde --yani tam anlamıyla bir "mahkumiyet". Godard ise bu klişeyi filmdeki kişiliğin umursamazlığının gücüyle yıkacaktır --ölüm bile bu umursamazlığın gücünü kıramayacaktır (Nefes Nefese ve Soyтары Pierrot).

Foucault'yla başlamanızın nedenlerinden biri, onun Ondokuzuncu yüzyılda, sanıyoruz ki Memento Mori geleneğine de tekabül eden "tıbbi" bir olayı en iyi anlayan kişi olmasıdır: klinik bakışın doğuşu... Buna göre artık hastalıklar ölümün nedeni değildiler... Onlar doğarken ölmüş olmanın, yani ölmeye başlamanın sürecine aittiler. Böylece Bichat ve Claude Bernard ile birlikte ölüme dair yeni bir felsefe imkanı doğuyordu... tabii tıpçıların Althusser'in deyişiyle "sıradan ideolojisi"nin ötesine geçmeyen bir felsefeydi bu. Buna göre her hastalık bir "anti-hayat" gücüne sahiptir --dokularda yayılarak ilerleyen ve sonuçta tüm vücut fonksiyonları son noktasına getirebilen. Bu hayatın antitezi olarak hastalıkların da bir hayatı, doğum-büyüme ve ölüm süreci olduğunu söylemek demektir. Godard'ın sinemadan bakışı hekimin MR, ya da EKG cihazından "klinik" bakışından pek uzakta değildir --Pravda'da görüldüğü gibi "hasta" bir toplumda, "hasta" bir dünyada yaşıyoruz...

Ama ölüme aynı bakış hayatı da bir güç, bir kudret, bir élan vital olarak koymaktan geri kalmaz. Yaşamak ölümün o topyekün seferber ettiği güçlere karşı bir direniş olarak, bir direnç olarak anlaşılmalıdır. Hayat onu sürekli olarak aşındıran güçler karşısında cereyan eden şeydir ve ne zaman biteceğini --intihar konusunda bile bu böyledir, göreceğiz-- asla bilemeyeceği için varolur. Camus'ye göre bile "saçma" olan hayat değildir, ölüme karar vermektir. "Tek önemli mesele intihardır" bize şunu anlatıyor: hayat eğer ölüme böyle adanmışsa onu yaşamak gerekir... Nasıl? Bu sorunun cevabı için Godard'ın kötümserlik tarzını iyice kavramamız gerekiyor...

Ölüm hiçkimse için Godard kadar "şiişsel" bir olgu haline gelmedi. Onunla yarışabilen herhalde --ve bambaşka bir açıdan-- bir Ernst Jünger vardır. O kadar şiişsel ki kanlar içinde biri onun filminde kalkıp "bu kan değil ki, yalnızca kırmızı boya" veya "demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi" diyebilir... Bütün bunlar yalnızca bir ölüm parodisi değil, hayatın temel "irkilme" kudretinin birer parçası olmalı... Meseleye çoğunuzun

hoşuna gitmeyecek bir "ölüm" meselesiyle başlamamızın nedeni aslında "ölüm" sözcüğünün bile hemen bir yaşama içgüdünü çağırıyor olmasıdır. Heidegger kadar büyük bir filozof bize "ölüm-doğru-olma" halinin felsefesini yaptırdı --buna göre yalnız kendi ölümümüzü yapayalnız ölüyoruz ve bunu adamakıllı kavarsak hayatı daha iyi yaşıyoruz, yani onun çaresizce bir "yapım", bir "inşa" meselesi olduğunun farkına varıyoruz... Bu felsefi "güce" rağmen, ölümün hayat içine taşınması zor, hatta imkansızdır. Mesela 17. Yüzyılda Spinoza için ölüm düşünülebilir bir şey değildir -- düşünmeye değmez bile, çünkü hiçtir... Sonraki yüzyılların neden ölümü düşünmenin alanına davet ettiği ise karmaşık bir sorundur... Her durumda ölüm nedense gündeliktir, hergün karşılaştığımız bir durumdur... Bu yüzden onu sıradanlaştırmak için uygarlığımız elinden geleni yapmaktadır...

Godard içinse esas olan hastalıktır, çünkü henüz hayata aittir... Adı Carmen'de o ölüm meleği kız hasta bir yönetmenden (Godard tabii) film çekebilmek için olanaklar talep eder... Aslında Godard'ın hasta olup olmadığı asla belli değildir. Hastahane de kalabilmek için herkese, hemşirelere bile hasta gibi davranmaktadır... Tek diyebileceğimiz şey "öyleyse" onun gerçekten hasta olduğudur... Öyleyse herhangi bir Godard filminin mutlaka bir "hayat memet" meselesi etrafında döndüğünü de kavrayabiliriz...

Bu imajlar pedagojisinin etrafında poetik bir bilinç kurmaya yönelen Godard, bu bilinci "estetik" araçlarla edinmeye çalışan Antonioni'den farklı olarak, Pasolini'nin söylediği gibi, "teknik" bir şiirsellik kurmanın peşindeydi. "Hiç kuşkusuz Godard da, tıpkı Antonioni gibi hasta insanlar çekiyor --'dünya onlara dokunuyor': ama bu insanlar bir tedavi altında değiller, maddi özgürlüklerinden hiçbir şey kaybetmemiş haldeler; hayat dolu hepsi... Ve bu herhalde yepyeni bir insan tipinin antropolojik olarak doğmakta olduğunu gösteriyor..."

Yeni Dalga bütün olmayan mekanlara neden yöneliyordu? --planları kırıp parçalayarak, çekimlerin "belli bir yerdeliğini" imkansız kılarak, bütünleştirilebilir-olmayan mekanları elde etmek için: işte Bu yüzden Godard'ın filmlerinin geçtiği mekanlar genellikle tamamlanmamış, inşaat veya çözülme halinde mekanlardır: Horgörü'deki henüz inşa halindeki daire... ve çerçevesiz kapılar...

İlk iki uzun filmi, Nefes Nefese ile Soyтары Pierrot, bir taraftan bu belirsiz mekanlarda sürekli bir gezinti, dolaşma ve yolunu kaybetme halindeyken, öte taraftan başlarına gelen olaylardan sanki hiç etkilenmiyorlar --aşktan, ihanetten hatta ölümden bile... sürekli bir "karanlık olaylar" silsilesi içinde yaşıyorlar sanki...

Çünkü, Charles Péguy'nin bir şiirinde söylendiği gibi: "Paris n'appartient à personne", Paris kimseye ait değil... Yeni Dalgacılar Paris'i kısa filmlerle çekmek üzere biraraya geldiklerinde ortaya çıkan sonuç Paris'in kimseye ait olmadığıydı. Bu durumun bütün "siyasi" imalarını saklı tutuyoruz --ya da yalnızca değinip geçiyoruz: o Paris ki asırlar boyu "bize ait" diye defalarca ilan edilmişti --"bize", yani kimseye değil, halka (le Peuple ile Komünler)...

Tabii ki Godard da "Paris nous appartient", Paris Bizimdir adlı bir film çekmekte gecikmeyecektir. Hayattaki ve kentteki beceriksizliklerimizin toplamı --jest'in yitirilişi... Böylece aksiyon filmlerin asla kabul edemeyeceği "sahte-hareketler" Yeni Dalga filmlerinin zorunlu bir parçası haline geleceklerdir.

Deleuze'ün söylediği gibi bu ilk biçimlerini İtalyan Neo-Realistlerinin icat ettikleri zaman-imağın aslı unsurlarından birisiydi: aksiyon filmin doğasında bulunan hareket-imağların sıkı sıkıya bağılı bulunduğu duyusal-hareki şemalar artık kırılacaktır. Film "kahramanlarının" konumlandırılmış, zaman-mekan sürekliliğine konulmuş bir duruma verdikleri cevaplardan ve reaksiyonlardan oluşan kalıplar (yani Hollywood imağları) parçalanacaktır. Yeni Dalga, özellikle Jacques Tati'den başlayarak en bilinçli tarzını Godard'da bulacak bir süreçti: insanlar bu yaşamda çoğu zaman "ne yapacaklarını bilemezler" --"J'sais quoi faire" (Soytarı Pierrot)... Filmde görünenler ve seyredilenler de en az seyirciler kadar "seyirci kalmaya" mahkumdurlar öyleyse...

Yeni Dalganın yeni imağları dolayısıyla sürekli gezintilerin, bir balad halinin, sürekli geri-duruş ve yüz-çevirme edimlerinin ve serbest kalmış saf "optik" ve "sesli" göstergelerin işlediğı bir dünyaya aittirler. "Made in USA" filmiyle birlikte Godard artık "tespitlere" ve "komanterlere" başlayacaktır. Filmin kahramanı --ya da anti-kahramanı-- artık yalnızca bir şahide dönüşmüştür ve aslında birbirleriyle asla belli bir mantıki bağlantısı olmayan olaylar ve haller üzerinde tasvirler yapmaya başlar...

Bu artık neredeyse didaktik ve pedagojik bir nesnelciliştir (Sauve qui peut (la vie)... veya Onun hakkında bildiğim iki üç şey...) Düşünme ve bilinç süreci artık imağların içeriğıyle ilgilenmekle yetinmez, imağların bizzat biçimleriyle de ilgilenmeye başlar... Artık imağlara kendi yalanlarını söyletmek, itiraf ettirmek söz konusudur. Nasıl işlediklerini, hangi klişeleri terennüm ettiklerini göstermek meselesidir.

Neden Godard'la Uğraşıyoruz? (II)

Ulus Baker

1.

Çünkü amaç "politika üstüne" ya da "politika konulu" film yapmak değil, politik filmi politik yapmak... Godard geleneksel olarak sinemada (ister klasik Hollywood, isterse "sanatkâr Avrupa" sineması) kendini gizleyen "olağan politikayı" (bazıları buna "ideoloji" veya "sinemacıların kendiliğinden ideolojisi" diyebilirler) ilk eserlerinden itibaren sezmişti... Sinemayla ilgisinin Cahiers du Cinéma dergisinde yürüttüğü bir "eleştiri" kariyeriyle başladığını hatırlayalım... Ama ilk filmlerinden itibaren sinemanın konvansiyonlarını kırma konusunda oldukça bilinçli bir çabayı takip edebiliyoruz. Film yapmak anlaşılan JLG için bir politik bilinçlenme sürecinin tetiğini çekmiş görünüyor. Bu süreci bizim de kendi pratiğimizde hissetmek zorunda olmamız bizi Godard ile uğraşmaya davet etti...

Not 1:

Her bakımdan JLG sinemayı politik bir bilinçlenmenin aygıtı olarak kavramış görünüyor. Sinemanın, "en etkili sanat" olarak mesela bir Lenin tarafından keşfi, sonuçta Eisenstein gibi büyük bir filmcinin ellerinde bir "bilinçlendirme" aracı haline dönüşmesini vaaz ediyordu... Yani Marx'ın o "önce eğitenin eğitilmesi gerekmiyor mu?" sorusu unutulmuş gibiydi... Daha da kötüsü, Lenin erken ölünce sinemaya atfettiği gücün ne manaya geldiği de pek çabuk unutuldu --Vertov film yapamaz hale geldi, Eisenstein iktidarın istediği filmleri yapmak zorunda kaldı... ta ki her ikisi de kanser olup ölene kadar... Her durumda sinema bir "görmeyi" öğrenmedir ve bundan başka bir şey değildir... Groupe Dziga Vertov, Cinéma Vérité ve Godard bu amacın dışına hiçbir zaman çıkmadılar...

Not 2:

Bugün özellikle Türkiye'de, başka Üçüncü Dünya ülkelerinden (İran, Endonezya, Malezya, Afrika ve Latin-Orta Amerika ülkeleri vesaire...) --ve ne yazık ki-- farklı olarak sinema artık "politik" olamıyor... En "politik" konuları çektiğinde bile (Reis Çelik'in o berbat "Hoşçakal Yarın"ı bunun en iyi örneğidir...) onları otoriter-nostaljik (bugünkü deyişle "Kemalist") zihniyetin içine taşıyabilir... Politika nostaljiden en uzak hayat deneyimidir... hep o anla ve gelecekle uğraşır, geleneklerle değil...

Not 3:

Hollywood veya Sovyet Devrimci Sineması (burada yalnızca Sinegöz'ü ve Vertov'u dışarıda bırakıyoruz) "politik" filmi yalnızca siyasi meselelerle ilgilenen bir sinema uğraşısı olarak değerlendiriyordu. Filmelir işleyiş tarzı siyasal değildi, ama içerikleri siyasaldı... bol bol mesaj ve slogan vardı... ama imajlar pek ender olarak (bazen Eisenstein filmlerinde) kendi baylarına politiktir... Sinemayı politik kılmak onu siyasi meselelerle uğraşmaktan kurtarıp, henüz siyasallaşmamış meselelerle uğraştırarak olabilir... işte o zaman sinemanın ya da videonun siyaset yapmaya başladığını söyleyebilecek hale geliriz...

2.

Çünkü amaç "doğru bir imaj" yapmak değildir, bir imajı "dosdoğru" yapmaktır... "Doğru imaj" denen şeyleri reklamcılara bırakmak gerekiyor... Sinema, kendi tarihi ve evrimi içinde "doğru" imajların nasıl yapılacağını oldukça erken bir dönemde

keşfetmişti zaten --Porter ve Griffith, sonra Kuleşov ve Eisenstein, sonuçta "tüm zamanlar" (sinema eleştirmenlerinin en hoşlandıkları lafın bu "tüm zamanların en..." olduğunu unutmayalım) için geçerli olduğu varsayılan bütün sinematografik biçimleri (montaj, kadraj, eylem, filmik kahraman vesaire vesaire) keşfetmiştiler... Oysa Godard'la birlikte, sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu "doğru imajlar"ın ötesinde, "herhanki bir imajı" nasıl güçlendireceğimizi, konvansiyonlarından ve klişe-yapılarından nasıl söküp alabileceğimi sormak zorundayız...

Not 1:

"Non pas une image juste, mais juste une image" Godard sinematografisinin temel sloganı... "Doğru imaj" sinema için bugün genel hayat için "politically correct" (politik bakımdan doğru) diye önerilen yaşam biçiminin bir izdüşümüdür. Bu imajlarda şiddetin, aşırı seksin ve "doğru olmayan" görüntülerin dışlanması beklenir. Sinematografik açıdan "doğru imaj" anlatının sürekliliğini ve iç uyumunu bozmayan, kendini seyirciye yabancı kılmayacak, onun hayatta alışmış olduğu anlatı ilkelerine yabancı gelmeyecek imajların toplamından ve zincirinden başka bir şey değildir.

Not 2:

"Tüm zamanların en iyi beş-on filmi" yerine "tüm zamanların en iyi iki üç fikrini" öneriyorsak ve burada Godard'la buluşuyorsak bunun nedeni kaçınmadığımız bir ayıklıktır: "doğru" fikir ya da "imaj" yerine oturur... yapması gereken şey önceden bellidir, istenmiş, talep edilmiştir... genel bir "tüketici" tarafından... imajın "dosdoğru" olması... herhangi imaj ise hakkının verilmesini, içine sarılıp sarmalanmış olduğu klişeden kurtarılmayı, sökülüp çıkarılmayı talep eder...

3.

Çünkü Godard bütün eleştirmenlerini gülünç bir duruma düşürmeyi başarıyor... Bazıları A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar = Nefes Nefese) gibi bir filmi klasik "serseri" filmi olarak yorumlamıştı... Hani şu Hollywood'dan pek alışık olduğumuz, bir zamanlar James Dean mitolojisinde esas modelini bulan şey... Ama oradaki sersemletici ritm içinde yaşayan yalnızca o "büyüleyici serseri" Jean-Paul Belmondo değil, şehrimizin mutlak kıpırtılar egemenliği altında, neredeyse kendi jestlerimize bile sahip olamayan, evimize çekildiğimiz andan itibaren de imajların mutlak ideolojik bombardımanı altında bir "herkesin herkesle savaşını" yaşamaya mecbur kalan biziz... hepimiziz... İşte bu yüzden Godard filmleri daha ilk kareden itibaren politiktirler...

Not 1:

Sinema mitolojiktir veya mit üretmeden, star üretmeden yapamaz... işte Godard'ın o tuhaf hatırlatması: "... birisi Beethoven'den hoşlanıp Sting'den nefret eden, öteki ise tersini hisseden bir karıkoca için hiçbir mesele yoktur; ama eşlerden biri Spielberg'den hoşlanıyor, öteki nefret ediyorsa ayrılık ergeç mukadderdir... çünkü sinema hala dünyanın bir temsilidir..." Bu sözleri bir espri diye geçmeyip --ya da esprinin üzerinde sıkıca durup-- ciddiye alıyoruz: sinema gerçekten herhangi bir sanata ya da meseleye göre (bunlara eşler arasındaki politik görüş farklılıkları da dahildir) çok daha radikal bir şekilde hayatı ve hayata bakış açılarını (bazıları Weltanschauung, yani "dünya görüşü" demeyi hala tercih ediyorlar) temsil ediyor... bu basit bir keyif veya zevk meselesinin ötesinde... işte bu yüzden "kötü film" denebilecek ürünlerin sayısı müzik ya da edebiyat alanında olanlardan zorunlu olarak çok daha fazla...

Not 2:

Genelleşmiş bir Tourette Sendromu yaşıyoruz (Giorgio Agamben)... hayatın, arabaların, trenlerin, zamanın akışı, mekanın dağılışı ve yeniden kuruluşları, kısacası sürekli inşaat hali içinde kaslarımıza ve kemiklerimize hakim olabilme şansımız artık yok... üstelik bu --bir zamanlar dersem çelişki olmayacağını düşünüyorum-- okulda (buna dans okulları da dahildir), askeriyede, fabrikada vesaire bize dayatılmış olan bir vücut-jest rejiminden çok farklı... İlk dönemlerinde sinema mimetikti -yitirilmiş jest ve ritüelleri yeniden yakalayıp tespit etmek, yaşatmak uğruna umutsuz bir uğraştı (başta Charles Chaplin olmak üzere Walt Disney, Western, Melodram ve Müzikal Dans...)...

Not 3:

Georg Simmel'in kullandığı anlamda "toplumsal tipler" konusunda ve kapitalizmin doğuşunun ve evriminin Marx'ın önümüze serdiği tarihi konusunda duyarlı olanlar bilirler: ta baştan beri iki proletarya vardı --birincisi bulunduğu yerde, toprağında, orayı işgal eden sermaye tarafından köleleştirilip "yere çakılan" yerleşik proletarya... ikincisi ise gezinip duran, orada burada iş bularak hiçbir birikim sağlamadan hayatını sürdürmeye çalışan, son tahlilde Amerikan rüyası denen Avrupai hastalığa yakalanarak kendini Davis Adası'nda buluveren (Şarlo --The Migrant) "göçmen" ya da "göçebe" proletarya... Birincisi Avrupa'nın modeliyse ikincisi Amerika'nın modeli... Bugünkü proletarya bambaşka bir model üstüne kurulmaya başladı... Artık yalnızca köleler var --ve bu kölelik içinde birileri paranın, ötekiler ise parasızlığın kölesi durumundalar... Ve sömürülmeye başlayan yeni emek biçimlerinin en önemli türü "enformasyon" ve "imajlar" üretimi yapıyor...

4.

Çünkü Godard sinema yaptığında orada gördüğümüz insan hastadır... tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi... unutulmaması gereken şey, hastanın hep maruz kaldığıdır -- önce hastalığa, ardından tedaviye ve muhakkak ki ölüme... İşte Tarihin büyük hastaları:

--Herakleitos... Şöyle bir fragmanı kalmış elimize: "Hekimler kesip dağılayıp sonra da para istiyorlar; hastalıkların zaten yaptığından başka bir şey yapmadıkları halde..." Kendi teorisi uyarınca ölüyor --Efesli hekimlere iltihaplarını nasıl gidereceklerini danışıyor... sonra kendi bildiğini okuyor --ateşin vücuttaki ıslaklığı kurutacağı düşüncesiyle kendini bir tezek yığınının gömüp, işte orada ölüyor...

--Spinoza: hastalığı kaçınılmaz, çünkü geçimini mercek ve gözlük camı yontarak sağlıyor... sonuçta 44 yaşında --herhalde cam tozları yüzünden-- bir akciğer hastalığından ölüyor... ölürken kendisine uygulamak istedikleri uyuşturucuları ve ağrı kesicileri reddediyor... hayatın gücünü ve direncini öyle daha iyi hissedebildiğini söylüyor...

--Marat: cilt hastalığı yüzünden o zamanki tek tedavi olan sürekli banyoda kalma hali onu komplocuların militanı Charlotte Corday'in hançeriyle ölmeye mecbur bırakıyor...

--Nietzsche: hastalığı sürekli, nihai ve onun formülüne göre "hastalık hayata bir bakış tarzı..." Klossowski'nin neredeyse ıspatladığı gibi "deliliği" felsefesinin zorunlu bir sonucu, ya da amacıydı zaten...

5.

Çünkü hastalık bir hayata bakış tarzıdır ve Godard filmlerinde yalnızca bireyler değil toplumlar hastadırlar... Ama bireylerdeki hastalık asla tedavi aramaz, kabul edilmiş,

en uç noktalarına kadar taşınmış hastalıklar bunlar... Eğer modern çağda nevrotik bir birey olmak en olağan hal ise bir de doğasında psikotik olan bir toplumda nevrotik olma halinin ne anlama geldiğini sormak gerekir...

6.

Çünkü her şey imajdır ve cisimlere, hayata ve dünyaya dair elimizde imajlardan başka hiçbir şeyimiz yok... Sorun, içinde manipüle edildikleri rejimlerin ellerinden imajları kurtarmakta yatıyor... Bunun için film de yapabilirsiniz, ama düşünebilirsiniz de -- filmleriniz de "düşünceli" filmler olabilirler... Genelleştirilmiş hastalığın -- globalleşme adı altında, para piyasaları adı altında, siyasi iktidar adı altında bir bulutsu gibi bizi sarıp sarmalamaya başladığı günümüzde...

7.

Çünkü bakışın bir geometrisi, imajların da bir pedagojisi var... ve bunlar iyice öğrenilmeli... görmeyi öğrenmenin gerektiğini burada asla bulaşmayacağımız, ama değinmekten de kendimizi alamayacağımız fenomenoloji düşünürleri zaten söylemekteydiler... hastalıklarla kendine göre bir hesabı olan tıbbın "bakış" geometrisi üzerine, Michel Foucault'nun "Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi" (Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical- bu kitap için amazon.com'a link beklemeyin, kütüphanede ve elimizde var...) adlı harikulade araştırmasının çerçevesinde epeyce tartışacağız zaten. Ayrıca arkadaşımız Dr. Deniz Dülgeroğlu sayesinde hastane çekimleri yapabilecek durumdayız... Hastalığın hayata bir bakış tarzı olduğunun derinden farkına vararak hastalığa, onun mekansal ve zamansal yayılımına bakmak gibi bir fırsatımız olacağını ve bunun için videografik yazıyı kullanabileceğimizi düşünüyoruz...

8.

Çünkü her imajı tüm bir kainat kuşatır, sarıp sarmalar, onu ya boğar, ya da gevşetir... bu her filmcinin şu ya da bu tarzda bilip tanıdığı bir durumdur... önemli olan bu kainatın bir "iç kaos" mu (Orson Welles ve onun psikanalitik-Nietzscheçi eseri) yoksa derimizle her an temas içinde olan bir "nesnel gerçeklik" mi olduğuna karar vermektir. Godard sineması, muhtelif anlarında ve muhtelif güzergâhları üzerinde her ikisini üstüste çakıştıran bir felsefeye sahip...

9.

Çünkü yeni bir antropolojinin ilan edilmesi gerektiğini hissediyoruz... yani yeni bir insanın --buna proleter dediler (Marx, Lenin, Mao), maddi-olmayan emekçi dediler (Tarde, Negri), siborg dediler (Kathy Acker)... Godard'da bu yeni antropolojinin bütün izlerini bulabiliyoruz... ya da bulmaya çalışabiliriz...

10.

Çünkü artık "devrimler çağı"nda olmadığımız çok kolay söylenir hale geldi... Daha geçen yıl ekonomik krizlerin özellikle Üçüncü Dünyada toplumsal patlamalara yol açabileceğini söyleyen Sn. (hem "sayın" hem de "sanal" anlamına geliyor) Kemal Derviş, Türkiye gibi sefil bir Üçüncü Dünya ülkesinde yürürlüğe sokulmak istenen yeni ekonomik düzenin başına IMF ve Dünya Bankası tarafından tayin edildiği andan itibaren bu söylediklerini tümüyle unutmuş görünüyor... Ama biz biliyoruz ki devrim tarihsel, yani olup bitecek bir olay değildir, insanlardaki, çokluklardaki bir özgürleşme eğilimidir... özgürleşmeden başka amacı yoktur... katlanabileceğimiz tek "iyimserlik" bundan ibarettir...

11.

Çünkü Godard, Pasolini'nin söylediği gibi, daha A Bout de Souffle ve Pierrot le Fou'dan itibaren bu yeni antropolojiyi ilan etmeye başlamıştı... Kahramanlara ve eylemlerine alıştırıldığımız Hollywood sineması (ya da Yeşilçam, farketmez...) bir "jestler nostaljisiydi..." Giorgio Agamben'in dediği gibi, jestlerini, geleneklerini, mekanlarını, hatta nostaljilerini bile kaybetmiş bir antropolojik türün (buna modern insan --burjuva veya proleter-- diyebilirsiniz), yitirdiği jestlerini, yolda karşıdan karşıya geçişlerin, çarşı-pazar dolaşmaların, acele ayaküstü sevişmelerin, tesadüfi karşılaşmaların, her köşede beyne inecek polis coplarının veya hırsız sopalarının, olası depremin ve ne olduğu bilinmez baz istasyonlarının, evde ve sokakta televizyonun, yeraltında metronun keyfine bırakılmış olan vücudunda yeniden keşfetmeye çalışan bir yaratığın varoluşunu yeniden-yakalamak uğruna keşfettiği yeni bir illüzyon türüydü...

12.

Çünkü "serseri" denen hayat tarzı için "başa gelenlerle" --yani aşk, ihanet, cop darbesi, kurşun ve ölüm-- hayatın kendisi arasında büyük bir ayrım vardır... "biz hayata inanmak istiyoruz" (Gilles Deleuze, özellikle Godard üzerine...)... artık bir Tanrıya değil, inancın kendisine ve gücüne inanmak istiyoruz... Nefes Nefese'de olduğu gibi, hayatın darbeleri yalnızca maruz kaldığımız ve üzerimizde imajlar olarak gururla taşıdığımız yüzey etkileridirler... Hayat ise derinden gelen ve bunları yüzeyde tutan güce denir... Hayatın gücü olmasaydı bunların hiçbirine "yüzeysel" diyemezdik... = katlanılabilir tek optimizm budur...

13.

Çünkü 13 bizim için en "uğurlu" rakamdır...

14.

Çünkü önerilen (önerdiğimiz!...) yeni antropolojik tip yapabileceği hiçbir şey olmadığı anda en azından rakedebilen bir tiptir (Pierrot le Fou)... "J'sais quoi faire..." Bu hem "ne yapacağımı bilemiyorum" hem de "ne yapacağımı biliyorum" anlamına gelir...

15.

Çünkü TDK'dan para alarak "içrek" gibi bir kelimeyi icat edenlerin neden "dışrak" (Türkçedeki o belalı ses uyumu kuralı...) gibi bir kelimeye tenezzül etmediklerini sormak zorundayız... (felsefedeki ve dilbilimdeki "zorunlu karşıt" ilkesi uyarınca...)

16.

Çünkü hallerimizi anlatmak istedikçe dile gitgide daha az güveniyoruz... dilin başkalarına sunduğumuz imajlarımızın söylediğinden çok farklı şeyler anlattığının farkındayız...

17.

Çünkü biliyoruz ki 17. yüzyılda "öznel" denen şey bugün "nesnel" dediğimizdir ve "nesnel" denen şey bugün "öznel" dediğimizdir...

18.

Çünkü bizim için her "özel" mesele aynı zamanda "insanlığın" esas meselesidir... ve

karşılıklı olarak "insanlığın her meselesi" benim de "özel" meselemdir... savaş özel meselemdir, televizyon felaketini içimde yaşarım... birine aşık olduğumda bütün aşıklar bununla ilgilidirler...

19.

Çünkü "özel hayat" bize saklı değildir... Kapitalizmin bizi sakladığı bir kozadan, kendisine katlanabilmemiz için bizi içinde tuttuğu bir kozadan başka bir şey değildir "özel hayat"... ve bunu anlamak için herhangi bir JLG filmi izlemek en az Bresson, Welles, Dreyer filmi seyretmek kadar yeterlidir...

(içten ve öteden devam edecek...) (yani katkılarınızı bekliyoruz)

On The Jungconservative Variant of Politics and Art

Ulus Baker

Lecture notes of the course 'Sociology of Fine Arts and Music' given with Ünal Nalbantoğlu.

It is well known that totaliter regimes generally, and young conservatives particularly, hate “cosmopolitanism” and fragmented society. The latter is the very source of fear of absence or losing identity. What conservative thinker, Moeller van der Bruck, said, I think, could be thought with what Goebbels wrote in a letter: “we who shape modern German politics feel ourselves to be artistic people, entrusted with the great responsibility of forming out of the raw material of the masses a solid, well- wrought structure of a *Volk*.” (Buck- Morss 1992) And, these also can be thought with the expression in Leni Riefenstahl’s film, which was produced for Nazi propaganda in order to militarize the society for the aim of making war, as an invitation to “mass sacrifice, destruction, murder and death”: “Germany is Hitler and Hitler is Germany.” This evidently claims that Hitler represents and also embodies German nation. It is the dream of Total State linking total *Weltanschauung* and total domination. It needs to construct, to product “the German people in, through, and as a work of art;” the Nazi myth as Lacoue - Labarthe and Nancy call.

To be effective, myth needs two things one of which is “a total belief, an immediate, unreserved adhesion to the dreamed figure,” the other is the type as concrete -flesh and blood- form of identity purified by removing all contradictory, threatening elements, i.e., race. The total adhesion to the race would require to be represented as creative blood. This briefly counts why art was exclusively placed in efforts to construct a German nation.

Wagner’s performance to create a total work of art is a representative of unification of German people. It was not only aesthetical but also political performance setting an identification process into motion. Music, theatre, drama, poetry are combined in order to create a total environment and an illusion that “work of art is reality *sui generis*.” This is the key to fascist aesthetics; individual is to see him/ herself as part of the integral body- an aesthetic making perception “*anaesthetized*.”(Buck- Morss 1992)

As Benjamin emphasizes, “all efforts to render politics aesthetic culminate in one thing: war.” However, aestheticization of politics, as seen in Nazism, also means “a fusion of politics and art, the production of *the political as work of art*.” (Lacoue- Labarthe and Nancy 1990)

On the Question of Painting

Ulus Baker

Lecture notes of the course 'Sociology of Fine Arts and Music' given with Ünal Nalbantoğlu.

I came to think on mimesis via the conception of “truth in/ through art.” It was Adorno who firstly let me think about mimesis. Hence mimesis matters for me with respect to its being a utopian stice whereby object- subject relation is redeemed. As I remember, mimicry in nature is that imitating organism comes into oneness with its habitat, or that it imitates a fearfull animal in order to conceal itself in the face of enemies; it lets itself to be absorbed by its external world, by imitating its shapes and colors. To an observing gaze, there is no difference between the imitating organism and its external world. What seems to be of significance, in terms of working, seeing or interpireting art, is the latter condition claimed to be created by mimetism.

Mimesis was representing a stance toward a reality that was different from the rigid split of subject and object introduced by enlightenment. It would eliminate the very source of violence based on epistemological triad of *object-subject- concept* inherited from western identity logic. The latter is replaced by the conceptual triad of *non-identity- reconciliation- utopia* in / through art. For Adorno, aesthetic experience is defined by its two salient peculiarities: it does not dominate its object in its treatment of them, and it excludes itself from the realm of instrumentality. It is ruled by affinity and sensuality. Therefore, it was only art what overcomes this condition by reconciling inner and outer nature, object and subject, sensuous and imaginative.

Art was to achive its projection of reconciliation through decisive negation, the experience of elucidating the defining antinomies of aesthetic and social phenomena, because its language is mimetic instead of being conceptual. Mimesis is an experience whereby things are able to show themselves as how they are, instead of being expressed as subjectively; it gives irrational impulses which are the traces of nature suppressed by the civilization process. To put it other words, what has been lost in this process is the capacity to view the nature mimetically or fraternally. As long as the mimetic impulse is emancipated, it becomes “the non-conceptual affinity of a subjective creation with its objective and unposited other.” To be “like” the other is no longer supressed. Being “a refuge of mimetic behavior” in the face of prevailing repression and ruthless domination of nature, art work anticipates a condition of reconciliation.(Adorno 1984: 79- 80, 190)

Being one of the constituents of art, expression is mimetic just as the expression of living creatures is the expression of suffering. Mimetic behavior works in a way of imitating something but of assimilating itself to that something. The task of works of art is to realize this assimilation. “They do not imitate the impulses of an individual in the medium of expression, much less those of the artist himself. If they do, they immediately fall prey to replication and objectification of the kind which their mimetic impulse reacts against.”

“Works of art do not lie; what they say is literally true,” writes Adorno. On the other hand, he makes work of art correspondent to an enigma that is a riddle or puzzle designating potential solution instead of absolute or explicit one. “If you want the

absolute, you shall have it, but only in disguise.” Again, what makes work of art enigmatic is its truth content being attainable only non-discursively and mimetically. Hence its response to the question of “are you telling the truth?” is non-answer. (Adorno 1984: 183, 185)

It is in this sense that, referring to the imitating animal, one might say, both artists and receptors could be simultaneously active and passive. Regarding artist, s/he active while s/he is imitating. Coming face to face with a receptor, however, s/he is passive, for s/he is exposing questions and “vision” of receptor. Hence, in the latter case, receptor is active.

Expressionism is seen as if it is exempted from receptors vision, seeing or pre-given conceptions. The current itself was avidly supporting for pure and abstract subjectivity which aims to work without any convention in a way of totally refusing the domain of accessible and the notion of replication of external world. It was seeking to “achieve the undistorted manifestation of real psychic states.” (Adorno 1984: 151)

However, it should note that, thought with Spinoza’s monism or Lacan’s Mobius Stripe, there is no pschy or internal, and external that is free from each other. As known, while Descartes was trying to define body and mind as radically not to be reconcilable, Spinoza defines body and mind as different aspects of the same substance; mind is body’s mind, and in turn, body is an extention of mind, as well. The whole of body is either a function of its own formal patterns and internal constructions or of “external” effects and other bodies. In Mobius Stripe model of Lacan, on the other hand, bodies and minds are not two seperated substance or two different forms of the same substance. By the way of a kind of turning or inversion, mind moves into body and body into mind. Also, internal and external spheres of the subject in intermingled by the same way.

In this regard, I think, expressionist painting, too, can not be excluded from the others. More, when any painting is brought in the face of any receptor, it would be bombarded by conventional questions and interpretations, as Derrida emphasised, in a way of constructing a kind of inter picturality similar to intertextuality; what painting is saying is to be detected through questions. The painting, be it expressionist or illusionist or impressionist, would be interlaced to the external world by those questions and interpretations. More, painting or any kind of art work can not escape from objectification or conceptual mediation, no matter to what extent it presents or experience mimesis.

Orlando Ya Da Kadınlaşmak*

Ulus Baker

Kadınlaşmalar, oluş süreçlerine ayrıcalıklı bir giriş noktası oluşturuyorlar. Bu kadınların cadı olmalarından değil, her türlü büyücülüğün, başlangıç olarak, bir kadınlaşma, kadın-oluş ile başlamasından geliyor. Çok daha uzak ve aşırı durumlarda ise, neredeyse bir yaşam amacı gibi, unsurlaşmalar, hücreleşmeler, molekülleşmeler ve farkedilmez-oluşlar bulunuyor. Cadıların süpürgesi nereye götürüyor bizi? Ya da Moby Dick Ahab'ı sessizce nerelere sürüklüyor? Lovecraft'ın kahramanlarından biri acayip hayvanlarla karşılaşır bir yerlerde. Ama bu yalnızca yoldadır. Daha uzaklarda artık ritimleri anlaşılmaz dalgalarla ve fark edilemez parçacıklarla karşılaşılacaktır. Bilim-kurgu belki hayvanlarla, bitkilerle, madenlerle işe başlamıştır ama yolu onu fark edilemez parçacıkların, bakteri ve virüslerin karşısına getirecektir. Müziğin tam anlamıyla “müzikal” olan içeriği kadınlaşmalarla, çocuklaşmalarla, hayvanlaşmalarla yüklü değil mi? Ama müzik tarihinde bu da yeterli olmadı. Aletlerin ve kullanımlarının evrimine baktığımızda karşımıza "işıtılemez" olanın kendini dinletebildiği bir müzik dünyasıyla karşılaşmıyor muyuz: tüm bir Kozmos'a seslerini kazandırmak, onu ışıtilir kılmak müziğin kendisi değil mi?

Unutmamalı ki, “kadınlaşmak” ya da “çocuklaşmak” hiç de yeterli değil. Kadın ya da çocuk bir amaç olamaz. Ne kadın için ne de erkek için. Orlando'nun otuz yaşında, dört yüz yıllık yaşamının ilk zamanlarında “kadınlaşması” zorunlu olarak kadınlaşma sürecinin bir “genç kız”-oluş unsurundan ya da kesitinden geçmesi gerektiğini hatırlatıyor bize. Her oluş başka bir oluşu takip eder, sıraya girer. Kurtadamlar öldüklerinde vampirleşirler. Bu şaşırtıcı bir durum değil, çünkü oluş ve çoğulluk aynı şeyler. Bir çoğulluğu, bir çeteyi, bir sürüyü unsurlarıyla, oluşturucu öğeleriyle tanımlayamazsınız. Aynı şekilde bir çoğulluğu bir merkez ya da birleşme, toplama yeri de tanımlayamaz. Bir çoğulluk doğası değişmeden herhangi bir boyut kazanamaz ya da kaybedemez. Onun varyasyonları ve boyutları kendi içinde olduğundandır bu.

Freud'un iyileştiremediği (çünkü hiçbir şey anlamadığı) ünlü Kurt-Adam'ının kurtlar çetesi bir arı kovanına, bir göt-deliği tarlasına, küçük gözeneklerle minik yaraların bir ekranına dönüşebiliyordu rahatlıkla: Bulaşma etkisi unutulmamalı. Bir Benliğin çoklukların bu birbirini takip edişi karşısında afallaması ve büyülenmesi. Anlaşıyor ki Benlik, Kendilik, ya da buna benzer diğer soyutlamalarla anlatılmak istenen Ben, bu afallamalara ve büyülenmelere mahkûmdur. Bunun nedeni, kendisinden kopup giden “sonraki-oluş”ların, hayvanlaşma ve şaşkınlık-verici molekülerleşmelerin hâlihazırda kendi içinde işlemekte olan ve bilincinde olmadığı başka “oluş”ları, sözelimi “kadınlaşmaları” takip ediyor olmalarıdır. Anlaşıyor ki, Kendilik, Benlik ya da kısaca Ben adı verilen şey iki çoğulluk arasındaki bir eşikten, bir kapıdan, bir oluştan ibarettir. Her çoğulluk Anomal olarak işleyen bir sınır çizgisiyle tanımlanır. Ama bu çizgiler de çoğuldur. Her bir kapıda, her bir eşikte yeni bir ittifak, yeni bir anlaşma mı vardır yoksa? Sanki bir lif hayvandan insana, bir insandan moleküllere, moleküllerden parçacıklara oradan da farkedilmezlere ulaşmaktadır. Öyleyse her lif sonsuzca bir Evren-lifidir.

Açıktır ki Anomal'in ya da Dışarıdan Gelen'in birçok “işlevi” ve rolü var. Yalnızca bütün çoğullukları sınırlandırmakla, kuşatmakla kalmıyor ama aynı zamanda virüsvari oluş süreçlerini harekete geçiriyor, daha da önemlisi “kaçış-çizgilerini” yaratıyor.

Moby Dick sürüyü sınırlandıran Beyaz Duvar'ı cisimleştirmekle kalmaz. O aynı zamanda şeytansı bir İttifak Vadesi'dir de; son olarak da, ötesinde artık hiçliğin bulunduğu bir Avlanma Çizgisi'dir: Duvarı kateden ve kaptanı çekip götüren çizgi... Nereye?... Boşluğa...

Önemli bir hatadan kaçınalım: oluş liflerinin bu uzanışını, bu dönüşüm ve kavşakları mantıksal bir süreç anlatamaz. Her an bir hayvandan bir bitkiye, bir sokaktan yatak odasına, bir insandan bir moleküle uzanabilir. Her çoğulluk biyologların deyimiyle bir sembiyozdur. Onun oluşu hayvanları, bitkileri, mikroorganizmaları, çılgın parçacıkları, yani galaksinin tümünü birbirine bağlar. Farklı türlerin bu bir arada bağlanışlarını anlatacak önceden düzenlenmiş bir mantık düzeni de yoktur. Kurt-Adam'ın kurtlarını, arılarını, göt-deliklerini, minik yaraları birbirine bağlayan mantıksal hiçbir bağ olmadığı gibi.

Elbette büyücülük bazı dönüşüm ve oluş süreçlerini denetimi altına almak, kodlamak zorundadır. Virginia bunu yazıyla yapar, şaman ise geleneksel tedavi reçeteleriyle. Alexandre Dumas'nın az popüler romanlarından birini hatırlayalım: Kurt Yetiştiricisi... Büyücü, Şeytanla ilk anlaşmasında isteklerinin gerçekleşmesini sağlar. Ama herhangi bir isteğinin her gerçekleşmesinde saç tellerinden biri ya da birkaçı kızıla dönecektir bunun karşılığında. Doğrudan saç çoğulluklarının arasındayız işte. Saç teli bir sınır çizgisidir. Ama bununla büyücünün kendisi de kurtların sınır çizgisini oluşturur. Çetenin reisidir. Ama zamanla kafasında tek bir insan-saç teli kalmadığında, tümü kızılaştığında ikinci bir sözleşme onu kurtlaştıracaktır. Bu sonsuz bir kurtlaşmadır çünkü yılda ancak bir gün bundan başışık kalacaktır. Saçlar çoğulluğuyla kurtlar çoğulluğu arasında isterseniz bir "benzerlik" bağıntısı kurabilir, kızılaşan saçların kurtların postuna benzerliğinden bahsedebilirsiniz. Ama benzerlik burada sadece ikincil bir önem taşır. Çünkü romanda dönüşümü sağlayan kurt siyahtır ve tek bir beyaz kılı vardır. Aslında durum şudur: bir saç çoğulluğu vardır ve kızıl-postlaşma sürecine girmiştir. Ardından ikinci bir çoğulluk, kurtlar çoğulluğu, insanın hayvanlaşmasına götürür. İşte bu ikisinin arasında bir eşik, bir lif, bir sembiyoz vardır dönüşümleri yönlendiren. İşte büyücüler böyle çalışırlar. Mantıksal bir düzene uyararak değil, mantık dışı uygunluklara ve uyarlanmışlıklara göre... Tanrı bile neyin neye dönüşebileceğini önceden kestiremeyecektir çünkü...

Peki, kaçış-çizgisi nereden geçecek? Bu da Tanrının bile öngöremeyeceği bir yerdir. Ya aileye geri dönecek, finolaşacaksınız yeniden, ya da aksine, Kaptan Ahab'ın başına gelenler gibi kendini yok edişe, mahvoluşa sürükleneceksiniz. Kaçış çizgileri tehlikelidir. Her tarafta inanılmaz riskler vardır. Ama bunlardan kurtulma yolunda umut da her zaman beslenebilir. Varoluşçu filozofların bahsettiği bir "özgür seçimler" dünyasında değiliz artık. Bir örneğe bakalım yine: birisi piyano çalmaya yeniden başlar. Bu çocukluğuna Ödipal bir yeniden-dönüş müdür? Yoksa bir ölme, sesler içinde yokolma türü mü? Söz konusu olan onun kendisinden çok farklı oluş biçimlerini de kat ederek yeni bir sınır çizgisi oluşturmasıdır: piyanist olmadan, ya da yeniden-piyanist olmadan piyano çalmak... Bu bir çıkış yolu mudur peki? Yoksa Şeytanla bir sözleşme mi? Eninde sonunda bunların hepsi değil mi söz konusu olan... Yani bir rizom oluşturmak?

Oluş ve çoğullukların önceden belirlenmiş mantıksal bir düzeni yoktur dedim. Ama "kıstasları" var... Kıstasların önemi ve aciliyeti, herşey olup bittikten sonra değil, olayların akışı sırasında uygulanabilmeleridir. Lovecraft büyücülüğün en son sözünü

söylüyor: “Sonra dalgalar büyüyerek güçlendiler ve onu, hâlihazırdaki parçacığının ancak sonsuz küçüklükte bir kısmını oluşturabildiği çok-biçimli varlıkla barıştırarak kavrayış gücüne yardım etmeye çalıştılar. Ona, uzaydaki her şeklin fazladan bir boyutu olan başka bir şeklin bir düzlem tarafından kesilmesinden ibaret olduğunu, sözgeliimi bir karenin bir küpten, bir dairenin bir küreden kesildiğini anlattılar. Öyleyse küp ya da küre de dört boyutlu bir uzaydan kesiliyorlardı... İnsanların yalnız tahminlerle ya da rüyalarla algılayabilecekleri şeyler... Oysa bunlar da beş, altı ve düşünülemez kadar sonsuz sayıdaki boyutlarda yer alan şekillerden kesilmiş değiller miydi?...”

Buradan “uyum düzlemi” adını verdiğim bir felsefi kavramı tanımlayalım şimdi de: boyutların sayısını ikiye indirmek şöyle dursun, uyum düzlemi bütün boyutları, boyutların hepsini kesmek üzere biçimlenmiştir. Bütün boyutların kesiti... O buralarda herhangi bir sayıdaki çoğullukları kuşatacak, çerçeveleyecek şeydir. Öyleyse bütün oluş süreçleri, büyücülerin yazı ve işaretleri gibi bu uyum düzlemi üzerine yazılırlar. O mutlak Kapıdır, her şeyin dışına çıkaran tek kapı... Tek kıstas odur... Ne mantık, ne akla uygunluk, ne de çelişkilerden kaçınma kuralları... Burada mantık kurallarının da ötesindeyiz. Uyum Düzleminin oluşturduğu kapının dışına düşmemek için büyücü ne mantığa ne de bilime ihtiyaç duyacaktır... Ama uyum planı kıstasına ya da ilkesine uymak zorundadır.

Öyleyse yeni bir soru: Herhangi bir çoğulluk bu yoldan boyutlarını korumayı başarabilecek midir? Aynen kitap arasında korunan yassılaştırmış bir çiçek gibi? Kaplumbağalaşması içinde D.H. Lawrence’i yeniden hatırlayalım: Orada en basit ve hantal hayvansı hareket yeteneğinden başlayarak düzeylerin en soyut, en saf geometrisine doğru gitmiyor muydu? “Her şey bölünüp kaçıyor elden”... Ama boyutlardan hiçbir şey kaybetmeksizin, dinamizmden, hareket yeteneğinden hiçbir şey kaybetmeksizin. Lawrence kaplumbağalaşma çizgisini bir uyum düzlemi üzerinde yürütüyordu. Orlando’nun kadınlaşmasını hatırla: hiçbir şey kaybetmeksizin bir kadınlaşma değil miydi bu... Ya da ardından “büyücüleştmesi” ya da “yazarlaşması”?

Herşey uyum düzleminin, bu tek kıstas ya da büyücülük ilkesinin oluş süreçlerinin en uç noktasında olduğunu gösteriyor: bu uç nokta “fark edilmezleşme” diye adlandırılabilir. Daha doğrusu farkedilemez olanın görülebildiği, farkedilebildiği tek yer uyum düzleminden başkası değildir. Boyutların tümünü kestiğinde soyut bir Şekil ile, soyut bir Makine ile karşılaşacak değil miyiz en sonunda? Bu Yüce Makine tasarımını sapkın filozof Spinoza’ya borçluyuz: facies totius universi... Evrenin Herşeye Dönük Yüzü... Olabilir ve olan her şey, her düzenek, her organizma, her düşünce onun karşısında bir çoğulluk, bir oluş, bir kısım, bir titreşim değil mi? Ve soyut Makine onların tümünün ortak kesiştiği yer?

Titreşimler dedim... Dalgalar titreşimlerdir. Sayısız soyutlamalar halinde uyum düzlemi üzerine yazılmış kayan sınırçizgileri... Dalgaların oluşturduğu soyut bir makina vardır. Virginia Woolf’un The Waves’i (Dalgalar)... O değil miydi hayatının ve eserinin tümünü bir geçiş, bir oluş yapan? Yaşlar, cinsiyetler, unsurlar ve krallıklar arasında geçen her türden oluş? O değil miydi yedi karakteri, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne, ve Percival’i birbirine karıştıran? Virginia’dan beri feminist edebiyat farklı kimliklerde kadınları farklı yerlerde (hapishane, kır evi, bir şato, bir genelev vb.) bir araya getirmeye ve onlara özel, mesleki vb. hayatlarındaki sorunları konuşturmaya iyice alışmıştır. Sayısız örnek verilebileceği için belli bir tanesini

söylemiyorum... Ama nedense buralarda kadınların her biri belli bir meslekten (özellikle her bir mesleğin, edebi bir hamlığa delalet edecek şekilde ayrı türden olmalarına dikkat edilir) olmaları, farklı kimlik ya da kaderlere sahip olmalarına rağmen, asgari müştereklerde ve protestolarda, asgari olarak paylaşılan sorunlarda birleşmeleri gözetildiğinden feminist edebiyat Virginia'nın Dalgalar'ının gücünü asla yakalayamamıştır bir daha. Virginia'da ise bu karakterlerin her biri kendi adlarıyla, bireylikleriyle birer çoğullukturlar aynı zamanda. Sözgelimi Bernard ile balık okulu. Her biri aynı anda bu çoğulluğun hem içinde, hem de kıyısındadır... Bir kıyıdan öteki kıyıya, ötekilerin çoğulluklarının içine sızabilirler. Görüldüğü kadarıyla Percival mümkün olduğunca fazla sayıda boyutu sarıp sarmalayan en üstün çoğulluktur. Ama henüz uyum düzlemi değildir. Rhoda onu denizin yüzeyinden yükselir gibi gördüğünü düşünse de... Yok yok, o değildir: “Bembeyaz kolu dizi üzerine yaslanmışken bir üçgendi; şimdi dikilmiş, bir sütun oldu; şimdi ise bir musluk... Ardında deniz kükrüyor. Erişemiyoruz ona.” Karakterlerin her biri bir dalga gibi ilerliyor... Ama uyum düzlemi üzerinde hepsi tek bir soyut Dalga oluşturuyorlar. Bu dalganın titreşimi bütün düzlemi kateden bir kaçış veya göç çizgisi üzerinde yayılıp duruyor. Virginia'nın romanının her bölümü dalgaların bir görünümü üzerine, geçen saatlerinden biri üzerine, oluşlarının biri üzerine felsefi bir düşünme ile açılıyor.

İşte Virginia'nın günümüz “feminist” edebiyatında har vurulup harman savurulmuş gücü: orada “çeşitli” meslek gruplarından, “sınıflardan” vb. gelen, başarılı ya da başarısız kadınlar yok. Daha doğrusu karakterlerin ilk belirlenimi olarak yok. Dahası modern feminist edebiyatın kaçınmadığı “roman toplantılarına” erkekleri dahil etmeme ilkesi (ya da rahatsızlığı) söz konusu değil... Virginia her türlü oluş halindeki erkek karakterlerle neden daha rahattır? Çünkü kimliklerin ve durak noktalarının, kadınlığın vb. değil, oluş süreçlerinin ve dalgaların edebiyatını yazmaktadır.

Tanrıbilimin “oluş” fikrine karşı tavrı kesindir: kurtadamlar yoktur, insanlar hayvanlaşamazlar. Bunun nedeni, özleriyle yaratılmış biçimler, özsel biçimler dönüşüme uğrayamazlar, birilerine devredilemezler. Yalnızca birbirlerine benzeyebilirler. Şeytan ile cadı, büyücü, buna karşın tanrıbilimci için daha az “gerçek” değildirler. Çünkü tümüyle şeytani bir “yerel hareket” olanağı vardır. Engizisyon davalarında iki boyut arasında ayırım yapılır: Birincisi Odyseios'un yoldaşları, ikincisi Diomedes'in yoldaşlarıdır. Hayali bir bakış bir tarafta, dile getirme, telaffuz etme diğer taraftadır. Birincisinde kişi kendinin bir hayvana dönüştüğüne inanır --bir domuz ya da kurt. Buna onu görenler ya da dinleyenler de inanırlar. Ama bu tanrıbilimci için insanın içinde geçen yerel bir hareketten ibarettir: duyulur imgeleri yeniden hayal gücüne taşıyarak dış anlamlarından koparır. İkinci durumda ise Şeytan gerçek hayvan bedenlerinde “belirir”. Üstelik bu hayvan görüntüsü altında başına gelen kaza ve etkileri başka bedenlere de taşıyarak... Sözgelimi Şeytanın içinde belirlediği bir kedi ya da kurdun bedeni, bir insanın bedenindeki yaralara tam olarak benzeyen yerlerden yara alabilirler. Bu aslında insanların gerçek anlamıyla hayvanlaşmayacağını söylemenin başka bir türüdür. Ama yine de insanın hayvanlaşması diye tasavvur edebileceğimiz şeytani bir gerçeklik de söz konusudur hala. Öyleyse iblis her türden yerel taşımacılık yapabilir. Şeytan bir taşıyıcı, bir nakliyatçıdır. Ruh hallerini, duygulanımları hatta bedenleri taşır: Engizisyon bir noktada çok açıktır --cadının süpürgesi ya da “Şeytan aldı götürdü.” Ama bu nakliyat yalnızca yerel, sınırlıdır. Öz olarak yaratılmış biçimleri, tözleri ya da özneleri etkileyemez.

Ama tanrıbilimcilerin iblisbilimiyle (demonoloji) pek bağlantısı olmayan farklı yasaların devrede olduğu bambaşka bir sorun da vardır. Bu daha çok simya, giderek fizik bilimiyle bağlantılanır. Bu “tesadüfî biçimler” sorunudur... Bunların hem belirli öznelerden hem de özsel biçimlerden ayırdedilmeleri gerekir. Çünkü tesadüfî biçimler “az” ya da “çok” olabilirler... Az ya da çok iyi, ama az ya da çok beyaz, az ya da çok ılık... Isının bir derecesi ısıyı alan, kapan şeyden tümüyle bağımsız, kendi başına bireysel varoluşu olan bir ılıklıktır. Bu yüzden belli bir ısı derecesi belli bir beyazlık derecesiyle ortak bir bileşime girebilir. Ya da başka bir ısı derecesiyle. Böylece, onu taşıyan nesneden bağımsız, kendi başına bir bir birey oluşturabilen bir bileşim oluşur. Soru aslında şudur: bir günün, bir mevsimin, bir olayın “bireyliği” ne türdendir? Daha kısa bir gün, daha uzun bir gün, doğru söylemek gerekirse, uzam olmaktan çok uzama özgü derecelerdir. Sanki ısıya, renge, tınıya ilişkin dereceler vardır. Öyleyse tesadüfî bir biçimin birbirleriyle bileşime girebilecek bireyleşmelerden oluşan belli bir “yüksekliği” vardır. Bir derece, bir yeğlilik, bir gerilim düzeyi bireydir. Buna düşünürler “haecceitas” (ıştelik) diyorlar. Ama bir haecceitas başka derecelerle, başka yeğliliklerle ortak bir bileşime girerek başka bir birey oluşturur. Süratler, yavaşlıklar, ısılar vs. birbirleriyle doğrudan toplanamazlar... Çünkü onlara sahip olan öznelerin de toplanmaları gerekir. Kısacası, tözsel biçimler ile belirlenmiş özneler arasında, bu ikisi arasında yalnızca şeytani nakliyatlar bulunmakla kalmaz, aynı zamanda doğal bir ıştelikler, dereceler, yeğlilikler, olaylar ve tesadüfler oyunu yer alır. Bunlar, kendilerini kabul eden özeninkinden çok farklı türden bireylikler oluştururlar.

Virginia’nın eseri bu “ıştelikler” düzleminde yer alır... Bir konuyu, bir karakteri, bir özneyi anlatmak yerine, ya da ondan daha önce, dalgaların yüksekliğini, yoğunluk derecelerini, manzaranın şiddetini, duyguların derecelenmelerini anlatmak! Herhangi bir biçimde bunun yolunu açmak, “tözsel” biçimlerden, kendiliklerden çok farklı bireyleşmeleri oluşturmak gerekiyor öyleyse...

*Bu metin, beş mektuptan (on metinden) oluşan “Haecceitas” dosyası içinde yer alıyor. Mektuplar, sahneleyeceği bir Virginia Wolf oyunu çerçevesinde elektronik bir daktiloyla tek kopya olarak Yeşim Eyüboğlu’na yazılmış.

Orwellvari Bir Cehennem

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 48, Sayfa: 39–40)

Çağımız, kitleler karşısında duyulan bir korku içinde. Bu korku bir taraftan devletçi bir mutlakçılığın imgelerini, öte yandan kamu vicdanının elektronik bir denetimini de birleştirmekten geri kalmıyor. Totaliterlik söylemlerinin belli bir süre oluşturduğu mitos, varlığını farklı düzlemlerde sürdürmeyi seçiyor. Geçmişe, özel olarak sosyalizmin geçmişine oranlıyor kendini. Ancak totaliterlik tezlerinin içselleştirilmiş oluşunun, "milliyetler" sorununun patlayışını yaşayan günümüzde bazı varsayımlar uyandırabilme konusunda özel bir yeteneği var.

Yabancı Korkusu

Bu varsayımların bağlandığı temel varsayım, içten ya da dıştan bir ölüm tehdidiyle karşı karşıya kalan, mutlak, kökten, ölümcül bir olumsuzlukla yunmuş yıkanmış, ve asıl önemlisi, bireyler üzerinde mutlak bir tekbiçimlilik kurabileceği düşünülen "toptan" bir kitle hareketi varsayımdır. Bu düzlemde insan çoğullukları yalnızlıkla, dışa kapalılıkla, bu arada modernliğin son görüntüsü "yabancı korkusu"yla betimlenmiş bir yalnızlık içinde soğurulmaya çalışılır.

Orwellvari bir cehennem

Hiçkimse, tarihin ya da kendi özel biyografisinin belli bir anında, Orwellvari bir cehennemde yaşamakta olduğunu hissetmemiş olamaz. Bunun milliyetçilikler meselesini ele alma yönünde temel bir öneme sahip olan iki temasını sayabiliriz.

Birincisi; egemenlik problematiğinin (siyasal düşünce ile eş uzamlı olan) mutlak bir şartlandırma ile tam olarak örtüştürülmesi. İkincisi ise, suni bir dilin yaratılmasına kadar varan bir "mutlak" propaganda düşüncesi. Öyle ki, bu suni dilin sözcükleri bile düşünme özgürlüğünü yok etmektedir.

Milliyetçilik sorununun bu iki temel varsayım üzerinde tartışıldığı söylenebilir. Bugün milliyetçilik yolundan sapmış ("neye göre, kime göre?") bir modernliğin totaliterlik ihtiyacının dışavurumu olarak kabul edilmektedir. Milliyetçiliğe biçilen bu rol, onun tarihsel anlamının göz ardı edilmesiyle sonuçlanmaktadır.

Saman altından su yürüten kapitalizm

Günümüz, milliyetçilik tartışmalarında itiraf edilmeden arka planda duran, tartışmaları üstten belirleyen, yine ve yine kapitalizmdir. Doğu Bloku'nun çöküşüyle var olma hakkını kesinleştirdiğini, beraat ettiğini düşünen, saman altından su yürüten, koşan atın bile nallarını çalan kapitalizm. Uzun bir süreden beri "ulus-devlet" formunda faaliyetini sürdüren kapitalizm (yüzyıl başlarında dünya pazarlarının paylaşılması, özellikle de petrol kuyularının başına sınırları cetvelle çizilmiş "ulus-devletleri" getiren), işleyişini dünyayı ulus devletlere bölerek gerçekleştirmektedir.

Devlet toplum ilişkileri, her türlü yapısal, iktisadi ilişkiler düzeyi saklı tutulursa, çok özel, kendine özgü ve indirgenemez bir tutku ilişkisini de içerir: inanç, iman, vatanseverlik vb. Diğer kutuptaysa çıkarlara ilişkin göstergeler, ussal belirlenimler, devlet ciddiyeti ve devlete sahip olmanın ciddiyeti ve en önemlisi mülkiyet formları yer alır. Kitlese hareketler tarzında aktüel varoluşunu sürdüren milliyetçilik türünün birinci guruba dahil edilmesi gerektiği açıktır.

Milliyetçilik formu altında varoluş şansına erişen, ifade bulan tutkular, tutku olarak kendi içlerinde ne iyi ne kötüdürler. Totalitarizm ihtiyacıyla harekete geçenlerin yanında, tutku olarak aynı öze sahip, ama görelî olarak belli totaliterlik formlarını karşısına alan özgürleşmeci tutkular da söz konusudur. Tutkular ve ussallık modernliğin birbirine karşıt hale getirdiği bu iki temel güç, milliyetçilik perspektifi içinde bir barışma mekanı oluşturabilirler. Bu geçici olsa bile, özellikle Kulturnation (kültürel ulus) ile Staatnation'u (devlet-ulus) birleştirme hülyasıyla hareket eden Alman düşünürlerinin 19. yüzyılda temellerini attıkları bir ulusçuluk geleneği içinde, oldukça derin bir ifade bulabilirler. Bu iki alan sanıldığı gibi birbirlerine zorunlu bir bağımlılık içinde değildirler. Hiç değilse antikite tarihi bunu gösteriyor. Bir araya gelişleri, birbirleriyle iç içe geçişleri modernliğin müdahalesini şart koşar.

Bir rasyonaliteni için ırkçılığı

Staatnation kuramcılarının hedefi, sanıldığı gibi bir Kulturnation'un birleştirilmesi değildi. Hedeflenen daha çok, Staat'ın (devletin) tanımladığı bir arazi (ulusal sınırlar) dâhilindeki nüfus üzerinde kurulacak bir "créole" egemenliği, heterojen bir nüfusun işlenmesi, yola konulması ve birçok anlamda homojenleştirilmesiydi. Herder'in Kulturnation'u için o kadar tanımlayıcı olan dil birliği Staatnation modusunda yürütülen projelerde ancak ikincil, bağımlı bir role sahiptir. Staatnation idealiyle Kulturnation'un özdeşleştirilmesi bir sentez olmaktan çok, Kulturnation'un devlet mantığının temel ihtiyaçlarına oranlanması, bağımlı kılınmasıdır. Bu durum, 18. yüzyıl öncesinin o naif, simgesel ve kırılğan "ırklar mücadelesi" kavrayışından oldukça uzak, ulusu nüfusla tanımlayan bir rasyonalitenin için ırkçılığıdır.

Staatnation haritaysa Kulturnation ormanlar, şehirler, kırlar, denizler, akarsular ve göllerdir. Staatnation'un müdahalesiyle bunlar "kaynak" adını alırlar. Staatnation devlet mülkiyeti demektir: özel mülkiyet vergiye bağlanır, işgücü denetim altına alınır.

Tarihin tarihçesi

Kulturnation/Staatnation ayrımında ve bunları birleştirme ihtiyacında Almanya'nın 19. ve 20. yüzyıl macerası Avrupa kıtasında bu bakımdan en aydınlatıcı olanıdır. Kavim göçleri başlayınca Cermenler güneybatıya doğru ülke değiştirirler. Ardından Hristiyanlaşma gelir ve İskandinav dünyasıyla ve kültürüyle son bağlantılar da kopuverir. Wagner'in ve daha sonra Nazi ideologlarının aradığı Cermen kökeni işte budur.

Hiçbir romantizm tarihin belli bir okumasının dışında değildir. Bir anlatı olarak tarih okuma, eninde sonunda tarihin akışını şekillendirdiği bir boyuta sahiptir. Kavimlerin savaşı olarak okunan tarihten, sınıfların savaşı olarak okunan tarihe, uluslar savaşı

olarak okunan tarihten, sistemler savaşı olarak okunan tarihe bir geçiş vardır. Bir bakıma, savaşsız dűřünülemez bir tarih tarihçesi vardır karşımızda.

Prusya'nın bűrokrasi, aristokrasi ve otokrasi tarafından belirlenen daha kısa bir tarihçesi, "her řey devlet için" modelini benimseyen Nazilere bu uzak sűylemlerden daha yakındır bir bakıma. Nietzsche'nin fařizmin bir ideologuna dűnűřtűrűlmesi sűrecine, Cermen eski tarihinin ulusal bir tarihe dűnűřtűrűlmesi tekabűl eder.

Otonomist Marksizm Gündemi

Ulus Baker

İnsanlar, özellikle felsefi düşünmeye pek alışık olmayanlar en kolay bir zamanlar sanki bir inanç sistemi söz konusuymuş gibi bağlandıkları düşüncelerden ve onlara tekabül eden arzulardan koparlar. Marx'ın ve düşüncesinin kaderi, böylece başka filozofların ve düşünürlerin, sözgelimi bir Kant'ın ya da Hegel'in düşüncesinin kaderinden farklılaşır. "Reel sosyalizm" yaşantısı içinde vurgulanmış bir "uygulaması"nın bulunuşu, bu düşünceden kopuşun, ona yönelik reddiyenin aşırı kolay olmasını şartlandırır. Özellikle aşırı-bağlı bir psikolojiye sahip olanlar açısından.

Reel-sosyalizm adı verilen şeyin çöküşü (Sovyet sistemi ve çevresi) Marx düşüncesinden kopuşu gerçek anlamında temellendirebilir mi? Aynı kopuşu Descartes'ın, Kant'ın, Hegel'in düşüncesinden ayrılma çerçevesinde yapmaya kalkışmayanlara sormak gerekir böyle bir soruyu. Oysa biz, artık emin olabiliriz ki, Marx üstüne şimdi daha üretken düşünceler üretilebilir. Ancak bu üretimin, şimdiden görebildiğimiz en az iki koşulu var --birincisi Kant'ın Marx-öncesi bir formülünde yer alır ve tümüyle Marx'ın ve modern düşüncenin genel ruh haline uyar: Sapere aude ... Cesaret et! Hiçbir düşünür gerçekten Kant kadar büyük bir güçle düşünmek eylemiyle cesareti özdeşleştirmiş değildir. Kısaca yorumlamak gerekirse, Kant'tan başlayarak "düşünmek" artık bir cesaret işidir. Bu koşul "otonomluğun" olanağını kurar. İkinci koşul ise, Spinoza ile Kant'ın yine tam anlamıyla farkettileri bir gereksinimdir ve en iyi formülünü sonradan Nietzsche'nin "kaybedenin haksız olduğunu nereden çıkarıyorsunuz" şeklindeki çıkışmasında bulur. Bu asla yenilginin ve kurban vermenin arzulanabilir bir şey olduğu anlamına gelmez. Felsefenin modern çağlarda temel işleyiş tarzının ne olduğunu açıklar: Varolanları düşünmek yetmez --bir filozofun çoğu zaman yalnızca önünde varolanları, halihazırdaki durumu düşünmeyi bırakarak, "mümkün olanı", dolayısıyla varolmayanı düşünme ihtiyacı hissettiği olur. Bir filozofun herhangi bir şeyi düşünmesini istemek, onu "hakikat" ya da "gerçeklik" adı verilen ve çoğu zaman önyargılı kalabalıkların talepleriyle birbirine karışan bir nesneler dünyasına mahkûm etmek anlamına gelir --sanki düşünmenin derdi yalnızca bundan ibaretmiş gibi. Oysa, tarih boyunca insanların varolmayan şeyleri düşünmeye daha büyük bir arzu duyduğu dönemler ve ortamlar vardır --ütopyalar bundan başka nedir ki?

Demek ki, önce "düşünmeye cesaret edilecek", ondan sonra da "varolmayanları düşünmeye" girişilecek. Birincisi otonomluğu, ötekisi "kurucu" düşüncüyü anlatır. Düşünmenin gücüne inanmak idealizm ya da spiritualizm filan değildir. Althusser'in işaret ettiği gibi Marx "gedanken konkretum"dan, "düşünce somutu"ndan bahsetmeye giriştiği zaman bu yanlış anlama ortadan kalkacaktır.

Pulculuk Üzerine

Ulus Baker

Includepicture Mergeformatinet

Yüksek Kaldırım bilindiği gibi karışık, kozmopolit, yani belalı bir yerdir. Karaköy'den yukarıya, ya da Tünel'den aşağıya bu sokak üzerinden saptığımızda, elbette tatmin edeceğiniz arzularınıza ve ihtiyaçlarınıza göre kayıt düşerek, sağa ya da sola sapmanın tehlikeli sayılabileceği bir güzergâhı seçmişsiniz demektir. Karaköy'den Tünel'e çıkarken sağdaki sokakların birkaçı genelevleri, soldakilerin birkaçı ise pulcuların dükkânlarını barındırır. İleride ele alacağımız "sahafılık" gibidir pulculuk (bu sonuncular yukarıya, Tünel'e daha yakındırlar). Ama birkaç önemli noktada ondan ayrıldığını, tümüyle farklı bir "alçaklık" türü olduğunu göreceğiz. Sokağın öte tarafında bulunan genelevlerle hiç bir alâkası yokmuş gibi davranan bu dükkânlar, sahaflarinkine göre daha derli toplu, daha temiz pak, az biraz daha gösterişlidirler. Yaşlı kurt filatelistler arasındaki o korkunç pul pazarlıkları konumuz dahilinde olmasa bile, bunlar genellikle lise yıllarındaki genç, kolejli ve harçlığının belli bir kısmını nereye harcayacağını bilemeyecek kadar şanslı sayılabilecek erkek öğrencileri tuzağa düşürürler. "Gel sana pul koleksiyonumu göstereyim" gibisinden boktan bir klişe ile anlatılmak istenen şeyden daha tehlikelidir bu durum.

Yüksek Kaldırım'ın pulcuları genellikle orta yaşın üstünde, yaşlıca adamlardır. Ticari bir tecrübeye sahip oldukları pul koleksiyonculuğuna yeni yeni başlayan bu genç oğlanlar tarafından kolay kolay anlaşılmaz. Ama koleksiyonculuk saplantılı bir oyun olduğu ölçekte (durumun bir "saplantı"dan çok daha karmaşık olduğunu ileride göreceğiz) ticari açıdan bu tombul ihtiyarlarca kandırılmanın bu çocukların özneliği açısından o kadar büyük bir önem taşımadığı da düşünülebilir. Hayır. bireysel saplantılardan, ya da daha tehlikeli "koleksiyonlardan" bahsediyor değiliz (bkz. "Koleksiyoncu" adlı film). Bugün Türkiye'nin en eski dernekleri arasında "filatelistler" derneği de yer alıyorsa, sorunun çoluk çocuk eğlendirmekten daha büyük bir tutku sorunu olduğu hemen kabul edilecektir. Sorun ciddi bir uluslararası devletler hukuku, ulusal eğitim ve devletin bekâsı sorunudur. Filatelistlerin antikacılarla, sahaflarla ve genel olarak her türlü tüccarıyla ortak olarak paylaştıkları tutku, bir "biriktirme" hevesinden önce bir "elitizm hezeyanı" olarak görünüyor. Borges'in "Zahir" öyküsünde sergilediği alçaklık türünün en temel bileşeni olarak beliren bu hezeyan, sahaflarda bir "gelenek merakı" gibi görünebilse de, pul satıcılarında muhafazakârlığın başka bir dalına, "devlet" meselesine ilişkin olan bir tutkuya göndermektedir. Derrida'nın, şu metinler koleksiyoncusunun, sevgili Diotima'ya göndermeden beklettiği şu kartpostal üzerindeki pula gözlerini diktiği anda anlayıverdiği gibi, filateli, philatélie bir sözcük olarak bile masum değildir: Evinde bir sözlük barındırmayan için bu terimi gerçek bir Yunanca "terkip" sanma riski söz konusudur. Oysa filateli terimi, filo-sofi ile, "bilgelik sevgisi"yle kısmi bir benzerlik taşıyan bu terim, olsa olsa pul kadar eskidir. Başka bir deyişle koleksiyonu yapılabilecek bir yığın cansız şeyden (mesela eski paralardan) daha yenidir. Eski bir Yunanlıya "filateli" derseniz, o bundan "uzaklık sevgisi" gibisinden bir şey anlayacaktır: Filos + teleia. Henüz "pul kültürünün" varolmadığı Ortaçağ'da ise böyle bir terim, aşık filozof (bilgelik-sever demek ama yalnızca "bilgelik"miş) Abaelardus'un Yunanca bilgisi ölçekleri dahilinde "mektup-severlik" diye anlaşılabilecektir. Tabii ki, mektubun tarihinin pulun tarihinden anımsanamayacak kadar

eski olduğu iyi biliniyor, aşk mektuplarının, Doğu bilgeliğinin yarattığı edebiyat şaheserleri arasındaki "namelerin" "pul"dan çok daha değerli simgeler taşıdıkları da kolaylıkla tahmin edilebilir. Her durumda, filateli terimi, Yunanca terkiplerin ve neolojizmlerin hâlâ kullanılmakta olduğu bir dönemde, insanların haberleşmesinin üzerinde tekel oluşturan Devlet'in kurulduğu çağda uydurulmuştu: O zaman artık, şu karmaşık anlam kırıntılarını bir araya getirecek bilgece bir sözcüktü --fıla-teli, yani "ulak-severlik". "Postacıyı sevmek" türünden garip anlamlara kadar işi ilerletebilecek olan bu terimin ikinci kanadı öyleyse --ateleia'dır. (Derrida'nın sevgilisini uyarırken söylediği gibi "aletheia" ile, hakikat ile karıştırmayın). Yani "ulak, postacı, yoldaki..." Derrida, sevgilisine yazdığını ama asla göndermeyeceğini ima ettiğİ kartpostalda işi, "filateli"nin "vergi muafiyeti" gibi mali-iktisadi bir meseleyle, ya da "aşk uğruna yapılan harcama"yla (aşkın üstüne vurulan damga, dilin öptüğü bir pul...) bağılı olduğunu düşünenecek kadar ileri vardırıyor işi.

Biz ise, ülkemizin gelişmişlik düzeyine uygun bir sembolizm çerçevesinde, filatelinin basit ve masum bir koleksiyonculuk türü olmaktan ziyade "devlet-severlik"le, devletli bir ideolojinin en sinsi" en tehlikeli türüyle bağlantılı olduğunu vurgulamakla yetineceğiz. Pul çıkarmak yalnızca yeni bir iktidarın (söz gelişi Fransız İhtilalinin ardından) ilk yaptığı işlerden biri olmakla kalmaz, ilk devlet tekeline oluşturur. Devlet ideolojisiyle o kadar yakından ve kökten bağılıdır ki, başka hiç bir "devlet simgesi" (Para, sikke, tahvil, bordro, maaş, polis copu, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi vesaire...) pul kadar hüznün verici değildir. Koleksiyon dendiğinde ilk olarak pulun akla gelmesi, iki yüzyıllık bir pulun milyarlarca varan parasal değerlere sahip olmasından çok, devlet arşivciliğinin bir simülasyonu olarak uyarıcı nitelikte olmasındandır. Pul biriktirilerek sanki dünyanın biriktirildiği sanılabilir. Ama biriktirilen aslında Dünya devletlerinin çeşitli simgelerinden ve resmileşmiş manzaralarından başka bir şey değildir. Bu simgelerin çekiciliği, belki de metalaşma süreci ultra-modern kapitalizmle birlikte tavana vurduğu andan itibaren gülünçleşmeye meyledecektir: Yan taraftaki Allan Ginsberg pulu bunun her bakımdan kanıtıdır. Ancak biz, devletin yalnızca simgelerin dolaşımını değil, haberleşmenin her türünü de denetleme işlevinden oluştuğunu iyi bildiğimiz için, PTT'nin harf be harf özelleştirilmesinin gündemde olduğu bir anda bile, pulculuktan ve filatelistlerden ürkmemizi sürdürmek zorundayız.

Sade ile Masoch

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 46, Sayfa: 48–50)

Sade ile Sacher Masoch'u birleştiren iki çizgiden kaçınmalıyız. Birincisi "sodomazoşizm" sözcüğünü psikanalitik sözlüğe dahil eden Kraft-Ebing'den beri, sadist eğilim ile mazoşist eğilim arasında psikanalitik kültürün kısmen kabul ettiği bir "uzlaşma" ve "bütünleşme" düşüncesi; öteki ise vulger, olağan yorumuyla sadomazoşizm diye bir şeyin varolduğu fikridir.

Psikanaliz literatürün belli bir kesiminin desteklediği, vulger anlamıyla da oldukça yaygın olarak rastlanan "sodomazoşizm" fikri, ister ortak bir psişik öze göndersin, isterse bir tamamlayıcılık temasına, özellikle Sade ve Sacher Masoch literatürünün ışığında, tümüyle yanıltıcıdır. Sade'ın arzular rejimi ile Sacher Masoch'un ki arasındaki taban tabana zıtlık, bir tamamlayıcılık ya da bir karşılıklı cevap içermez. “Nerede bir sadist varsa orada, ona cevap verebilecek bir mazoşist de bulunabilir” tezi yanlıştır. Çünkü sadizmin ve mazoşizmin arzu rejimleri, onları birbirlerine cevap vermekten alıkoyar.

Ekonomi Politik Açısından Sevişme

Freud'un Sade ile paralelliği biraz doğrudur. Kraft Ebing "sodomazoşizm" diye bir şeyler uydurmasaydı doğru olarak da kalırdı. Doğru olmayan kısım, Sade'in eserini kateden esas temanın bir ekonomi-politik meselesine bağlandığını fark etmemesinden geliyor.

Ekonomi-politik açılarından sevişme, ürün verdiğinde sapkın değildir. Hristiyanlığa göre kötü olabilir, ama asla sapkın değildir. Döl vermeyen sevişme ise sapkındır. Bazı durumlarda affedilebilir ama sapkındır. Böylece sapkınlık, ailevî bir ekonomi-politiğin aşılması, alaşağı edilmesi için bir yol olarak görünür. Sevişmeyi, ürünü çevrimi yeniden başlatacak bir çocuk olan bir üretim faaliyeti şeklinde yapmayan kişi sapkındır.

Sapkınlığın en yaygın biçimleri aynı zamanda en "gerçek", başka bir deyişle en "şiddet yüklü" biçimler olduysa, bunun nedeni salt hazza yönelik her libidinal tasarrufun bir acılar mekânini de içeriyor olmasıdır. Sadizm ile mazoşizm sözcüklerini şimdilik kabul edersek, bunların genel anlamıyla "çok yönlü sapkınlık" türleri olarak "hazzın bedavadan", evlilik ve döl verme yaşantısının bir "yan ürünü" olarak elde edilmesine karşı durduklarını da kabul etmek gerekir.

"Normal" adı verilen, yaşamla bağıntısı yalnızca "döl verme" ve üretim mekanizmalarına emek gücü üreterek yetiştirmek olan cinsellik türü karşısında "çok yönlü sapkınlık" türleri olarak sadizm ile mazoşizm, farklı oranlarda "pahalya patlarlar". Sadizmin gereksinimleri mazoşizmden oldukça daha yüksek olsa bile, haz alma karşılığında belli bir yatırım yapmak zorunludur -bir şato, muhafızlar, işkence araçları, cariyeler, hizmetçiler ve metresler... Bu cinsellikte haz olağandan daha da pahalya satın alınmalıdır.

Böylece "aşırılık", ödenen bedelin ötesine taşmak olarak beliriyor. Hiç bedel ödenmeksizin herhangi bir aşırılığın ne yaşanabilme ne de kavramlaştırılabilme olanağı vardır.

Sadizm ile mazoşizmin "ortak" noktaları burada tükeniyor. Ama bu andan sonra birbirlerini bütünledikleri, tamamladıkları, birbirlerine uydukları ve sürekli alışveriş içinde oldukları fikri de ayakta kalamayacaktır.

Sadizm

Sade metinleri ve yaşam eğilimi olarak "sadizm", belli bir ekonomi-politiğe paraleldir. Bu sayede Lacan, onu "libidinal rejim" içinde hakettiği yere Kant ile birlikte yerleştirebilir: Kant ile birlikte ahlakî bakımdan iyi olan şey, artık yasanın araştırmak ve keşfetmek, ardından da vaaz etmek zorunda olduğu bir "mutlak" iyilik değildir. Gilles Deleuze'un hatırlattığı gibi, iyi, basitçe, yasanın vaaz ettiği'dir...

Kant ile Sade, aynı sözü iki kez söylerler -tersine çevirerek: Nasıl ahlâkın öznesi boş bir kalıp olmalıysa (Kant), hazzın öznesi de öyle olmamalı mıdır (Sade)? "Boş kalıp" ya da "form" bedeni bırakabilir ama haz bırakamaz. Öyleyse Sade çıkıp şunu diyebilir: "Bedenini hor görerek bir nesne hâline getiren sensin (Hristiyan ahlâkında olduğu gibi)... O zaman onun üzerinde hak sahibiyim ve onu istediğim gibi, keyfime göre ben de kullanacağım. Ve beni hiç kimse engelleyemeyecek".

Freud Sade'ın hakkını "gaspeder" ve kuramlaştırır: Nasıl ekonomi-politiğin gerçek anlamda doğuşundan önce fizyokratların ya da merkantilistlerin dikkati "büyük mülke" ve dışsal zenginliğe (doğaya, ormanlara, büyük toprak mülkiyetine) çevrilmişse, Freud öncesi psikolojinin gözleri de, arzulanan nesnelerin ne olduğuna çevriktir. Ekonomi-politik gözlerini artık "öznel" unsura -emeğe ve sermayeye- çevirmektedir; Freud ise arzulayan özneye ("arzu yatırımı")...

Sade'ın eseri ağırlıkla sahnenin betimlenmesine, bedenlerin nesneleştirilerek yazılmasına yönelir. Betimsellik ve "soğukluk", onca acı yaşantısının göbeğinde o kadar belirgindir ki, bu tuhaflıktan dolayı bazıları Sade'ı "kötü" bir yazar olarak yargılamaktan geri kalmadılar.

Mazoşizm

Sacher Masoch'un eserinde ağırlık edebî tür olarak öyküye, yapısal olarak ise "sözleşme", "akit", "program" tipinde bir metne kayar. Sözleşme ve tembih, ama aynı zamanda bedene gösterilmesi gereken incelikli özen hakim durumdadır.

Mazoşizmde mesele pasiflik ya da fantezi değildir. Pasiflik görecelileşerek partnerler arasındaki aktif bir ilişkiyi de içermeye yönelecektir -mazoşistin imdadına koşan sadist değildir- aktifliği süreç içinde belirleneceği için, aktif-pasif karşıtlığı artık varsayılmaz hâle gelir. Böylece en önemli "mazoşist" metinlerden biri, Leopold von Sacher Masoch'un karısı Wilhelmina von Sacher Masoch'un otobiyografisi doğabilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın dışsal politik feminist metinlerinden ayrılan bu otobiyografi, kocasını elinde tutmak isteyen, çocuklarını koruma arzusuyla kocasının tuhaf

zevklerine cevap vermek zorunda kalan bir orta halli kadının diliyle başlar, "bedenin kudretlerinin keşfi" dediği bir yaşantı süreciyle devam eder, feminist karakterli bir formülle sona erer: "Yaşamda bir kadın olarak nelere muktedir olduğumu artık anlıyorum". Süreç tehlikelidir, ancak değeri denenmiş olmasının içindedir...

Pornografik Fanteziler

Sade ile Sacher Masoch literatürlerinin bakışsımsızlığı, onları sınıfsal ve coğrafi bir kartografiye yerleştirebilmemize de yardım edecektir -Sacher Masoch öyküleri "gerçekçi karakterdedirler. Sade ise, içine sahne betimlemeleri yerleştirdiği dev tiyatro-roman ve siyasal pedagoji örüntülerine kayar.

Sadomazoşizm terkihi pornografik fanteziler dünyasından başkasına cevap vermez. Kötü porno ürünleri hep bir fanteziler dünyası hâlinde açılırken (sahne öncesi ve doruk olduğu varsayılan noktalar), ne Sade ne de Sacher Masoch, salt fanteziler oluşturmakla yargılanabilir.

Acıyla ve hazla ilgileri apaçık olsa da, Sade metinleri, Sacher Masoch metinlerine vurularak ölçülemezler. Birinciler, her şeyden önce bir tür 'ekonomi-politiğe', ikinciler ise bir tür 'siyasete' veya diplomasiye açılırlar. Ama onları tersten terennüm edilmiş altyapılar-üstyapılar ilişkisi içinde de kavrayamayız.

Sade ile Masoch: Ekonomi-politiğe karşı diplomasi

Ulus Baker

Acıyla ve hazla ilgileri apaçık olsa da, Sade metinleri, Sacher Masoch metinlerine vurularak ölçülemezler. Birinciler, her şeyden önce bir tür 'ekonomi-politiğe', ikinciler ise bir tür 'siyasete' veya diplomasiye açılırlar. Ama onları tersten terennüm edilmiş altyapılar-üstyapılar ilişkisi içinde de kavrayamayız.

Sade ile Sacher Masoch'u birleştiren iki çizgiden kaçınmalıyız -birincisi "sodomazoşizm" sözcüğünü psikanalitik sözlüğe dahil eden Kraft-Ebing'den beri, sadist eğilim ile mazoşist eğilim arasında psikanalitik kültürün kısmen kabul ettiği bir "uzlaşma" ve "bütünleşme" düşüncesi, öteki ise vulger, olağan yorumuyla sodomazoşizm diye bir şeyin varolduğu fikridir.

- Acıyla ve hazla ilgileri apaçık olsa da, Sade metinleri, Sacher Masoch metinlerine vurularak ölçülemezler. Birinciler, her şeyden önce bir tür "ekonomi-politiğe", ikinciler ise bir tür "siyasete" veya diplomasiye açılırlar. Ama onları tersten terennüm edilmiş altyapılar-üstyapılar ilişkisi içinde de kavrayamayız.

- Sade metinleri ve yaşam eğilimi olarak "sadizm" (bu sözcük hatırlattığı görüntülerden çok daha korkunçtur) belli bir ekonomi-politiğe paraleldir. Bu sayede Lacan, onu "libidinal rejim" içinde hakettiği yere Kant ile birlikte yerleştirebilir: Kant ile birlikte ahlâkî bakımdan iyi olan şey, artık yasanın araştırmak ve keşfetmek, ardından da vaazetmek zorunda olduğu bir "mutlak" iyilik değildir. Gilles Deleuze'ün hatırlattığı gibi, iyi, basitçe, yasanın vazettiğidir...

- Kant ile Sade, aynı sözü iki kez söylerler -tersine çevirerek: Nasıl ahlâkın öznesi boş bir kalıp olmalıysa (Kant), hazzın öznesi de öyle olmamalı mıdır (Sade)? "Boş kalıp" ya da "form" bedeni bırakabilir -ama haz bırakamaz. Öyleyse Sade çıkıp şunu diyebilir: Bedenini hor görerek bir nesne haline getiren sensin (Hıristiyan ahlâkında olduğu gibi)... O zaman onun üzerinde hak sahibiyim ve onu istediğim gibi, keyfime göre ben de kullanacağım. Ve beni hiç kimse engelleyemeyecek.

- "Hak sahibi olmak", haz söz konusu olduğunda doğrudan ekonomi-politiğe dolanır: Nasıl Adam Smith ve Ricardo ile birlikte ekonomi-politik Foucault'nun deyişiyle "servetin analizinin" yerini aldıysa, nasıl Kant'ın "benim Kopernikçi devrimim" adını verdiği "eleştiri felsefesi"yle dünya şimdiye dek nesnenin etrafında dönmüşken artık her şey öznenin etrafında dönecekse, Sade'dan ve elbette Freud'dan itibaren, arzu nesneleri, arzulayan öznenin etrafında dönmeye başlayacaklardır.

- Freud Sade'ın hakkını "gaspeder" ve kuramlaştırır: Nasıl ekonomi-politiğin gerçek anlamda doğuşundan önce fizyokratların ya da merkantilistlerin dikkati "büyük mülke" ve dışsal zenginliğe (doğaya, ormanlara, büyük toprak mülkiyetine) çevrilmişse, Freud öncesi psikolojinin gözleri de, arzulanen nesnelerin ne olduğuna çevriktir. Ekonomi-politik gözlerini artık "özel" unsura -emeğe ve sermayeye- çevirmektedir; Freud ise arzulayan özneye ("arzu yatırımı")...

- Marx'a göre ekonomi-politiğin yaptığı hatanın aynısını Freud da kendi alanında yapacaktır: Sermayenin öznelliğinin aynı zamanda başkasının öznelliği olduğunu görememek -ekonomi-politik, sermayenin billurlaştırmış bir emek ürünü olarak görülebileceğini göremez. Freud ise

insan yavrusunun suçluluk duygusu olarak nitelendirdiği hikâyenin aslında ana-babanın bir uydurması, bir hayalî olduğunu göremez (Oidipus).

- Freud'un Sade ile paralelliği biraz doğrudur. Kraft Ebing "sodomazoşizm" diye bir şeyler uydurmasaydı doğru olarak da kalırdı. Doğru olmayan kısım, Sade'ın eserini kateden esas temanın bir ekonomi-politik meselesine bağlandığını farketmemesinden geliyor.
 - Ekonomi-politik açısından sevişme, ürün verdiğinde sapkın değildir. Hristiyanlığa göre kötü olabilir, ama asla sapkın değildir. Döl vermeyen sevişme ise sapkındır. Bazı durumlarda affedilebilir ama sapkındır. Böylece sapkınlık, ailevî bir ekonomi-politiğin aşılması, aşağı edilmesi için bir yol olarak görünür. Sevişmeyi, ürünü çevrimi yeniden başlatacak bir çocuk olan bir üretim faaliyeti şeklinde yapmayan kişi sapkındır.
 - Sapkınlığın en yaygın biçimleri aynı zamanda en "gerçek", başka bir deyişle en "şiddet yüklü" biçimler olduysa, bunun nedeni salt hazza yönelik her libidinal tasarrufun bir acılar mekânı olduğunu da içeriyor olmasıdır. Sadizm ile mazoşizm sözcüklerini şimdilik kabul edersek, bunların genel anlamıyla "çok yönlü sapkınlık" türleri olarak "hazzın bedavadan", evlilik ve döl verme yaşantısının bir "yan ürünü" olarak elde edilmesine karşı durduklarını da kabul etmek gerekir.
 - "Normal" adı verilen, yaşamla bağıntısı yalnızca "döl verme" ve üretim mekanizmalarına emek gücü üreterek yetiştirmek olan cinsellik türü karşısında "çok yönlü sapkınlık" türleri olarak sadizm ile mazoşizm, farklı oranlarda "pahalya patlarlar". Sadizmin gereksinimleri mazoşizmden oldukça daha yüksek olsa bile, haz alma karşılığında belli bir yatırım yapmak zorunludur -bir şato, muhafızlar, işkence araçları, cariyeler, hizmetçiler ve metresler... Bu cinsellikte haz olağandan daha da pahalya satın alınmalıdır.
 - Böylece "aşırılık", ödenen bedelin ötesine taşmak olarak beliriyor. Hiç bedel ödenmeksizin herhangi bir aşırılığın ne yaşanabilme ne de kavramlaştırılabilme olanağı vardır.
 - Sadizm ile mazoşizmin "ortak" noktaları burada tükeniyor. Ama bu andan sonra birbirlerini bütünledikleri, tamamladıkları, birbirlerine uydukları ve sürekli alışveriş içinde oldukları fikri de ayakta kalamayacaktır.
- Psikanaliz literatürünün belli bir kesiminin desteklediği, vulger anlamıyla da oldukça yaygın olarak rastlanan "sodomazoşizm" fikri, ister ortak bir psikik öze göndersin, isterse bir tamamlayıcılık temasına, özellikle Sade ve Sacher Masoch literatürünün ışığında, tümüyle yanıltıcıdır. Sade'ın arzular rejimi ile Sacher Masoch'ununki arasındaki taban tabana zıtlık, bir tamamlayıcılık ya da bir karşılıklı cevap içermez -nerede bir sadist varsa orada, ona cevap verebilecek bir mazoşist de bulunabilir tezi yanlıştır. Çünkü sadizmin ve mazoşizmin arzu rejimleri, onları birbirlerine cevap vermekten alıkoyar.
- Sade'ın eseri ağırlıkla sahnenin betimlenmesine, bedenlerin nesneleştirilerek yazılmasına yönelir. Betimsellik ve "soğukluk", onca acı yaşantısının göbeğinde o kadar belirgindir ki, bu tuhafıktan dolayı bazıları Sade'ı "kötü" bir yazar olarak yargılamaktan geri kalmadılar.
 - Sacher Masoch'un eserinde ağırlık edebî tür olarak öyküye, yapısal olarak ise "sözleşme", "akit", "program" tipinde bir metne kayar. Sözleşme ve tembih, ama aynı zamanda bedene gösterilmesi gereken incelikli özen hakim durumdadır: "Sevgili metresim, önce eline ince bir

iğne iplik alarak ... boydan boya ... diyeceksin... ama yarın bir tıp sınavım var, bu yüzden kesinlikle iz bırakmamalısın... vs."

- Mazoşizmde mesele pasiflik ya da fantezi değildir. Pasiflik görecelileşerek partnerler arasındaki aktif bir ilişkiyi de içermeye yönelecektir -mazoşistin imdadına koşan sadist değildir- aktifliği süreç içinde belirleneceği için, aktif-pasif karşıtlığı artık varsayılmaz hale gelir. Böylece en önemli "mazoşist" metinlerden biri, Leopold von Sacher Masoch'un karısı Wilhelmina von Sacher Masoch'un otobiyografisi doğabilmiştir.

- Ondokuzuncu yüzyılın dışsal politik feminist metinlerinden ayrılan bu otobiyografi, kocasını elinde tutmak isteyen, çocuklarını koruma arzusuyla kocasının tuhaf zevklerine cevap vermek zorunda kalan bir orta halli kadının diliyle başlar, "bedenin kudretlerinin keşfi" dediği bir yaşantı süreciyle devam eder, feminist karakterli bir formülle sona erer: "Yaşamda bir kadın olarak nelere muktedir olduğumu artık anlıyorum". Süreç tehlikelidir, ancak değeri denenmiş olmasının içindedir...

- Sade ile Sacher Masoch literatürlerinin bakışimsızlığı, onları sınıfsal ve coğrafi bir kartografiye yerleştirebilmemize de yardım edecektir -Sacher Masoch öyküleri "gerçekçi karakterdedirler. Sade ise, içine sahne betimlemeleri yerleştirdiği dev tiyatro-roman ve siyasal pedagoji örüntülerine kayar.

- Son olarak, sadomazoşizm terkibi pornografik fanteziler dünyasından başkasına cevap vermez. Kötü porno ürünleri hep bir fanteziler dünyası halinde açılırken (sahne öncesi ve doruk olduğu varsayılan noktalar), ne Sade ne de Sacher Masoch, salt fanteziler oluşturmakla yargılanabilir. Özellikle Masoch'da bir tür deney dili hakimdir -işkenceden çok keşfi ve bedenin kudretleri, afektlerinin gücü yönünde hareketlenir.

Virgül 7 , Nisan 1998 , s. 48-49

Sade ve Masoch'un Dili

Gilles Deleuze

Siyahi, Sayı:3, Mart-Nisan 2005

Çeviren: Ulus Baker

"Pek idealist... demek ki vahşi." Dostoyevski, *Hakaret Gören ve Yaralanan*

Edebiyat nasıl kullanılır? Sade ile Masoch'un adları iki temel sapkınlığı işaretlemek üzere kullanıldılar; ve sanki edebiyatın etkililiğinin önde gelen örnekleriydiler. Hastalıklara bazan tipik hastaların adının verildiği olur, ama çoğunlukla bir hastalığa verilen ad doktorunkidir (Roger Hastalığı, Parkinson Hastalığı vesaire). Adlandırmanın ardında yatan ilkeleri daha yakından incelemek lazım. Doktor hastalığı icat eden biri değildir; daha önceden biraraya gruplandırılmış semptomları birbirinden ayırır ve daha önceden ayrılmış olanları birbirlerine bağlar. Kısaca söylersek, derinliğine orijinal bir klinik portre koyar ortaya. Öyleyse tıp tarihine en az iki bakımdan yaklaşılabılır. Birincisi hastalıkların tarihidir: ortadan kaybolabilirler, seyrekleşirler, yeniden ortaya çıkabilirler ya da toplumun haline ve tedavi metodlarının gelişmesine bağlı olarak biçimlerini değiştirebilirler. Bu tarihle içiçe geçmiş bir halde semptomatolojinin de tarihi vardır --bu da tedavideki ya da hastalıkların doğasındaki değişiklikleri kâh önceler, kâh takip eder; semptomlar adlandırılır, yeniden adlandırılır ve çeşitli biçimlerde yeniden gruplandırılırlar. Böyle bir bakış açısından ilerleme genel olarak gittikçe artan bir özgüllüğe doğru eğilimdir ve semptomatolojideki bir incelmeyi işaretler. (Bu yüzden veba ve cüzzamın eskiden daha yaygın olmalarının nedeni sadece tarihsel ve toplumsal nedenlerden dolayı değildir, bu başlıklar altında şimdilerde artık ayrı ayrı tasnif edilmiş hastalık tipleri beraberce gruplandırıldığı içindir) Büyük klinikçiler en büyük doktorlardır: bir doktor bir hastalığa adını verdiğinde bu çok büyük bir dilbilimsel ve göstergebilimsel adımdır --çünkü özel bir ad belli bir göstergeler grubuna bağlanmıştır, yani özel bir ad göstergeleri doğrudan işaretlemeye başlamıştır.

Öyleyse Sade ile Masoch'u büyük klinikçiler arasına mı katacağız? Sadizmle mazoşizmi vebayla, cüzzamla ve Parkinson Hastalığıyla aynı düzlemde ele almak zordur; hastalık kelimesi açıktır ki burada uygun düşmez. Yine de Sade ile Masoch görülmedik semptomlar ve göstergeler düzenleri sunuyorlar. Mazoşizm terimini ileri sürerken Krafft-Ebing Masoch'u sadece acıyla cinsel haz arasındaki bağı ortaya koyduğu için değil, bağlanıp aşağılanma ile ilgili daha derin ve temel bir şey açısından onurlandırıyor (algolagniasız sınırlı mazoşizm vakaları olabildiği gibi mazoşizmsiz algolagnialar bile vardır). Sormamız gereken bir diğer soru acaba Masoch'un eskiden aynıymış gibi görülen rahatsızlıkları ayırdetmemizi sağlaması bakımından Sade'inkinden daha inceltilmiş bir semptomatolojiyi sunup sunmadığıdır. Ne olursa olsun, Sade ile Masoch ister "hasta" ister klinikçi, isterse her ikisi birden olsunlar, büyük antropologlardırlar --eserleri insanın, kültürün ve doğanın topyekün bir kavranışını kuşatmayı başardığı için; onlar aynı zamanda büyük sanatçılardı, çünkü yeni ifade biçimleri, yeni düşünme ve hissetme tarzları ve tümüyle orijinal bir dil yarattılar.

Şiddet ilke olarak konuşmayan bir şey --ya da pek az konuşan; oysa cinsellik üzerine az konuşulan bir şeydir. Cinsel alçakgönüllülük biyolojik bir korkuya bağlanamaz,

yoksa ne olduğu formüle edilemez: "bana dokunulmasından, hatta seyredilmekten bile dile getirilmekten korktuğumdan daha az korkuyorum." Sade ile Masoch'un ki kadar aşırı ve bereketli bir dilde şiddet ile cinselliğin buluşmasının manası nedir? Erotizme bağlanan şiddetli dilde neyi bulmalıyız? Sade'ı Nazizme bağlayan bütün teorileri geçersiz kılan bir metninde Georges Bataille

e'in dilinin paradoksal olduğunu, çünkü esas itibarıyla bir kurbanın dili olduğunu açıklıyor. Yalnızca kurban işkenceyi tasvir edebilir; işkenceci zorunlu olarak kurulu düzenin ve iktidarın ikiyüzlü dilini kullanır. "Genel kural olarak işkenceci kurulu bir otorite adına icra ettiğı şiddetin dilini kullanmaz; otoritenin dilini kullanır... Şiddet adamı suskunluğunu korumak ister ve nobranlıkta suç ortağıdır... Bu yüzden Sade'ın tavrı işkencecininkinin tam zıddıdır. Sade yazarken hile yapmayı reddeder, aksine kendi tavrını gerçek hayatta yalnızca suskun kalabilecek olan kişilere devreder ve onları başkalarına kendi-içinde çelişkili mesajlar verebilmek için kullanır".

Masoch'un dilinin de bu durumda aynı şekilde paradoksal olduğu, çünkü orada kurbanın kendi kendine işkence yaparken kurbanın dilini, işkencecinin bütün ikiyüzlülüğüyle birlikte konuştuğı sonucuna mı varmalıyız?

Pornografik edebiyat denen şey birtakım buyruklarla (şunu yap, bunu et) ve onları takip eden müstehcen tasvirlerle indirgenir. Orada şiddetle erotizm buluşurlar, ama çok indirgenmiş bir tarzda. Buyruklar Sade ile Masoch'un eserlerinde boldur; ya zalim liberten ya da despot kadın tarafından verilirler. Tasvirler de boldur (tasvirlerin işlevi de müstehcenliklerinin doğası da bu iki yazarda çok belirgin bir şekilde farklı olmasına rağmen). Hem Sade'da hem de Masoch'da dilin bütün anlamının doğrudan doğruya duyular üstünde etki bıraktığı ölçüde oluştuğı hissedilebilir. Sade'ın Sodome'un 120 Günü "kadın hikayeciler" tarafından libertinlere anlatılan masallar etrafında döner ve ilke olarak kahramanlar bu masalların uyandırdığı beklentilerle hiçbir girişime kalkışamazlar. Kelimeler bedeni önerdikleri hareketleri tekrarlayıp durmaya mecbur bıraktıklarında en büyük güçlerini kazanırlar ve "kulaktan iletilen hisler en zevkileri ve en keskin etkiye sahipler..." Masoch'un hem hayatında hem de eserinde ise, aşk meseleleri hep imzasız mektuplarla, müstear adlarla ya da gazete ilanlarıyla harekete geçirilirler. Partnerlerin davranışlarını biçimselleştiren ve dile döken sözleşmelerle düzenlenmeleri gereklidir. Uygulanmadan önce her şey dile getirilmeli, karşılıklı sözler verilmeli, ilan edilmeli ve dikkatle tanımlanmalıdır. Yine de ne Sade'ın ne de Masoch'un eserine pornografi olarak bakmak imkansız; daha çok, daha yüksek bir adla, "pornoloji" diye tanımlanmalılar, çünkü oradaki erotik dil o temel buyruk ve tasvir işlevlerine indirgenemiyor.

Sade'da dilin "ıspat" için kullanılışının şaşırtıcı bir gelişmesine tanık oluruz. dilin üst düzey bir işlevi olarak ıspatlar onun eserinde tasvir pasajlarının arasında bulunuyorlar --libertenler dinlenirken; ya da iki emir arasındaki aralıklarda... Libertenlerden biri oldukça sert bir bildiri okumaktadır; ya da ağıza alınmaz, bitip tükenmez teoriler ileri sürmekte veya bir anayasa taslağı hazırlamaktadır. Ya da kurbanıyla bir konuşmaya, bir tartışmaya girmeye tenezzül etmiştir. Bu anlar oldukça sıktır --özellikle Justine'de; orada kadın kahramanın işkencecilerinden herbiri onu bir dinleyici ve sırdaş olarak kullanır. Liberten ikna etmeye, inandırmaya da yönelebilir; hatta propagandaya girişir ve yeni müritler kazanır (Yatakodasında Felsefe'de olduğu gibi). Ama inandırma, ikna etme niyeti yalnızca görünüştedir, çünkü gerçekte hiçbir şey bir sadiste ikna etmekten, inandırmaktan, kısacası eğitmekten daha uzak değildir. O, çok farklı bir şekilde

ilgilenmektedir --yani, istediği kadar sakın ve mantıklı olsun, bizzat düşünmenin bir tür şiddet biçimi olduğunu ıspat etmekle. Bir şeyleri birilerine kanıtlamakla bile uğraşılıyor değildir; yapmak istediği esas olarak yapan kişinin yalnızlığıyla her şeye gücü yeterliğine delalet eden bir ıspattır. Bu icraatın püf noktası ıspatın şiddetle aynı şey olduğunu göstermektir. Bunun sonucunda, düşünme ya da usavurma, iletildiği insan tarafından paylaşılacak zorunda değildir --nasıl haz, edinildiği kişi tarafından paylaşılacak zorunda değilse. Kurbanların maruz bırakıldığı şiddet eylemleri ıspatın ıspatladığı daha yüksek bir şiddet biçiminin yalnızca bir yansımasından ibarettirler. Her liberten, ister suç ortaklarının isterse kurbanlarının arasında olsun, usavurmaya giriştiği zaman kendi yalnızlığının, biricikliğinin sıkışıkya kapalı çemberine yakalanmış haldedir --iddia bütün libertenler için aynı olsa bile. Her bakımdan, göreceğimiz gibi, sadist "öğretmen" mazoşist "eğitici" ile tezat içindedir.

Burada da Bataille'ın Sade hakkında söyleyeceği bir şeyler var: "bu konuşan ile dinleyenler arasında her türden ilişkiden tiksinen bir dildir." O zaman, bu dilin şiddet ile erotizm arasındaki ilişkide bulunması gereken ıspat işlevinin en üstün gerçekleşmesi olduğu doğrusa, öteki yan, yani buyruklarla tasvirlerin dili yepyeni bir ışık altında görülecektir. Bu dil hala oradadır, ama tümüyle bağımlı hale gelmiştir, ıspat unsuruna dahil olmuştur, orada dalgalanıp durmaktadır. Tasvirler, bedenlerin tavırları sadece ağza alınmaz, tiksindirici ve dehşet verici tasvirlerin yaşayan diyagramlarıdır; benzer bir şekilde, libertenlerin telaffuz ettiği emirler de birtakım problemlerin bildirilmesidir --bunlar sadist teoremlerin daha derinlerde temellenmiş zincirine gönderirler: Noireuil "Meseleyi teorik olarak ıspat ettim", der, "hadi şimdi onu pratikte test edelim."

O halde ikili bir dil oluşturan bu iki şeyi ayırdetmeliyiz. İlki, yani emre dayalı ve tasviri unsur kişisel hale ilişkindir ve onu temsil eder; sadistin hem kişisel şiddetini yönlendirir, tasvir eder, hem de onun bireysel zevklerini dışavurur; ikinci ve daha yüksek unsur ise sadizmdeki şahsi-olmayan yanı temsil eder ve bu kişisel olmayan şiddeti bir saf akıl Ideasıyla özdeşleştirir, ilk unsura boyun eğdirebilecek dehşet verici bir ıspat yapar. Sade'da Spinoza'ya şaşırtıcı bir yakınlık keşfederiz --matematiksel bir ruhun damıttığı doğalcı ve mekanist bir yaklaşım. Bu ise o bitip tükenmez tekrarları, örnekleri çoğaltmanın ve kurban üstüne kurban çağırmanın sürekli ilerleyen niceliksel sürecini açıklar, dur durak bilmeksizin indirgenemez bir şekilde yalnız kalmaya mahkûm bir iddianın binlerce, ama binlerce çemberini tekrarlayıp durur. Krafft-Ebing böyle bir sürecin esas doğasını sezmişti: "Bazı vakalarda kişisel unsur neredeyse hiç yoktur. Kişi oğlanları, kızları dövmekten cinsel zevk alır, ancak sapkınlığının saf kişisel-olmayan unsuru çok daha ön plandadır... Bu tipteki insanların çoğunda bu tür güç duyguları belli kişiler nezdinde olsalar da, burada büyük ölçüde coğrafi ve matematiksel kalıplarla işleyen belli bir sadizm biçimiyle ilgilidir..."

Masoch'un eserinde de emre dayalı ve tasviri biçimi daha üst bir işleve götüren benzeri bir aşma bulunuyor. Ama burada herşey artık bir ikna etme ve eğitim meselesi haline geliyor. Artık bir kurbanın üzerine çullanıp ondan ne kadar rıza göstermez, ne kadar ikna olmazsa o kadar büyük bir zevki söküp alan bir işkenceciyle karşı karşıya değiliz. Daha çok işkencecisini arayan bir kurbanla, şemaların en tuhafını gerçekleştirmek üzere işkencecisini eğitmeye, onu ikna ederek bir ittifak kurmaya çabalayan biriyle karyı karşıyayız. Reklamların maşosizmin dili olmasının, gerçek sadizmde onlara yer olmamasının nedeni budur ve mazoşist sözleşmeler yapıp dururken sadist onları aşağılar ve yırtıp atar. sadist kurumlara ihtiyaç duymaktadır,

mazoşist ise sözleşme ilişkileri, kontratlar peşindedir. Ortaçağ düşüncesi hatırı sayılır bir hissiyat gücüyle şeytanla iki tip alışveriş olabileceğini ayırdetmişti: ilki "şeytana kapılma"ydı, ikincisi ise şeytanla yapılan bir anlaşma ya da ittifak. Sadist kurumsallaşmış "mülkedinışle" uğraşır, mazoşist ise üzerinde anlaşılmış ittifakla, sözleşmeyle. Mülkedinme sadistin özel delilik biçimidir, anlaşma ise mazoşistinki. Kadını bir despot kılığına sokabilmek, onu işbirliğine razı etmek ve ona "göstermek" bir mazoşist için esastır. Esas olarak mazoşist bir eğitimcidir ve bu yüzden her tür eğitim girişimindeki risklerle karşı karşıya kalır. Masoch'un bütün hikayelerinde ikna olmuşsa bile kadın temelinde hala kuşku duymaktadır, sanki hala korkuyor gibidir: uygun olmayabileceği, ya aşırıya kaçacağı ya da yetersiz kalacağı bir role sürülmüştür sanki. Boşanmış Kadın'da kadın kahraman şöyle yakınır: "Julian'ın ideali zalim bir kadındı, tıpkı Büyük Katerina gibi bir kadın --ama heyhat, ben ürkek ve zayıftım..." Venüs'te ise Wanda şöyle diyor: "Bunu yapacak gücüm olmadığından korkuyorum, ama senin için sevgilim, yapmak istiyorum..." Ya da yine: "Dikkat et! Bundan zevk alacak kadar büyüyebilirim..."

Masoch kahramanlarının eğitim uğraşları, kadınlara boyun eğişleri, tahammül ettikleri işkence ve acılar onların İdeal'e tırmanışlarındaki bir sürü mertebedir. Boşanmış Kadın'ın alt başlığı Bir İdealistin Tırmanışı'dır. Venüs'ün erkek kahramanı Severin kendi uydurduğu "süper-duyuşculuk" öğretisinin akidesi olarak Faust'ta Mephistopheles'in sözlerini seçer: "Sen ey duygusal, süper-duyuşlu liberten... küçük bir kız bile seni burnundan tutup sürüklerdi..." (Goethe'nin metninde Übersinnlich "duyular-üstü" anlamına gelmez, "üst-düzeyde-duyan", "üst-düzeyde-tensel" anlamına gelir. Bu Sinnlichkeit'in et ve duyusallık anlamına geldiği tanrıbilimsel gelenekle uyum içindedir.) Öyleyse mazoşizmin tarihsel ve kültürel onayını mistik ve idealist inisiyasyon ayinlerinde araması gerektiği şaşırtıcı değildir. Tıpkı Venüs'te olduğu gibi, bir kadının çıplak vücudu ancak mistik bir zihin halinde temaşa edilebilir. Bu durum çok daha açık bir şekilde Boşanmış Kadın'da beliriyor. Orada hikayenin kahramanı Julian bir arkadaşının hastalıklı etkisi altında kalarak hayatında ilk kez metresini çıplak görme arzusuna kapılır. Önce "gözlemlemek" gibi bir "ihtiyaçtan" dem vurur, ama içinde hiçbir "duyusal şey olmayan" dinsel bir duygu tarafından altedilir (işte burada elimizde fetişizmin iki temel safhası var). İnsan vücudundan sanat eserine, sanat eserinden de İdea'ya yükseliş kırbacın gölgesi altında olmalıdır. Masoch diyalektik ruhla galeyana gelmektedir. Venüs'te hikaye yarıda kalmış bir Hegel okuması sırasında görülmüş bir rüya tarafından motive edilmiştir. Ama esas etkili olan Platon'dur. Sade Spinozacıyken ve ispata dayalı aklı kullanırken Masoch platoniktir ve diyalektik hayalgücüyü çalışır. Masoch'un hikayelerinden biri Platon'un Aşk başlığını taşıyordu ve Ludwig II'yle macerasının kaynağındaydı. Masoch'un Platon'la ilişkisi sadece düşünülebilir şeylerin dünyasına yükselme meselesinde değil, bütün bir diyalektik tersyüz etme, maskelenme ve ikileşme tekniğinde de belirir. Ludwig II ile macerada Masoch önce mektuplaştığı kişinin erkek mi kadın mı olduğunu bilmiyordu; sonrasında tek bir kişi mi çok kişi mi olduğunu bilmez, hatta karısının bu epizotta ne gibi bir rol oynayacağını da farkında değildir --ama yine de her şeye hazırdır, tıpkı talih anını yakalayıp elde edecek bir diyalektikçi gibi. Platon Sokrates'in yer yer seven kişi olarak görüldüğünü, ama aslında sevilen kişi olduğunu göstermişti. Mazoşist de aynı şekilde otoriter kadın tarafından eğitilen ve biçimlendirilen biri gibi görünür; oysa temelinde kadını biçimlendiren odur, onu giydiren ve ona zalim laflar söyletendir. İşkencecisinin ağzından konuşan kurbandır ve kendini esirgemez. Diyalektik sadece serbestçe konuşmak anlamına gelmez, bu türden dönüşümler ya da yer değiştirmeler ima eder ve hem rollerin hem de sözlerin böyle

ters dönüşleri, ikileşmeleriyle işleyen çok sayıda düzlemde oynanan bir sahneye dönüşür.

Pornolojik edebiyat her şeyden önce dili kendi sınırlarıyla karşı karşıya bırakmayı amaçlar --yani bir anlamda "dil-olmayan" şeyle (konuşmayan şiddet, hakkında konuşulmayan erotizm). Ama bu iş ancak dilin içinden bölünmesiyle mümkündür: emre dayalı, buyurucu ve tasviri işlev daha üstün bir işleve doğru kendilerini aşmalıdır: kişisel unsur böylece yansıma yoluyla kişisel olmayan unsura varır. Sade arzuda en özel olan şeyi açıklamak için evrensel analitik bir Akıl çağırıldığında bunu sadece onun bir Onsekizinci yüzyıl adamı olmasının kanıtı diye düşünmemeliyiz; bir şeylerin özel olabilmesi ve buna tekabül eden delilik aynı zamanda saf akıl İdeasını da temsil etmelidir. Benzer bir şekilde Masoch da hem diyalektik ruhu, hem de Mephistopheles ile Platon'un ruhlarını çağırıldığında bu sadece onun romantizminin kanıtı olarak kabul edilemez; burada da özel meseleler diyalektik ruhun kişisel-olmayan İdeali üstüne yansıtılmış olarak görünüyorlar. Sade'da dilin buyurucu ve tasviri işlevi kendini aşarak saf ispata dayalı, kurucu işleve varıyor; Masoch'da da bu aşma diyalektik, mitik ve ikna edici işleve varıyor. Bu iki aşkın işlev esas olarak sözkonusu iki sapkınlığı karakterize ediyor --içinde garabetin yansıdığı ikiz yollar bunlar.

Salo Ya Da Sinemanın Yüz Yılı

Ulus Baker

Hatırlayalım: PPP bu filmi 1975 yılında, Hayat Üçlemesi'nin (Decameron, Canterbury Hikayeleri ve Bin Bir Geceler) ardından "nihai filmi" olarak çekmişti. Ahlaki düzen bütün kıtalarda sarsıldı. Yeniden her izlenişinde bu film insanda psikanalistlerin anlattığı "bastırılmışın geri dönüşünü" yaşamadan edemez. Diyorlar ki "katlanılamaz" olmaktan çok, "neresinden tutulacağı asla belli olmayan" bir film bu. Ancak "pusuya yatarak" seyredebilirsiniz sanki. Sinematografik bir şaheser olduğu doğru: bir seyirci onu seyrederken karın kaslarında belli bir kasılma payını ayarlamak, belli bir "bakış açısına" --film aslında seyredilmiyor, filme maruz kalınıyor unutmayalım-- yerleşmek, gardını almak zorunda. Film üstündeki sansür İtalya'da 76 yılında kalkıyor. Fransa'da ise filmi göstermek söz konusu olduğunda bürokrasi ve yasama ne yapacağını şaşıyor.

Peki, nedir bu tuhaf film? Mektuplarından ve söyleşilerinden anlıyoruz ki Pasolini uzun bir suredir Sade'i filmetmek için yanıp tutuşuyordu. Decameron, Binbir Gece, Canterbury, bunlar sanki bir hazırlıktı --ve bunlar yine de "güzel" filmlerdiler... Nihai nokta Sade ile konmalıydı. (Pasolini bunu Heretik deneyim adlı kitabında kısmen ve teorik uzantılarıyla yansıtır). Ama filmi çekme olanağı olduğunda PPP'de sanırım Sade'a karşı güçlü bir nefret uyanmıştı (yeni bir nefret ve daha önce yok). İleride göreceğimiz gibi bu nefret bazı Fransız düşünürlerini filmin değilse de Sade ile ilgisi olduğu fikrinin aleyhine döndürdü --başta Barthes ve Foucault, görecegiz...

Pasolini, bir eşcinsel olarak "cinsel özgürleşme" adına yapılan her şeyden, nedendir bilmem (ama tahmin ederim ve tahmin bir teori olabilir ancak) nefret etmeye başlamıştı. Kendisi Salo ile bu "kötülükten" arınmak istemiş olabilir --ama biz "normaller" (yani "normal" heteroseksüeller, "normal" eşcinseller, "normal" sapkınlar) kendimizi Salo'dan nasıl arındıracağız. Ahlak kuralları bize arınmadan çok "kurtuluşlar" dayatırlar. Salo'dan nasıl kurtuluruz içgüdüleriyle hareket ederler. Oysa "arınma" daha yüksek bir yaşantıdır. Salo filmini seyrettikten sonra ondan kurtulamazsınız, sineye çekerek "arınmaya" çabalayabilirsiniz ancak. O halde filmin bir başarısı var en azından: çünkü PPP de bu filmi arınmak için çekmiş olmalı. Ancak tam da bu noktada neden Sade üstüne en önemli çağdaş denemelerden birisini kaleme almış olan Roland Barthes'in bu filme karşı bir uyarıda bulunma ihtiyacını hissettiği sorunuyla karşı karşıya kalıyoruz: Salo filmini "tam anlamıyla Sadecı kılan" tek şey onun yeniden-elde-edilemezliğidir. Bizzat Pasolini şunları söylüyordu: "Hayat Üçlemesi türünden filmlerden hala yapabilecek olsam bile artık yapamazdım: çünkü artık vücutlardan ve cinsel organlardan nefret ediyorum." Demek ki 1975 yılında PPP bir "dönüş" yapıyor --artık hazcılığın, "cinsel devrimin" Pasolini'si değil. Düşünüyör ki bu devrimin bütün sonuçları üzüntü verici oldu. Cinsellik artık ticari bir fenomen, bildiğimiz tek görüntüsü "götürme", "komplo", açılan ya da kapanan krediler -- cinsellik ticari bir fenomen. Lutherci Mektuplar başlıklı ironik yazısında PPP gençlerin çift taraflı konformist olduklarını söylüyor: "üstelik yasıyorlar, yoksa ölmüş olmaları gerekmez miydi?" Gençlerin tek sloganı artık "güzeliz, o halde çirkinleştirilim kendimizi". Bu 68 sonrası yenik ve kötü bir gençlikti PPP'ye göre.

Salo sonuçta "küçük burjuvazi" üstüne bir film. Yani 70'li yıllarda sınıf mücadelelerinin kasılıp kalması sonucu on plana çıkan "yok-sınıfla" ilgili. Daha önce

ihmal etmiş, yeni tanışıyor ve tam da bu yüzden Salo gerçekten de çok sorunlu bir film. Daha önce Pasolini için bir "açıklık" vardı: büyük burjuvazi ile halk arasındaki karşıtlık. Ama artık Sade gibi bir figürü sevmiyordu: "dehşet verici bir edebiyat". O halde niye Salo'yu çekti? Hatırlayalım: filmin en dehşet verici, tüyler ürpertici ve mide bulandırıcı sahneleri aynalardan yansır. Her şeyi gösteren şeye ayna deriz. Film her şeyi göstermez, ama ayna illa ki karşısındakini göstermekle yükümlüdür. Bu yüzden Salo Pasolini'ye göre zaten "imkânsız filmidir". Salo'da sadizm filan yoktur, aksine Pasolini'nin yeni öğretisi gibi işleyen bir mazosizm vardır --eski filmlerine topyekûn bir reddiye. Bunu bir iki "kötü" eseri dışında kim yapabilirdi?

Şu anı dondurma --Salo'nun temel prensibi. Onu bir "ayna" kılmaya adanmış. Ama bu aynada başka bir güç var (hiçbir aynada verili olmayan) --öfkeli bir ayna bu. Artık İtalyan gençliğinden sıkılıyordur PPP. Ve ölümüne götürececek yolculuğuna başlamıştır.

Bir defa, Sade'in metaforik işkenceler şatosu yitip gitmekte olan bir faşizmin yalıyarına dönüştürülmüştür. Bilindiği gibi (sanıyorum) Salo Mussolini faşizmosunun kurduğu geçici son cumhuriyettir. Grotesk, kaba, acımasız... Ve aslında Almanlar tarafından yönetilen... Artık Hitler eski müttetiğine bile güvenmiyordur ve onun için bir cumhuriyet tesis etmiştir --kuzeyde, dağlarda, saklanılabilir yerlerde... Ama büyük dert savaş kaybedilirken saklanmaktan çok "saklamaktır" --yol açılan ya da doğrudan ifa edilen felaketlerin insanlığın eline geçmesini engellemek... Sonuç 1943 Eylülünden 1944 Ocağına kadar hüküm süren bir "dehşetler cumhuriyetidir"... Hitler'in Stalingrad yenilgisi ufukta belirirken cepheye gönderdiği ünlü telgrafın yansıması: "savaş kaybediliyorsa milletimiz yok olsun!"

Şeytanla Tango

Ulus Baker

O bir karışım üstadıdır: Meyva salatası, kokteyl, tuz ruhu...

O bir soru üstadıdır: Cevap beklenmeksizin sorulan...

O bir kanun üstadıdır: İşin üçkağıdına eremezsen...

O bir kayak üstadıdır: Uludağ'da ve başka her yerde... Kemikkıran...

Haute Couture teğeli, saklanmış defo, çekingen dilekçe...

O bir hengâmedir, yangınlarla uluyan...

Shoah ve Tekillik

Ulus Baker

Dokuz buçuk saatlik bir filmin metninin kitabı bizi nereye kadar götürebilir? Bence bu trajik metin bizi her şeyden önce doğrudan doğruya sinematografiyi bir asırdır ziyaret eden bir meselenin göbeğine taşınmalı, edebiyatın ya da kitap eleştirisinin değil. Claude Lanzmann'ın Shoah'ı bir kitaba sığdırılabilmiş uzun bir tanıklıklar filmi ve tıpkı Jean-Pierre Faye'in Langages Totalitaires'i (Totaliter Diller) gibi salt metin olarak da bırakılabilirdi. Zaten film Türkiye'deki haliyle gösteri toplumunun, sinema repertuarlarının sınırlarını aşıyor. Dolayısıyla burada kitap üstüne tartışmaktan çok sinema ve film üstüne tartışacağım.

Hatırlanırsa Michael Moore'un –seyretmediği– Fahrenheit 9/11 filmine yönelik müstehzi eleştirisinde Jean-Luc Godard “Bu filmin belki de Bush'un işine yarayabileceğini...”, “belki George W. Bush'un Moore'un sanmak istediği kadar aptal olmayabileceğini...”, hatırlattıktan sonra, teknik bir meseleye değinirmiş gibi sarf ettiği bir cümlede, Moore'un “imaj ile metin arasında ayırım yapmayı bilmediğini” söylemişti. Bu cümlenin gazetecilerin gözlerinden kaçan önemi, tartışacaklarımız bakımından çok büyük ve derindir. İmaj ile metin arasında ayırım, ya da imajın asla metni, sözü tekrarlamaması ve de tersi, işte özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasını hep ziyaret etmiş olan bir tema, ya da beklenti...

Sorun Blanchot'dan kaynaklanıyordu: *Parler c'est pas voir* (konuşmak görmek değildir) gibisinden bir formüldü bu. Edebiyatı merkezine alan bu tartışmasında Blanchot gündelik ampirik konuşma yetisi ile bir “üstün konuşma yetisi” arasındaki ayrımı, giderek kopuşu, edebiyatın tanımı düzlemine yükseltmenin peşindeydi. Gündelik konuşma “görülebilir ancak o anda kendisine hitap edilen kişinin görmediği” bir şeyleri söylemek içindir: “Yağmur yağıyor”, “Televizyonda haberler başladı” gibisinden... Kant'ın “yüksek yetiler” öğretisine benzer bir kavram inşası süreci boyunca Blanchot konuşmanın, sözün bir “üstün yetisi”ni tanımlamaya girişecektir. “Konuşmak görmek değildir” böylece şu anlama gelir: Sadece söylenebilir olanı söylemek; sadece konuşulabilir olandan, başka bir şekilde ifade edilemeyecek olandan bahsedebilmek. İşte edebiyat, eğer yüksek bir metinse, buydu. Tabii ki kendine ait nedenlerle Blanchot sadece konuşulabilir olanın deneyimlenemezlerden, yani ölümden ve sonu belirsiz olan dostluklardan ibaret olduğunu düşünebiliyordu ve bunlar halen günümüz felsefesinin ana temalarını oluşturuyorlar.

Tıpkı Paul Valéry'nin şiiri “ses ile anlam arasında tereddüt” olarak tanımlaması gibi, Blanchot da, muhtemelen salt edebiyatla ilgili olduğundan ileride Foucault'nun, bir bakıma da Deleuze'un çözmeye çalışacakları bir tereddüt içindeydi sanki: Foucault, “ve de tersi” demektedir, yani *voir c'est pas parler* (görmek konuşmak değildir). Formülü tersine çevirerek bir çifte olumlama elde etmeliyiz. Yeni Roman akımını etkileyen karmaşık bir tartışmanın içindeyiz ve hatırlanırsa, Marguerite Duras, Robbe-Grillet ve diğerleri romanlarına paralel bir film yapma çabasını asla bir tarafa bırakmadılar. Elbette romanlarını film yapmadıkları gibi, filmlerini de yazıya dökmeye kalkışmadılar. Foucault'nun “ve de tersi” dediği formül, yani “görmek konuşmak değil”, tıpkı Blanchot'da olduğu gibi bir “üstün görme yetisi”ni harekete geçirmeliydi ve bu yeti işte görsel adını verdiğimiz sanatlara, giderek sinemaya götürüyordu. Salt görülebilir olanı görmek ve göstermeyi bilmek; işte sinema buydu. Godard'ı, Cahier du cinéma dergisi sayfalarından film setlerine, giderek Sinema-Hakikat alanına sürükleyecek olan iklim de buydu.

“Bu Bir Pipo Değildir” (*ceci n'est pas une pipe*) başlıklı kısa kitapçığında Foucault,

Magritte'in eseriyle ama onun aracılığıyla da, yeniden kendi süregitmekte olan eseriyle buluşur. Bu resmin üç paradoksal versiyonu vardır: Bir pipo resmi, altında "bu bir pipo değildir" yazar; bir karatahta resmi, tahtada bir pipo ve yine tahtanın üstünde "bu bir pipo değil" yazar; üçüncü ve son versiyon ise yine tahtada resmedilmiş bir pipo ve altında, tahtanın dışında "bu bir pipo değil" yazısıdır. Tezgâh bir okuldur: yetiştiren ve cezalandıran. Ancak, aynı zamanda modernliğin kapatma toplumlarının temel formülünü ve Foucault arkeolojisinin ilkelerini de açığa vurur. Yargıç demektir ki bu bir hapishane değildir; çünkü biz orada ıslah ediyor, eğitiyor, topluma yeniden kazandırıyoruz.

Okul, öğretmenin tahtaya bir pipo çizerek "bu bir pipodur"u öğretmeye çabalayan kurumdur; ona karşı direnç ise elbette Magritte'in yaptığı gibi tersine çevirme yoluyla, yani söz ile imaj arasındaki bağı kopartmakla, hiç değilse sorunlu hale getirmekle mümkündür. Bir görülebilirlikler alanı ve süreci kurmaya yönelecek sinema da buralardan pek uzakta değildir. Bazin ile Deleuze'un genel olarak bir "tanıklıklar sineması" diye tanımladıkları İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaları, İtalyan neorealismo'suyla başlayarak, Yeni Dalga'dan Bağımsız Sinemalara sıçrayarak, Üçüncü Dünya sinemasını katederek "tanıklık değerlerini" yüksek görme yetisinin hizmetine sunacaktır.

Sinema özünde montajlanmış belgelerdir ve tüm yirminci yüzyılı kaydetmiştir; bütün mümkün tanıklıkları, yapılamayan filmler de dahil olmak üzere içinde barındırmaktadır. Her fotoğraf, her film parçacığı bir "belge" olduğuna göre, "belgesel" demek, belgelerin ötesine geçmek ve görünmeyenleri görünür hale taşımak olmalıdır. Yoğunlaşmış tanıklık olarak belgesel sinemanın büyük kariyerlerini sayabiliriz: Dziga Vertov, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Jean Rouch, Glauber Rocha, Aleksandr Sokurov... Sorun hep, gösterilen ile söylenen arasındaki bağı koparmak meselesinde düğümleniyor gibidir. İmaj ile ses arasındaki bağı koparmanın teorisini zaten Robert Bresson gibi büyük bir sinemacı yapmıştı. Ancak amacı Tanrı'yı imajların arkasında ve ötesinde belirlemeyi başarmaktı. İmaj ile metin, tipik olarak televizyonun, yani epeydir sinemayı öldürdüğü söylenen aletin, ortamında birbirlerine birebir tekabül ettirilirdi. Godard'ın Moore'u ve filmini neden küçümsediği anlaşılıyor değil mi? Sonuçta bu bir TV Show'dan öteye gitmeyen bir filmik düşünme tarzıdır. Ne söylediği imajdan kopabilir, ne de imaj söylenenin yerini alarak ötesine geçebilir.

Lanzmann'ın Shoah'ı ise aynı hatalara ilginç bir şekilde sahip olmasına rağmen kuşkusuz Moore'un banal politik performansına indirgenemez değerler taşıyor. Yine de Hegel'in asırlar önce yazdıkları her ikisinin de hatasını ve sınırlılıklarını yeterince dışa vuruyor: "Namuslu bilinç her anı sabitlemiş bir özsellikmiş gibi alır; o, yaptığını sandığı şeyin tam karşısını yaptığından bihaber olan kültürsüz bir düşüncenin tutarsızlığından ibarettir. Yırtılmış bilinç ise, aksine, sapkınlığın bilincidir, üstelik mutlak sapkınlığın. Orada kavram hâkimdir; namuslu bilinç için birbirinden çok uzak olan düşünceleri bir araya toplayan kavram; dolayısıyla da dili ruhla yüklüdür." Sorun biraz da imajların Deleuze'un "seyreltilebilirlik" dediği bir niteliği yüzündendir. Moore her şeyi aktüalite içinde tam tamına kuşatmak, teslim almak, belirlemek istemektedir. Lanzmann ise Auschwitz'den bugüne elde bulunan birkaç kaçak fotoğrafın Shoah'ın dehşetinin mutlaklığını "ispat" edemeyeceğini düşünerek filmini hiçbir tarihsel belgeye başvurmeyen bir yüzleşme aktüalitesi çerçevesinde biçimlendirir. Oysa imajlar her zaman "seyreltik" varlıklardır; gerçeğin yalnızca bölük pörçük kısımlarını, parçalı bir tarzda ifade ederler. Yüksek görme yetisinden anlamamız gereken de işte bu bölük pörçük imajlar, metinler, bilgiler, enformasyonlar arasındaki üst bağı kurmayı başarmak olmalıdır. İstenen aslında Moore'dan farklı olarak, her şeyi gösterilebilir bir şov halinde tutmak değil, şovu bir araç olarak kullanarak gerçeğin, yani Auschwitz gerçeğinin "hayal bile edilemez",

“düşünülemez” olduğunu vurgulamaktır. Bunun Heidegger’in en tuhaf etkileriyle oldukça beslenmiş olan Fransız düşünce dünyasının unsurlarından biri olduğu söylenebilir. İstenmektedir ki yalnızca bir hafıza, bir giz, bir dil ifadesi kalsın Auschwitz’ten geriye; ama asla imajlar değil. Amaç, sözün mutlak derecesine varmak, arşiv imajlarına asla başvurmaksızın “dehşetin mutlak sessizliğinin karşısına mutlak bir sözü çıkarmak”tır. Oysa “düşünülemez” olanın pekâlâ düşünülmesi gerektiğini, hatta esas bunun “zorunlu” olduğunu Arendt’den beri biliyorduk.

Peki ama bu “düşünülemez” nasıl düşünülecek? Epistemolojik bakımlardan bir zamanlar C. Wright Mills Sosyolojik Hayalgücü (Sociological Imagination) adlı kitabında bu konuya dikkatimizi çekmişti: Bir orta sınıf memuru konumundaki sosyolog nasıl olur da “iktidar seçkinlerinin” o gizli kapaklı dünyasına nüfuz edebilir? Elbette ki o, “belirtilerden” yola çıkarak, semptomatolojik bir tarzda hareket edecek ve “sınıfsal” olan sözünü geçerli kılacaktır. Oysa Lanzmann, şu anda yönetmekte olduğu Les Temps Modernes dergisinde yayımladığı bir makalede sorunun “belge değil gerçek” olduğunu yazıyordu. Varsayım toplama kamplarından hiçbir izin geriye kalmamış olduğudur. Dolayısıyla Lanzmann hafızaya ve tanıklıklara sözler düzleminde, dil aracılığıyla yüklenerek performatif bir işlem gerçekleştirecektir. İtirafı elde etmek ve “en temsile gelmez şeyin görsel eserini yaratmak”...

Kuşkusuz Lanzmann’ın Schindler’in Listesi filmi konusunda Hollywoodçu tarzda “Auschwitz’i yeniden inşa etmeye kalkışan” Spielberg’e yönettiği eleştiriler haklıdır; ancak güçlü değildirler, çünkü ardından “Eğer SS’lerin çektiği gizli bir gaz odası filmi bulsaydım, onu, nedendir bilmem, göstermez yok ederdim” diye eklemektedir. Bu ise filme başvurmaksızın nasıl film yapılabildiğini, giderek her şeyin efektif bir metne nasıl indirgenebilmiş olduğunu göstermeye yeter. İddiası bunun sonuçta “nihai film” ve Shoah’ın mutlak ispatı olduğudur. Bizzat toplama kampı kurtulanlarından biri olan Semprun’un dehşetini celbeden bu iddialı sözler, Lanzmann’ın “belge fetişizmi” denen şeyi eleştirirken kendisinin düştüğü bir “tekillik fetişizmini” beslemeyi sürdüren şöyle bir mantık zincirlemesiyle sürmektedir: Olay tekil, biriciktir, çünkü hiç bir belge kalmamıştır. Sistematik olarak Naziler bütün belgeleri yok etmişlerdi ve çok tekil tanıklıklardan ve itiraf sözlerinden başka hiç bir araç, bu biricik olayı ifade etme gücüne asla sahip değildir. Buna karşı, Didi-Huberman’ın şimşekleri üstüne çekmeyi göze alarak analiz ettiği dört Auschwitz fotoğrafı ileri sürülebilir elbette. Ancak bunun da yeterli olduğunu düşünmüyorum. Lanzmann’ın mantık zincirinin Ravaisson gibi bir “retçi tarihçi”nin mantığıyla belli bir ortaklığı vardır: “Her türlü belgeyi taradım, tanıklarla konuştum, her türlü araştırmayı yaptım, ancak gaz odalarını gözleriyle görmüş olan tek bir tanıkla karşılaşamadım...”.

Hikâye bir zamanlar Spinoza’nın Tractatus Theologicus-Politicus’unda (Tanrıbilimsel-Siyasal Çalışma) sorunlaştırdığı iki “yorumcu-hermenötik” konum arasındaki farka ve benzerliğe aynen tekabül ettiğini düşündürüyor. Spinoza’nın eleştirisi iki yorumlama tarzı arasındaki farkın pek de o kadar büyük olmadığı yolundaydı. Maimonides eğer kutsal kitaplarda çelişkili iki anlatım ile karşılaşırıksak, sözgelimi Tanrı özünde tek iken “biz” diyorsa, o zaman doğru olan aklın emrettiğidir; ötekisi ise metafordur, ya da üslup unsurudur. Al Fakr ise diyordu ki: “Eğer Tanrı ‘biz’ diyorsa onun ‘çoğul’ olmadığını dogmalar açıkça belirttiğine göre bunun bir metafor olduğunu düşünmeliyiz; çünkü açıkça denmektedir ki Tanrı birdir.”. Spinoza’nın eleştirisi her ikisine de aynı biçimde yönelmektedir: Her ikisinin de varsayımı kutsal kitapların her zaman “doğruyu” söyledikleridir; dolayısıyla bir çelişki söz konusu olduğunda mutlaka terimlerden birinin metafor olduğunu varsaymak zorunda hissediyorlar kendilerini. Oysa kutsal kitaplar asırlar boyu müdahale edilmiş, değiştirilmiş, kopyalanmış, yeniden

yazılmış oldukları varsayılabilecek metinlerdir. Amaçları da doğal akıl yoluyla doğru yolu bulamayanlara buyruklar, masallar ve ibretler yoluyla doğru yolu imlemektir.

Lanzmann'ın varsayımı da toplama kamplarının mutlak doğrular arasında olduğudur; tıpkı Ravaissın'un aynı mantık zincirini toplama kamplarının hiçbir zaman var olmadığını kanıtı olarak kullanmaya girişmesi gibi... Spinoza, kutsal kitapların da doğadaki nesneler gibi incelenmesi gerektiğini öneriyordu. Bu belki kutsallıklarına hanel getirecekti ama anlatısal güçleri insan toplumları açısından yine de güçlü kalacaktı. Mutlak doğruluk yükü Lanzmann'ı da, Ravaissın'un çarpık mantığını da ziyaret ederken Holocaust'un biricik bir olay olsa bile kendi dışında pek çok benzerine, kendi içindeyse oldukça karmaşık toplumsal, politik, iktisadi ilişkilere sahip bir karmaşa olduğunu gözler önüne sermeyi engelleyecek bir "tekil düşünce" örneğini de veriyor. Bunun nedeni, Lanzmann'ın her türden görsel-işitsel ya da metinsel arşivi reddederken aslında kendi Shoah'ındaki bütün tanıklık sözlerinin de bir arşiv oluşturduğunu, bir arşivin imajlarla ve belgelerle birlikte ortaklaştığı "bölük pörçüklüğe" sahip olduğunu unutarak bunu "nihai doğru", bir "mutlak eser", bir "anıt" havasında sunmakta acele etmesidir: "Her şey tamam işte; hepsi bu... Daha diyecek ne var ki?"...

Oysa daha denecek olduğu gibi çoktan denmiş pek çok şey var. Her şeyden önce toplama kampları jargonunda Sonderkommando adı verilen ve kamp içinde toplu ölümleri ifa etmekle, örgütlemekle görevlendirilen ve elbette ki Naziler tarafından "tanıklık tehlikeleri" bakımından sonuçta mutlak olarak yok edilmeleri planlanan mahkûmların, yenilginin ilerlediği sıralarda yok etmekle görevlendirildikleri arşivlerden kurtarabildikleri bir takım imajlar, fotoğraf, film ve belge parçacıkları... Kampların Nazi mitolojisinin temaları uyarınca, bir zamanlar Dumézil'in tasvir ettiği "üçlü işlev" artı paryalar ("Müslümanlar" deniyordu onlara) şeklinde organize edildiği tasavvur edilebilir. İşte bu paryalardan bazıları, nihai çözüm sonrası arşivleri yok etmekle görevliyen fırınlara aciliyet mazeretine de sığınarak aşırı yüklenme yapmak suretiyle bazı imaj ve belgeleri yok oluştan kurtarabildikleri, ya da kendi seçimlerince geriye bazı seçilmiş metinleri ve fotoğrafları bırakabildikleri biliniyor çoktandır. Anlatılabilecekleri yalnızca geride kalan kalıntılarlaydı çünkü... Bunun da nedeni ve kaynağı olsa olsa Nazilerin ulusal plana yaymış oldukları bir Narsisizm uyarınca sonradan yakmak zorunda kalacakları bütün o dehşet görüntülerini topyekun kaydetmeyi asla ihmal etmemiş olmalarıydı. Sonuçta elde Nürnberg ya da Eichmann olaylarından daha sessiz, ama çok daha derin ve daha güçlü, çok daha ifade gücü taşıyan bölük pörçük bir küme kalıyordu; imajlardan, mektup kırıntılarından, fotoğraf ve film negatiflerinden oluşan...

Lumière kardeşler sinematografi ilk icat ettiklerinde operatörlerinin çektiklerine "vues", "bakışlar" adını vermişlerdi. Anlatıdan en uzakta durdukları söylenebilecek "teşhisler" ya da "filmik tasvirler" denebilir bunlara. Serge Daney ile yaptığı bir söyleşinin ilginç bir noktasında Godard film yapmayı, yani imajlar üretimini, ama asli olarak montajı bir "tıbbi teşhis" ile karşılaştırır. İşte bu sinüzit dendiğinde şeye bir ad konulduğu gibidir her şey. Eski Yunanlılar da "şeylerin gerçek adı" gibisinden bir mefhumla sahiptiler. Bu mefhum dilin ötesinde şeylerin tanrısal ve gerçek adları bulunduğuna, dolayısıyla Pindaros'un andığı bir "Tanrılar Dili"nin var olduğuna işaret ediyordu. Bir imaj ise gerçekten de bir kelime gibi davranmaz, temsil öncesi bir alanda yer alır ve "şey" ne ise onu gösterir; oysa kelime her zaman şeyle bizim aramıza girer, bir dolayım oluşturur. İmajların kelimelerin bütünlüğüne karşıt olarak bölük pörçük olmaları, seyrelmiş olabilirlikleri de işte bundandır. Spinoza da Tractatus'unda Musa'nın karşılaştıklarını şöyle tasvir eder: Kafasında bir imaj vardır (dağdaki alev almış çalılık), bir de söz (Tanrının kendisine doğrudan hitabı)... Doğanın her şeye gücü yeterliği (Spinoza felsefesinin dediği şey) ilkindedir; Tanrıbilimin zorunlu yanılsamaları (Tanrının kelamı) ise ikincisinde. Musa kelam ile imajın birbirlerini tekrarlayışının kurbanı

olmuştur: bir mucize...

Söz ile imajın birbirlerinden koparılışı Deleuze’ün incelikli tartışmasına konu olan Straub filmlerinde neredeyse temel filmik strateji olarak benimsenir. Eğer toplama kamplarında olup bitenler arşivde değilse, ceset yığınları gösterilemezse, altında yattıkları topraklar, ormanlar ve çayırlar gösterilecek ve anlatı sözle şekillenecektir. Bu gerçekten katlanılamaz güçte bir imaj tipidir. Belgesel sinemayı hayvan ve uzaydan, biraz da savaş kahramanlarının hikâyelerinden ibaret görmeyen herkes, bu imaj gücünü dolaysızca tanıyabilir. Yüksek görme yetisi bir “görmeye sunma”dır ve mesele Ici et Ailleurs’de (Burada ve Başka Yerde) Godard’ı ziyaret etmiş olan bir çatışkıdır. FKÖ adına çekilen bu film, Fransız burjuvası bir kadının televizyon başındaki tanıklığına paralel olarak direniş nakaratları okutulan Filistinli çocukların görüntülerinin paralel kesimidir. Çatışkı Godard için çok zor olmalı; bu filmi burjuva televizyona mı, FKÖ’ye mi iade etmeli? Sonuçta cevap bellidir: Hiç birine... Çoğu kez propaganda amaçlı sinemanın salt propagandaya indirgenmediği durumlar olmuştur: Eisenstein, Vertov, Kulešov gibi Sovyet sinema ustalarının çoğu filmi “propaganda film” kategorisine girebilir; bazı feminist sinema teorisyenlerinin nedendir bilinmez baş tacı ettikleri Leni Riefenstahl elbette ki Nazi propaganda aygıtının asli unsurlarından biridir. Godard’ın Maocu dönemi ise iyi bilinir. Sorun gerçekten de eserin kime hitap edeceğinden çok, daha doğru bir terimle, kime “iade edileceğidir”.

Yine Godard, Sovyet ve Nazi propaganda makineleri arasındaki farklara dikkat çekerken, elbette ki Vertov’un gülen köylü ve işçi kızlarıyla Riefenstahl’ın çektiği Nazi köylü ordusunun kızlarının yapmacık merasim gülüşleri arasında asli bir fark bulunduğu konusunda duyarlılığımızı uyarmaya çalışır. Sonuçta gülme ve ağlama her yerde aynı değildirler ve koşulları tarafından belirlenirler. İmajlar ise asla sonuçlar ya da ürünler değil, doğrudan doğruya var oluş koşullarıdır. İmaj bir sonuç ya da ürün kılındığında, Hitler’in gövde gösterilerinden oluşan Triumpf des Willens (1933 Nürnberg gösterilerinin sahnelendiği) ve Olympia (Berlin Olimpiyat gösterisi) gibi filmler Riefenstahl’ın kariyerinin aslında sinematografik olmadığını, yaptıklarının asla belgesel hazinesine dâhil olmadığını, bir tür “staging”, yani kurgunun filmden önce yapıldığı ve mekânlar-zamanlar yaratımının hakikate değil sahnelemeye ait olduğu bir düzenleme olduklarını gösterir. Nazi Baş Mimar Albert Speer ile birlikte Hitler’in dev toplantı salonunda ya da meydana, resmi geçitte hangi anda belireceğinin önceden mimari olarak tespit edilmiş oluşu sert bir çizgiyle, sözgelimi Dziga Vertov’un Sine-Hakikat ve “hayat, neyse o” (jizn’ kak ona iest’) ilkeleriyle çelişir. Oysa Hitler ve Goebbels, unutmayalım, toplama kampları pratiği dâhil, savaşı ve her şeyi sinegöz titizliğiyle kameraya kaydettirmiştiler. Bütün bunlar söz konusu görüntüleri kaydedenlerin bir sinegöz oldukları anlamına asla gelmiyor.

Peki, metine indirgenmiş, demek ki indirgenebilir olan Shoah nedir? Mümkün olmayanın itirafları mıdır? Oysa Lanzmann bunu bir eser olarak sunmakta, sözgelimi Althusser’in deyişiyle “öznesiz süreç” olarak algılayamamaktadır. Film metindir; doğrudan doğruya ve elde edilebilir, gerçekten inanılmaz röportaj sekanslarından oluşmaktadır. Ancak filmik yol dışında bu sekansları elde edebilmek için bin bir türlü başka yol mümkündür ve bu da filmin doğrulanmamışlığını, röportajların ise performatif niteliğini gözler önüne sermektedir.

Ama imaj her yöne doğru, politik angajman tarzına bağlı olarak performans niteliğini taşıyabilir. Video Sanatının doğuşunda kendi vücutlarını artık ticari ve cinsel bir nesne olarak değil, “kirli imajlar” kılığında sunmaya çabalayan bir feminist kuşağın büyük bir etkisi ve emeği vardı. Tabii ki bunun kötü bir versiyonunun kameranin fetişleştirilmesi ve onunla sevişmeye girişmek gibi bir durum olabileceği, bu tehlikeden asla uzak olmadığımız da

düşünülebilir. Yine de sözgelimi “şiiirin masumiyeti” tanınırken (sözgelimi Ezra Pound) acaba neden bir belgeselcinin masumiyeti ve bağlandığı etik kaygılar sorun haline gelebiliyor?

Bunun baş nedeni, belgeselcinin kullandığı ortamın ve gerecin, giderek aygıtın gücüdür. Dilin taşıyabileceğı enformasyonun bir imajınkinden çok da yüksek olacağı dilbilimcilerin bir yanlışı ve filozofların epeydir kendilerini dilin, yani Logos’un içinde hapsedilmiş olarak görmekten pek hoşlanmalarıdır. Oysa mesela reklâmcılar bugün yazdıkları metnin ancak çok küçük bir kısmını filmlerinde kullanırlar; görselliğı düzenlemek için yazılan metinler ve senaryolar, işittiklerimizden çok daha fazlalar ve sonuçta birtakım çekim talimatlarına indirgenebilirler.

Sorun elbette filmik ortamın taşıdığı enformasyon türünün ne olduğıyla ilgilidir. Godard yıllardır ısrarla, belki de doğrudan doğruya kamplarla ilgili olan Shoah’ın da açık açık karşısında olarak, “kampların çekilmediğini” söyleyip duruyordu. Elbette Cayrol’un Resnais tarafından çekilen metni Nuit et Brouillard (Gece ve Sis) neredeyse Zola’nın J’accuse’ü (İtham Ediyorum) kadar etkileyiciydi, ancak o da Godard için yeterli görünmemiş gibidir. Yetersizliğın nedeni hiç kuşkusuz filminki değil, toplama kamplarını kendi gerçeklikleri çerçevesinde çekenlerin SS’ler olmalarıydı. Godard’ın 1987 yılında Marguerite Duras ile yaptığı bir röportajda geçen küçük bir diyalog sekansı meseleyi yeterince sorguluyor: “J.-L. Godard –Kötülük görölmek istenmiyor, sözle kötölenmek isteniyor. Bu konuda hep şu toplama kampları örneğini alıyorum; göstermekten çok ‘artık bir daha hiç’ demekle yetiniliyor. Böyle bir şeyin hiç var olmadığına dair, böyle bir şeyin pekala olduğı cevabını verecek kitaplarla karşılaşmak üzere kitaplar yazıp çizmekle yetiniliyor. Oysa göstermek yeterlidir, bakışımız hala var... M. Duras –Shoah göstermişti; yollar, derin çukurlar, sağ kalanlar... J.-L. Godard –Hiçbir şey göstermedi...” Neden göstermedi? Çünkü Godard bu konuda başarısızlığı göze alacak ölçüde Lanzmann’ın çok daha derinlerinde bir yerdedir ve bu imajlarla yüzleşmeye duyulan, duyulabilecek korkuyu (ki bu, yukarıda andığımız gibi Lanzmann’ın açık açık telaffuz ettiğı bir korkudur) iyi tanımaktadır: “Günümüzde artık gösterilmiyorlar... Kimse istemiyor zaten görmeyi... İmaj zordur...” En zor olanı da, Lanzmann’ın yaptığı gibi kurbanların bakış açısından çok zulmedenlerin dünyasından ve bakış açısından yola çıkarak göstermektir; çünkü bu “katlanılamaz” olacaktır. İnsan orada kendi insani ve insanlık dışı yanıyla aynı anda karşılaşacaktır. Üstelik Godard bütün bunları ABD askerlerinin Iraklı esirlere zulmederken şehvetle bu sahnelerin fotoğraflarını çekmelerinden çok önce söylüyordu. Hatırlanırsa, hakkındaki tartışmayı kestirip attığı Moore, bu görüntülerin elinde epeydir bulunduğunu, ancak film tamamlanmadan önce “filmin reklâmını yaparmış gibi görünmemek” adına bunları açık etmemiş olduğınu söyleyebilecek tıynetle biriydi. Tabii ki bu Lanzmann’ın “imaja reddiyesi” ile karşıtlık içinde bir tavidir ve günümüz mega kapitalizminin televizüel kurallarına oldukça uygundur. Lanzmann’ın bu kadar kötü durumda olduğınu da elbette ki söyleyemeyiz.

Bir tartışma değilse de en azından bir uyarı, Nazi mezalimi konusunda yapılan bazı filmlere yönelik bir Foucault eleştirisinde belirmişti bile: Pier Paolo Pasolini’nin Salò ya da Sodome’un 120 Günü adlı tiksindirici imajlarla yüklü filmine uzak durmak gerektiğini, Nazilerin asla çağların ruhu gibisinden derinliklere, coşkusallıkla ifade yollarına, Freudcu handikaplara sahip kişiler olmadıklarını; tam aksine toplumu ve evi pisliklerden, çingenelerden, Yahudilerden, homoseksüellerden temizleme obsesyonu içindeki yaygın bir Avrupalı tipe dâhil olduklarını, bunun bir histerik ev kadını psikolojisinden öteye geçmediğini, çok çok bir orta sınıf arzular kompleksini dile getirebileceğini söylüyordu. Heidegger’in Kehre’sinden itibaren kurulan “postmodern” konumların “temsil edilemez”, “dile getirilemez”, “düşünülemez” yaftalarıyla lanse ettikleri her şey sanki bütün karmaşıklığına

rağmen, bundan ibarettir. Blanchot'nun konumu tam tersine "olumluydu": Dert, "düşünülemez" öylece bırakmak ve bir dokunulmazlık etiğiyle, halesiyle sarmak değil, "salt söylenebilir olanı söylemek" diye tanımlanacak bir üst yetiyi harekete geçirmektir. Foucault'nun "ve de tersi..." formülü ise imajları ve halen bir yerlerde var olmayı sürdürdüğünü varsayabileceğimiz bir arşivi bize yeniden kazandıracak bir diyalektiği devreye sokmaktadır. Kampları ultra, aşırı bir durum gibi görmeye, göstermeye çalışmak, onların o sefil organizasyon mantığını kavramayı, dolayısıyla insanlığı hala ziyaret edecek bir tehdidi tanımayı reddetmek demek olacaktır. Bu çerçevede anlaşılabilecek bir diğer konum da kuşkusuz Godard'ın kendi kendine yönlendirdiği müstehzi bir suçlamadır: "Jean-Luc Godard Bay Spielberg'in Hollywood'da Auschwitz'i yeniden inşa etmesini önleyemedi..."

Bu arşivden bazı görüntülerin Ankara Balgat'taki Kara Kuvvetleri Komutanlığı Film Arşivi'ne savaşın son günlerinde Von Papen tarafından kopyalanıp gönderilmiş olabileceği gibisinden bir tahmin için yeterli veri oluşturacak birkaç olayla karşılaşmış olduğumuzu hatırlıyorum. İmajların üstünü en sağlam bir şekilde örtebilecek dezenformasyon yeteneğinin Türk bürokratlarda bulunabileceği konusunda Von Papen'in doğru bir sezgisi devreye girmiş olmalı. Ancak her durumda egemen felsefe böyle bir arşivle ve imajla asla karşılaşmamak ve bu yaşantıyı kamuya açmamak yönünde gitmeyi sürdürmektedir.

Simmel Üzerine

Ulus Baker

kısadevre fanzin, 2 (1 nisan 2001) [Bu metin Ulus Baker'in toplumsal tipler ve belgesel ilişkisi üzerine yazdığı bir e-mail'den alıntıdır.]

Simmel'in metninden* anlaşılması gereken tuhaf bir durum var galiba: o da bir yabancıya kimsenin "yabancı olamayacağıdır..." bir paradoks gibidir bu durum ama en çok bir yabancıyı rahat rahat kişisel ya da kolektif sorunlarınıza dahil (hatta Simmel'in hatırlattığı gibi) ve ortak kılarırsınız... tuhaftır bu geçen yıl Western konusunda derste tartışırken farkettiğimiz gibi o film türünün iyi örneklerinde beliren bir durumdur... dışarıdan gelene duyulan o tuhaf güven hissi... içini ona dökebilmek ve onun yargıçlığına (hakemliğine) başvurmak... bu açıdan Yabancı" asgari bir insan" gibidir... bizimle birlikte insandır, ama yine de asgaridir...

"gariban" ise yabana atılacak bir tema değil... "garib" ve çoğulu "gariban" asırlar boyu bu coğrafyada çok geniş bir insan kitlesini anlatan kelimelerdi... bu kelime bugün bizi daha çok yoksulluğa, dışlanmışlığa, "ötekiliğe" çekiyor ama geleneksel kültürlerin bugün "misafirperverlik" gibi yavaşamış bir kelimeyle çarpıtmaya alıştığımız çok özel bir "yabancı-tanışıklığının" da hesaba katılması gerekir... her bakımdan sosyolojinin en acımasız, en sert, en tarafgir, en vahşi "bilim" olduğunu hissetmek gerekiyor... bu ise sosyoloji için en büyük açılımdır...

Simmel metinleri genel olarak bu "vahşeti" içerirler... bütün tespitler (para, meta ilişkileri, toplumsal tip ve karakterler) son derecede sert ve keskindirler ve herhalde Simmel'in dönemindeki kent ve kır manzaralarının çok gerçek yorumlarıdır... günümüzde sosyoloji insanı kaybetmeye, onu rakamlaştırmaya ya da "kanaat sahibi" ve "soru sorulacak" birimler haline getirmeye başladığında Simmel devrini gerçekten özlüyoruz...

Peki bugün sosyal bilimler "toplumsal tipler" yaratabilirler mi, onları anlayabilirler mi? yoksa tipler nesnel olarak mı ortadan kalktılar? su anda sorulması gereken sorular bu turdendir... artık roman sanatı bile toplumsal tipler üretmiyor (oysa eskiden Dostoyevsky'nin Budala'sı, Dickens'in "yoksul"u, Gogol'un "memur"u vardı... Marx "proletarya"yı, Weber Protestan kafalı "burjuva"yı tasvir ediyordu... Sinema toplumsal tipler üretmeyi romandan ve sosyolojiden daha uzun bir süre sürdürdü... bugün ise vazgeçti...

sorulması gereken şudur... Yabancı gibi, Yoksul gibi, Göçmen gibi, Burjuva gibi vesaire... afektif ve görülebilir (dolayısıyla görselleştirilebilir) toplumsal tipler modern-postmodern toplumda ortadan kalkarak amorf kitle toplumunda yitip gittikleri için mi onların sosyolojisini, siyasetini ve filmini yapamıyoruz artık, yoksa sosyoloji, siyaset ve sinema onları artık yakalayamıyor, kapsayamıyor, ifade edemiyor mu... ben ikinci bakış açısına yatkınım...

ben bütün doktora tezimi bu "toplumsal tipler" meselesi üstüne kurdum... gerçekten sonsuz bir literatur var... ama aynı zamanda "düşünülmemişliğin" eseri olarak hiçbir şey de yok... mesela bir düşünün toplumsal tiplerimizi ve onlara tekabül edebilecek kısa formulleri:

Taraftar... kimdir nedir? bunun bir "kimlik" olduğunu kabul etmemizi isteyenler var... oysa kimlik kapalı bir şeydir, tanımlanır ve tanımlandığı yerde durur-kalır... oysa varoluş sürekli hareket halindedir ve "kimlik" kavramıyla kavranamayan bir açıklığı, belirsizliği vardır... taraftar hem bireydir hem de değildir... çoğu zaman gevşektir ve tırsar... kalabalık olgusundan destek bulduğu anda ise canavarlaşabilir... ya da tam aksine kalabalığa karşı çıkar... çoğullukların davranışlarını hesaba katmadan hiçbir toplumsal tipi ayırdetme şansınız olamaz...

mesela: "Müslüman" ... yalnızca bir dine aidiyet söz konusu değildir... toplumsal-varoluşsal tip olarak müslüman'ın formülü şudur: her şeyin çözümünün çok kolay olduğuna inanan adam (kadın değil --ve bunun nedenini hemen göreceğiz...) Müslüman, herhangi bir fıkıh alimiyle ya da ümmetten bir köylüyle konuştuğunuzda hemen farkedebileceğiniz gibi kendi dinini üstünlüğünü basitliğinde, yalınlığında arar... mesela karısının kızının iffeti gibi "derin" bir mesele mi vardır? islam buna çok kolay bir çözüm bulmuştur zaten: kapatırsın olur biter... faiz günah midir? çözüm çok basittir: bir senet yaparsın burada o olayın adına faiz denmez, metinde "faiz" sözcüğü geçirilmez, olur biter...

Ama ne yazık ki mesele bununla bitmez ve Müslüman adını verdiğimiz "toplumsal tip" sürekli bir "varoluşsal kriz" içine düşer... karısını kızını kapatmıştır, ama ya sokakta onlara birisi değerse... o halde hemen "en basit" çözüm bulunur: iran'da olduğu gibi kamu araçlarında, otobüslerde ve sokaklarda "haremlik-selamlık"... bir fıkıh ya da ilahiyat aliminin hep övündüğü "İslamın en iyi din olduğu çünkü çok yalın ve basit olduğu" bu yüzeysel "kolay çözümler" mantığı içinde eriyip gider... Ne kolaydır müslümanlık! sonuçta bir "bismillahirrahmanirrahim" demen yetecektir...

etrafımızda bu türden bir projede "insan" olarak görebileceğimiz çok sayıda "toplumsal tip" var... onlar "şu ya da bu" kişiler değiller... öyle olsaydılar gazeteler ve televizyon toplumsal tipler inşa etmek işini başarabilirlerdi... kişi değiller... ama olaylar ve olay oluşturlar... büyük "beat" sosyolog Charles Wright Mills ellili yıllarda iki "modern" toplumsal tipi keşfettiğinde ("iktidar seçkini" ve "beyaz yakalı") bu meyanda yürüttüğü tartışma bu toplumsal tipler aracılığıyla bütün bir dünyayı çözümlemeye kadar varabilmisti... çünkü toplumsal tipler analitik toplumsal işlevlere bağlanırlar... michel foucault 19. yüzyılda belirginleşen bir toplumsal tipi ortaya çıkarmıştı: tehlikeli birey... bütün hukuk ve psikiyatri, bütün ceza sistemi bu bireye değgin örgütlenmişti: suç işlemiş olmasa bile buna yatkın olan tipler kimler... bu aranıyordu... Freud bir psikolojik-toplumsal tip olarak "nevrozlu"yu icat etti...

toplumsal tipler genel olarak "tümü kapsayıcı" olabilirler... bu onların "tip" olma karakterini ortadan kaldırmaz... günümüzde herkes bir şeylere "yabancıdır"... birilerince "yabancı" olarak görülür... o zaman "yabancılığın" ana formülünü sosyolojik olarak üretemezsiniz sosyoloji yapamazsınız, yabancıyı da anlayamazsınız... simmel bu konuda bize çok şeyler anlatan ve hatırlatan bir formül üretmişti... başka formüller de üretilebilir... mesela "yabancılaşma" sürecinin ürünü olarak yabancı... bir düşmanlığın nesnesi olarak yabancı... korkulur kişi olarak yabancı...

toplumsal tipler afektif varoluşlardır... anlaşılabilirler ama hissedilirler... Simmel bu yüzden bir toplumsal tipin mutlaka toplum tarafından yaratılacağına dikkat çeker: onlar hissedilmeden varolmazlar... "yoksulluk" olsa bile "yoksul" diye bir tip

olmayabilir... varolması için toplumun "yoksulları" keşfetmesi, bu sorun için birilerini hedef seçerek tavırlar alması, mesela onaltıncı yüzyıl İngilteresinde olduğu gibi Poor Laws çıkarması, ondokuzuncu yüzyılda olduğu gibi anti-alkolizm, vesaire... ve benzeri kuruluşlar oluşturması gerekir... Yoksulluk bir nesne haline geldikçe etrafında bir "toplumsal tip" oluşacaktır...

şimdi benim iddiam: toplumsal tipleri "görsel işitsel" olarak tespit etmek onları teorik olarak hedef edinmekten daha kolay, daha verimlidir... bu "belgeselliktir"... belgesi olmayanların belgesi olmak yazı aracılığıyla olmaz, görsel-işitsel ortamda olur... sosyoloji zamanla "toplumsal tiplerini", bu esaslı tutamaklarını kaybetti... edebiyat ve sinema da kaybetme yoluna girdiler... biraz üçüncü dünya sineması dayanıyor gibi: güney, Kiarostami, Sokurov (Rusya da artık bir üçüncü dünya ülkesi bugünlerde)... sosyoloji artık insanların ne olduğuna bakmıyor; onlara ne olduklarını --çoğu zaman pek de nazik olmayan bir şekilde-- sormakla yetiniyor... çevrelerinde, dünyalarında ne olup bittiğine bile bakmadan onların "toplumsal bakımdan kurulu" (socially constructed) dünyalarında ne olup bittiğine bakmayı --bir tür kanaatlar haberdarlığını-- yeterli görüyor...

işte tam bu noktada sosyoloji ile "belgesel" arasında esaslı bir bağ kurulabilir... "sözlü tarih" denen bir pratik var... bunu antropologlar iki yüz yıldır zaten yapıyorlardı... ama tek bir "toplumsal tip" üretilemediler... çünkü hep toplumsal yapıların, yani durganlıkların nasıl olduğuna bakmaya çalıştılar... oysa hayat harekettir... ve bu hareketlerin tespiti esas olarak "görsel" duyuların dünyasından etkilenen bir varlık olarak insana görsel-işitsel ortamlarla daha rahat iletiliyor... bu bir gözlemden bile ötede bir şey: her yeni kuşak bir öncekinden daha çok "görsel-işitsel" düşünüyor ve varoluyor... biz de eskiden daha çok okurduk, şimdi daha çok... seyrediveriyoruz...

benim iddiam, bir belgesel kurgusunun bir tür "düşünme" olduğu... nasıl bir sosyolog araştırma materyelini yontuyorsa, ışığı, görüntüyü, imajı, hareketi ve zamanı yontarak bir filmci de "düşünür"...

"hayatı olduğu gibi yakalamak" gibi bir Vertov ideomu bence hala "belgesel" için esastır... ama bence Vertov'un söyleyeceklerinin daha çoğu bir filmciden çok sosyologlara hitap ediyor... görsel olarak bir dünya kurup onu araştırmak... ve bu dünya mümkün olduğunca az "anlatısal", "dramatik" olmalı... mümkün olduğunca "olduğu gibi" olmalı...

* G. Simmel "The Stranger", *On individuality and social forms: selected writings*, Edited and with an intro. by Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, [1971], s. 143-49.

Sinema ve Tarih

Ulus Baker

Modern insan jestlerini yitirerek sinematik dünyaya açılmıştı. Bu açılış süreci, Alman sosyolog Norbert Elias'ın deyişine göre "uygarlık süreci"nin bir görünümü olarak da ele alınabilir --insanlar-arası karşılıklı bağımlılık tarzlarının gevşediği, kentlerin artık kalabalıklarıyla ve gitgide "aklıleşen" yaşam biçimleriyle tanımlandıkları, "herhangi mekânların" toplumsal yaşantının yeni uğrakları haline geldikleri, günlük yaşamın rutinleştiği bir süreç... Yitirilen şey elbette hareketler değildi; çünkü burada "jest" terimiyle kastettiğimiz, geleneksel adı verilen toplumlarda hayatın, coğrafyanın ve zamanın örgütleniş tarzının dolaysız dışavurumları olarak ayinsel hareketler diye sınırlandırılabilir. Modern insan çok daha "hareketli"dir --üstelik hareketleri mekanik (makinelere), kinetik (tren, otomobil, uçak gibi hızlı ulaşım araçları), akustik (telgraf, telefon gibi haberleşme araçları) tarafından genişletilmiş, hızlandırılmış ve dinamik uzantılara sahip kılınmıştır. Fotoğrafın, sonra da sinematografinin, radyonun, televizyonun ve bilgisayarın icadını da, saf halleriyle, bu uzantılar arasında saymak gerekir. Endüstriyel tasarım, sonuçta "ergonomi" adı verilen bilimini bu zaten "uzantılandırılmış" insana göre uygulayacaktır.

Jestlerin yitirilişini birkaç boyutta birden ele almak gerekir: bir jest her zaman bir abartıdır, ya da bir abartılı, ivmelenmiş ya da duraklatılmış hareket unsurunu içinde taşır. Tiyatroyu en eski sanatlardan biri haline getiren şey, ilkel adı verilen toplumdaki ayinsel varoluşudur. Bir jest, ikinci olarak, herhangi bir yerde, mekânda, herhangi bir anda, zamanda yapılan bir hareket değildir --toplumsal açıdan belirlenmiş, ayrıcalıklı bir ana (tören, bayram, geçiş ayini, içtima), ayrıcalıklı bir mekâna (kilise, cami, kışla, hapishane vesaire) ta baştan "adanmıştır". Üçüncü olarak bir jest her zaman ilişkileri o ana ve mekâna ilişkin olarak kodlanmış bir toplum içinde, bireysel ya da kollektif olarak gerçekleştirilir. Bir bilgiye, eğitime, kararlaştırılmış bir toplumsallaşma koduna, ayrıcalıklı bir pratiğe dayanır. Son olarak bir jest, ilk anından son anına kadar kodlanmıştır ve bu kod kendi başına bir dil oluşturur. Bir şaman ayin trans anları içeriyor olmasına rağmen sonuçta zamanda ve mekânda bir dans gibi belirlenmiş tempolara, safhalara sahiptir. Klasik bir sanat olarak tiyatroyu, klasik baleyi ve dansı belirleyen ne varsa hepsi jestin bir dil olarak kodlanmış karakterine bağlanırlar.

Jestlerin kesinkes belirlenmiş ve anlatılmış olduğu bir edebiyata "klasik" diyoruz. Jestlerin kaydedilecekleri mekân ve zaman kesitini ayrıntılarla betimlemeyi edebi faaliyetinin merkezine alan Balzac, iç-düşünmeyi, bilinç akışını bir tür edebi dansa dönüştürmeyi başaran Tolstoy... Modern edebiyat ise "jestlere" dayanmaz --onlarla karşılaştığı anda hareketleri anlarına bölecek, yavaşlatıp hızlandıracak, zorunlu safhalarını es geçecek, ayinsel olarak belirlenmiş olan anlarını farklı, dışarıdan anlam birimlerine gönderecektir --Virginia Woolf, Proust, Joyce ve Kafka. Eğer her konuda "klasik" ile "modern" arasında bir ayırım yapmamız gerekliyse, en azından edebiyatta "jestlerle" kurulan bir anlatıdan, jestlerin yitirildiği bir dünyaya ait "herhangi mekânların" üretilmesine geçişi klasik ile modern arasındaki fark olarak değerlendirebiliriz.

Sinematografinin jestlerin yitiriliş süreciyle çok yakın bir bağı olmalıdır. Yeni icatlarıyla, kamerayla Lumière kardeşlerin çektiği ilk filmler, herhangi anların

yakalanmasına, bir trenin gara girişine, bahçesini sulayan bir adamın ıslanmasına, bir öpücüğe gönderiyorlar. Öte taraftan, sinematografinin bir geleceği olduğuna pek inanç duymamış bir adam olan Edison'un jestlerden örülen bir dünyayı, bir dansı, önceden kurulmuş bir sahnede gerçekleştirilen jestler dizisini gösterdiği bir aygıt keşfettiğini de hatırlamak gerek. Sinemanın ilk anlarından itibaren beliren iki gelişme çizgisini tam da bu noktada ayırdedebiliyoruz: herhangi anların önem kazandığı Lumière belgeseli ve senaryolu, jestlerin organize edildiği, aktörlerle çekilen ve bugün hangi anlamda zafer kazanmış olduğunu artık tanımlayamaz hale geldiğimiz "esas sinema"...

Sinematograf, hareketi ve gösterdiği nesnelerin süresini kaydeden cihazdır. Jestler de zaman içinde gerçekleştirildiklerine, belli mekânlara adandıklarına göre kaydedilebilirler. Oysa sinematografi, daha ilk anlarından itibaren, jestlerden çok herhangi anları yakalamak üzere sokaklara, meydanlara çıkacak, evlere, birtakım tarihsel olayların gerçekleştiği mekânlara gidecektir. Ama kaydedilen şey, ayrıcalıklı anların kodlandıkları yerler ve jestler olmayı böylece zaten bırakmıştır. Filmik süreklilik içinde jestler de herhangi anların içeriklerinden biri haline indirgenir. Sinematografinin ilk seyircilerinin, salonlarda gösterilebilen Lumière filmlerine Edison'un yalnızca tek bir kişi tarafından seyredilebilen danslı ve ayınlı filmlerine göre daha fazla rağbet etmelerinin nedeni yalnızca Lumière'lerin kitlesel gösterim yapabilmeleri değil, aynı zamanda her icat gibi sinematografinin de ilk anlarında uyandırdığı psikolojik kompleks, hareketlerin ve jestlerin suni algısının büyümesi olmalıdır: işte, orada, gerçekleşmiş olduğuna emin olduğunuz bir hareket...

Ama bu büyü, sinematografiden önce fotografta zaten hissedilmişti. Nesneleri bir ressamın "temsili" ettiğini bildiğimiz resim ve öteki "plastik" sanatlardan farklı olarak fotoğraf yepyeni bir imaj türünü getirmişti: fotoğraf gerçekliğin bir "iziydi" ve kendini bizzat imaja nakşetmesiydi. Zamanla kazandığı iki özelliği, yani çok sayıda üretilebilir olması ve "tanıklık" edebilmesi fotoğrafı ondokuzuncu yüzyıldan beridir modern yaşamın temel "imaj" türlerinden biri haline getirdi. Bu, imajlara ilişkin geçmiştekenden çok farklı, görülmedik bir ontoloji, antropoloji ve psikolojidir: öncelikle imajın ontolojisi değişir --analojik, simgesel bağlantılarından ve "gerçeğe benzerlik" isteminden koparak zaten yapabildiğine, gerçeğin kaydı, yazısı olmaya girer. Dilin yalnızca haber verebildiği, anlattığı olayları önce tasdik eder, ardından da oluşturmaya başlar. Kitleselliğe açılan basının dünyasına ait olması pek gecikmez. Hatırlarsak, daguerrotype'ler ve kartpostallar dünyasında gerçeklik kazanan şey, olguların fotografik cihaz aracılığıyla kesinleştirilmeleridir. Fotoğrafının basın ve "haberler" dünyasındaki evriminin, onun "sanatsal" kullanımının tarihinden tam anlamıyla farklı bir kolektif psikolojide gerçekleşmesinin nedeni işte onun bu "izler" kaydetme niteliğidir. O bir tanıklıktır; yalanlar yazının dünyasında her zaman mümkünken işte orada, bir fotoğraf, bir olayın vuku bulduğuna tanıklık etmektedir. Bu yüzden fotoğraflara günümüzde sanal, dijital olanakların dahil olması, fotoğrafın tanıklık niteliğinin sona ermesi tehlikesini içeriyor: eskiden bir gazete yazılarıyla yalan söyleyebiliyordu, şimdi artık fotoğraflarda da yalan söylenebiliyor.

Sorun fotoğrafın yaşamdan ancak hareketsiz bir kesit, bir an kaydedebilmesinden gelmektedir. Bu başlangıçta herhangi bir an olamıyordu, çünkü pozlama süresinin uzunluğu yüzünden hareketli varlıklar resimde beliremiyorlardı. İz bırakanlar yalnızca doğa ya da kentin, köyün binalarıydı, insanlar değil... İlk daguerrotype'lerden itibaren,

natürmort resim sanatından devralındı; evin şu ya da bu köşesinde itinayla düzenleşmiş bir sahne kaydedilebiliyordu.

Sinemada ve Videoda “Kaza” Üstüne

Ulus Baker

Felsefe, bilimler ve sanat, kendilerini ilan edecekleri, bilme ve üretme hakkını talep edecekleri alana açılırken öncelikle “kazaları” gidermeye çabalarlar. Bu genel çaba mesela sosyal bilimlerde istatistiklerde “kazai” olanın bazı yöntemlerle giderilmesine –uç verilerin, tikelliklerin ayıklanmasına ve böylece bir “averajın” oluşturulmasına dayanır. Felsefe açısından kaza varlığın bir sıfatı gibi ona maledilir, maledilemezse hiçlikte çözünür. Bu yüzden Platon’dan itibaren Antik Yunan felsefesi iki kategori arasında bir ayrım gözetiyor: ousia (yani töz –ki Latin dillerine substantia diye tercüme edilecektir) ve sumbebekos (yani Latince’deki attributum, sıfat veya öznitelik). Töze atfedildiğinde olağan manasıyla kaza ortadan kalkar. Sanat ise en baştan itibaren Lukacs’ın anlattığı gibi “bilinçli insan faaliyeti” olduğu ölçüde kendini kazalardan arındırarak kurmaya çabalayacaktır. Kazanın tahammül edilmezliği dinsel hayalgücünü de genellikle bir kaderciliğe doğru götürecektir.

Kazanın sanatta yine de bir yeri var –Hegel’in söylediği gibi tekilden yola çıktığını söyleyebilirsek bile “kazanın içinde kaza” sanatta mümkün. Deliliğinin doruğundayken, 11 Aralık 1800’de Hölderlin kızkardeşine şu son derecede ayık kaleme alınmış bir mektubunda şöyle bir mesaj gönderebiliyordu: “Bir çift pabuca ihtiyacım olduğunu sanıyorum, hepsi bu...” Ama o sıralarda aşağıdaki dörtlüğü tercüme etmeye çalışacağım Landauer’de adlı şarkısını da kaleme almaktaydı:

“Bak gör! Acıdan bahsederken nasıl da sevinçliyiz!

Hüzünlü bir şarkı, acı bir şarap da haz verir bize.

Bayram geçecek ve her şey yarın başlayacak yine

Şu dapdaracık yeryüzünde taban tepmeye.”

Ve eğer Ossip Mandelştam Sibiryaya sürgünlüğü yıllarını hatırlarken büyük bir sükunetle ve huzurla “o harikulade yoksulluk, o en zengin sefalet”ten bahsedebiliyorsa, sanatın ifadesinde düğümlenebilen acı bir kaza zevkini tartışabiliriz demektir. Kazanın büyük filozof şairi Joë Bousquet sayesinde tabii... “Yoksul olma hakkımı talep ettim. Kendimden daha çıplak neyi tanıdım ki?”

...

Sinemanın Arkeolojisi ve Asrın Hafızası

Çeviren: Ulus Baker

Jean-Luc Godard - Youssef Ishaghpour Söyleşisi

Diyalog

YI. Histoire(s) du cinéma'nız karşısında sizin, Brecht'in şiirindeki gibi gerçekleştirilemez diye düşündüğünüz ama yine de gerçekleştirmiş olduğunuz projenizle, “planınızla” sizin bulunduğunuz konum paylaşıyor. Biraz da bir kitap yazmaya başlamak isterken denizin bütün suyunu bir kaşıkla küçük bir çukura aktarmaya çabalayan bir çocuk hayaline kapıldığını söyleyen Aziz Agustinos gibi. Hep bu her şeyi söylemek söz konusuysen onun yerine hep söylenip durmanın imkansızlığının, hatta beyhudeliğinin içinde bulunuluyor. Bu tıpkı Histoire(s)'ınızdaki gibi “düşünen bir biçim” yaratıldığında olabilen bir şey. Ama bu Histoire(s)'ı “söylemek” onun Platonik bir İdesini işlemeyi gerektirecekti. Buysa, sadece sinemanın tarihinin içinde değil, genel olarak sanat tarihinin, hatta Tarih yazma tarzlarının içinde de benzersiz olan bu eserle önceden kurulu bir mesafe olmaksızın erişilmesi muhtemelen zor olan bir bakış yüksekliğine ihtiyaç duyacaktı. Ama bir seyirci olarak henüz sizin Histoire(s)'ınıza çok yakın durumdayım. Zaten hangi türden bir tarih söz konusu? **Didaktik bir elkitabından beklenebilecek hiçbir şey yok onda: orada tarihler ve olayların sırası dahilinde ve kronolojik bir ardışıklık içinde bir olaylar dizisi ya da tekniklerin metodlu bir sayılması şeklinde bir tasvir yapılmıyor. Kınıtlıların, uğraşların, hepsini katederek altında durduğunuz gibi, içinde sinemanın genellikle kabul edildiği gibi basitçe eğlendirici bir gösteri ya da sinemaseverlerin çoğu için olduğu gibi sınırlı bir alan olmayı bırakarak ne ise o olduğunun açığa çıkacağı sentetik bir perspektifin içinde üzerlerine de yerleşmişsiniz: sadece XX. Yüzyılın yüksek biçimi değil, XX. Yüzyılın merkezi, yani demek ki bu yüzyılın insanının herşeyi, felaketlerinin dehşetinden sanatla arınma çabalarına dek. Bu sayede söz konusu olan hem yüzyılın içindeki sinema hem de sinemadaki yüzyıldır. Ve bu da, sizin söylediğiniz gibi sinema yansıttığı ve sinema gerçek olanla kurmaca olanın özel bir ilişkisine dayandığındandır. Öyle ki sinema kendi kudretiyle yüzyılın fabrikası, ya da sizi alıntılarla gerekirse “XX. Yüzyılı varoluşa getireni” olmuştur; bu bakımdan şu ya da bu büyük tarihsel olgu kadar önemlidir en azından ve bu açıdan onların arasında yerini alabilir. Ama tam da bu olaylar aynı zamanda sinema tarafından belirlenmiş ve aynen aktüalitelere soyunca filme çekilmiş oldukları için sinemanın oluşturunca kısımlarıdır da; ve yine Tarih olarak bu olaylar sinemanın kaderiyle de oynamış oldukları için sinemanın tarihinin de parçalarıdır. Sık sık tekrarladığınız gibi, “sinemanın Tarihi, aktüalitelere Tarihi, Tarihin aktüalitesi”.** Her şeyden önce bir söylem değil bir eserdir karşımızdaki ve hem bir filmin ne olduğunu konuşma arzunuzu –ve aynı anda sekiz filmi üstelik-- hem de ondan bahsetmekten çekinmenizi anlıyorum.

JLG-- Yani hayır, basitçe söylemek gerekirse şunu yapmak istediğimi ya da bunu yaptığımı söyleyerek özetleyebileceğim bir ansiklopedik bilgi söylemim yok. Asla yok... Bu tek olarak, ikisi birarada toplanmış sekiz film. Böyle geldi. Ama bu yüzlerce daha fazlasını, özellikle de ek filmleri içerebilecek olan bir filmin sekiz bölümü; tıpkı çoğu kez okunması metnin kendisinden ilginç olan dipnotlar gibi... Bu büyük bir

kitap, sekiz ana bölüme ayrılmış ve bu kurgu on yıldır hiç değişmeden kaldı. Bu aydınlatmak için bir lumingon tipi, bu yönün takip edileceğini söylemek gibisinden; “Ölümcül Güzellik”, mesela “Kainatın Kontrolü” değildir... Neden sekiz de mesela dört değil; A'larla ve B'lerle? Çünkü bir evde dört duvar olur, işte bu kadar naif şeyler.

Takımyıldız ve Tasnif

YI-- Bu toplamı oluşturmak üzere yaptığınız çarpaz ya da dikey kesitler başlangıçta bir sinema İdesinin işlevi olarak yapılmıştı; bir takımyıldız biçiminde bir İdeyi çizip ortaya koyan farklı sinema görünüşleri.

JLG-- Evet, sekiz takımyıldız ya da dört defa iki..., görülebilen ve görülemeyen, ve sonra bunun içinde halihazırda bulunan izleri takip ederek başka takımyıldızlar bulmak..., belli bir anda yıldızların takımyıldızlar oluşturduklarını ve şimdiyle geçmişin eşitleşime girdiklerini söyleyen Benjamin'in cümlesini anmak gerekirse.

YI-- Geçmişle şimdinin eşitleşimi olarak, filminizin zamanla, hatta zaman üstüne zamanla içkin bir ilişkisi var: filmi yapmaya harcanan yıllara da bağlı olan bir hatırlama uğraşısı.

JLG-- Elbette, çok yıllar gerekti, çok zaman aldı; öyle planlanmış değildi ama sonuçta öyle oldu. Ama bu daha kötü bir durum değil, çünkü onu normal bir şekilde hemen yapmak istemiş olsaydım bizzat kendimin bu zamanı alabileceğimi düşünmüyorum. Ama yine de zamana boyun eğdirmek gerekir.

YI-- Bölümlerin birinin başında sizin iki fotoğrafınız yer alıyor: biri şimdiye ait diğeryse daha eski, ve sanki zamanda ilerliyormuş gibi birinden öbürüne geçiyorsunuz. Demek ki söz konusu olan şey sadece yüzyılı hatırlamakla ya da sinemayla ilişkili değil, aynı zamanda sizinle ilgili; yani bu filmde çok önemli bir otobiyografik boyut var ve sanıyorum ki sizin sinema tarihinin içindeki konumuzdan ya da bu tarihle ilişkinizden bağımsız olarak bu filmin gerçekleştirilmesi için gereken süreden gelen şeyi ima eden zamanla bir ilişki var. Histoire(s) du cinéma'nızda ve belki de orada sizin sinema tarihiyle ilişkiniz sözkonusu olduğu için tek bir dış unsur, dışarıdan gelen bir yorummuşçasına filminizle ilişkili olarak dışarıda duran tek bir an var, o da Serge Daney'le diyalogunuz.

JLG-- Histoire(s) du cinéma Gaumont tarafından yeniden ele alındığında üç dört yıllık bir duraklama safhası geçmişti. Projemi sonuçlandırmamıştım, yalnızca iki bölümü yapmıştım, oysa hazırlık halinde sekiz bölüm vardı. O dönemde Canal + veya daha bir sürü kurum bunları yapmak istemiyorlardı. Sonra Gaumont projeyi yeniden ele aldı ve birdenbire kendime nasıl yapacağımı, bu tarihe nereden yeniden başlayacağımı sormak durumunda kaldım. İlk iki bölüm hazırlanırken ne yapacağımı bilmediğin birçok şey kaydetmiştim: Elie Faure okuyan Alain Cuny, Broch'un Virgilius'un Ölümü metninden bölümler okuyan Sabine Azéma, Baudelaire'in Seyahat'ini okuyan genç okullu kız kılığındaki Julie Delpy... Henüz sadece bir proje olan bu projeden bahsetmiştim de; orada şunları tasvir ediyordum: **birincisi “Bütün Tarihler”, ikincisi “yalnız bir Tarih”, üçüncüsü “Yalnız Sinema”, sonra “Ölümcül Güzellik” ve başkaları.** Daney Libération'da makalesini yayınlamıştı. Ama konuşmamızı kaydetmiştik: ona nasıl biraz çalışmak istediğimden, içinde bulunduğum zor durumdan bahsediyordum... Yani bu konuşma elimdeydi. Yeniden

başlamam gerektiğinde yeni bir çıkış noktasına ihtiyacım vardı. Bölümlerin herbiri bir girişle başlıyor, bu yüzden bütün başlangıçlar çok zor oldular hep, çok zor, çünkü bir atılım yapmak gerekiyor. O zaman Daney'le bu kayıtlarla başlamalıyım dedim. Bu biraz televizyon işi gibiydi, azçok klasik bir söyleşi. Ama Daney benim için aynı zamanda eleştirinin sonuydu, kendisini tanıdığım kadarıyla ve eleştiriyi Diderot'yla başlatıyordum, D'den D'ye, Diderot'dan Daney'e, çünkü yalnız Fransızlar eleştirmendirler, çünkü çok tartışırlar. Bu aynı zamanda Daney'in, söyledikleri bakımından, Yeni Dalga'nın konumunu yeterince iyi özetlemiş olmasındandı...

YI-- Ama buna rağmen burada da Daney'in tek tanık olarak bulunuşuyla bir dışarıdan bakış, bir nesnelleştirme ya da hatta bir meşrulaştırma arayışından çok, biraz Hegel tarzında, filminizin içine dışı dahil etme isteği söz konusu gibi bir izlenim var. Kuşkusuz Yeni Dalga'nın konumu ve sizin sinema tarihindeki yeriniz yüzünden “sadece sen” diyen Daney'e “sadece sinema” diye cevap veriyorsunuz. Ama daha derinden inanıyorum ki, ve işte bundan dolayı sizin esas olarak lirik şairlerin geleneğine dahil olduğunuzu düşünüyorum, “sadece sen” ile “sadece sinema” arasında bir özdeşlik var: “Tarih ve Sen” kelimeleriyle yaptığınız oyunlardaki gibi – bu aynı zamanda aşk hikayelerine gönderse bile, ama filminizde gösterdiğiniz gibi aşk hikayeleri sinemanın en olağan şeyleridir.

JLG-- Sadece sinema demiş olan sadece benim... “Sadece sinema”, bunu önce demiştim, sekiz bölümün içindeydi. Daney yeniden başlamamı, takip etmemi sonra da öteye geçmemi sağlıyordu, ya da basit bir örnekleme amacıyla bir şeyden bahsettiğinde bu Marilyn Monroe'dan bahsedip önümüze bir fotoğrafının konması gibi değildi; daha şimdiden bir fikri devreye sokmak için başka bir şeyin fotoğrafını koymaktı... Özgürlük'ten sonra belli bir süre bir “şiişel film” modası çıkmıştı, yani bir şiir ya da metin vardı, sonra basitçe bunun örneklendirilmesi, resmi. **Bir şiir ya da metin alıyorsunuz sonra basitçe üstüne fotoğraflar veya imajlar koyuyorsunuz; sonra da farkediyorsunuz ki ya yaptığımız iş banal, bir hiç neredeyse, ya da taşıdığımız imaj metne giriyor ve sonuçta metin, belli bir anda imajlardan çıkagelmeye başlıyor –o zaman artık bu basit görselleştirme ilişkisi yok ve bu düşünme kapasitenizi kullanmanıza, düşünmenize ve hayal etmenize olanak sağlıyor.** Bu basit biçim, bir söylenle olsun, resimlendirilmiş bir şiirle olsun, birdenbire o ana dek düşünmemiş olduğunuz bir şeyi keşfetmenizi sağlar.

YI-- Sonuçta çok kısıtlı bir temel malzemeyle muazzam bir izlenime varılıyor. Büyük, çünkü yansıtıyor. Malzeme kısıtlı, belki de elinizde çok fazla bir şey bulunmadığından, ama öte taraftan bu bir zorunluluk gibi görünüyor, **çünkü hiçbir biçim biçimin temeli olan şey olmaksızın yaratılamaz: tekrar, geri dönüş, yinleme, farklılaşmalar ve işte bu imaj üstüne çalışmadır; ama aynı zamanda sesler, sözler, müzikler üstünde de; kısıtlı bir kümenin başkalaşımıyla buna olanak sağlayan montajdır.** Ancak herşeye rağmen, böyle bir belgeler çeşitliliğini, sadece filmleri değil aktüalitelere, kaydedilmiş sesleri, kitapları, resimleri, belli bir şekilde bir XX. Yüzyıl arşivinin unsurlarını da elden geçirmek ve bütün bunları çok sayıda kümeye ayırmak tam bir beyin zorlanması olmalı.

JLG-- Cuvier nasıl yaptı diye soruyordum kendime. Şeyleri bir kez sınıflandırdığınızda onları yine de yeniden bulmanız gerekir. Çok basit bir sınıflandırmam vardı, sonra da geliştirme başlangıçlarının bir sınıflandırılması. Ama o zaman sıkıntı sekans fikri başlangıçlarıyla işe girişmiş olmamdan geliyordu; elimde

çok sayıda özelleşmiş kutu vardı ve esas kutuda bana lazım olanları bulamaz haldeydim; o zaman basit bir üçkağıda başvurdum: kadın, adam, savaş, çocuk –hiç değilse şeyleri bulabilmekten emin olmak adına çok banal bir üçkağıt; ve bugün arıyorum ama asla bulamıyorum; biliyorum oradalar, ama yeniden bulamıyorum işte, Bu aynı zamanda Borgesvari bir fikir: temel, kanıtlama, giysilerinden birinin içindedir, ama o yeniden bulunamaz ve hatta belli bir anda onu görseniz bile bu defa da düşündüğünüzün o olduğunu düşünmezsiniz.

Açı ve Montaj

YI-- “Ça cinéma” dizisinde yayınladığınız Sinemanın Doğru bir Tarihi Giriş'i okuduğumda açının icadının, özellikle Eisenstein'de, montajın icadının koşulu olduğu hikayesinden çok etkilenmiştim, ama filmde o kadar çok şey var ki açının bu icadı artık doğrudan doğruya ele alınmıyor.

JLG-- “Sadece sinema” dediğimde bu aynı zamanda bu türden imajların sadece sinemada bulunduğunu da söylemek içindi: işte bir fotoğraf, onu sadece sinemada görüyorsunuz; bir uçurumda kaykılmış bir tren görüyorsunuz, bu edebiyat değil, Buster Keaton, ya da Mack Sennett'in ya da Eisenstein'in bir fotoğrafı, bu imajları yapabilen sadece sinema oldu. Mesela Bejin Çayırı'ndaki fotoğraflara bakmak yeter. İnanılmaz açılar vardır –tıpkı sadece Eisenstein'in yapabileceği türden ve bunlar asla düşüncenin bir işlevi, öyleyse tümüyle başka bir şey olan Welles'in açıları değildirler. Eisenstein resime ya da o tür şeylere çok yakın formalist açılardır. Ve iki açıyı birbirinin yanına koyarsanız gerçek bir montaj etkisi elde edileceği çok iyi anlaşılır; buysa sonradan Eisenstein'in açıyı resimdeki Dégas'yı ya da başkalarını takip ederek icat ettiğini ve açıyı keşfederken de montajı da keşfettiğini söyleme fırsatını verdi bana...

YI-- Ama Dégas da açıyı fotoğrafçılık sayesinde ve bizzat kendi de fotoğrafçı olduğu için keşfetmişti; işte böyle fotoğrafçılık sayesinde kadraj icat edildi ve açının icadı Eisenstein tarafından tamamlandı –onu bizzat nesneyle sinemacının yargısının diyalektiği diye tanımlıyordu...

JLG-- Arslanın üç açısı konuyor, kalkan bir arslan var, ama montaj sayesinde değil, açı sayesinde, çünkü montaj bu arslan üzerine hiçbir şey demiyor, o yalnızca bir arslan olarak kalıyor; ama kalkan bir şeye dair bir fikir var, işte bir montaj ön-fikri olması bundan. Nicholas Ray'in ilk filmi They Live by Night'da, Histoire(s)'a düzenli olarak hep iki üç planını koyduğum Cathy O'Donell'in belli bir anda dört planlık bir serisi görünür; diz çökmüş, sonra kalkar, ama eksenini takip etmezler hiç de, bir seri oluştururlar ve burada diyebiliriz ki artistik montajın gerçek bir başlangıcı var. Ya da bazen Welles'de olduğu gibi, filmlerini Marakeş'te olduğu bir yılın salısında, sonra da karşı-alanı yaparken, ertesi yıl Zürich'deyken bir çarşamba günü yaptığından, ama bu kez basit bir konuşma halinde, Arkadin'de olduğu gibi bir planlar serisi var; orada çok daha iyi görülebiliyor, orada alan-karşı alana, dekupaja da dayanmayan bir tür ritim var, ama birdenbire orada beliren konuşmanın belli bir ritmi bu; bu çok parlak bir etki ve sanki bütün bu sinemacıların hep arayıp durdukları bir iz gibi –bu gerçekten de hikayeleri başka türlü anlatmak için bir montaj. Buna rağmen çoğu montajdan şöyle bahsedebiliyorlar: Techné'nin bir filminde bilgisayar başındaki kız Techné'nin filminin montajını yaptığını söylüyor, oysa size uçak bileti satan kızdan daha fazla montaj yapıyor değil... Aslında gösterilebilir ki –efsaneye göre, efsaneleri koruyalım

çünkü belki kesin değil ama, ne olup bitmiş olduğunun bir imajını veriyorlar bize-- Griffith bir aktriste yaklaşmak istediğinde ve böylece büyük planı icat ettiğinde, bunu yaparken bir açı etkisi vardı; başlangıçta eksen üzerinde, yalnız hemen sonra başka türden yapılmış olsa bile, gerçekte iki farklı açı olduğu, bir yaklaştırma olmadığı görülüyordu... Histoire(s)'ın ilk bölümünde bir an var, bir iki kez koyduğum, ama incelememişim bu türden şeyler var... Ama yalnızca bu açı ve montaj hikayesi değil... sinema üstüne yapılması gereken bir sürü şey daha var. Esas çalışma henüz yapılmış değil, bunlar ekler ve böyle bir çalışma beş-altı yıl boyu bu işi yürütecek bir ekip gerektirir; en azından yüz kadar ek hazırlamak için –bunu yapmak istemiştım, ama tek başıma yapamazdım, ya da bu işi yapabilmem için CNRS'nin beni düzenli maaşa bağlaması gerekirdi.

Şimdinin Aciliyeti ve Geçmişten Arınma

YI-- Daney'le diyalogunuzda sinema olmasaydı elinizde tarih olmazdı diyorsunuz ve bu yüzden ona borçlu olduğunuzu bu Histoire(s) ile ona borcunuzu ödemek zorunda olduğunuzu ekliyorsunuz. Bu filmin esaslı bir kişisel seviyesi. Ama dizinin sonunda bir aciliyeti çağırıyorsunuz, çok kişisel olsa da genel de olan bir aciliyet. Zamandan kaçmayan, ama zamanın sığındığı (Maurice Blanchot) bir şey olarak sinemadan bahsediyorsunuz; çalışmalarınızda zamanı dinleyen bir kulağı açık tutma çabasından, ama aynı zamanda onu dinletme çabasından bahsediyorsunuz ve bunu zamanımıza, şimdinin totaliterliğine, işi gücü zamanı lağvetmek olan birleştirilmiş zaman örgütlenmesine (B. Lamarche-Vadel) karşı sürüyorsunuz. Acaba enformatiğin “gerçek zamanının” ve anteni ürettiğini aynı anda sildiği için şimdiyi hep yıkıma uğratan televizyon olan genelleştirilmiş imaj-iletişim-meta dolaşımının sonucu olduğu söylenebilecek olan işte tam da zamanın bu kayboluşu değil mi; hem sinemanın hem de yüzyılın hafızası olarak, zamanın içinde bir zaman hafızası olarak Histoire(s) du cinéma'nın varoluşunu da belirleyenler şimdinin bu aciliyeti, zamanın böyle kayboluşu, hatta bunun yarattığı umutsuzluk değil mi? Şimdinin aciliyetinden yola çıkarak geçmişin kurtarılmasına varmak için uğraşmak bana öyle geliyor ki Walter Benjamin'in Paris, XIX. Yüzyılın Başkenti kitabında gerçekleştirmek istediğiyle sizin filminiz arasındaki yakınlıklardan birisi. Eğer kurtarılacak olan hemen şimdi kurtarılmazsa toptan kaybolma tehlikesindedir, tıpkı filminizin sinemayla ilişkisi içinde olduğu gibi.

JLG-- Elbette, bunun gibi bir duyguydu, ama pek açık değildi, çok bilinçdışıydı, sonra, düşünülünce daha bilinçli hale geldi. Ama siz ya da başkaları gerçek anlamda okumuş olduğunuz bir kitaptan ya da yazardan bahsettiğiniz zaman ben sadece bir ses duymakla kalıyorum, oraya varması gerektiğini düşünüyorum, bir karışım sözkonusu...

YI-- Asla bir etki bakımından söylemiyorum, ama Tarih'e yaklaşma tarzları arasında karşılaştırma ve fark aracılığıyla çalışmanızda kendine özgü olan şeyin ne olduğunu bulmaya çalışıyorum, çünkü sanıyorum her defasında nesne ve ilerleyiş farklı oluyorlar. A.-M. Miéville ile birlikte New York Modern Sanat Müzesi üstüne gerçekleştirdiğiniz filmde sürekli olarak Benjamin'e başvuruyorsunuz... Onda da, özellikle Paris, XIX. Yüzyılın Başkenti'nde arşivlerden ve alıntılardan ve montajla topyekün bir eser tasarlamak ve kurmak arzusu vardı; ya da, bizzat kendisinin söylediği gibi, kesinlik ve netlikle seçilmiş ve yeniden-işlenmiş küçük unsurlardan yola çıkarak büyük binalar inşa etmek istiyordu. Benjamin Moskova'da bulunmuştu,

Vertov'un filimlerini seyretmişti ve sinema üstüne yazdığı şeyler gerçek olanla ilişki içinde bir pratik olmak üzere sanat geleneklerinden tümünden farklıydılar ve geniş ölçüde bununla belirlenmişlerdi...

JLG-- Ah evet... Bunu bilmiyordum...

Tarih ve Hatırlama

YI-- Şimdinin aciliyetiyle geçmişin kurtarılması arasındaki bu bağ sadece şeylerin nasıl olup bittiğini anlatmakla yetinen ya da geçmiş şimdile veya şimdii geçmişle aydınlatmaya yeltenen tarih türünü dışlıyor. Bu, aksine, sürekli olup-bitmeleri reddederek ve yarıklarla sıçramaları vurgulayan bir inşayla geçmişte içerilen gerçekleşmemiş kuvvetleri özgürleştirmeyi arayan bir tarihe ihtiyaç duyuyor. Geçmiş hakiki yüzünü şimdi kazanır, ya da filminizin farklı bölümlerini başlattığınız oksimoron görüntümlü tabelalardan birinde sizin de dediğiniz gibi, “hiç olup bitmemiş olanın kesin bir tasvirini yapmak tarihçinin esas işidir” (O. Wilde). Eğer “gerçek bir Tarih”, amacı “ölüleri diriltmek ve mağlupleri kurtarmak” olduğundan galiplerin bakış açısından yazılamazsa, o zaman filminizde sözkonusu olan haber kipinde şeyleri dışarıdan izleyerek ele alan bir tarih olmaktan çok bir “hatırlama”. Clio'sunda Péguy'nin kavrayışının ve Michelet'yi başka tarihçilerle karşılaştırmasının da sebebi buydu. Tarih gerçekleştirilebilir bir şey değildir, çünkü en küçük zaman parçacığının tarihini yapmak için bir ezeliyet-ebediyet gerekirdi; Clio'nun filminizin sonunda dediği gibi, tarih için zaman, boyunca olayların dizildiği düz bir çizgidir. Ama hafıza dikeydir. Tarih asla içinde bulunmadan uğraşır olayla. Hafıza, yani Péguy'nin “yaşlanma” dediği şey her zaman olayla uğraşmaz ama hep onun içindedir, orada kalır, orada yükselir, oraya dalar, nüfuz eder, olayın sondasıdır. Ya da yine Benjamin'i alıntılırsak filminiz tahtalarla ve küllerle uğraşan bir tarih tipinden değil, ateşin şimdideki hafızası. Péguy'e göre mezarlıkta gezinen bir tarih vardır ve “geçmişin bir dirilişi”, geçmişten arınma olmak isteyen başka bir tarih vardır; o hafızadır ve ancak eser olarak gerçekleşebilir; ve sizin Histoire(s) du cinéma'nız da her şeyden önce esaslı bir sanat eseri.

JLG-- Sinemadır, yani anlama daha bağlı kalan edebiyat gibi değil, ama filimde ritim vardır, müziğe daha yakın, işte bu yüzden ritim için siyah rengi kullandım...

YI-- Tarihçinin işiyle farkınızı filminizde JLG/JLG'den bir alıntıyla dile getiriyorsunuz: “Bu denmez, yazılır, bestelenir, resmedilir, kaydedilir”, oysa tarihçilik mesleğinde bu esas olarak denir, söylenir. Bir tarihçi “imajlar” yaratmakla, sizin montaj ve kolajla yapabildiklerinizle uğraşamaz hiç: uzak şeyleri birbirlerine yakınlaştırmak, çünkü bir tarihçi, akli bir sıra içinde bütün dolayimleri ve ara ilişkileri sunmayı başarmak zorundadır. Ne zaman bir imaj belirse çevresinde bağlar, etkileşimler, titreşimler oluşur. Paris'in Kurtuluşuna değindiğinizde De Gaulle'ün nutuğu var, sizin o dönemki resminiz var, rölantideki direnişçilerin, Duras'ın, Marguerite'den bahseden şarkıyla ve Acı adlı kitabının kapağıyla birlikte fotoğrafı var; bu Kurtuluşun televizyonda sahnelenmiş anılması var ve siz Debord'dan, ama aynı zamanda Vichy'nin kurduğu CNC'yi almış olan Claude Roy'dan bahsediyorsunuz..., çok şeyi unuttum herhalde ve eğer iyi hatırlıyorsam bu bölüm tam da Pierrot le Fou'nun bir planıyla, haklarında öldükleri, ama ne olduklarının, nasıl yaşadıklarının bilinmediği söylenen makizaların görüldüğü bir planla sona eriyor. Hep, hemen her an, polifonik bir inşaa var, birbirinden farklı on, oniki unsurlar

seviyesi, çok sayıda imaj, çok sayıda metin var ve bunların hepsi aynı yönde gitmiyorlar; işte bundan dolayı tarihçilerin bunu kabul etmesi zor olabilir. Çünkü onlar için bir olgu var, sonra bir başkası, hep bir neden ve sonuç ilişkisi içinde; oysa sizde sadece armoniklerini dinlemekle kalınmayan ama aynı zamanda, polifonik bir aynı-andalık içinde kontrpuanlar, hatta ters çevirmeler, hem de şeylerin etrafını kuşatan çemberler, doğrudan değil ama titreşim ve etkileşim çemberleri seviyesinde kurulan bağlar şeklinde bir seslilik var ki bunlar müzikte olduğu gibi birbirleriyle çelişkili olabilirler hatta öyleler. Zaman kristalleri, palimpsest, kırınım, eko, kıvılcım, sözkonusu olan hafızadır; bir yeğenlik alanı olarak bir imajdan dolaysızca bir anıya veya tetiklediği bağlantılara varılır. Filminiz düşünen ve düşündüren bir biçimdir, haber kipinde, bir bilginin düzenine ait bir söylem değil; bu belki “Tarih felsefesi” değilse Tarihi düşünme türüdür; filminizi yüksek seviyesi bakımından müzik eserleriyle, Wagner, Mahler’le yanyana getirmek gerekiyor... Filminiz bu yüzyılın büyük şiirleri, romanları gibi karmaşık ve kapsayıcı olmaya, nesir ile şiir, imaj ve düşünme, kişisel lirizm ve tarihsel belge arasındaki ayrımları kırmaya çalışıyor ve yüzyılın hakikatının çınladığı yer olabilmek için yazıyla hatırlamayı sistematik olarak birbirine karıştırıyor. Sizin Malraux’ya değinerek, ki bu bana filminizin en gerilimli noktası gibi geliyor, Manet’nin kadınlarının bakışları hakkında içimizin kozmosla karşılaştığı bakış diye dile getirdiğiniz şey bir tarihçide olmaz. Bir İlahi Komedi’den bir şeyler, eğer her defasında tek bir eser, başka malzemeler ve başka zamanlar söz konusu değilse. Çöküş dönemlerinde şairler hakkında Heidegger’in metni işitilirken gördüğümüz yine Jean-Luc Godard’dır. Sanıyorum ki bir Braudel ile aranızdaki esas fark sizin filminizdeki yerinizdir. Başka sinemacılar gibi ve onlarla beraber siz de oradasınız. Tam da küçük galericiğini bekleyen ve her şeyden önce eserlerin söz konusu olduğunu anlamayan ziyaretçilerle ağız dalaşına giren müze bekçisi gibisiniz. Aynı zamanda kürsüsünün önünde geçmiş ve Langlois tarafından şimdide başkalaşıma uğratılmış filmleri çağıran chantre, orkestra şefi ya da büyük rahipsiniz. Hem de sinemaya kendi öz kimliğini ve hikayesini borçlu olan ve kurtuluşu için borcunu ödemesi gereken kişisiniz; ve “Tarih, onu anlatan değil” deseniz de anlatan kişi olarak oradasınız; sadece bakışların önüne bir kartı yerleştiren yerinde bulunmayan fabrikatör gibi değil. Cennette yaşamış biri gibi de oradasınız. Sinemasında yuvasını bulmuş olan Godard’ın Histoire(s)’ınızda Hegel’in kendi sistemindeki yerine benzer bir yer tutup tutmadığını sorabiliriz.

JLG-- Tarih, belli bir anda, Hegel bunu iyi demişti, şunu demektir: griyi griye boyamaya koyulmak. Hegel’den az biraz bir şey biliyor olsam da, onun eserinde değerli bulduğum şey onun bana felsefenin bir romancısı olarak görünmesidir, onda çok romanesk bir hal var...

YI-- Çünkü dünyanın bütün Tarihini ve felsefenin tarihini birbiri içinde, haber kipiyle yazılmış kronolojik bir tarih olarak değil bir hatırlama halinde anlatıyor da ondan; zaten sizin sinema tarihini anlatmanız da biraz bu tarzda, bir totalizasyonu hedefliyor ve Hegel’de olduğu gibi bu totalizasyonu bu sinema tarihinin son bir anında, bir kapanma anında, tekrardan ve yapılmış olanların yokedilişinden başka bir şeyin olmadığı bir anda bulunmanız sayesinde yapabiliyorsunuz. Histoire(s) du cinéma’yla yanyana getirilmiş ve birbirlerinden bağımsız bir tarihler çoğulluğuyla karşı karşıya olsak da, bir dağılımın uzamında tarihler arasında kurulan ilişkiler ile birlikte, her şeye rağmen filmin son bölümünde apaçık beliren bir totalizasyon izlenimi doğuyor; orada bir tarih, bütünüyle öznelliğe başvuran bir tarih var –zaten şunu söylüyorsunuz:

“Benim olan bütün tarihler”--, bizzat kendisi bu tarihin etkisinden başka bir şey olmayan bir öznellik.

JLG-- Bana göre Tarih eserlerin eseridir; isterseniz, hepsini kuşatır, Tarih bir soyadıdır, eşler ve çocuklar vardır, edebiyat vardır, resim, felsefe..., diyelim ki Tarih bunların hepsidir. O halde iyi yapılmışsa sanat eseri Tarihle ilgilidir, eğer öyle olması istenmişse ve onun sanatsal imajıysa. Onu katederek bir duygu doğabilir, çünkü sanatsal olarak çalışılmıştır. Bilimin bununla işi olmaz, başkalarının da yoktur. Bana öyle geliyordu ki Tarih, Michelet dışındakilerin kabul etmediklerinin aksine bir sanat eseri olabilirdi.

Video ve sinema tarihini anlatma imkanı

YI-- Kozmosa kavuşan içeriğinin imajını yeniden ele alırsak, filminizde sinema var elbette ve yüzyıl da, ama aynı zamanda sanat ve bir imaj ve sanat düşüncesi; işte bu yüzden güzellik üstüne o metin var ya da orada sürekli olarak referanslar veriyorsunuz, ki bu ilişkiler gerçekleşebilsinler; çünkü filmin bağrında bir usavurma boyutu var; biçim haline gelen bir düşüncenin boyutu ve bütün bunlar içinde sinemanın, hayatın, insanın, sanatın Tarihin birbirlerinden ayrılamaz bir şekilde bağlı bulundukları bir küme. Ama sinemanın kendi üzerine, kendisi ve kendi Tarihi üzerine düşünmeye bu türden bir dönüşü yapabilmesi için, demek ki bunun gerçekleşebilmesi ve bunun aynı zamanda bir yazı olabilmesi için bana öyle geliyor ki ikinci kuvvetine yükseltilmiş bir sinema, bir eser, yani videonun varoluşu zorunluydu. Önce teknik olarak imajla uğraşabilmek için, üstüste koymalar, yazı kayıtları vesaire. Ama teknik sorudan bağımsız olarak acaba video bu filmin tarihsel koşulu değil miydi? Çünkü videoyla sinemanın belli bir sonu gelmiş değil midir?

JLG-- Bana göre video sinemanın ürettiği yaratıklardan biriydi; sonra içinde artık yaratıma yer olmayan, yayınlamadan başka bir şey olmayan televizyonda yayınlanarak biraz başka bir şey haline geldi. Ama video enformatik ya da günümüzde varolabileceği haliyle sinematografik bir yaratımdan giderek uzaklaşacak hibrit bir karışım tarafından aşılacak. Video ile sinema arasında büyük bir farkın olmadığını herbirinin kendi hesabına kullanılabileceklerini söyledim. Biriyle yapılabilecek şeyler var, sonra öbürüyle başka bir şey yapılabilir. Video sinemadan geliyordu, ama şimdi enformatiğin sinemadan geldiği söylenemez. İlk video kameraları, hatta bugün bile, üç renk ve benzeri şeyler, sadece sinemayı ölçekbileceğimiz şeylerle aynı, ama enformatik teorisiyle gelen şey bambaşka. Histoire(s) sinemaya aitti, teknik olarak elle yapılmış, çok basit şeyler; film rejisinin kırk olanağından yalnızca birini ya da ikisini kullanmışımdır, özellikle de üstüste basma tekniği; bu teknik sinemanın orijinal imajını korumayı sağlıyordu; oysa ki eğer aynı şeyi sinema aracılığıyla yapmak isteseydim kontrtiplerle uğraşmak gerekecekti, o zaman da kalite kaybı oluyor; özellikle de üstüste basma tekniği değişime uğratılabilir, oysa sinemada değişim önceden kurulmak zorunda. Başka bir deyişle ne büyük bir tezgah ne de yirmibeş televizyoncunun bulunduğu bir ekipman vardı; dokümantercim bile yoktu, yalnızca resimdi yaptığım. Üstüste basmalar doğrudan sinemadan geliyor, Méliès'in kullandığı teknikler...

YI— Bu teknikler kullanılırdı, ama pek ender olarak...

JLG-- Çünkü daha karmaşıktı... zaten ben de çok az kullandım; çok olduğu izlenimi doğuyor, ama imajların üstünde başlıklar var, üstüste basmalar var ve görelî olarak işte hepsi bu...

YI-- İmajların birbirleri içinde erimeleri peki...

JLG--

Norgunk Yayıncılık'taki bilgisayarda bulunan, yarım kalmış 'Cinema: the Archeaology of Film and the Memory of a Century' adlı kitabın çeviri başlangıcıdır.

Sinemanın Hikayeleri - Figüran Üzerine (1)

Ulus Baker

Meyerhold'un bir temasını hatırlayalım: "Çehov'un ünlü cümlesi iyi bilinir: eğer ilk perdede duvara asılı bir tüfek varsa, oyunun bitmesinden önce patlaması gerekir. Bunu şöyle alıntılamak isterdim: eğer ilk perdede duvara bir tüfek asılıysa, son perdenin kapanışından önce bir mitralyözün..." Bu aynı zamanda Sovyet Devrim sinemasının (Pudovkin, Kuleşov, Dovjenko, Eisenstein ve Vertov) temel varsayımıdır... Tabii ki belli bir "mizansen" perspektifini --ki bu sözgelimi Vertov'un reddettiği bir şeydi-- varsaymaya dayalı böyle bir tutum kendiliğinden bir "pürizm", saflaştırmacılık gibi görünmüyor. Bunu, benzeri bir kavrayışı Brecht'te de gördüğümüz zaman anlıyoruz. Sorun her türden "realist" mizansen, hem tiyatrodaki, hem de sinemada en azından yüz yıldır ziyaret etmiş görünüyor: Brecht'i takip ederek buna malzemenin "pratikliği" diyebiliriz. Bu "pratiklik" dekorun herhangi bir unsurunun gerçek bir nesneyi taklit etmeyip işlevini de yüklenmesi diye anlayabiliriz -- sözgelimi bir ampülün yanması gibi... Ama bu tam anlamıyla bir realizm problemi olarak da belirir. Belli bir "pratik" figürün her görünüşü aynı zamanda bir dizi kurkuyu seyircinin kafasında harekete geçirmekten geri kalmayacaktır. İşte bu yüzden realist tiyatrodaki mizansen anlayışları belli bir noktadan itibaren dekoru kısmılaştırmaya, bölüp parçalamaya, yalnızca bazı çizgileri vermeye başladılar. Meyerhold kendi güzergahı üzerinde bunu formalize etmekle kalmadı, anlaşıldığı kadarıyla terfi de ettirdi: tüfekten mitralyöze...

Brecht'in "dekorun bölümpörçüklüğünü" kavrayış biçimi önemli. Eğer realizm belli bir illüzyonun reddedilmesiye muhakkak ki özellikle dekorda, ama yalnız orada değil, oyunun (ya da filmin) bütününde belli bir soyutlamayı devreye sokmak zorundadır. "Gerisi seyirciye kalacaktır...": "Sahnede bulunan her şey oyuna katkıda bulunmalıdır; işe yaramayanın orada hiçbir işi yok... Bir küçük burjuva evini karakterize etmek için mesela kafeste kanaryalar, ya da biblolar yerleştiriyorlar. Bu karakteristik unsurları sahnelerine habire yığıp duruyorlar. Ama bunların orada yalnızca duruyor olmaları bize hiçbir şey anlatmıyor..." (Brecht, Tiyatro Üstüne Yazılar)

Sinemada ise bu problemin katlanarak büyüdüğü söylenebilir: öncelikle dekorun doğrudan doğa da olabileceği düşünüldüğünde mizansen tam anlamıyla kadraja ve plan-sekansın kuruluşuna devrediliyor demektir. Tiyatronun dilinde yaygın olarak kullanılan bir terimi ele alarak ona teorik bir anlam kazandırmak istersek "figüran"dan bahsedebiliriz: figüran diye belli bir mizansende bulunması gereken "fonksiyonel" unsurları anlamalıyız. Bunlar dekorun unsurları olabildiği gibi sokaktaki kalabalıklar, "herhangi mekanların herhangi insanları" da olabilirler. Yukarıda tartıştığımız temalar ışığında figüran teorik olarak iki konumda ele alınabilir: kimi figüranlar kurmacayı harekete geçirirler, ona kaynaklık ederler (buna aktif figüranlar diyebiliriz); kimileriye kurmacanın ya da anlatının kendileri sayesinde başladığı unsurlardır (pasif figüranlar). Burada bir zamanlar Aristo'nun yaptığı önemli bir hatırlatmaya gönderiyoruz: aktif/pasif ayrımında bir tözsel unsur olan Güç, ya da Kudret "aynı zamanda maruz kalabilme kuvvetidir --bir değişime uğrayabilme kapasitesi olarak..." Sinema kendi temaları ve doğası itibarıyla öncelikle insan figüranları değerli kılmış görünüyor. Dekor böylece doğrudan bir pasif statüye itiliyor: Lang'ın Metropolis filmi, aktör-figüranların eline kendini sunan bir rezervuar halinde işleyen yığınsal, eksantrik ve ekspresyonizme has çizgilerle ve geometrilerle düzenlenmiş bir dekora sahiptir.

Lang kendi yöntemini özetle şöyle açıklıyor: önce "kişiliklerin" bir tipolojisini yapmak gerekir. Bu tipoloji kuşkusuz perdede hemen görünmeyecek içsel, psikolojik, hatta

karakterolojik özelliklerine dayandırılmaz. Olsa olsa onların dekor dediğimiz hammaddeyle ilişkileri, aksiyon-reaksiyonları çerçevesinde belirlenebilir. Böyle bir tipolojiyi fantastik bir ilişki tarzından belgesel bir ilişki tarzına geçiş diye anlayabilirsiniz. Fantastik bir ilişkide kişi dekorun yabancı, bir eklentisi gibidir (özellikle ekspresyonizmde olduğu gibi). Belgesel ilişki içindeyse dekorla içiçe geçer, kişiyle dekor içiçe erirler. Figüran artık dekorun oluşturduğu mekanda bir gezgin, bir yabancı, bir tanık haline gelebilir.

Bu çizgiyi devam ettirirsek klasik Hollywood sinemasının en temel karakterini elde edebiliriz: bu sinemada kişiyle dekor arasındaki ilişki ya da alışveriş, kişinin aslında yalnızca bir imaj, bir görüntü, yani bir figüran olduğu dışıncesinin bastırılmasına dayanıyor. Bu bastırma ya da saklama, bir taraftan dekoru kaydetmesi insanı ve eylemlerini kaydetmesinden hiç farklı olmayan kameranın kendini hissettirmemesini gerektiriyor önce. Ama daha da derin bir noktada, kişinin ve eylemlerinin gerçekliği ile dekorun gerçekliği yekdiğerinden, yani aslında hiçten türetiliyor --bu karşılıklı bir gerçeklik garantisi: kişi gerçektir çünkü bir dekorda oturuyor; dekor gerçektir çünkü içinde bir kişi yaşamakta...

Bu tipten bir sinemada figüranlardan birinin (dekor ya da kişi) izole edilerek, kadrajlanarak çekilip alınması bir retorik unsur olarak belirlemek zorunda. Griffith'den başlayarak sinemaya yerleşen close-up, hareketin askıya alınması gibi unsurlar... Bu retorik temalar klasik sinemada ağırlıklı tasviri (deskriptif) bir özelliğe sahipler --özellikle büyük "travelling" sahneleri ve panoramikler... Çünkü realist burjuva sineması kurmaca hikakeyi yeniden ileriye fırlatacak bir "gerilemeye", ölü anı değerlendirmeye mecbur kalıyor. Dolayısıyla büyük ve çoğu zaman ünlü panoramalar (Griffith'in muazzam Babil panoraması) kayıt cihazını, yani kamerayı ön plana çıkarmak zorunda --çünkü nesnelerin "gerçeklik" hissi uyandırabilmeleri için en büyük rol ona düşüyor. Bir taraftan şeyler ekrana girip çıkabiliyorlar ve varlıkları teyit edilmiş oluyor, diğer taraftan "temsil" bakış açısı değiştiği zaman ortadan kaybolmadığı için anlatı sürekliliğini koruyabiliyor.

Burjuva realist sinemasına karşıt olarak, özellikle Jean-Luc Godard'ın uygulayıp genişlettiği Brechtvari realizm de dekorlar oluşturmaktan geri kalmaz. Ancak dekorun gerçekliği yanılmasını yeniden üretmeksizin, kurgunun sahnelenmiş bir kurgu olduğunu bilhassa vurgulayarak: böylece Tout va bien'de işgal edilen fabrikanın ofisleri uzun bir travelling boyunca kesitler halinde taranıyorlar...

Tasvirin figüranları ele veriş tarzları arasında en karakteristik olanı, burjuva sinemasının düşkün olduğu bir başka tanımlayıcı retorik unsurdur: özellikle Amerikan sinemasının belirgin bir vurguyla üzerinde durmayı adet haline getirdiği geniş tüz çekimi planları --yani hayvansal-fiziksel tasvire verilen ağırlık (prosopografi diyebilirsiniz). Cinéma-Vérité döneminde Godard ve arkadaşları bunun yerine kişiyi oldukça tarafsız ve nötr bir dekorun önüne yerleştirip kendisini ifade etmesini ya da sorulara cevap vermesini bekliyorlar -- böylece fiziki-hayvani tasvirin ötesine geçilerek kişinin ahlaki pozisyonu esas tema haline gelebiliyor (ethografi). Dolayısıyla figüranın iki tasvirin bileşkesinde yer aldığını söyleyebiliriz: ilk anda figüran "temsil" aracılığıyla tanımlanır --kadrajla yakalandığında açıklık kazanacak bir şekli-şemai, bir görünümü, bir konumu ya da yeri vardır. İkinci anda ise kurmacayla. hikaye tarafından tanımlanır: böylece bir nesne haline gelir, figüranlaşır ve eylemin akışını garantileyecek bir fiile dönüşür. Böylece figüranın "maddeselliği" gözlerden saklanmış olur --figüran yalnızca şekliyle. biçimiyle tanımlanan hareketsiz ve yoğurulabilir maddedir.

Navigator Kruvazörü filminde Buster Keaton figüranın bu yoğrulabilirliğini, yani "maddiliğini" alabildiğine kullanıyordu: Keaton (Rollo Treadway) ve genç bir kız geminin güvertesinde uyurken aniden boşanan bir korkunç bir sağnağa yakalanırlar; içeriye kaçarak bir masaya otururlar. Genç adam cebinden biroyun kağıdı destesi çıkarır --kızla oyun mu oynamak istiyor, yoksa bir gösteri mi yapacak, niyeti nedir, bunu asla öğrenemeyeceğiz... Çünkü bir close-up ile araya yağmurun ıslattığı ve birbirlerine yapışmış kağıtların görüntüsü araya girer. Yine de Keaton kesip karıştırmayı sürdürmektedir --ta ki kartlar belli bir andan itibaren şekilsiz bir yığın, tiksindirici bir hamur haline gelene dek... Ve Keaton, daha geniş bir planda kararlılıkla kağıtları "karıştırmayı", apaçık bir el becerisiyle (!) sürdürmeye çalışmaktadır... Sonuçta vazgeçer ve uykusunu sürdürmeyi tercih eder, çünkü genç kız omuzuna yaslanıp uyuklamaya başlamıştır bile...

Sahne pek basit bir gag olmakla birlikte psikanalistlerin iştahlarını alabildiğince kabartacaktır: ellene ellene bir çamur ve pislik tomarına dönüşen kağıt tomarı, bir figürandan beklenecek bütün "pratik" varoluşunu, buna bağlı olan her türlü işlevselliğini yitirir. Diyebiliriz ki "kısmi" bir nesne olma niteliği de silinip gitmiştir. Bu bir "yıkmadır". "tahrip etmedir" --"değiştirme" değil; çünkü değiştirme ya da dönüştürme pratike edilir maddeyi başka bir pratike edilir madde tipine dönüştürüyorsanız vardır. Daha karmaşık bir gagı Jerry Lewis'in adını şimdi hatırlayamadığım bir filminden getirebiliriz: evin uşağı olan Lewis salon şöminesinin üzerine tırmanarak hanımının bir portresini silmeye çabalamaktadır. Elindeki bez bir anda kadının dudaklarında kırmızı bir ruj izi bırakır. Komik etki burada doğrudan değildir ve bizi belli bir şekilde usavurmaya çağırır: portrenin kendisindeki "kırmızılık" anlaşılan yeterli, yani "iyi" değildir; dolayısıyla "gerçek" bir dudak boyasıyla tamir edilmesi gerekmektedir; öyleyse tabloya eklenen dudak boyası tabloda eksik olan bir şeyi, "yeterli erotizmi" tamamlamak içindir. Kadının alay edilesi koketliği "gerçek" olduğunu varsaymaya itildiğimiz dudak boyasının figüran rolünü yitirdiği oldukça karmaşık bir güzergahta dışavurulur. Dudak boyası figüran niteliğini yitirirken aynı zamanda resimsel temsilin (portrenin) maddi desteği, dayanağı olarak yeni bir işlev kazanır.

Evet kartlar çamura dönüşüp kayboluyorlar; dudak boyası portrenin "kırmızılığına" dönüşüyor --ama unutmayalım ki hala görülebiliyorlar; dolayısıyla figüran olmayı sürdürüyorlar. Yitip giden esas şey figüran ile "figüre" ettiği olay ya da "temsil" arasındaki ilişkinin ta kendisi. Bu aynı zamanda nesnenin artık "pratike edilebilir", dolayısıyla kurmaca hikayeyi yeniden harekete geçirebilir olmayı da bırakmasıdır. Nitekim, örnek olarak verdiğim gaglardan ilki eski kadraja bir yeniden dönüşle, ikincisiye ekranı karartarak sonlanıyor. Çok özel bir figüran tipi burlesque komedilerin en çekici, neredeyse vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmişti: "projektil" objeler olarak suratlarda parçalanmış pastalar... Belki bugün eskinin sinema seyircileri hakkında "bunlara da mı gülüyorlardı" dedirtecek bu imajlar belki de Lumière'lerin de çekmekten hoşlandığı özel bir gag-imaj tipinden kaynaklanıyorlar -- fışkıran su, kar ve boran olduğu kadar kuştüyelerinin dağıldığı ve ekranı hareketli bir dokuya dönüştüren yastık kavgaları... Pasta meselesinde, her durumda sanıldığından daha derin birtakım temalar saklı olmalı ve bu hususta psikanalistlerin iştahı daha da kabarabilir. Çünkü her şeyden önce seyirci bu pastaların yemek için olmadıklarını iyi biliyor ve pastaları suratlarına yiyip kahkahalarla gülen kişilerin biraz "sapkın" bir görünümü var (genellikle Blake Edwards komedilerinde olduğu gibi). Bu sapkınlık psikanalizin dilinde bebeğin anal safhasına, yani kakasıyla oynamaktan aldığı hazza ilişkin tutuluyor. Keaton'un da kağıtlarla oynarken "kakasıyla oynadığını" söylemek çok büyük bir abartı olmaz herhalde. Üstelik Lewis'in filminde anlaşıldığı kadarıyla (dudakların kırmızısı) oral safha da devreye sokuluyor.

Keaton örneğinde gag zorunlu bir "süreçlilik" ve "ısrar" da içermek zorunda; bunun nedeni yalnızca kağıt topunun "kakanın" yerini almasının yeterli olmaması --adam üstelik bu uğraşısından bir de haz almalı... Burlesque sinemanın esaslarından birini oluşturan gagların temel bir özelliğinin "süre" olduğunu hatırlamak gerekiyor. Keyfin ve hazzın kaynağında yatan bu "süre" ve "tekrar" unsurları yine de farklı tezahürlerde karşımıza çıkıyorlar. Birinciler zamanı gererek, çekip uzatarak belli bir gerilim ve heyecan dayatan --kahramanın vücudunun katastrofik bir mekanda veya ortamda "tehlikede" olduğu ve uzun süre öyle tutulduğu gaglar. Bunu özellikle Harold Lloyd ve Buster Keaton filmlerinde bolca bulabilirsiniz. İkinci tipten gaglar ise bir "çözüm anına" dayanıyorlar --bir tür deşarj... Keaton'un filminde sanki filmin kahramanı yanındaki kızın boş bir anından faydalanarak (göremez, çünkü uyuyor) "sapkın" anal hazzını elindeki kağıt tomarından alıyordu.

Tabii ki "kakanın yerine kağıt tomarının geçtiğini" söyleyemeyiz: çünkü kağıt tomarı orada kaka olarak veya onun bir "sembolü" olarak değil bizzat kendisi olarak durur; Freud'un bu konuda söyleyecekleri de aslında aynı kapıya çıkıyordu: her şeyden önce çocuk kakasıyla büyüklerden kaynaklanan infial nedeniyle oynayamayacak, giderek yerine başka şeyleri --kum, çamur, toprak vesaire-- koyacaktır.

Demek ki maddenin biçimle pek de soyut olmayan bir kavgası var. Madde Aristocu çözümlemede biçimin denetlediği, içerdği, şekilsiz bir potansiyeldir; "şey ne ile yapılmışsa, işte odur" --biçimsiz odun masa için, akışkan çikolata pasta için, vesaire... Gilles Deleuze de Francis Bacon resimlerinde etin iskelete, yani biçime bir isyanını, ondan kopup dağılmasını, damlamasını görüyor.

"Suyun" ya da "ateşin" kadraj tutmadığını söylediğimizde "tutmayanın" aslında klasik kadrajlama, çerçeveleme usulleri olduğunu söylüyorduk galiba. Yoksa sinema taa başlarından itibaren akışkanların dinamizmine, karlanmalara, amorf maddenin hareketlerine çok duyarlı oldu (söylediğimiz gibi daha Lumière filmlerinde bile)... Deneysel sinema anlaşıldığı kadarıyla gazı, hatta molekülleri düzeyine kadar ilerleyerek filme çekmeye çabalıyordu. Öyle ki bazı sinematografik anlayışlar formları işlemeyi bir tarafa bırakarak "maddeyi" ön plana çıkarmayı tercih ediyorlar: Tarkovsky ve Kurosawa'da su ve yağmur, Antonioni'de ucsuz bucaksız çöl, Pasolini'de yıkıntı...

Şimdiye kadar tartıştıklarımızı özetlersek, "figüran" ne bir roldür, ne de bir aksiyon; figüran her şey olabilir, hatta son tahlilde amorf madde bile. Sjöström'ün Rüzgâr filminde (sessiz sinema dönemine ait) rüzgâr, uğultusuyla filmin kahramanlarını ve manzaralarını sürekli olarak ziyaret eder ve sürekli değişen güçleriyle belirir. Ona elbette "başaktör" filan demeyeceğiz bu yüzden --ama maddi bir figüranlığın en ilerletilmiş düzeyinde yer aldığı da açıktır.

Figüran "figüre ettiği" (temsil ettiği değil) ikinci bir imaja bağlanır --bazan onunla içiçe eriyerek yok olur ve anlatının sürekliliğinde sert bir kesinti, kopma yaratır; bazan da figüran ve figüre ettiği şey arasında beliren tayin edilmemiş, karar verilemez alanda, açıklıkta ya da uçurumda varoluşa gelir.

18 Ekim 2001

Sinemanın Hikayeleri - Figüran Üzerine (2)

Ulus Baker

Ve eğer Pasolini'nin Decameron'undaki gibi filmin kahramanlarından biri bir lağım çukuruna düşerek oradan tümüyle bokla kaplanmış halde çıkıyorsa, etki "sakınan" bir gülmeyle karışık bir tiksinti olur --ancak komiğin ve tiksintinin bu birleşiminin bir amacı var gibidir: dışkının bir zamanlar Freud tarafından da onaylanmış sembolik "eşdeğerleri" vardır = para, mücevher ve ceset... Böyle bir imaj sonuçta bunların hepsinin "aynı şey" anlamına geldiklerini vurgulamak için kullanılır. Ancak Widerberg'in Joe Hill filminde bu sembolik eşdeğerlik sisteminin de ötesine geçilir: mahkûm elindeki bok kovalasını gardiyanların yüzüne doğru boşaltır --tabii ki gardiyanların yerinde kamera, yani ekran, yani seyirciler vardır. Decameron ile Salò'dan Widerberg'e, klasik sinemanın da en az Freudçu "sansür" işlevi kadar büyük bir kesinlikle sansürlemekten geri kalmadığı bir sıçrama gerçekleşmiş olmalıdır. En azından çok iyi bir Freud okuru olduğunu bildiğimiz Pasolini açısından durum açıktır: Freud'un anal safhanın "doğru çözümü" olarak ileri sürdüğü "kakasını tutma", yani "kaka üzerinde hakimiyet", bir grup hazzın "sapkınlaştırılması" suretiyle hiç değilse sinematografik olarak gerçekleştirilmiş haldedir. Joe Hill'de ise bokun görülebilir olması kurmaca hikayenin gidişatının ve "gerçekliğinin" garantisidir. Widerberg bize demektedir ki, madem görülebiliyor, sizden hiçbir gerçeği saklamıyorum işte...

Widerberg'in sahnesini ele alarak genişletelim: sanki seyircinin suratına bok fırlatılıyor --ama açıkçası suratına bok fırlatılmadığını (salt görsel-işitsel bir ortam düzleminde de olsa) seyirci biliyor. Realite bokun gardiyanların suratına fırlatılmış olduğu biçiminde algılanıyor hâlâ. Böyle bir varsayım ilk bakışta psikanalizci film kritiklerinin kolayca kabul edip geçecekleri bir formüle dayanıyor: seyircinin bokun kendi suratına fırlatılmadığı konusundaki --filmin hikayesinin ve anlatısının bir gereği ve etkisi olarak-- tam bilincine. Bu bilinçlenme sayesinde düşünebiliyoruz ki fırlatılan bok "hedefine", mahkûmu her an taciz eden gardiyanların suratına sıvanmıştır... Sinema düşünürü Baudry'nin Widerberg'in filmine getirdiği yorum bu...

Baudry "pis imajlar" çağını bir müjde gibi alıyor --klasik burjuva sinemasının "güzel", "temiz", "peri masalı gibi" gibi imajlarının kirletilmesi olarak neo-realizm: yoksulluğun, savaşın ve fakirliğin getirdiği yıkımın, felaketin ardında bıraktığı izlerin dünyası ancak "pis imajlarla" işleyebilirdi. Gerçekten de Yirminci Yüzyıl fotoğraf ve sinema sanatları (bunu sonradan PopArt'ın diğer dalları, mesela "kokuşmuşluk" resmi devralacaktır) belli bir andan itibaren "kirin estetiğini" yaratmayı başaramışlardı. Anlıyoruz ki belli bir andan itibaren realite pislikten başka bir şey değildir --kan (Peckinpah), hastalık (Lars von Trier), yoksulluk ve çaresizliktir (Rossellini)...

Ancak Widerberg'in ve Baudry'nin ona ilişkin yorumunun ötesine de geçebilir ve şunu sorabiliriz: bokun kendi suratına değil "özel kamerayla" çekilmiş bir sahnede gardiyanların suratına sıvandığı konusunda seyircide uyanan bilinç acaba o kadar masum mudur? Seyirci kendi masumiyetini söküp almak konusundaki doğal eğilimini (bunu ben yapmadım, yalnızca şahit oluyorum) aslında bir "bastırma" şeklinde yaşıyor olmasın? Açıkçası Widerberg'in hayal meyal hatırladığım filmi (ki oldukça kötüydü) bu karmaşık ilişkiler düzlemine pek sığayamıyor. Ancak seyirci olmak "seyirci kalmak" ile sembolik de olsa bir eşdeğerlik ilişkisi içindedir. Yani o dışkı yığını suratına yiyen seyirci de olabilirdi...

Ege'nin son mail'inde gönderdiği Arnheim alıntısı henüz bu düzlemi kapsayabileceği döneme gelinmediği sıralarda yazılmıştı (bu arada sağolasın Ege). Baudry'nin formülü de bu "boktan"

boyut hakkında pek bir şey anlatmıyor: bize diyor ki, hakikat işte orada, boku bile saklamıyoruz sizden --işte orada, ekrana yapışmış... Peki ama bir film seyircisini gardiyanların mahkûmlara çektiği eziyetleri yalnızca ekranda seyredip, bu duruma yalnızca ekranda katlanıyor olmakla suçlayamaz mıydı? Gardiyan=Seyirci eşdeğerliği yalnızca film retoriğinin bir parçası olarak değil, "siz de en az o gardiyanlar kadar baktansınız"ın terennümü olamaz mıydı?

Mesele, ilk derste "maruz kalmakta olduğumuz imaj tiplerinden" bahsettiğimde değindiğim ve meselemiz olan sinematografik-videografik imajlar açısından yerinin ne olduğunu henüz benim de pek belirlemeyi başaramadığım "projektil imajlarla" ilgili görünüyor... Bunlar en basitinden ya sizin de birlikte hareket ettiğiniz, ya da aniden, geri plandan ön plana, size doğru fırlayan ve sonuçta ekranı kaplayan imajlar... Amerikan klasik sineması (mesela Cecil De Mille), Fransız erken dönem sineması (Abel Gance'ın Napoléon'unda bir top mermisine -- sözde-- bindirilmiş kamera) bu tür imajları bolca kullanıyordu... Günümüzde Gore, Punk, Grunch filmler, ama esas olarak Video işleri bu tür unsurları bolca kullanabilecek teknolojik rahatlığa eriştiler... Bu imajlar bir yokoluşla, bir patlayıp sönüşle, bir infilakla sona erdiklerinden, burlesque gaglardan pek farklı olmayan bir şekilde kurmaca hikayeyi aniden durdururlar --bir bitiş söz konusudur ve hikaye başka bir yerden veya noktadan yeniden başlatılmazsa ölüm kadar kesin bir sonu mühürlemiş olurlar...

(devam edecek)

19 Ekim 2001

Sinematografi ve Halüsinasyon - Anlamlar Sirkülasyonu –

Ulus Baker

İşitsel H'nun bir zamanlar araştırmacılar açısından büyük bir önemi, kurbanlarına kazandırdığı tuhaf bir büyü vardı... Günümüz H araştırmacıları bu halüsinasyonlara artık çok önemli bir referans vermiyor gibiler... Oysa şizofreniden dementiye (mesela Parkinson ve Alzheimer hastalıkları) bu semptom çok yaygın ve klinikçiler neredeyse ilk bu tür semptomları arıyorlar... O halde tıbbın genel olarak tedavi pratiklerinin işlerliğini ön plana çıkarıp teorik tartışmayı uzak tutma hallerinin örneklerinden birisiyle karşı karşıyayız...

Herhangi bir sözlük ya da tıbbi el kitabı H'yı kısaca “algılanacak nesnesi olmayan algı” diye tanımlıyor... Yüzyıl ortalarına doğru psikiyatrist Henri Ey bu yaşantının temel klinik belirlenimi şöyle anıyor: “halüsinasyon-nesneye bağlanan, ve hiçbir şekilde bir derece ya da kuşku gözetmeyen mutlak bir inanç, aktüellik duygusu, ve indirgenemez duyular...” Başka bir deyişle H'nun genel klinik portresi öznenin hiçbir şekilde sanrılarının varolmadığına ve aktüel olmadığına inandırılmaması...

Bu çok önemli semptomu sıradanlaştıran yine psikanalizin yaygınlaşması olmuş gibi görünüyor: --sembolik yorumlamayı pratiğinin temeline yerleştiren psikanaliz H'u genellikle çıldırma (delirium) bağladığından, bu ikisinin içeriklerini az ya da çok çakıştırmaya meylediyor... Bu yüzden de yorumlama çalışması anormal fikirler denen fikirlerin nasıl ürediklerini ihmal etme rahatlığına kavuşuyor... Oysa Delirium ile Halüsinasyon arasında çok önemli farklar var –o kadar ki onları birbirlerine indirgemek yönündeki bütün yorumsamacı çabalar bu farkları temelden düzeltiyorlar... Bir kere özne halüsinasyon haline delirdiği biçimde girmiyor – anlam özneye aynı tarzda varmıyor... Bu ise psikogenesis düzleminde herhalde büyük bir önem taşınmalı... Bir zamanlar yine Henri Ey'nin söylediği gibi H, “duyu organlarından duyular türetmeye otomatik bir başvuruyu” içeriyor. Böylece H'un kesinliği özneye iletilen, ya da vaazedilen bir şey, oysa deliriumda çılgın fikir bizzat öznenin kendisi tarafından sunulmakta, onun sezgilerinin ve çıkarsamalarının temelinde ifade bulunmaktadır. Tabii ki her ikisindedir öznenin ikna olmasının gücü eş ölçüde şiddetli olabilir...

Çoğu kez H deliriума kanıtlar veya gerekçeler kazandırır. Ama bu ona indirgenebileceği anlamına gelmez. Öznenin delice fikir (ki kendi öz fikridir bu) ile bağı “bir üçüncüyü” devreye sokan işitilmiş ses olarak H ile bağından çok farklıdır.

Tarih boyunca iki ekol (organikçi ve psikogenetik) psikiyatrinin delilikler ve halüsinasyonlar konusundaki bakış açılarının iki kutbunu oluşturdu –bu ekoller, yekdiğeri yararına kah deliriumu, kah halüsinasyonu reddettiler... Organikçi denen tezlere göre halüsinasyonlar “zihnin” anormal malumat almasına sebep olan beyin lezyonlarından geliyorlar... Bu bakış deliriumun varlığını yadsıyor çünkü halüsinasyon basitçe bir yönlenme hatası (ibre hatası) olarak kabul ediliyor... Bu mantıkla hastanın tepkileri gerçekliğe uyum göstermemelerine karşın yine de “algılanan şey” ile hemfikirler. O halde burada bir delirmeden değil, olsa olsa yanlış bilgilendirilmiş düşüncelerden bahsedilebilir ancak...

Psikogenetik akım ise halüsinasyonlara çıldırı niteliği ve konumu tanıyor ve psikotik süreç dahilinde, işitilen sesler fikirlerin gerçek-olmayış karakterini aynen paylaşıyorlar... Buna göre halüsinasyona maruz kalmak çıldırının bir sonucundan başka bir şey değil...

Bu iki ekolün kutuplaştığı temel gerilim eksenini üzerinde işitme meselesi çok büyük bir önem kazanıyor... Lacan bile bunu reddedememişti... Oysa sözkonusu fenomene değindiği zaman onun da dili anksiyeteli bir meditasyona dönüşüyor gibiydi: “Oysa, eş tarafından kapılma öznenin hikayesi boyunca bütün eylemlerini eşleyerek kaydedilen o zincirin altında yatıp onu sağlamca tutan, kalıcı bir söylem diyebileceğimiz şeyin belirişiyle çakışır. Zaten böyle bir söylemin çıkagelişini normal bir özneye görmek de imkansız değildir. Yaşanmış bir dışavurum gerekirse, örnek olarak size bir adada yalnız başına kalmış bir insanı verirdim (...) Benzeri bir şekilde dağda kaybolmuş bir kişiyi bulmaya çalışanların seslenmelerini de düşünün... Bu söylemin sürekliliği ve kalıcı varoluşu bir delinin durumuyla tam manasıyla benzerdir –Schreber’deki “dile-getiriş” fenomenleri bunu vurguluyorlar zaten.” Kısacası Lacan’a göre insanların tıpkı psikozlular gibi iç-söylemlerini dile getirmelerini o kadar da tuhaf karşılamayız –“en azından biz de öyle şeyler yaptığımızdan...” Sonuçta Lacan da psikanalizin genel bakış açısını korumaktadır: delilik vardır ve önce gelir, sesler ise bizzat kendisi bozulmuş olan bir iç söylemin (ille de patolojik olması gerekmeyen) “seslenişi”dir...

Oysa çok önceleri, Lacancıların da okumuş oldukları Henri Ey organik-dinamik adını verdiği teorisi çerçevesinde, bu iki karşıt kutbu biraraya getirmeye çalışmıştı... Organikçi yaklaşımların zayıf noktasını (yani her zaman psikotik kanaatları yansıtmakta olan sembolik içerikler) Ey şöyle aşmaya çalışıyor: çıldırının ortaya çıkışı, bütün tutarlılığı ve ısrarıyla, belli ki organik bir faktörle ilişki içinde –onu bir kesinlik olarak ortaya koyuyor yani... Dolayısıyla Henri Ey halüsinasyonların kaynağında fiziki bir lezyon, patolojik bir uyarı nedeni yatıyor –ve sesleri üretiyor; ama bu seslerin kaynağını tespit etmek olanaksız. Buna karşın, psikozlar açısından bakıldığında bu sesler bir içeriğe sahip olmaya başlıyorlar –yani seslerin içerik kazanmaları zihni ve ruhi hayatın dezorganizasyonu yüzünden gerçekleşiyor. Ama bu dezorganizasyon da bizzat bu bulunamaz lezyonun ve seslerin bir sonucu... Tabii ki Henri Ey’in bu açıklamaları bir zamanlar revaçta olan nöropsişik hiyerarşiler teorisinin (Jackson) çerçevesi dahilinde anlaşılabilirler. Özetlersek, Henri Ey halüsinasyonların kaynağının organik olduğunu ve aynı nedenin etkisi altında içeriklerini çıldırı halinde çarpıttığını söylüyor...

Henri Ey’inkinden ve özellikle Lacan’inkinden daha başarılı bir açıklama dilbilimcilerin yaklaşımından geliyor. Unutmamak gerekir ki ilk olarak işitilen sesler aynı zamanda dilbilimsel kategoriler, yani işaretler (göstergeler)... İkinci olarak ve asıl önemlisi, hastanın bilincini etkiliyorlar...

Sinematografik Aygıt Üzerine Dersler - 1

Ulus Baker

Ders 1: Kapitalizmin bir Sentezi Olarak Sinema

"Sinemaya aynı bakışı paylaşmayan bir çift birlikteliklerini sürdüremez. Biri rap sevip Beethoven'den nefret edebilir, diğeri ise tam tersini yapabilir. Ama biri Spielberg'in sinemasını seviyor, diğeri nefret ediyorsa, günün birinde mutlaka ayrılacaklardır, çünkü sinema hala dünyanın temsilidir..." Jean-Luc Godard

Kapitalizm artık bir aygıt olarak tanımlanabilir. Bir zamanlar onu üretim araçlarının belli bir organizasyonu olarak tanımlıyor, artı-değerin türetilmesinin otomatik işleyişine bağlıydık. Bu organizasyon tarihsel olarak ortaya çıkmıştı ve belki de — eğer Marksizm pek de aşırı sayılmayacak bir iyimserliği barındırıyorsa — tam da bu yüzden bir gün tarihe malolacaktı. Ancak üretim araçlarının, giderek üretici güçlerin tahlili bizi artık makinaların hakim olmaya başladığı bir dünyayla karşı karşıya bırakan kapitalizmin tarihsel olarak belirginleşmiş dokusunun doğası üzerine düşünmeye zorluyordu. Eğer kapitalizmin verimlilik maksimizasyonu uğruna geliştirdiği sistemler, sözgelimi Taylorizm ve Fordizm kendini oradan çıkış diye sunan sosyalizmde de uygulanma olanağı bulmuşsa (Stahanovculuk), sorulması gereken soru acaba kapitalizmi tanımlayan aygıtın kuruluşuna ilişkin sorgulamanın gerçekten yapılmış olup olmadığı, yapıldığı ölçüde de bir sonuca varıp varamadığı olmalıdır. Hiç değilse başlangıçta metalaşmamış bir yığın şeyin, sanatsal ürünlerin, bireysel faaliyetlerin — mesela yardımın bile — metalaştığı bir süreci tanımlayabiliyoruz.

Fenomenoloji bizim için kısmi önem taşıyan bir aygıt mefhumunu ortaya atıyordu — Heidegger'in "teknolojiye" ilişkin yüklü sorgulamasından, Flusser'in "aygıt" mefhumuna başvurmasına kadar... Buna göre bir aygıt bir "araca", hatta bir makinaya bile kolay kolay indirgenemeyecek bir alan oluşturur. Sözgelimi Flusser için fotoğraf bir aygıttır, cihazdır. Kameraya basit bir araçmış gibi bakamazsınız —tıpkı bir fotoğrafı herhangi bir ürün, hatta genel olarak meta diye kabul etmekle yetinemeyeceğiniz gibi. Belki birtakım fenomenolojik mülahazalar devreye sokularak bu konuda birtakım şık şeyler söylenebilir: foto kameranın fotoğrafçıyı gizleyen, saklayan, görünmemesini sağlayan bir peçe olduğu gibisinden... Ancak Flusser'in çok ünlü bir metni, fotoğrafın "teknik" bir imaj olarak oluşturduğu aygıt üzerine çok şeyler anlatıyor: bu çok ünlü metnin başlığı "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru"... Ancak bu felsefenin aslında bir fenomenoloji uygulamasından ibaret olduğu ve aynı dönemlerde Rudolf Arnheim'in yine fenomenolojik bir çerçevede kurduğu "sanat olarak sinema" anlayışının versiyonlarından biri olduğu da eklenmeli. Flusser fotoğrafı bir aygıt olarak tanımlamasını kapitalizmle, seri üretimin yaygınlaşmasıyla yüzleştirerek gerçekleştiriyor. Ya da diyelim ki hemen böyle bir kolaycılığa sapmıyor. Temsili imaj ile "teknik" imaj dediği şey arasında belli bir farkı gözeterek başlıyor —hiç kuşkusuz Andre Bazin'in "Fotoğrafik İmajın Ontolojisi" başlıklı yine çok ünlü metninden bu noktayı ayırdetmek gerekir: Bazin için fotoğraf yepyenydi ve ürettiği psikolojik etki açısından ontolojik bir mesele haline geliyordu... Bir ressam tarafından yapılmış bir resme baktığınızda o resmin varoluş biçimi bir fotoğrafa baktığınızda hissettiğinizden çok farklıdır. Resim bir gerçekliğin temsili olmaya adanabilir — Ondokuzuncu yüzyıl boyu yeşeren akımlar gerçekliğin gerçeğe benzerlik olarak temsilinden uzaklaşmaya çabalamış olsalar bile; ki bu da bir bakıma fotoğrafın

dürttüğü bir süreç olmalıdır... Bir resimle, bir heykelle karşı karşıya olduğunuz zaman orada, bu nesnenin yapımına bir sanatçının müdahil olduğunu, en azından ona bir sebep olarak katıldığını varsaymakta zorluk çekmezsiniz. Oysa fotoğraf gerçekliğin yepyeni bir "tasarruf biçimidir -ve ileride göreceğimiz gibi, Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren geçirdiği evrim bu tasarrufun oluşturduğu birikimin niteliğini gözler önüne serecektir. Fotoğrafta, Bazin'in göstermek istediği gibi gerçekliğin şu ya da bu şekilde bir temsilinden çok farklı bir şey, gerçekliğin "izi" adı verilebilecek bir şey görünür. Ne bir ressamın izlenimi, ne de bir dışavurum, ifade söz konusudur. Gerçekliğin "izi" bambaşka bir psikolojidir ve o ana kadarki psikolojinin anlayışının ötesinde görünür. Bu bir "oradalık" ve "şimdiliklik": ışığa duyarlı bir levhanın üzerine kazanmış gerçeklik izleri... Her fotoğrafın, biz hangisi olduğunu bilmesek bile kesin bir tarihi ve mekanı vardır. En azından bundan eminiz — şu tarihte ve mekanda çekildiğini, oradaki kişilerin gerçekliğini, izlerinden okuduğumuzu...

Tabii ki Andre Bazin'in takip edeceği yol Flusser'inkinden farklıdır; resimden fotoğrafa, oradan da sinemaya geçtiğimizde, üstelik sinemanın evrimini de içeren bir süreç boyunca bir "artan gerçeklik oranı" ile karşılaştığımızı söyler o. Çok akıllıca bir şekilde, şakayla karışık, psikanalizin resim ve heykelle uğraşırken bir "mumya kompleksinden" pekala bahsedebileceğini hatırlatır. Görüntüleriyle varlığı korumak, zamana karşı direnç, giderek bunun etrafında örülen büyüler...Ama yamana karşı korunma salt görüntüler, giderek belki de sesle olacaktır. Elektronik müziğin kurucularından Richard Pinhas'ın sorduğu soru şaşırtıcı olduğu kadar aslidir de: çalınmadığı sürece müzik nereye gider? İster ses isler görüntü, hepsine kozmik bir tekillik atfederek, bunlara imaj dememiz fena olmaz. Hiç değilse bu bizi Bergson'un imajları nesnelerle özdeşleştiren düşüncesi kadar ileri bir noktaya götürür. Ancak o zaman imajların kozmik korunumu ve sürekli mübadelesi gibisinden bir kavrayışı da ciddiye almamız gerekir. Böylece fenomenolojiyle ontolojinin birbirinden ayrılmadığı bir noktaya varıyoruz. İşte Bazin fotoğrafik imajın ontolojisini sorgulamaya böyle bir çerçeveden, Bergsoncu bir çerçeveden girişecektir. Resime karşıt olarak fotoğrafa asli, gerçek bir nesnellik yükleyerek işe başlar. Fotoğraf kamerasının merceğine verilen ad bile "objektiftir. Nesnenin kendisi ile temsili arasında artık bir beyin, bir kafa ya da bir emek girmemekte, bizzat kendisi kendi başına bir "model" olarak tanımlanmaktadır.

Daha yeni bir dönemde, fotoğrafın "ontolojisine" ilişkin benzeri bir yaklaşımı Susan Sontag'da da buluyoruz: "Bir fotoğraf (bir tablonun bir görüntüsü olması gibi) sadece bir görüntü değil, gerçeğin bir yorumudur. Aynı zamanda bir ayak izi, ya da ölüm maskesi gibi, bir iz, gerçekliğin damgasını taşıyan bir şeydir." (Susan Sontag, On Photography, London, Verso) Bazin'i ve Sontag'ı okurken insan kendini "akıllı" imajlar gibisinden yan-animist bir düşünceden kolay kolay uzak tutamıyor. Önünde sonunda imajın imaj olmak için önce algılanıyor olması gerektiği gibi bir ön varsayımı hala sürdürüyorlar. Oysa Bergsonculuğun imajlar kuramına riayet edersek böyle bir varsayımdan uzak durmamız gerekir: imajların varolmak için görülmeleri, algılanmaları gerekmez. Görmediğimiz çok sayıda imaj vardır —kendi imajımız ve unsurları, oluşturucu algıları da dahil olmak üzere.

Daha sağlam (dolayısıyla burada önereceğim) bir yol herhalde fotoğrafın oluşumunu ve evrimini adım adım takip edecek, ve aygıtın mütasyonlarını, değişim noktalarını saptamak olurdu. Flusser bile fotoğrafcihazın evrimsel yönünü hesaba katmıyor, onu zaman-dışı ve evriminin farklı noktalarında mütasyonlara uğramamış bir "teknik

imajlar"silsilesine dahil ediyor. Tıpkı sonradan sinematografik imajlar dünyasında olacağı gibi.

Bilindiği gibi başarılı diyebileceğimiz ilk fotoğrafı 1830'lu yıllarda Nicephore Niepce kaydetmişti. Kötü bir ressamdı ve iyi bir ressam olması gerektiğini düşündüğü bir oğlu vardı. Heliograf — güneşyazıcısı — adını vereceği ilk fotoğraf makinesini icat etmesinin ardında yatan niyetin son derece alçakgönüllü olduğu besbellidir: oğluna gerçekliğe uygun modeller sağlamak... Peki ama, bu kadar alçakgönüllü bir başlangıç ne anlama geliyor? Açıkçası, ileride Lumiere'in sinematografında karşılaşacağımız durumun bir benzeri bu. Işığın farklı şiddetlerinden etkilenebilir kimyasal bir maddeyle kaplanmış bir levha üzerine nakşedilen görüntü ... Niepce'in kendi buluşunun sanatsal, hatta bilimsel olası kullanımları hakkında hiçbir fikri, hiçbir umudu, hiçbir amacı yokmuş gibi görünüyor. "Başarılı ilk fotoğraf ise çamur gibi bir şeydi — sadece ilk fotoğraf olmasıyla ünlüydü: bir odadan dışarıya yöneltilen kamera merceği, ancak pozlamanın yaklaşık sekiz saat sürmesinden dolayı (bu plakanın duyarlılığına bağlıdır) güneş ve gölgeler manzaranın her iki tarafını da aydınlatma ve karartmaktadırlar.

Karanlık Oda (Camera Obscura) çok eskiden beri bilmiyordu. İlkeleri Aristo'dan beri, kendisi ise Arap Ortaçağından beri. Rönesans sonrasının en önemli resim modeli oluşturma tekniklerindendi.

Size Anne Diyebilir miyim?

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 47, Sayfa: 47–48)

Oidipus Kompleksi bütün psikanaliz kuramının, pratiğinin ve dayandığı kültürün ya da alt kültürün vardığı ve kilitlendiği bir Zwangsneurose, bir fikri-sabittir. Onu yanlış kurulmuş ve asimilasyoncu bir normalleştirme sürecini sahneye koyan bir aile çevresine mahkum eden de budur. Bir kompleks her zaman bir "zorlayıcılık", hatta "zorunluluk" içerir. Ama psikanaliz yine de onun "çözümünü" değerli kılacaktır ve aile ortamına yeniden kazandırılacak yetişkin bir bireyi oluşturmayı, ya da oluşumuna yardım etmeyi temel görev bilecektir.

Hadımlaştırma

Oidipus'a eşlik eden şu garip "hadımlaştırma kompleksi" ise, diğer taraftan, psikanalizin bedeni tanımadığını dışa vurur ve onun içinde bir Truva Atı olarak iş görür. İnsan arzusunu insan-biçimci ve cinsiyetçi değerlerle damgalar. Arzu onun için bir eksikliğe, yoksunluğa yönelme tarzıdır. Amacı ise doyum, yani arzu yokluğudur. Psikanaliz bunu göstermek için, topyekûn Yasa denen şeyin otoritesi altına yerleştirdiği fantazma ve "hayali" kategorilerine başvurur. Yasa ise simgesel olarak tanımlanmıştır: Simgesel (dil) ile "hayali" arasındaki hududu örgütler.

Fallus yasası ve Babanın-Adı denen imleyici kategoriler, kendilerini kuşatan geniş bir anlambilimsel şebekenin ağlarına bir taraftan "gerçeği", öte taraftan, zaten kendi içlerinde bölünmüş "simgesel" ile "imgesel"i düşürmek amacıyla kullanılırlar. Geriye dokunulmadan kalan "bunlarla ne yapılabilir" sorusu kalacaktır. Dil ile, cinsellikle, emekle ve genel olarak arzuyla "ne yapacağız"?

Oidipus Efsanesi

Freud, anlaşılan o ki, Oidipus efsanesine yürekten inanıyordu! Üstelik Eski Yunanlıların inanmadığı ölçekte. Bir trajediye bağlanmasına rağmen, Freud'un Oidipus'u kavrayışı asla "trajik" değildi, çünkü belli bir çağda ve belli bir coğrafya üzerinde var olan aile koşullarını yeniden üretmek amacını güdüyordu. İşin varabileceği yerler açıkça belliydi: "Evrensel" diye tasarlanan bir Oidipus emperyalizmi ve koloniciliği.

Bilinçdışı

Bilinçdışı, okunacak bir çivi yazısı, yorumlanacak bir kutsal kitap, hele hele "karanlık bir dünya" değildir. Platoncu tasarımdan çekilip kurtarılabilecek bir bilinçdışı, aktif ignoramus'un (bilmiyorum), bilimin, sanatın ve felsefenin güçlerinin eline teslim edilebilir, onlar tarafından biçimlenmeye bırakılabilir. Ancak psikanalitik kültürün bir dizi yetersizliği ve önyargısı, böyle bir çabanın önüne en büyük kuramsal ve pratik engelleri çıkarmaktan hâlâ geri kalmamaktadır.

Bu engeller, öncelikle doğaları ve iddiaları ya çarpıtılmış, ihmal edilmiş, ya da bastırılmış insan deneyimleri ve yaşantıları önüne dikilmiş durumdadırlar. Bu deneyimler insan "sanatlarını" zorlaştırıyorlar: Sevmenin ve aşık olmanın sanatını, ölme sanatını, hakikati söyleme sanatını, ignoramus sanatını ve çalışma sanatını.

Aşık olmak mümkün mü?

Psikanalizin pek değer verdiği "aile romansından" bir "aşk romansına" geçerseniz, ilk göreceğimiz şey, psikanalizin bütün kategori ve kavramlarının zorunlu bir kaymaya uğrayacaklarıdır. "Romans"tan bahsettiğimiz zaman açık olan göndermeler içinde, psikanalizin kendini rahat hissettiği iddialı anlarında, salt terapiye yönelik amaçlarının ve buna tekabül eden kuramlaştırma çabalarının ötesinde, diğer alanlara doğru genişleme eğiliminin varabileceği yerlerden bazıları fark edilebiliyor.

Psikanalitik kategorilerin, edebiyat ve sanat alanlarının "daha derin" gerçekliklerine nüfuz edemediklerini, çünkü, basitçe söylemek gerekirse, bu "derin gerçekliğin" var olmadığını söyleyebiliriz. Böylece psikanaliz, zorunlu olarak hileli bir kaymayla sanat "yaratıcısı"nın psikhe'sine dönecektir (Freud'un Leonardo ya da Dostoyevski üzerine çalışmalarında olduğu gibi). Ama bu da, elbette, "yaratıcının", psikanalizin ele almaktan asla hoşlanmayacağı "gerçeklik" alanlarından ne ölçüde soyutlanıp Oidipal üçgene, yüceltme duygularına kaptırabileceğine bağlı olduğundan, yine basitçe, "yaratıcı" diye bir varlık "yok" eleştirisiyle karşı karşıya kalabilecek bir çabadır.

Öyleyse, "aileden dışarı" götürecek "aşk romansı" psikanalize pek ihtiyaç duymayacaktır. Çünkü psikanaliz galiba aşk meselelerini ya basit psikik olaylar ya da olgular halinde göğüslemekte, ya da daha derin olduğunu farz ettiği katmanların üzerine bir köpük gibi yaymayı tercih etmektedir: Aşkın bütün içeriği erotizme ve cinselliğe boca edilmektedir.

Rüyalar

Psikanaliz "rüyalar yorumu" ile erken zamanlardan beri oldukça içli dışlı olduğu halde, bize "kendi rüyalarımızı görmemiz" konusunda da yardımcı değildir. Oysa rüyalar, psikanalizin "kişisel derinliklerin" ve elbette "bilinçdışının" dışavurumu olarak tayin ettiği traumdeutung (bilinçdışına götürecek bir "Kral Yolu" olduğu söyleniyor.) çerçevesinde galiba psikanalizin "rüyalarına" (her yerde Oidipus, eksiklik, bastırma ve kastrasyon vardır) kaptırılmaktadır.

Deleuze'ün söyleyeceği gibi "gerçekliğinizi" başkalarının rüyalarına yakalanmış olarak bulabilirsiniz. Oysa şu da ortaya atılabilir: Neden rüya görmek ve fantezi bir üretim, aktif bir sanatsal "happening", bir yaratım ve özgürleşme süreci olmasın. Neden rüya bilinçdışı içeriklerin, "rüya düşünceleri" adı verilen simgeleşme süreci içinde çarpıtılması olarak anlaşılacak zorunda olsun?

Gerçeklik kaybı

Bugünlerde "gerçeklik kaybı" konusunda (Baudrillard ve Kristeva gibi düşünürlerin pek vurguladıkları) yapılan aşırı vurgu belki de "gerçeğin" kendinin bir dönüşüm sürecini dışa vurmaktadır. Eninde sonunda, "gerçek olmayan", rüyada (Batılı insanın televizyon ekranında) görülen bir düşsel savaş düşüncesi, on binlerce gerçek insanın "gerçekten katledilmiş" olduğu "gerçeğini" pek ortadan kaldıracılabilecek gibi değildir. Öyleyse "rüya görmenin" bireysel bir mitolojik hikâyenin dışavurumu (üstelik bu hikâyenin "arzulanmış olduğu" da varsayılmaktadır.) olduğu, hele hele üretilmemiş bir bilinçdışının tedirginlik verici dışavurumları olduğu düşüncesinin karşısına, "gerçeklik ilkesi" türünden bir mefhumun belirsizliğine başvurmak yerine (gerçekliğin ilkesi falan olmaz!), rüyayı bir zorunluluk, bir üretim ve toplumsal-siyasal, estetik, sanatsal bir "yatırım" ve girişim olarak görmeye davet ederek çıkabilir miyiz? Rüyalar "üretilmeli" ve toplumsal siyasal dünyanın düzeneklerinin içine dahil edilmelidirler. Rüyalarda, çocukluk sanılarının üretilmesinden çok daha ötelede ve fazla sayıda "toplumsal yatırım" vardır.

Soğukluk ve Vahşet

Gilles Deleuze

Çev: Ulus Baker

Önsöz

Sacher-Masoch'un hayatına dair bilginizin çoğu sekreteri Schlichtegroll'dan (Sacher-Masoch und der Masochismus) ile Kürklü Venüs'ün kadın kahramanının adını taşıyan ilk karısı Wanda'dan (Wanda von Sacher-Masoch, Hayatımın İtirafı) geliyor. Wanda'nın kitabı bir harikadır ama çoğu zaman bu eser hakkında öznel izlenimlerini vermekten pek öteye geçemeyen sonraki biyografi yazarları tarafından kıyasıya eleştirilmiştir. Onların görüşüne göre Wanda'nın orada sunduğu kendi imajı çok fazla masumdur ve onun aslında bir sadist olduğunu varsayarlar --çünkü Masoch bir mazoşisttir. Oysa bu problemin tam manasıyla yanlış bir şekilde ortaya atılması olabilir.

Leopold von Sacher-Masoch 1835'de Galiçya'da Lemberg'de doğdu. Slav, İspanyol ve Bohemya karışımı bir aileden geliyordu. Ataları Avusturya/Macaristan İmparatorluğunda resmi görevlerde bulunmuşlardı. Babası Lemberg Emniyet Şefiydi ve Leopold çocukluğunda ileride üzerinde derin etkiler bırakacak olan hapishane sahneleriyle isyanlara tanık olmuştu. Eseri İmparatorluğun bağrındaki ulusal sorunlar, azınlıklar ve devrimci hareketler tarafından alabildiğine etkilenmiştir --işte onun Galiçya, Yahudi, Macar, Prusya vesaire hikayeleri... Sık sık tarımsal komünlerin örgütlenişini ve köylülerin Avusturya idaresine, özellikle de toprak sahiplerine karşı yürüttükleri mücadeleleri tasvir eder. Bir ara Panslavist harekete katılır. Hayran olduğu kişilikler, Goethe'yle birlikte Puşkin ve Lermontov'du; ve kendini Küçük Rusya'nın Turgenev'i addediyordu.

Graz'da Tarih Profesörü olarak atandı ve edebi kariyerine tarihi romanlar yazarak başladı. Çok çabuk bir başarı kazandı: ilk genre romanlarından biri olan Boşanmış Kadın (1870) Amerika'da bile ilgi çekti; Fransa'da Hachette, Calmann-Lévy ve Flammarion yayınevleri romanlarının ve öykülerinin çevirilerini yayınladılar. Çevirmenlerinden biri onu, eserlerinin erotik karakterlerine hiç değinmeksizin, ilhamını tarihten ve folklordan alan sağlam bir ahlakçı olarak tanımlayabiliyordu. Fantezileri herhalde Slav halkının ruhuna atfedilebildikleri ölçüde daha kabul edilebilir oluyorlardı. Aynı zamanda Ondokuzuncu Yüzyılın "sansür" ve hoşgörü standartlarının bizim bugünkünden çok farklı oldukları gibi genel bir açıklamayı da hesaba katmak gerekiyor; dağınık ve belirsiz cinsellik özgül fiziksel ve zihinsel detaylardan daha kolay kabul görüyordu.

Masoch'un folklorunun dilinde, tarih, siyaset, mistisiz, erotizm, milliyetçilik ve sapkınlık çok sıkıfıkıya örülmüşler ve kırbaçlama sahneleri etrafında bir bulutsu oluştururlar; sonuçta o da Krafft-Ebing bir sapkınlığı adlandırmak için adını kullandığında rahatsız olmuştu. Masoch ünlü ve onurlandırılmış bir yazardı; 1867'de Paris'e şanlı-şerefli bir seyahat yaptı ve Figaro ile Revue des Deux Mondes tarafından kendisine şeref payeleri, ödüller verildi.

Aşk-meşk meselelerinde Masoch'un zevkleri iyi tanınır: bir ayı ya da bir haydut kılığında kendini av gibi takip ettirmekten, yakalanıp bağlanmaktan ve cezalandırılmaktan, aşağılanmaktan, hatta kırbaçlı ve kürklü zengin bir hanım tarafından ani fiziksel acıya maruz bırakılmaktan, bir uşak gibi giydirilmekten, her türden fetiş ve kılıktan, gazetelere ilanlar vermekten, hayatındaki kadınlarla sözleşmeler imzalamaktan ve bazı hallerde onları satmaktan hoşlandığı bilinir.

Anna von Kottowitz'le düşüp kalkması Boşanmış Kadın'ı ilham eder; Fanny von Pistor'la başka bir macerasıysa Kürklü Venüs'ü. Sonra, Aurore Rümelin adındaki genç bir bayan biraz acaip bir mektuplaşma yoluyla ona yaklaşır, Wanda adını benimser ve 1873'de Masoch ile evlenir. Bir eş olarak hem müşfik, hem talepkâr --ve altüst olmuştur. Masoch, planlayıp kurguladığı maskaralıkların yanlış anlamalara yol açabileceğinden endişelidir. Ménage'ına hep bir üçüncü tarafı dahil etmek istemektedir --"Yunanlı" diye adlandırdığı karakteri. Anna von Kottowitz'le birlikte olduğu dönemde sahtekâr bir Polonyalı kont hayatlarına girer, sonradan kendisinin hırsızlık yapmak isteyen ve tehlikeli bir hastalığı olan bir kimya asistanı olduğunu itiraf eder. Sonra da Aurore/Wanda ile o tuhaf macera başlar --buradaki kahraman görünüşte Bavyera'lı II. Ludwig'tir; hikayeyi elinizdeki kitabın eklerine dahil ediyoruz. Burada da karakterlerin belirsizliği, kılıktan kılığa girmeler, taraflar arasında girilen bahisler bütün hikayeyi talihsiz sonla biten olağanüstü bir baleye dönüştürür. Son olarak Wanda'nın harika bir şekilde tasvir ettiği Figaro'dan Armand ile macera başlar --Wanda okuyucuyu kendi kararıyla başbaşa bırakır. Bu safha Masoch'un 1886'da Paris'e gidişinin nedenidir ve aynı zamanda Wanda'yla evliliğin sonunu damgalar; 1887'de Leopold çocuklarının dadısıyla evlenir. Myriam Harry'nin Sonia Berlin'de adlı romanında emekliliği dönemindeki Masoch'un ilginç bir portresiyle karşılaşırız. Eserinin düştüğü unutulmuşluğun üzüntüsü içinde 1895'te ölür.

Yine de yazıları önemli ve alışılmadıktır. Hikayelerini çemberler, daha doğrusu çember dizileri, yani epizodlar halinde düzenlemiştir. Esas hikayelerden biri Cain'in Mirası başlığını taşır ve altı tema boyunca geliştirilmiştir: aşk, mülk, para, Devlet, savaş ve ölüm; yalnızca ilk iki kısım tamamlanmıştır, ama sonraki dört tema daha bunlarda bile ayırdelebilirler. Halk masalları ve etnik hikayeler ikincil çemberler oluştururlar; içlerinde Galiçya'daki mistik tarikatlarla ilgili özellikle iki hikaye vardır ki Masoch'un eserlerinin en iyilerindendirler ve başka bir yerde çok ender rastlanabilecek bir gerilimi, bir endişe duygusunu son derece yüksek bir güçle taşırlar (Ruhlar Balıkçısı ile Tanrı'nın Anası). Peki "Cain'in mirası" teriminin manası nedir? Önce insanlığa miras kalmış suç yüküyle çileyi ifade etmek ister; ama bu görünüşteki vahşet Doğa'nın soğukluğuna ilişkin daha gizli bir temayı saklamaktadır --Cain'in kendi kaderini içinde keşfedeceği steplerin ve Ana'nın buzlanmış imajının soğukluğunu; o katı ananın soğukluğu gerçekte insanın içinden fırlayıp çıktığı vahşetin bir mütasyonudur. Cain'in "işareti" "miras"ın nasıl kullanılacağını anlatır. Cain ile İsa aynı "işaret"i taşırlar ve bu da "cinsel aşk, malı mülkü, anavatani, hiçbir davayı derdi, çalışmayı bilmeyen; kendi arzu ve iradesinde yokolup giden ve böylece insanlık ideasını gövdesinde taşıyan..." İnsanın çarmıha gerilişine götürür.

Masoch'un eseri Alman Romantizminin bütün kuvvetlerini taşır içinde. Bizim kanaatimizce fantezi ve gerilim kaynaklarını bu kadar etkili kullanmış başka bir yazar yoktur. Masoch'un aşkı "cinsellikten-arındırma" ve aynı zamanda insanlığın tüm tarihini cinselleştirme hususunda çok özel bir yolu vardır.

Kürklü Venüs (Venus im Pelz, 1870) Masoch'un en ünlü romanlarından biri. Cain'in Mirası'nın ilk cildinin bir parçasıdır ve aşk meselesiyle ilgilidir. İktisatçı R. Ledos de Beaufort tarafından yapılan bir tercümesi 1902 yılında hem Fransızca hem de İngilizce olarak aynı anda yayınlanır, ama aşırı hatalar içermektedir. Elinizdeki versiyon Aude Willm tarafından yapılmış sonraki bir tercümedir. Romanı üç ek takip ediyor: birincisi Masoch'un hikaye üstüne yaptığı bir açıklamadır, ardından çocukluğundan bir sahne gelir. İkincisi Masoch'un Fanny von Pistor ve Wanda ile imzaladığı "aşk sözleşmeleridir". Üçüncü ek ise Wanda Sacher-Masoch'un Ludwig II ile maceraya ilişkin aydınlatmalarıdır.

Masoch'a adil davranılmadı --adı masoşizm denen sapkınlığa takılmış olduğu için değil; tam aksine, adı günlük kullanıma dahil olurken eseri unutulmuşa mahkûm edildiği için. Eserini hiç tanımaksızın Sade üstüne yazılmış kitaplara da aradabir rastlıyoruz --ama bu giderek daha ender oluyor. Sade gittikçe daha doğrudan tanınmaya başlıyor; sadizme ilişkin klinik araştırmalar Sade'in eseri üstüne yapılmış edebi incelemeler tarafından hatırı sayılır ölçüde zenginleşmiştir ve bunun tersi de doğrudur. Oysa Masoch üstüne en iyi yazılar bile eseri konusunda şaşırtıcı bir cehalet içindeler.

Sade ile Masoch yalnızca diğerleri arasında birer vaka olmakla kalmıyorlar; ikisinin de bize öğretecek esaslı bir şeyleri var --biri mazoşizm, öteki sadizm hakkında... Masoch'a biçilen kaderin adil olmayışının ikinci nedeni klinik bakımlardan onun Sade'in bir tamamlayıcısı olarak görülmesidir. Bu gerçekten de Sade ile ilgilenmiş kişilerin Masoch'a özel bir ilgi göstermekten imtina etmelerinin bir nedeni olabilir. İnsanlar Sade'ı elde etmek için Masoch'taki semptomlarla içgüdülerin tersine çevrilerek adapte edilmesinin yeterli olduğunu pek kolay kabul etmişler --tabii ki karşıtların birliği ilkesine uygun olarak. Sadizm ile mazoşizmin bir ve aynı şey oldukları teması ve sadomazoşizm kavramı Masoch'a çok büyük bir haksızlık etmiştir. yalnızca ihmal edilme haksızlığının değil, Sade ile adil olmayan bir tamamlayıcılık ilişkisi ve diyalektik birlik fikrinin de acısını çekmiştir.

Masoch'u okumaya başladığımız anda, onun evreninin Sade'inkiye alıp verecek hiçbir şeyi olmadığını farkediyoruz. Teknikleri farklıdır, problemleri de --ilgilendikleri şeyler ve niyetleri de tümüyle farklıdır birbirinden. Psikanalizin çoktandır sadizm ile mazoşizm arasındaki dönüştürmelerin imkanını ve gerçekliğini göstermiş olduğunu iddia etmek de geçerli değildir; sadomazoşizm denen bir şey kavramının bizzat kendisini sorguluyoruz. Tıp sendromları ile semptomlar arasında ayırım yapıyor --bir semptom bir hastalığın belirgin bir işaretidir, bir sendrom ise çok farklı kökenlerden gelen ve çeşitli bağlamlarda beliren dışavurumların bir toplantı yeri ya da çakışma noktasıdır. Sadomazoşizmin birbirlerine indirgenemez nedensel zincirler halinde ayırılabilmesi gereken bir sendrom olduğunu iddia etmek isterdik. Sadizmle mazoşizmin aynı kişide hazır ve nazır oldukları o kadar ısrarla söylendi ki buna inandık. Başlangıca geri dönmeye ve Sade ile Masoch'u okumaya ihtiyacımız var. Klinikçinin hüküm önyargılı olduğundan, tümüyle farklı bir yaklaşımı, edebi yaklaşımı benimsemeliyiz, çünkü sadizm ile mazoşizmin özgün tanımları edebiyattan çıkagelmiştir. Bu iki yazarın adlarının bu iki sapkınlığı belirlemek için kullanılması bir tesadüf değildir. Eleştiriyle (edebi anlamıyla) klinik (tıbbi anlamıyla) karşılıklı olarak birbirlerinden öğrenebilecekleri yeni bir ilişkiye sokulabilirler. Semptomatoloji hep bir sanat sorunu olmuştur; sadizm ile mazoşizmin klinik özgüllükleri Sade ile Masoch'a özgü edebi değerlerden ayırılabilirler. Karşıtlar arasındaki bağ

hemencecik algılayıveren bir diyalektiğin yerine, hem gerçekten ayırmlaştırıcı mekanizmaları hem de sanatsal özgünlükleri meydana çıkaran eleştirel ve klinik bir değerlendirmeyi amaçlamalıyız.

Şok ve Beyin: Yılmaz Güney Sineması Üzerine

Ulus Baker

Sinemanın temsil sanatlarından biri olmadığı, insanı doğrudan doğada, çevresinde, ortamlarında, düşüncelerinin akışı içinde hareket halinde bir varlık olarak resmedebildiği, doğayı bizzat seyircinin beynine iletecek bir cihaza --imaj-kadraj-montaj-- sahip olduğu, bu sayede yalnızca "düşünülebilir" olmakla kalmayan, "düşünmeye zorlayan" bir içeriğe doğrudan ifade kazandırabileceği fikri, sinemanın ilk dönemlerinde bu işi ciddiye alan sinema adamlarını, Gance'ı, Eisenstein'ı, Vertov'u sürekli olarak ziyaret etmiş olan bir düşünceydi. Öyle ki, sinemadan hem bir "kitle sanatı" olacağı, hem de düşünebilir belirlenmemişlik olarak kafalara, beyine bir Heidegger'in deyişiyle bir "noo-şok", bir akıl şoku verebileceği, bunu sosyal ve politik işlevselliğe kavuşturabileceği umuluyordu. İşten sinemanın erken döneminin amacı: düşünceyi şoklamak, beyine, kortekse imajların hareketini, titreşimlerini doğrudan vermek.

Böyle bir kavrayış, klasik politik sinemayı da koşullandırıyor: kitlesel bilinçlendirme sineması. Eisenstein Doğayı nesne, kitleleri ise özne haline getirecek ve insan-doğa diyalektiğini temellendirecek bir sinema arayışını sürdürürken, "devrim sinemasının" öteki kutbunda, diyalektiği bizzat doğanın, ya da insanın ikinci doğası ve çevresi olarak makinaların imajlarında ve ritimlerinde yakalamaya çalışan Vertov yer alıyordu. Sinema kuramı, pek erken bir zamanda belki de psikolojiden daha güçlü bir "beyin araştırması" dalı haline geliyordu.

Sinemanın bir doğrudan iletim ortamı olduğu, dolayısıyla sanat eşittir iletişim, bir fikirler ya da mesajlar iletişimi olarak sanat gibisinden mefhumları parçalayabilecek bir aygıt olduğu böylece pek erken ortaya çıkar --sinema anlatmak zorunda değildir; göstermek zorundadır -- daha derinden yakalarsak, görülemezi, gözün göremediğini, algılanamazı görülebilir, algılanabilir kılmalıdır. Bugün politik sinemayı salt ideolojik mesajlarına bakarak yargılamaya çalışmamız, tıpkı son günlerde Yılmaz Güney sineması etrafında kopartılan güdük içerikli tartışmalarda olduğu gibi, olsa olsa sinemaya başlangıç döneminde duyulan bu samimi güvenin yitirildiği bir sinema kültürünün artık hakim duruma geldiğinin delilidir. Evet, devrim sinemacılarının sinemaya yaptıkları yaratıcı ve kuramsal yatırım, tüm saflığıyla ve çocuksu gücüyle birlikte çoktan geride bırakılmıştı: sinema belki kitlelerin bir sanatı oldu ama kitlelere rüyalarını geri veren bir "eğlence endüstrisi" olarak. Sinemanın bugün dünyada ve elbette Türkiye'de de sunduğu o muazzam entelektüel hiçlik, o muazzam sıradanlıklar silsilesi onun artık kolay kolay "politik düşünce" ortamlarını ziyaret edemeyeceğinin bir kanıtıdır.

Yılmaz Güney'in bir sinematografisi var: hemen tanınan bir beyin etkisi bize bu onun filmi dedirtebiliyor. Onu, çağdaşı Brezilyalı yönetmen Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu kılan şey, düşünce-bilinç-beyin üçlüsünde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Eski politik sinema, ya da klasik sinema politik olmak istediğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir "yumruk sineması" formülü ortaya çıkmıştı (Eisenstein). Yılmaz Güney'in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor.

Burada daha önce defalarca seyrettiğim Yol filminin geçenlerde nihayet yapılabilen son gösteriminde gözlemlediğim bir hali aktarmam gerekiyor: film boyunca seyircilerin karanlıkta

kuşkusuz görülmeyen yüzleri, film bitip ışıklar yandığında ifadesiz, bembeyaz, ya da kızarmış iseler, bunu beyindeki kalıcı bir etkiye yormak gerekir. Ben de dahil, yanımızdakilere tek söz edemeyecek halde çıkışa yönelmemiz... lâfı değiştirmek ve gündelik hayata yeniden dönme zorunluluğu... bu zorunluluğun her an darmadağın oluşu --çünkü Yol'un gösterdiği dünya tam da bizim dünyamız olmayı sürdürüyor... Film boyunca herkes trans halindeydi ve bu trans hali filmin ta kendisiydi --yerler ve topraklar, trenler ve hapishane, otobüsler ve kentler...

Güney, Rocha ile birlikte yeni bir "dalın" kurucusuydu: buna modern politik sinema veya daha keskin bir terminolojiyle "ajitasyon sineması" adını verebiliriz. Ama bu, daha derinden bakıldığında, Üçüncü Dünya insanının daha kolay görebileceği evrensel bir politik gerçekliğin kendini ortaya koymasıdır: günlük yaşamın her görünümünün, ailevi hayattan dışlanmışlığa, otobüs garında bilet alırken... jandarma tarafından üstünüz aranırken olduğu kadar sürünüzü şehre doğru gönderken --Kurban bayramına kadar... her şeyin, ama her şeyin tam tamına "politik" olduğuna dair bir bilinçtir bu... Batı toplumlarının aydınları politikanın böyle bir şey olduğunu pek ender olarak ayırdedebilmişlerdir: modern edebiyatta Kafka size aile makinasının hiç de "özel yaşamın" küçük, kirli, ufak tefek romanslardan ibaret olmayabileceğini, Devletin ve bürokrasinin o yüksek katını ta baştan bir düzen olarak benimsemiş olduğunu, öte yandan her bürokratik makinanın aileye, babaya ve onun sembollerine sürekli olarak bağlı bulunduğunu gösterecektir --"bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır..." Batı düşüncesi, Marksizmin belli bir yorumu da dahil olmak üzere, özel hayat ile kamusal, politik hayat arasındaki ayrımı ayakta tutar, birinden ötekine geçişler yaşatır... Oysa biliyoruz ki orada bile, politik aygıtlarda temsil edilmeyen bir yığın mikropolitik unsur iş başındadır --özel hayat ve dayanışma, bir mafya ailesi... ama sonuçta her şey politiktir. Politika "Devlet" ve temsil işlerinden çok farklı bir alanda cereyan eder... Bunun Üçüncü Dünyada veya Gilles Deleuze'un deyişiyle "azınlık edebiyatında" daha kolay görülebilir olması doğaldır.

Öyleyse Yılmaz Güney sinemasının beyne verdiği uyarıda saklanan iki önemli unsur ve çok tuhaf bir "ayıklık" türü vardır: birincisi, Kant'tan beri Batı uygarlığı kötüyü, kötülüğü insanın içine, ruhuna, rüyalarına ve niyetlerine Protestanca, pek Protestanca dahil kılmıştır --kötülük ne bedendedir ne de dışarıdadır, bizdedir, ruhumuzdadır. Kötülüğü bir çevreye, insanların içinde yaşatıldığı ortamlara, doğaya ve dünyaya atfetmenin imkansız hale gelmesi için Batı uygarlığı elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çünkü kapitalizme birlikte hayatın "modern" yönetimi insanları ve nüfusları "çevrelerini düzenleyerek", Foucault'nun gösterdiği gibi onlara okullar, hapishaneler, kentler, kışlalar, tımarhaneler, hastahaneler ve en önemlisi fabrikalar kurarak yönetmek istemektedir. Güney sineması, bir dizi öyküyü tek bir montaj toplamında birleştirerek, hapishaneyle "dışarısının" tek ve aynı yer olduklarını, aynı katlanılamaz kapatmanın, dolayısıyla her yerde işleyen bir genel politik gerçekliğin ifadesi olduklarını gösterir bize. Ancak sinemada mümkün olan bir şey: insanların hapse tıkan bir ülkenin kendisi hapishanedir. Kahramanları ise "ruhsal otomatlar" gibidirler -- Yol'da, kahramanların en ilerici, en bilinçli olanı ta baştan ona bir tren kompartımanında hısımlarından bir çocuk tarafından tattırılacak ölüme mahkum edilmiştir, öteki kahraman, feodal namus kuralları gereğince öldürmek zorunda olduğu karısını, öldürülmesi gereken yerde öldürmek üzere dev bir buz çölünü aşacaktır. Olay çizgilerinin toplamı, anlaşılabilir, hakkında bilinçleneceğiniz politik ve sosyal bütünlükten çok, asla anlaşılabilir, katlanılamaz bir gerçekliği, üstelik bu gerçekliği yaşamın en "özel" meselelerinden türeterek ifade etmektedir. Umut'ta, Sürü'de olduğu Yol'da da filmi klasik anlamda "politik" kılan tek bir sloganla, tek bir "politik mesajla" karşılaşmıyoruz. O halde sormak gerekir: Güney filmlerini, en azından sözkonusu üçlüyü "politik" kılan, Türkiye'deki politik rejim tarafından yıllardır yasaklanmasını sağlayan unsur nedir acaba?

Bu unsuru bir "zıvanadan çıkma" ya da Rocha'nın bir filminin adında olduğu gibi "trans" hali olarak kavramak gerekiyor --Transtaki Topraklar... Yılmaz Güney, Cannes ödülünü paylaştığı ve bu aralar onun hakkında bir film çekmeye hazırlanan dostu Costa Gavras'tan çok Rocha'ya yakındır. Ne yazık ki Leyla Erbil'in Yılmaz Güney olgusuyla baş edebilecek bir senaryo oluşturabileceğine de inanamıyorum. Fatih Altaylı ile Serdar Turgut'un budalaca saldırılarının ardından Yılmaz Güney adına "cevap vermeye" kalkışan yandaşlarının tavrı da Güney sinemasının ima ettiklerinden o kadar uzakta ki, onun işlediği cinayetten, hatta "politik" sloganlarından "ayrı", salt sineması açısından değerlendirmek gerektiğini söyleyip duruyorlar. Oysa Yılmaz Güney sinematografisi, ta başlarından itibaren bir "toplumsal tip", bir "yaşam biçimi" ve bunların sinema dilinde belirış biçimine dair bir düzenlilik sunuyordu: hayatında yaşamış olduklarını yaşamamış olan bir Yılmaz Güney'in o filmleri üretme olasılığı yoktur. Sinema, edebiyat, sanat yaşamı bir tarafta olacak, hayatın ve kişinin kendisi başka tarafta olacak tipinden bir yaklaşım tümüyle anlamsızdır. Bu, sanatın hayattan bağımsız, özerk bir alan olması gerektiğini ima eden bir bakış açısının (ya da açısızlığının) ifadesidir. Üstelik Tunca Arslan'ın aylar önce Yol hakkında yazmış olduğu saçmasapan bir yazıda, onun --12 Eylül döneminde dahi-- orduyu ve asker imajını eleştiren, "kötü gösteren" görüntülere, imajlara başvurmamış olması alkışlanıyordu --işte Yılmaz Güney bu kadar tuhaf yorumların yapılabildiği bir ülkenin en sert eleştirisini sinemalaştırmış olan kişidir. Evet, Yılmaz Güney sinemasının özelliği, eskiyle yeninin, feodal ile burjuvanın, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinç-dışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını değil, saçmalık düzeyine varan biraradalıklarını sunmasıdır. Orada artık klasik politik sinemada olduğu haliyle Eski'den Yeni'ye (Eisenstein'in Staroye i Novoye, Eski ve Yeni, ya da Genel Çizgi diye anılan filminde olduğu gibi), özel hayattan toplumsal, politik ve kamusal hayata, bilinçsizlikten sinematografik "yumruk" sayesinde bilince geçiş, yükseliş ve bununla beraber kişisel, özel olanla kamusal, politik olan arasındaki oynak sınırlar yoktur --kişisel olan her şey politiktir, politik olan her şey de kişisel... Klasik politik sinema, Pudovkin'in Ana'sında olduğu gibi, bilinçsiz, günlük yoksul yaşantısının kıt aklıyla yaşayan ve oğlunun üzerine titreyen bir annenin, oğlunun yitirilişinin ardından bayrağı devralmak üzere bilinçlenmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. Ford'un Gazap Üzümleri'ndeyseniz, bu kez herşeyi açık seçik görebilen anneydi - ama ailevi dayanakların birer birer tükendiği genel bunalım sırasında anne bu bilincini yitirecek, yerini artık önündeki hayatı açık ve seçik farketmeye başlayan eskiden kişilsiz oğluna bırakacaktır. Klasik politik film ve edebiyat böylece bize hep "bir ulusun doğuşunu" -- unutmayalım ki Griffith'in bu kötü ama önemli filminin benzerleri defalarca Yeşilçam'ı, bir sürü kötü taklidiyle ziyaret etmiştir--, politikanın ve tarihin tepesindeki büyük oyunları, yaz da topyekün devrimsel birikim ve dönüşümü anlatıp dururdu. Güney'inki Eisenstein'inkiyle aynı devrimcilik değildir artık: geçişleri değil, yanyanalıkları terennüm etmektedir. Beyne ilettiği şok, ufak tefek, gündelik hayattan çekilip alınmış, "önemli anlarının", kader anlarının belirlenmediği "sürekli" ve küçük şoklardan oluşur. Oluştuduğu bir bilinçten çok bir bilinçdışıdır.

Bilinçdışı: düşünün ki, kırdan kente göç ediyorsunuz --bu topyekün bir geçiş ya da başkalaşım değildir... Geçmiş ile gelecek arasında bir geçiş varsa eğer, bu geçmiş kendini iki biçimde şimdiye sunacaktır --bir hafıza biçiminde ya da eskinin sürekli geri dönüşü biçiminde. Yılmaz Güney Umut filmini çektiği kadar Umutsuzlar filmini de çeken kişiydi. Çünkü ona göre geçmiş, feodal yaşantı, kentteki lümpenlik ve her türlü arıza şimdide yaşanmakta olmalıdır. Hafıza modeli yerine şimdinin o absürd varoluşu, hep varoluşu söz konusudur. İşte bilinci zıvanadan çıkaracak olan o tuhaf güç buradan geliyor: isyanı mümkün tek yol olarak bırakan, bilince doğrudan asla hitap edemeyecek olan bir bilinçaltını gösterilen her şeyle, toprakla, Umut'taki şu kavrulmuş dallarla, Yol'daki şu buz çölüyle, gidişten dönüş kadavralaşan at

bedeniyle, ve bir kadının ancak atın kadavrasıyla karşılaştığı anda "bırakan", "terkeden" yaşama kuvvetleriyle... Güney filmlerinde her şey tek bir düzlemde, kuvvetlerin ve yeterliliklerinin, dolayısıyla sınırlarının alanında çözülmektedir. Her kameraman, her montajcı, her yönetmen "kuvvetli" görüntüler arar --ama Güney sineması kuvvetlerin kuvvetini, bir üst dereceyi, gördüğü manzara karşısında davranamayıp sakınmak zorunda kalan, seyir ettiği ölçüde seyredilen suratların duygulanışlarını kaydetmenin peşindedir. Gerçekten de, Güney sinemasını yeni bir sinematografik imaj türü icat eden İtalyan neo-realizmine yaklaştıran bir unsur vardır: sinema tarihinde, başlangıç dönemlerinde olduğu kadar genelgeçer filmlerde yüzlerden beklenen şey durumlara göre davranışların nedenlerinin kavranacağı ifadeleri vermeleriydi; uzun süre sinema, ekranda görülen yüzlerin de ekranda gösterilenlere bakıyor olduklarını temelli bir felsefi fikre kavuşturamamıştı. Yüz artık gördüklerine maruz kalıyordur --inanamıyor, katlanamıyordur... hareketi engelleniyordur... işte Yılmaz Güney sinemasını açıklayan şey: bu aralar sanki onun sinematografisinin parçası değilmiş gibi bakılan o "slogancı" denen Arkadaş filminde, ya da daha önceki Çirkin Kral tipolojisinde de geçerli olan bir yüz ile karşı karşıyayız. Bu "yüz" elbette Ediz Hun olmazdı, Tarık Akan ya da Tuncel Kurtiz olurdu... Ama önemli olan, Türk sinemasının hiçbir zaman çekmeyi başaramadığı şu yüzler, suratlar meselesinden çok, aksiyon filminden tipoloji ve toplumsal tip üretebilen bir sinemanın nasıl mümkün olduğudur.

Yol'dan sonra yakında Sürü filmiyle de karşılaşacağımız Yılmaz Güney, her durumda başlangıçta Muhsin Ertuğrul'a teslim edilip her türden özgün imaj arayışı ve deneyi engellenen Türkiye sinemasında evrensel bir yeniliğin tek örneğiydi. Onu hala "sosyal içerikli" film yaptı diye selamlanan ve kendi çapında çok iyi bir filmci olan Lütfü Akad'ın veya Metin Erksan'ın "devamı" ya da "mirasçısı" olarak görmeyi bırakmak gerekir. Bu sinemayı ne abartabilirsiniz ne de küçük görebilirsiniz --o ne ise odur ve yaşama duyulan bir inançtan, sinemaya duyulan bir inançtan, tek bir büyük şok yerine küçük şoklarla işleyen, bununla muazzam birr ajitasyon gücünü harekete geçiren, bunu yaparken kendisinden ve sinemadan başka hiçbir şeyi temsil etmeye yanaşmayan bir sinemadır.

Bu beyne verilen yeni bir şok türüydü --düşünülemez ve katlanılamaz hissettiren, çoğunu Şerif Gören'e borçlu olduğumuz görüntülerle işleyen, politikayı mesajlar ve sloganlar aracılığıyla işlettiğinde bile "buradaki esas mesele bu değil, bambaşka bir şey" dedirtecek bir kuvvetti bu. Çünkü sinema insan ile doğayı birarada sunabilen --galiba-- tek sanattır. Kuvvetlerle, güç vektörleriyle işler ve doğasında politiktir. Önemli olan Yılmaz Güney'i kişiliğiyle ya da ondan ayrı olarak sinemasıyla değerlendirelim demek değildir --sinematografinin kendisi, öz be öz bir düşünce gücü içeriyor çünkü... Değerlendirmenin açısı hem kişisel hem de politik olmak, dahası bu ikisinin aynılığına yaslanmak zorundadır. Yılmaz Güney sinemasının soruşturulacak daha çok tarafı var...

Sovyet Sinema Tarihi Nedir? Bir “Tarihöncesi” Notu...

Ulus Baker

Hodinka nedir bilir misiniz? Moskova yakınlarında, üzerinde bugün bir askeri havaalanı (daha doğrusu “hava müzesi”) bulunan ova... Sinemanın “resmi” olarak başladığı yıl, yani 1896 yılında Çar II. Nikolay yoksul kalabalıklara taç giyme töreninde bira, şarap, yiyecek ve hediyeler dağıtacağı bir merasim düzenler... Her şey hazırdır, Lumière’in birkaç operatörünün elindeki sinematografi makinaları da... Ama birdenbire korkunç bir izdiham olur, ve resmi kayıtlara göre 2000’i aşkın kişi izdihamda hayatını kaybeder. O zamandan beridir Hodinka kelimesi –ki kökeninde manidar bir şekilde “hodinka” adında küçük adımlarla tepinilen bir Rus dansı söz konusudur— “kalabalıkta ezilerek” yani “üzerinde tepinilerek ölmek” manasına da gelmeye başlamıştır... (Hodinka, “hod” (adım) kelimesinden türeyor). Lev Tolstoy o dehşet verici günü şöyle anlatıyor: “saçmalığı bakımından dehşet verici ve para ısrarı bakımından çılgınca bir taç giyme töreni düzenlendi... binlerce insanın talihsiz ölümünün nedeni yetkililerin halka duydukları lakayitlik ve horgörüydü ve düzenleyen kişiler bu olaya, törenleri kesintiye uğratmaması gereken ufak bir bulut gölgesi gibi baktılar...” Ama Çar Nikolay için büyük bir sorun vardı: resimlerinin çekilmesini severdi ama hayatı boyunca asla sinemacılardan hazetmedi. Bunun da nedeni Lumière’in “operatörlerinin” o mahşer gününü tespit ederek tarihin ilk “haber filmi” yapmış olmalarıydı... Böylece neden Çar Nikolay’ın sinema konusunda şu sözleri sarfetmiş olduğunu anlayabiliyoruz: “yalnız anormal bir kişi bu aptal göz boyacılığı sanat diye kabul edebilir. Bu sinematograf tümüyle anlamsız bir şey ve bu çöplüğe layık şeye önem vermemek gerekir...” Tabii ki bundan Çar Nikolay’ın Rusya’da sinemanın gelişmemesi için en az Osmanlı müstebitleri kadar uğraştığı sonucunu hemen çıkarabiliyoruz... Çünkü o günlerde henüz sinemanın bir süre sonra Dziga Vertov’un protesto edeceği “kitleleri uyuşturucu” niteliği de, bir eğlence ve uyuşturma endüstrisi olarak kârlılığı henüz pek tahmin edilemiyordu...

Hodinka felaketinden iki yıl sonra doğan Sergey Mihayloviç Eisenstein belki Hodinka’yı değil, ama 1905 Devrimi sırasında Çar Nikolay’ın ekmek isteyen kalabalıkların üstüne ateş açtırarak Kızıl Meydan’da 2000 kişiyi daha öldürmüş olduğunu hatırlayacaktır... Grev, Ekim, Potemkin –hepsi bir katliamlar toplamıdır... Kendisi ileride diyecektir ki, ancak “sosyalizmin barışçı kuruluşu” dönemine dair bir film yaparken (Eski ve Yeni filminden bahsediyor) sinemayı geliştirecek esas anlatım araçlarına kavuşabildim... Devrim filmlerinde hep güçlü göstergeler kullanılıyordu... ayaklanmalar, katliam sahneleri, Potyomkin zırhlısının yükselen topları... Oysa Eski ve Yeni (diğer adı Genel Çizgi) seyirciyi coşkalandırma görevini olsa olsa bir “yayık” makinesinin köylüye tanıtımı sırasında genç bir komünist gönüllü kızın iç gerilimini vermeye dayandıracaktı...

Ve... diyelim ki Vertov salt film yaparak filmin “dışsal” ideolojisini altetmeye adanmıştı ömrünü –yani sinemayı burjuvazinin bir tür “halkların afyonu” olarak kullanması karşısında radikal bir tutumdan yanaydı... bunu tabii ki filmler yasaklayarak değil hiç de Çar Nikolay kadar aptal olmadığından sinemayı en temel “iletişimsel faaliyet” aygıtı olarak tasarlayan Lenin’in çağrısının bir uzantısı olarak yaptı...

Spinoza Kitabı: Ethica'nın Sırrı

Ulus Baker

Felsefenin büyük kitaplarının harikulade bir özelliği, hem "sokaktaki insan"ın okuyup anlayabileceği, hem de yalnızca işin "jargonundan" haberdar olan uzmanların, felsefecilerin deşifre edebilecekleri iki ayrı anahtarda, iki ayrı düzlemde yazılmış olmalarıdır. Spinoza'nın Ethica'sı işte bu tür kitaplar arasında yer alıyor. Onu sokaktaki insanın okuyup anlayabilmesi, bütün teknik okuma ve takip etme zorluklarına rağmen, yalnızca mümkün değildir, zorunludur. Marx'ın kendi eseri için söyledikleri, özellikle Spinoza'nın Ethica'sı için de tekrar edilebilir --de te fabula narratur, senin hikâyeni anlatıyorlar... Öncelikle 500-600 bildik ve sıradan "sözcük"ten oluşan bir kelime dağarcığını yeterli bulan bir eserle başbaşayız. Bunlar, Spinozacı felsefe tarafından örgütlenmiş hallerinden ve bağlamlarından bağımsız olarak ele alındıklarında, ne teknik ne de dile özgü uhrevi anlamlar içerirler --Tanrı, sıfat, töz, öz, günlük hayatın kavramlarıdır. Herkes, sevinç ile kederin ne olduğunu bilir ve hisseder. Sevgi sözcüğünü tanımadığını söyleyecek tek bir kişi yoktur. Üstelik kederi kedersiz biri, sevgiyi sevgisiz biri de kavrar rahatlıkla. Her insan, başka her insan kadar, fikirlere ve duygulara, heyecanlara sahiptir. Öyleyse Ethica'yı "anlayamamak" diye bir şey söz konusu olamaz.

Zaten, bütün belirlenimlerini içeriyor olmasına rağmen, eserine Ontoloji, Epistemoloji, Kozmoloji türünden bir başlığı yakıştıramayıp, Etik adını veren yine Spinoza'dır. Onun bu tercihi uyararak, eserini tam anlamıyla bir günlük yaşam pratiği kitabı olarak ele almaya özen göstermek gerekiyor: Bir hayat bilgisi kitabı... Orada yalnızca --herkesin doğal olarak hakkında bir fikre "sahip olduğu" --günlük hayattan, yaşam pratiğinden, tutkulardan, imgelemden, ve bireysel veya kollektif yaşamdan bahsedilmektedir. Buna karşın, ilk bakışta belki sokaktaki okuyucuyu dehşete düşürebilecek sunuluş biçimi (Öklid geometrisinde olduğu gibi, tanımlar, belitler, önermeler, kanıtlar olarak düzenlenmiş geometrik bir sunum içinde) çerçevesinde sürekli olarak Tanrıdan, Tözden, Sıfatlardan bahsedilmesi cesaret kırıcı olabilir.

Fluctuatio Animi

Spinoza felsefesi, "ruhların dalgalanışı"nı siyasal yaşamın genel görünümü olarak, hatta tam bir model olarak ortaya atmakla başlar. Buna göre insanlar, kendilerine boyun eğdirebilecek kesin ve belirli yasalar bulunmadığında, böyle bir yasalı düzeni kendileri de üretmiş olmadıklarında, umutla korku arasında salınıp dururlar. Daha bu tesbit anında bile, Spinoza felsefesinin alabildiğine siyasallaştığı kesindir, çünkü önünde sonunda tarihe şöyle kabaca bir göz atmak bile, siyasal rejimlerin çoğunun bu iki duygunun kitleselleşmesine dayandığını gösterecektir: Tebalara verilen umut ya da yüreklere salınan korku... Umut taşıyan günlerinde insanlar mümkün olduğunca küstahtırlar; kalkıp işlerin pek de o kadar kolay olmadığını, bu umutlarının gerçekleşmesinin pekâlâ olanaksız olduğunu onlara söylemeye kalkışırsanız sizi hiç takmazlar, hatta hakaret ederler... Ama gün gelip talih döndüğünde ve gelecekleri konusunda kuşkuya, hatta korkuya kapıldıklarında, en saçma sapan nasihat bile onlar için, içinde bulundukları kötü durumdan kendilerini kurtaracak bir sihirli değnek haline gelir.

İnsan duygularının portresini böylece çizerken Spinoza'nın son derecede derin üç noktaya dikkat çekmiş olduğunu düşünüyorum. Birincisi, insan ruhlarının, ister bireysel ister kolektif olsunlar, korku ve umut gibi iki kutup arasında sürekli bir salınma halinde olduğunu söylemektedir. İkincisi, biz duyguları ve tutkuları kişilere ya da tek tek bireylere yüklemeye alışkınken, o bu tür tutku ve heyecanların pekâlâ kitlesel olabileceklerini, hatta kitleselliğin bireysel tutkulardan bahsetmekten daha gerçek ve verimli bir düşünce olduğunu işaretliyor. Son olarak da, ruhların böyle bir dalgalanışının genel bir ilkesi olduğu anlaşılıyor: Bu da, insan yaşamının bir nevi "sürekli varyasyon" olduğudur.

Sürekli varyasyon hali, özellikle korku ile umut kutupları arasında bir salınma görünümünde olduğunda siyasal yetke sorunu açısından ne anlama geliyor? Ethica'da, adı geçen duyguları ele aldığı Spinoza son derece açıktır: Umut ile korku karşılıklı olarak birbirlerini çağıran, biri ötekini mutlaka içeren duygulardır --belirsizce bir korku duyulmaksızın umut yoktur; belli belirsiz bir umudu içinde taşımayan mutlak bir korku ya da tasa yoktur. Bir varyasyon ya da salınma hali ise, zorunlu olarak, birbirlerine korku ile umut türünden bağlı olan tutkular ve duygular arasında mümkündür. Spinoza'nın umudu kederli, yani kötü duygular arasında sayması günümüz okuru için başlangıçta biraz tuhaf gelebilir. Çünkü modern dünya, sözgelimi bir ütopya ya da siyasal eylem planı düşlediği zaman, bunu umut duygusunun bir tasarımı olarak algılamaya meyillidir. Ernst Bloch gibi büyük bir düşünür, ütopyayı "umut ilkesi" adını verdiği bir çerçeve içinde anlatır. Ama Spinoza gibi biri, kendi çağdaşlarıyla birlikte, umut duygusunun böyle bir olumsuz tanımını yapmamış olsaydı, Bloch'un ütopya ile umut özdeşliğini aklına getirmeye kalkışacağını asla düşünmezdim.

Ethica'da umut, kederli duygular arasına katılır, buna evet; ama insanların umutsuz yapamayacaklarının pekâlâ farkındadır Spinoza. Hatta umut insan topluluklarının tarihinde pek çok yerde, birçok farklı biçimde kurumlaştırılmış ve hizmete sunulmuş durumdadır. Umut tacirlerinin yer almadığı toplum yok gibidir --rahip kastları, modern toplumlarda medyatik kurumlar, hatta muhalif partiler hep insan umutlarını işleyerek ve kullanarak serpilip gelişirler. Dinsel yaşam, mesihçilik ve genel olarak kurtuluş öğretileri, insanlara umut aşılama çalışırlar. Ya da insanlarda umut duyguları uyandırarak iş görürler. Ama iktidar işleri ve kurumları yalnızca umutla yürütülemez. Dolayısıyla iktidarlar biraz da korkuya ve korkutmaya, yüreklere korku salmaya ihtiyaç duyarlar. Gelecek konusunda belirsizlikler hep bu iki duyguya yol açtıklarından, insanların gelecekleriyle, kaderleriyle ilgili beklentilerinin bu iki duygu modeline indirgenmesi kaçınılmaz bir hale gelir --devletler genellikle hem korku hem de umut duygularını güçlendirerek kururlar ve ayakta kalırlar. Devlet, korkusuz ve umutsuz yapamaz...

Birbirlerini içlerinde taşıyor olmaları, umutla korkunun hiçbir zaman saf bir halde bulunamayacaklarını gösterir. Dolayısıyla, salt korku üzerine inşa edilen bir devlet yaşayamaz. Aynı şekilde salt umut vermek üzere inşa edilmiş bir devlet de öyledir. Tutkuların ve duyguların karışımı ise Spinozacılığın esas inceleme nesnesidir. İster bireysel, isterse kollektif-siyasal düzlemde olsun, herhangi bir iktidar, bendelerinde herhangi bir duygu uyandırmaksızın kendini var edemez.

Şimdi söyleyebiliriz ki, Spinoza'nın umut ile korku üzerinde yaptığı vurguyu artık ikincil bir konu haline getirebiliriz. Artık önemli olan, iktidarın etkileri arasında en

temelli ve belirgin olan şeyin insanlarda bazı duygular uyandırmak olmasıdır. Evet, umut Spinoza'da belki şaşırtıcı bir şekilde kötü duygular arasına katılmıştır. Ama bunun daha derin bir nedeni bulunuyor. Her iktidar insanlarda duygular ve tutkular uyandırarak çalışır. Umut ile korku bu duyguların en belirginleridirler. Ama iktidar bunları "kederli" duygular haline dönüştüren, yani insanların, bendeler olarak güçlerini ve kudretlerini azaltmaya, azımsamaya yarayan temel unsurdur.

Spinoza ve Aşkın Diyalektiği

Ulus Baker

Psikanalist Jacques Lacan Seminer'inin IV No'lu kitabında "aşkın yüce anından" bahsetmişti (le moment sublime de l'amour). Bu yüce an "aşkın iade edildiği" andır... Sevgi her zaman karşılığını aynıyla bekleyen bir duygu olarak görünür burada... Bir karşılıklılık beklentisi --ve çok basitleştirsek, birini seviyorsam karşılığında onun da beni sevmesini isterim... Ve sevgi iade edildiğinde "dünyalar benim olur"...

Oysa psikanalizin en ilerlemiş kavrayışı bile böyle bir "karşılıklılık" momentinde duruveriyor. Başka bir deyişle aşka dair binlerce yıllık sohbetin ötesine pek geçemiyor: aşk sevilenle bir bütünleşme arzusudur diyordu Platon diyalogları... Tek gerçek sevginin tensel değil tinsel, dünyevi değil tanrısal olabileceğini söylüyordu Aziz Agustinos... Ve bu temalara, gündelik hayatımızdaki --ne kadar kaldıysa geriye-- idealler açısından halen tanıştığımız yeterince...

Spinoza bu karşılıklılık ilkesini yine duygular ve tutkular üstüne tartışmasının merkezine alıyor gibi... Ama bambaşka bir biçimde ve duyguları (üstelik en tehlikeli görünen aşk duygusunu bile) tanımlamaktan asla çekinmeyerek... E3: Önerme. 40, Sonuç 1'de ortaya ilk başta herkese pek tuhaf gelecek bir önerme atıyor: "Sevdiği birinin kendisinden nefret ediyor olduğunu kavrayan bir kimse nefret ile sevgi arasında beynamaz kalır. Çünkü bir nefretin hedefi olduğunu düşündükçe, karşılığında düşmanından nefret etmeye yönlendirilmiştir; ancak varsayımımız icabı, onu yine de seviyordur. Dolayısıyla bu kişi sevgiyle nefret arasında gidip gelecektir... Göstermek istediğimiz de zaten buydu..."

Spinoza'nın Etika'sına herhangi bir noktasından başlamak mümkün --çünkü her önerme defalarca öteki önermelere, varsayımlara ve tanımlara gönderip duruyor... Ama yukarıda andığımız ruhsal dalgalanmanın (fluctuatio animi) yarattığı bir belirsizlik var --ve bu işin içinden kolay kolay çıkılamaz gibi görünüyor... Ancak varsayalım ki Spinoza'nın eserinin içinde "melodramatik" bir vaziyetin de tahlili var --ve bu tahlil bize hem aşkın doğasının önemli bir yönünü, hem de malodramın doğasını açıklayabilir...

Biraz daha dikkatli okuduğumuzda, Spinoza'nın daha da ilginç bir önermesiyle karşılaşırız aynı bölümde: "Eğer biri başka biri tarafından sevildiğini düşünürse ve böyle bir sevgi için ona hiçbir neden sunmuş olduğuna inanmıyorsa, onu zorunlu olarak sevecektir..." (E3, Önerme 41) Bu gerçekten tuhaf bir önermedir ve sevgiyi tanımlamadığınızda bundan hiçbir şey anlayamazsınız. Bu önermeyi bir öncekiyle birlikte okumak gerekir önce: "Eğer biri, başka birinin kendisinden nefret ettiğini düşünüyorsa ve ona bunun için herhangi bir neden sunmamış olduğuna inanıyorsa, karşılığında ondan zorunlu olarak nefret edecektir..." (E3, Önerme 40). Bu noktada günlük yaşantımızdan bir şeyleri yeniden hissetmemiz --sevgi ve nefret duygularımızla yaşadıklarımızdan bir şeyleri belli belirsiz de olsa hatırlamamız gerekiyor: Birinin benden nefret ettiğini kavriyorum; oysa ona bu nefrete neden olacak herhangi bir şey yaptığımı inanmıyorum --ona hiçbir kötülük etmedim, zarar vermedim, nefretinin nedeni olacak hiçbir şey yapmadım ona (böyle düşünüyorum)... Peki bu düşünceden ondan "zorunlu olarak" (ne demek bu?) nefret etmeme nasıl geçiyoruz? İlk soru bu...

Ya da, birinin beni sevdiğini düşünüyorum, ama bunun için ona herhangi bir neden sunmuş olduğuma inanmıyorum... Ve karşılığında onu "zorunlu olarak" seviyorum... Bu da ne demek?

Dünkü derste Ersan'ın hatırlattığı gibi felsefe bir "örgüdür" ... ve Spinoza felsefesini sonsuz bir incelik düzeyinde örebilmiş bir filozoftu... Hemen hissediyoruz ki Spinoza'nın sisteminde "özgür irade" denen ve özellikle Protestan teologların ön plana çıkardıkları bir fikre hiçbir yer olmadığından, bu önermeleri yalnızca bir "zorunluluk" fikri çerçevesinde kabul edebiliriz. Başka bir deyişle Spinoza asla birisi benden nefret ediyor, o halde ben de ondan nefret etmeye başlıyorum, biri beni seviyor, o halde ben de onu sevmeye başlıyorum demiyor. Bütün söylediği, birinin benden nefret ettiğine inandığımda bende zaten uyanmış olan kederin nedenini kendimde bulamazsam benden nefret ettiğini sandığım kişide bulacağımıdır... Aynı şekilde, beni sevdiğine inandığım birinin bende uyandırdığı hazzın nedenini kendimde bulamazsam (zengin değilim, ona bir iyiliğim dokunmadı, güzel, yakışıklı filan bile değilim, vesaire...) onda bulacağım demektir bu...

Böylece yavaş yavaş Spinoza'nın daha önceden yaptığı ama şimdi artık dinamizm kazanan Sevgi ve Nefret tanımlarını kavramaya yaklaşıyoruz: Spinoza'ya göre bütün duygular üç temel duyguya indirgenebilirler ve onların kombinasyonlarından ibarettirler... Varolma ve eyleme gücüm (arzu), bu gücün artışı (sevinç) ve azalışı (keder). Bu son derecede bedensel bir durumdur çünkü Spinoza duygulanışların hem bedeni hem de ruhu ifade ettiklerine inanıyordu. Ve bütün diğer duygular bu temel duygulardan türetilirler: böylece sevgi "dış bir nedenin fikri eşliğinde yaşanan sevinç", nefret ise "dış bir nedenin fikri eşliğinde yaşanan keder" oluyor. Bu, yukarıdaki tuhaf önermelerin anlamını kavramamızı sağlamaktadır: eğer birinin beni sevdiğine inanırsam ve kendimde bunun için bir neden bulamıyorsam, onun sevgisine inanmamın bende uyandırdığı sevincin nedenini kendimde değil başka bir yerde, yani onda bulabileceğim anlamına gelir bu. Sevgisinin nedenini kendimde bulduğumda ise (gencim, güzelim, ona çok iyilikler yaptım), karşılığında onu "zoraki" sevmem, sevsem sevsem dolaylı olarak severim: ya onun sevgisini de ekleyerek kendime duyduğum öz-sevgiyi arttırırım (onun sevgisiyle kendimi severim) ya da, yaklaşık aynı anlama gelmek üzere, onu severim, ama ancak kendimi sevmeme destek olduğu ölçüde...

Bu durum nefret duygusunda daha rahat anlaşılır --burada durum çok daha karmaşık ve belirsiz olsa da: benden nefret ediyor, bu bende keder uyandırır, ama bu kederimin nedenini kendimde bulmaya genellikle pek yatkın değilim, yoksa hemen kendimden nefret etmeye başlamam gerekir... Ama bu çok büyük bir kederdir ve varlığımızı sürdürme güdümüze, yani diğer temel duygu olan arzumuza terstir. Dolayısıyla biz sevgiyi iade etmekten çok nefreti iade etmeye çok daha yatkındır. Birileri bizden nefret ediyor diye kolay kolay kendimizden nefret etmeye girişmeyiz...

Ve unutmayalım ki Spinoza duygular (affectii) meselesini daha algılar ve bedensel etkileşimler düzleminde kuşatmakla işe başlamıştır (Etika'nın 2. kitabı)... Bu --bizi çok ilgilendiriyor-- bir "imajlar" öğretisidir: kendi vücudumu ancak başka cisimler tarafından etkilendiğinde anlamaya başlarım. Başka bir deyişle bende beni etkileyen cisimlerin, okşadığım saçların ya da köpeğin, okuduğum bir şiirin ya da ısıtan güneş ışığının, tatlı bir meltemin, ya da bir fırtınanın, bir köpeğin beni ısırışının bende saklanan "imajı" yoluyla. Bunlar etkilenme fikirleridirler Spinoza'ya göre ve sebeplerin bilgisini vermezler... Isırılmışsam ve başka özelliklerini tanımıyorsam, köpeğin imajı bende havlayıp saldıran, ısırın bir varlığın imajı olarak kalır... Ta ki tatlı bir köpeği bir gün okşayayım... Böylece sigarayı ancak kanser olunca bırakırım, ancak yumurta kapıya dayandığında olumlu ya da olumsuz bir karar veririm vesaire...

Ve her şeyden önce kendi vücuduma dair oluşturmuş olduğum imajların bağlandığı bir çağrışımlar silsilesi söz konusudur: bir sinek ezildiğinde bir köpek ezildiğinden daha az acı

duyarım; çünkü köpeğin imajı benim kendi vücuduma dair sahip olduğum imaja bir sineğinkinden daha yakındır --daha benzerdir (sıcak kanlı, memeli, analık eden, şefkatli, arsız, vesaire...) Bu yüzden bir köpeğin çektiği eziyetin (onun kederinin) imajı benim kendi vücudumun eziyet çektiği bir hayali imajla bir sineğinkine oranla daha fazla "uzlaşır" ... Bir insanınki ise elbette daha da fazla...

Böylece insan zihniyle vücudunun ortak mimarisini kavrayabiliyoruz: dış cisimlerin bedenimiz üzerindeki etkisi (affectiones), yani bedensel karışımlar; bunların bizde korunması (imajlar ve hafıza); bunların bizim eyleme gücümüzü arttırıp azaltmaları (sevinçler ve kederler), ve bütün bunlara dair oluşturduğumuz fikirler (idea)... (hatırlatayım, böyle bir konuda film yapıyorsanız çekeceğiniz şeyler bizde zaten bulunan imajlar değil, "idealar", yani fikirler --yani fikirlerin imajları-- olabilir ancak)...

Böylece sevgi bir inançtır. İnanç dış bir nesnenin fikrini gerektirir ve içerir. Başka bir deyişle, en ilkel duygular olan sevinç ile kederi dış bir nesnenin etkisiyle yaşarım, ama bu nesneye dair bir fikrim olmadığında yine de yaşayabilirim. Ama insanlık durumu bunu illa ki bir dış nesneye atfetmeye yatkındır. Gücümün arttığını, sağlıklı ve güçlü olduğumu hissettiğimde çoğu zaman derim ki "bunun nedeni ben olamam, mutlaka ilahi bir kudret..." Bu, hatırlarsanız Nietzsche'nin de 19. yüzyılda dinin kökenine dair temel açıklamasıdır...

Peki aşkı cinsellik banyosuna soktuğumuzda, yani bedensel tutkular nezdinde ele aldığımızda ne olur? Spinoza bu konuda çok açıktır: der ki "sevgi aşırı olabilir". Bu ne demek? Basitçe şu: her sevgi öncelikle bir bedenler karışımı, etki-tepki vaziyetidir. Ama bu etki-tepki ve karışım bireyin vücudunun bütününe de etkileyebilir, yalnızca bir kısmını da... Mesela keder de bedenseldir... Ama bedenün tümünü etkilediğinde Spinoza buna "ölüm" der; zihnin bütününe etkilerse de "melankoli" ... ki bu da ölüme yaklaşma tarzlarından biridir... Ama tutkular çoğu zaman vücudun belli bir parçasını etkilerler... Gözü, kulağı, cinsel organları vesaire... Tad duyarılarımızı ihtiva eden parçaları etkilediklerinde bu tutkulara "lezzet" diyoruz; cinsel organlarımızı etkilediklerinde ise "fiziki aşk" ya da "erotizm" ... Bunlar vücudun tümüne yayılmayan, kısmi etkilerdir... Organizmamızın belli bir yeriyile sınırlı kalırlar ve gücümüzün büyük bir kısmı oraya yatırılır... Bu durum pekala başka başka etkilenmelere yatırılacak güçlerimizin tek bir yerde odaklanmış olmaktan dolayı engellendiği anlamına gelebilir. Spinoza için bir tutkunun, bir duygunun --sevgi gibi olumlu da olsa-- "aşırı" olabileceği manasına gelir bu...

Spinoza Amor'dan, yani sevgiden bahsediyordu --cinsellikten bağımsız olarak; tıpkı sevinç ile kahkahanın aynı şey olmadıkları gibi, sevgi de cinsellikten ayrı düşünülebileceği bir boyuta yerleştirilmek zorunda... Bu bir Platonizmi asla gerektirmiyor, çünkü Platonik Aşk denen şey bir "bütünleşme" mantığına dayanıyordu ve Spinoza'nın açıkça söylediği gibi, sevginin yalnızca bir sonucuydu, nedeni değil...

Spinoza sevginin kişilerarası doğasının oldukça farkındaydı... Zaten onu tanımlamaya girişmek cüretini de bu yüzden göstermişti. Başka bir deyişle sevginizi hiç değilse sevdiğiniz, ama esasında kendiniz için "tanımlamak" zorundasınız... Çünkü bu tek kişilik bir duygu değil, "dış bir nedenin imajı eşliğinde" yaşanan bir duygudur ve bütün insan toplumsallığının kaynağında yer alır. Bu yüzden sevgiyi aynı zamanda bir keder tipinin belirişinden ayırdetmek gerekiyor 'kıskançlık' ya da 'sevginin karşılığının verilmemiş olmasından doğan keder (fluctuatio animi)' Spinoza bu tür duyguların engellenemez olduğunun farkında olduğunu en baştan belli eder: duygularımız ve tutkularımız üzerinde asla irade sahibi değiliz. Yani isteyerek sevip, isteyerek nefret edemeyiz. Ama mesela bilebiliriz ki nefret bizim bir

acıımızdır; ve bu nefretin nedenini kavrarsak nefret duygusu otomatik olarak kaybolur. Ama unutmayalım ki nefret bizim bir kederimizdir. Sevgi ise dış bir neden dolayısıyla yaşadığımız sevinçtir. O halde nefreti bağladığımız imajları pekala varoluş gücümüzü yükselten sevgiye bağlama şansımız vardır (zordur ama vardır)... Böylece sevgi bir 'emek' ve 'özen' olarak karşımıza çıkar.

Neden bir emek peki?

İlk bakışta aşk diye olağan bir klişe vardır ve Walter Benjamin bunun karşısına "son bakışta aşk" mefhumuyla çıkmıştı. Yani bir aşık olma emeğinin işlediği bir alanın tanımlanabileceğini düşünüyordu. İlk bakışta aşk Spinoza'ya, benim yorumlayabildiğim kadarıyla, bir "çağrışım" olarak görünüyor. Beni kederlendiren bir durumdan beni kurtaranı severim. Ya da sevdiğim kişiyi hep yanımda, orada tutmak, varetmek isterim. Ya da, yine ve esas olarak, sevdiğim bir varlıkla birarada gördüğüm her şeyi sevmeye meylederim. Nefret ettiğim biriyle bağdaştırdığım her şeyden de nefret etmeye meyilliyim. Her şey, bütün bu duyguların düzlendiği, dolayısıyla 'çağrışımın' kurulabileceği hayali bir plana, düzleme işaret etmektedir: Spinoza buna "yüksüz duygular" diye tercüme edebileceğimiz "gerçek anlamıyla duygu olmayan durumlar" diyor --bunlardan birisi "hayranlık" (admiratio), zıddı ise "horgörme" (contemptus)... Bunlar "emeksiz" beliren duygular ve bütün diğer duygulara bir zemin hazırlıyorlar. Hayranlık ya da merak belki "ilk bakışta aşk" dediğimiz şeyden pek farklı bir şey değil: herhangi bir şey var hayalinizde ama bunu herhangi başka bir kavramla biraraya getiremiyorsunuz ve zihniniz duruveriyor; düşünemiyorsunuz -- orada her şey yepyeni ve hiçbir şeye bağlayamıyorsunuz; ta ki başka şeyler sizi başka başka şeyleri düşünmeye zorlayana dek... Horgörme ise bu durumun zıddı. Bir şey sizi o kadar az ilgilendiriyor ki, en az ilgilendiğiniz öteki şeyler kadar değeri olduğunu asla düşünemiyorsunuz? Bütün sorun sevginin, sevgiye karşılık verme emeğinin, ilk veya son bakışta aşkın zemininde bu tür bir algının zorunlu olarak bulunduğuudur.

Sinemaya başvurduğunda Deleuze, Spinozacı gerekçelerle bu "admiratio" duygusunu tahlil eder: "başka bir dünyanın zarafeti" İlk bakışta aşk diye algıladığımız şey, aslında sevgi değil bir meraktır --sonradan sevgiye dönüşebilir ama anlaşılabilirliği gibi epeyce kırılığandır (ve bunu hissetmek için Proust okumanız gerekir). Biz genellikle hafiften sarsak, sanki başka bir dünyadan inmiş gibi görünen, şöyle ya da böyle bir beceriksizlikle hareket ettiğine şahit olduğumuz, ama henüz bir 'acıma' duygusuyla bakamadığımız varlıklara dikkat ederiz. Hayranlık bir tapınma değil, daha çok bir 'dikkat celbidir'. Hissederiz ki karada yürüyemeyen o yengeç, kıyıda çırpınan bir balık kendi dünyasında, suda müthiş bir zerafetle yüzmekteydi. Her aşkın başlangıcı böyle bir 'başka dünyanın zarafeti' algısıdır... Bunu en iyi kadınlar anlıyorlar ve bir tür 'şefkat' duygusu geliştiriyorlar. Şefkat bir duygu ya da tutku değildir, bir ilgi, bir admiratio'dur. Olmadığında bu duruma horgörü, ya da basitce ve nötr bir dille "ilgisizlik" diyoruz...

Anlamamız gerek şey, bu "nötr" düzlemin bir duygu ya da tutku içermemekle birlikte, algısal temas oluşturduğu ölçüde son derecede güçlü bir tutkular potansiyeli taşıdığıdır. En basitinden "imajların" oluşturduğu algısal düzlemdir bu. Ve galiba sinema aşkı bu durumla karıştırma gafletine pek erkenden düşmüş bir sanattır. Erken dönem 'hareket-imaj' filmlerinde hep bir bakışta aşık olunur ve aşkın bu olduğu zannedilir... Ya da aynı düzlem üzerinde kıskançlığın, üçlü ilişkilerin temelleri atılır. Aşk artık pek ciddiye almayan, onu hemen bir ailevi düzene, 'özgür aşk' sanılan bir savurganlığa, giderek bir ideolojiye dönüştürmeye çok elverişli bir çağda yaşıyoruz. Spinoza, üçyüz yıldan daha uzun bir süre önce, cinsel aşkı hangi anlamda ciddiye alabileceğimizi bence Freud'dan bile daha kesin bir şekilde ortaya

koymuştu oysa: vücadun ve zihnın başka etkileşimlerine ket vurmayan, aşırıya varmayan bir şefkat ilışkisi... şefkati analığa, burjuva aile değerlerine yükleyip yokeden bir dönem Spinoza felsefesini unutturdu. şimdi yeniden aramaya bu yüzden başlıyoruz...

Spinoza ve Öteki Filozoflar

Ulus Baker

Aristo hakkında:

"Mesela Aristo diyor ki köpek havlayan bir hayvandır ve bundan havlayan şeyin köpek olduğu sonucuna varıyor. Fakat eğer köylünün biri köpek derse, örtük olarak Aristo'nun bu tanımıyla anladığı şeyin aynısını anlayacaktır; öyle ki köylü havlama sesi duyunca diyecektir ki: işte bir köpek. O halde her ikisi de başka bir hayvanın havladığını duyarsa köylü, hiçbir usavurmaya girişmeden, bu usavurmayı yapan Aristo kadar şaşkınlığa düşecektir."

Francis Bacon hakkında:

"Bu Bacon ile pek uğraşmayacağım --çünkü çok karmakarışık bir şekilde bahsediyor şeylerden, neredeyse hiçbir şeyi kanıtlamıyor ve bu haldeyken bir şeyleri onaylayıp duruyor..." *Spinoza, Oldenburg'a II No'lu Mektup*

Descartes hakkında:

"Zihnin eylemleri üstünde mutlak bir kudrete sahip olduğuna inanmış olsa da o çok parlak Descartes'ın insan duygularını ilk nedenleriyle açıklamaya ve aynı zamanda ruhun onlar üzerinde nasıl hâkimiyet kurabileceğini saptamaya çabalamıştır. Oysa benim fikrime göre o büyük zekâsının, onun yerine göstereceğim gibi, aceleciliğini sergilemekten başka bir şey yapmamıştır." *Ethica III, Önsöz*

"Sonra bana Descartes ile Bacon'un felsefelerinde hangi hataları bulduğumu soruyorsunuz. Başkalarının yanlışlarını ortalıklara sermek gibi bir adetim olmamasına rağmen bu arzuza cevap vereceğim yine de. İlk ve en büyük yetersizlikleri ilk nedenlerin her şeylerin kaynağının bilgisinden o kadar uzağa düşmeleri. İkinci hataları insan zihninin gerçek tabiatını asla tanıyamamalarıdır. Üçüncüsüyse hatanın gerçek nedenini bulmakla da hiç uğraşmamalarıdır." *Oldenburg'a II No'lu Mektup*

Eflatun hakkında

"İnsanın tüyleri olmayan iki ayaklı bir hayvan olduğunu söylerken Eflatun insanın akıl sahibi bir hayvan olduğu söyleyenlerden daha büyük bir hataya düşmüyordu. Çünkü Eflatun en az diğerleri kadar insanın akıl sahibi hayvan olduğunu anlamıştı, ama insanı düşünmek istediği zaman çok kolayca hatırlayabileceği bu sınıflandırmaya başvurabilmek için insanı böyle bir sınıfa dahil etti. Üstelik Aristo insanın özünü tanımıyla uygun bir şekilde açıklamış olduğuna gerçekten inandıysa çok daha büyük bir hataya düşmüştür; Eflatun'un iyi yapıp yapmadığına gelince, bunu da sorgulamak lazım tabii..." *Metafizik Düşünceler, I, I*

Spinoza, Korte Handlung II, III, 2

Spinoza ve Siyaset Soruşturması - 1

Ulus Baker

Baker'le Spinoza Üzerine

1. Hocam bir durum tespitiyle başlayalım: Son dönemlerde ülkemizde Spinoza'ya hasredilmiş telif eserlerin yayımında belirgin bir artış söz konusu. Sizce Spinoza'ya olan bu ilginin nedeni nedir?

Türkiye'de Spinoza üstüne yazılan kitapların son zamanlarda yoğunlaşması bence iyi bir durum olmakla birlikte Ethica dışında temel Spinoza eserlerinin yayınlanmamış olması gerçeğinin üzerini örtemiyor. Daha çok Batı'da aktüel olan düşünürlerin (Deleuze, Balibar, Negri gibi) Spinoza'ya yönelik ilgilerinin çeviri dünyamıza yansımaları diye yorumluyorum. Spinoza nihayetinde eseri topyekün okunması gereken bir filozof -merkeze elbette Ethica'yı alarak... Eldeki Ethica çevirilerine gelince, Hilmi Ziya Ülken'in yaptığı eski çeviri pek çok yanlış içermesine rağmen Spinoza'nın dilinde eksik olmayan bir tür lezzeti taşıırken, Aziz Yardımlı'nın yaptığı daha sadık ve genellikle daha doğru olan çeviri, aşırı vurgulu bir öztürkçecilik yüzünden bu lezzete çokuzak düşüyor. Sonuçta "günümüzün filozofu" olarak Batı düşünce iklimlerinde yeniden kabul görmeye başlayan Spinoza'ya duyulan ilginin doğrudan olmadığını, hem akademik hem de genel kültürel çevrelerde Spinozacılık üstüne daha yaygın bir tartışma olması için bir konaklama hali olduğunu düşünüyorum.

2. Spinoza'nın TTP ve TP gibi siyasetle doğrudan ilgili olan iki esaslı metnin ve Ethica gibi "yurttaşların kendileri için en iyi olan şeyi hür olarak yapmalarına imkan vermeyi amaçlayan bir doktrin"i içeren ve Balibar'ın vurguladığı üzere "merkezinde bir toplumculuk çözümlemesi" olan bir başyapıtın müellifi olmasına karşın siyasal düşünceler tarihi konusunda yapılmış çalışmalarda onun isminden çok yüzeysel bir şekilde bahsedilmesinin, hatta hiç bahsedilmemesinin sebebi sizce nedir? Gerçekten de Spinoza'nın siyasal düşünceler tarihindeki belirli isimlerin, mesela Hobbes'un bir türevi, bir parantezi olması mı söz konusu yoksa bizzat bu paradigmanın Spinoza'yla yaşadığı daha "derin" bir sorun mu var?

Bu sorunun cevabını kısmen Antonio Negri veriyordu: Spinoza felsefesi siyasetten doğa felsefesine, etikten ontolojiye doğru çoğul ve çok yönlü yollar kateden bir düşünme sistemine dayanır. Önermeler kah "toplumsal", kah "mantıksal", kah siyasal karakterde olabilir. Dolayısıyla bu bir "dönüştürme felsefesi"dir. Tractatus theologicus-politicus'un bağrında bir orijinal bir Kutsal Kitap hermenötiğinin yer aldığını hatırlayalım. Yazdığı İbrani Grameri'nde ise felsefi önermelerle karşılaşırız.

Siyaset felsefesi görünümü altında Spinoza düşüncesi çoğu kez kendisinin de ısrarla uyardığı bir çerçevede bir "kudret felsefesi" olmakla birlikte Hobbes'unkinin bir uzantısı değildir. Spinoza Hobbes'un düşüncesiyle ayrılıklarını defalarca vurgular. Hobbes, biraz da Machiavelli'yi takip ederek Batı siyasal düşüncesindeki bir kırılmayı temsil ediyordu: kadim Yunan ve Ortaçağ düşüncesinde insanları siyasal birlikte ve toplumsallıkta tutmak için üst garantiler vardı: Tanrı ya da Aristoculukta olduğu gibi Doğa bu garantiyi sağlıyorlardı. Machiavelli ile Hobbes'ta artık toplumsallığın hiçbir Doğal ya da Doğüstü garantisi yoktur. Siyaset alanı artık hep pamuk ipliğine bağlanmış gibi görünür. İnsanları toplum halinde birarada tutmak için bir faile ihtiyaç

vardır o halde: Machiavelli'de Hükümdar, Hobbes ve bazı ardıllarında ise "toplumsal sözleşme"... Spinoza'da siyasi ve toplumsal düzenleniş, Doğal Hukuk ya da "toplumsal sözleşme" türünden mefhumları kullanıyor olmasına rağmen çok farklıdır. Eğer vücut karakteristik bütünlüğü ve belirlenimleri olan bir model olarak kabul görüyorsa Spinoza için toplumların da cismani varlıklar olarak ele alınması gerekiyordu. Çok ilginç bir nokta Ethica'daki duygular tasnifinin ve belirlenimlerinin aynı zamanda toplumsal hayata da uygulanabilir oluşudur. Bu konuda en iyi okumalardan biri, L'individu et communautaire chez Spinoza (Spinoza'da Birey ve Cemaat) adlı kitabında Alexandre Matheron tarafından yapılıyor. Herşeye rağmen bu bakışıyla Spinoza çağımız sosyologu Durkheim'den bile daha ileridedir. Toplum ile Tanrıyı (Tanrı felsefesinin her noktasında bulunsa bile) özdeşleştirmekten uzak durur. Toplumdan çok bir siyasi paylaşımlar ve karşılaşmalar pratiği önerilir bu felsefede.

Spinoza'yı yorumlama zorlukları işte bu karmaşık ve hareket halindeki bütünlükler fikrinden dolayıdır. Sözgelimi Hannah Arendt ile Leo Strauss önde gelen çağdaş siyaset felsefecilerinden olmalarına karşın Spinoza'nın siyaset felsefesi konusunda oldukça düşük seviyeli bir kavrayışa sahiptiler. Arendt'e göre Spinoza sanki Platonik "filozof-kral" öğretisinin geleneği dahilindedir -ve bu yüzden bir çırpıda bir kenara atılır. Writing Under Persecution başlıklı kitabında Spinoza'ya özel bir bölüm hasreden Leo Strauss ise Spinoza'nın bir taraftan Kutsal Kitap eleştirisi yaparken bizzat kendisinin de gizli, esoterik ve önkabullere dayalı bir dil kullanmak zorunda olduğunu vurguluyordu. Sanıyorum bu asla doğru bir Spinoza imajı değil. Spinoza'nın siyaset eleştirisi bir taraftan "ampirik siyasetçilere", öte taraftan siyaseti yukarıdan kurgulamaya ve ayarlamaya kalkışan, ama aslında kurguları gerçeğe karşılaştığı anda yıkılan "siyaset filozoflarına" yönelir. İkinci olarak Leo Strauss'un varsaydığının aksine Spinoza'nın "esoterik" bir tarafı yoktur (Ethica'nın 5. Kitabının, başka bir deyişle Üçüncü Tür Bilgiye ve Amor Dei Intellectualis'e adanmış olan bölümünün çoğu kişi tarafından öyle, hatta mistisizm diye yorumlanmasına rağmen). Oldukça dirençli bir şekilde felsefesini en uç mantıksal ve rasyonel sonuçlarına dek erişirmeye çalışır. Kitaplarını yayınlamıyorsa bu sonuçlardan bazılarını güven duyduğu dostlarına yazdığı mektuplarda bulabilirsiniz. Önünde sonunda Spinoza'nın baş eseri Ethica bile sağlığında yayınlanmış değildi. Ancak Avrupa'nın neredeyse tüm coğrafyasında fikirleri dolaşıyordu.

Spinoza düşüncesinin en önemli siyasi sorunlarından biri yaptığı içkin hukuk eleştirisidir. Bu daha çok hukuki formun, biçimin eleştirisidir diyebiliriz. Benzer bir eleştiri formunu bambaşka bir çerçevede olmak üzere günümüzde Foucault'da bulabiliyoruz. Buna göre iktidarın hukuki bir çerçevede kavranışı aynı zamanda iktidarın icra edilmesinin etkilerinden ve sonuçlarından birisidir. İktidar elde tutulan, ele geçirilen bir pozisyon, hele hele bir sınıfın, bir zümrenin mülkü, ya da özelliği filan değil, çoğul pozisyonlardaki karmaşık ilişkilerden türeyen "ilişkiler arası ilişkilerden" oluşur. Bu tematik genel çizgileriyle Spinoza'nın bakış tarzıyla uyum içindedir -ve belki etkisi bakımından, hiç referans vermemiş olmasına rağmen Foucault'yu çağdaş Spinozistler arasında en ön sırada saymak gerekiyor.

3. Az önce sorduğum soruya da bağlı olarak bize biraz Spinoza'nın dünyasında siyasetin anlam ve öneminden bahsedebilir misiniz? Ve tabii Spinoza'nın siyaset tahayyülünün önümüze koyduğu imkanlar varsa bunlar neler?

Yukarıda söylediğim gibi Spinoza'nın siyasete yaklaşma tarzı öncelikle bir "düşünme özgürlüğü" talebi olarak beliriyor. Cogito kavramıyla Descartes düşünceyi ve felsefeyi kritik bir noktaya taşımıştı: Düşünüyorum... Diyordu ki bu insanın tanımıdır. Bundan böyle düşünce İdeaların ya da Formların insanlardakisoluk belirişleri veya yansımaları olmayı bırakarak aktüel bir insan faaliyeti, özneliliğin esas görünümü haline gelecektir. Hukuki-siyasi sonuçları açıktır bu durumun: eğer bir insan faaliyetiyse düşünce engellenebilir, kısıtlanabilir, zora koşulabilir, yasaklanabilir. Tarih boyu tüm iktidarlar düşünceleri yasaklamayı sürdürdüler. Ancak Descartes'ın temsil ettiğı iklim ortaya çıktıktan ve yaygınlaştıktan sonradır ki düşünenler düşünce haklarını iktidarlar karşısında nesnel olarak talep etme imkanı bulacaklardır.

Unutmayalım ki "sadece dili bakımından Kartezyen" olmasına rağmen Spinoza Descartes döneminde açılan bu düşünsel iklimin insanıydı. Cogito'yu asla abartmıyordu -Descartes'ın "düşünüyorum" çığılığı onda Ethica'nın fikirler üstüne olan ikinci kitabında sanki geçerken söylenmiş "insan düşünür" önermesine indirgenir. İktidarlara elbette ki bir çağırısı vardı, ancak bu ilginç bir taleptir: en iyi rejim insanların düşünme kudretlerini mümkün olduğunca az engelleyen rejim, başka bir deyişle, Tractatus politicus'ta hakkında yaptığı çözümleme ölümüyle yarıda kalan demokrasidir. Demokrat Spinoza mı diyeceğiz öyleyse? Antikçağdan beri filozoflar rejimleri bir tür teratolojiye tabi tutarak tartışılar ve Aristocu-Platoncu dünyada olduğu gibi kuşkusuz Ortaçağlarda da demokrasiyi pek de iyi bir düzen addetmediler. Benim kanaatıma göre Spinoza'nın onlardan kopuşu bazı liberal yorumcularının düşündüğü denli radikal değildir, görelidir. Spinoza demokrasiden yola çıkmaz, aksine demokrasiye varmaya çalışır. Demokrasi güçlerin mümkün olduğunca toplumsal gövdenin her yanına eşit olarak yayıldığı rejimdir. "Mümkün olduğunca" sözünün altını çizmek lazım. Spinoza Negri'nin vurguladığı gibi "vahşi anomali" diyebileceğimiz bir coğrafi iklimin sarsıntılı dönemlerinde yaşayan bir filozoftur. Sarsıntılı ama göreli olarak daha özgür. Spinoza soyut bir özgürlüğü hedeflemek şöyle dursun, özgür irade mefhumunu tümüyle reddetmeyi sürdürerek siyasal rejimleri yepyeni bir düşünce sistemiyle kuşatmaya çalışır: soyut özgürlük yerine somut özgürleşme çizgileri çizerek siyasal rejimlerin tasnifini tarihsel olmayan, ancak yine de kendi iç evrimini taşıyan bir çerçeveye oturtur.

Burada "toplumsal gövde" sözü bir metafor değildir. Şu anda Spinozacı bir terminolojiyle konuşmuyorum, daha çok özet terimler önermekle yetiniyorum, ama Spinoza'nın De Affectibus'ta tasnif ettiğı duygular aynı zamanda toplumsal gövdenin duygulanışlarıdır. Her duygulanış yapıp-etme, eyleme geçme (potentia agendi) kudretlerindeki artış ya da azalışları kuşatır -neşeler ve kederler... İktidarlar mümkün olduğunca kullarında "kederli duygular" yaratmak isterler. Bu durum onları daha kolay yönetilebilir kılacaktır. Ancak bu çok yüzeysel bir bakış gibidir. Aslında Spinoza toplumsal duygular meselesini çok daha derin ve karmaşık bir tarzda ele almıştır. Soyut özgürlük yerine aktif duygulardan bahseder ve "aktif" ile ne anlatmak istediğı son derecede açıktır: içimizde ve dışımızda vuku bulan şeylerin (olayların, özgürleşme edimlerinin, ürünlerin) upuygun (adaequata) sebepleri bizsek, başka bir deyişle bu şeyler bizim dolayımızla anlaşılabilir, kavranabiliyorlarsa o zaman aktifiz demektir. Unutmayalım ki sebep olduğumuz dışımızdaki şeyler çoğu zaman toplumsaldırlar, ekonomiktirler, siyasaldırlar. Bu zorunlu bir toplumsallığın Spinoza felsefesince kuşatılmış olduğu anlamına gelir.

4. Şimdi biraz Spinoza ve siyasal ideolojiler üzerine konuşalım. Spinoza'nın Marxist, anarşist ve liberal yorumlar çerçevesinde değerlendirilmesi hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu yorumların Spinoza'da bulduğu/bulmak istediği nedir?

Spinoza tarihin en lanetlenmiş filozofuyken ilk büyük ve genel kabulünü Alman Romantiklerinden gördü: yalnızca Goethe değil, modern büyük diyalektiğin başlatıcıları, bu arada Schelling ve Hegel... Marx üzerindeki dolaylı etkisini bu durum zaten gösteriyor. Ama bizzat Marx'ın Spinoza'nın eseriyle tanışıklığından kaynaklanan dolaysız bir etki de var: o da Spinoza'nın bizzat Marx tarafından "son büyük maddeci filozof" olarak değerlendirilmiş olmasıdır. Marksistlerin bu ikili değerlendirmeyi tarih boyunca, Althusser ve ekibi ortaya çıkana dek pek ciddiye almamış olduklarını düşünebiliriz. Bir Marksist olarak tabii ki bu arada A. M. Deborin'in Spinoza eserine eğilen çalışmasını anmak gerekiyor. Buna göre Spinoza'da tarih-ötesi bir gelişme çizgisi, örtük de olsa vardır. "Burjuva" nitelikli liberal Devlet'in ötesinde ve insanlararası ilişkilerin akılcı bir geçiş safhasının ötesinde Spinoza bir "zihinler komünizmi" oluşturmayı bir ideal olarak koymaktadır. İşte Deborin'e göre bu komünizm zorunlu olarak ve mantıken mal ve mülkün, üretilen değerlerin de komünizmini ima etmektedir. Eğer toplumsal gövde içinde Ben ve Sen içiçe erimişlerse "benim" ve "senin" kategorileri de ortadan kalkacaktır. Bu hukuki yasaların ve kurumsal basınçların ortadan kalkacağı bir toplum halidir. Devlet bu durumda kendi gereksizliğinin koşullarını üreterek ortadan kalkacaktır. Spinoza 44 numaralı mektubunda Thales'in tüm İnsanlık için geçerli olması gereken şu formülünü hatırlatır: "Her şey ... dostlar arasında ortaktır, bilgiler tanrıların dostlarıdır, oysa her şey tanrılara aittir... öyleyse her şey bilgelere aittir..." Bunun hiçbir zaman erişilemeyecek ideal bir durum olduğu açıktır, ama bir ütopyayla da karşı karşıya değiliz. Çünkü ütopyanın gerçekleşmesi her zaman yeni baskıcı durumların ortaya çıkışına yol açar. Spinoza ise daha çok bilginin bu hayat-düzenleyici İdeyi (bu Kantçı terim hoş görülürse) işlerliğe sokabileceğini, sokması gerektiğini söylemek istemektedir.

5. Hazır ideolojilerden konuşurken "ideoloji" nosyonu ve Spinoza bağlantısı üzerine de bir şeyler söylemenizi rica ediyorum. Söz gelimi Althusser'in "Özeleştirici Öğeleri", "Kapitali Okumak" ve Gelecek Uzun Sürer'deki Spinoza atıflarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Althusser'in Marksist bir ideoloji sorununu ortaya atarken Spinoza'ya mutlak bir ihtiyacı vardı: insanların kendi yaşam koşullarıyla (yani ilişkileriyle) aralarındaki hayali ilişki ve bu ilişkinin maddi realitenin bir parçası oluşu. Bu mutlak ihtiyaç biraz da yanlış ve acele okumalara sebep olmuş gibidir. İdeoloji üstüne Marx metinleri Althusser'in "Hegel'den kurtuluş" çabası olarak görmek istediği Alman İdeolojisi gibi metinlerdir. Spinoza aracılığıyla yaptığı müdahale ise bana bu konuda biraz yüzeysel geliyor. Spinoza'nın Althusser'i büyüleyen yönü "yanılgının sistematikliğini", başka bir deyişle Üçüncü Türden Bilginin, yani muhayyileye dayalı, nedenlere değil de sonuçlara dayalı bir bilginin de sistematik bir eklemlenmeye (concatenatio) tabi olabileceği fikridir. Yanılgılar buna göre konumsal eksikliklerdir -çünkü, Spinoza'nın çok derinden işleyen bir formülle saptadığı gibi önce Habemus enim ideam veram (Bizde doğru bir fikir var) ve sonra Veritas index sui et falsi (Doğru kendinin ve yanlışın işaretidir)... .

6. Madem yorumlardan ve okumalardan bahsettik, şimdi sormadan olmaz. Hardt ve Negri'nin İmparatorluk ve onun devamı olan Çokluk'ta çizdikleri resimde Spinoza'nın yeri sizce nedir? Hardt ve Negri neden Spinoza'ya bu kadar "derin bir muhabbet"le bağlı ve nasıl bir Spinoza onlarinki?

Hardt ile birlikte çalışmaya başladıklarında (*Dionysos'un Emeği, İmparatorluk ve Çokluk*) acaba Negri'yle ortağının aynı terimleri aynı şekilde mi düşündüklerini ve kavradıklarını kendime sormuştum. Deleuze ile Guattari'nin, hatta daha önce birkaç metinde Negri ile Guattari'nin (*Özgürlüğün Yeni Alanları*), Negri ile Maurizio Lazzarato'nun (birlikteliklerinin bir düşünceler ve fikirler diferansiyelini devreye sokmakta acaba daha mı verimli olduğunu soruyordum. Sonuçta düşünce "fark yaratmak" ve bunu verimli, dürtücü kılmak zorundadır böyle birliktelik deneyimlerinde...

7. Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir*'de "kavram" kavramının öneminden bahsederken bir yerde şöyle bir şey söylüyorlar: "Kavram yaratmak birşeyler yapmak demektir." Sizce Spinoza'nın "yaptığı şeyler" arasında "Spinoza ve siyaset" ilişkisini anlamımıza bizi en çok yaklaştıracak-tabii böyle bir şey mümkünse-kavramlar neler olabilir?

Sadece *Felsefe Nedir*'de değil, *Spinoza ve İfade Problemi*'nden başlayarak özellikle *Spinoza: Pratik Felsefe*'de Deleuze son yirmi yılların temel Spinozacı okunuşunu yaptı ve bu felsefeye yönelik bakışları ve okuma tarzlarını radikal bir şekilde değiştirdi. Alman İdealizminin Spinoza'yı, özellikle de *Ethica*'yı bir zamanlar nasıl dehşet içinde okuduğunu hatırlayalım. Onlar için Spinozacılık teorik, soyut, dolayısıyla pratiğe aktarılamayacak bir felsefeydi. Fichte'nin okumasına bakın: "Spinoza basit nesnel akıl yürütmenin kendi sistemine zorunlu olarak vardıracağına kendini tam anlamıyla inandırmıştı; ve gerçekten de bunda haklıydı. Yine de düşüncenin içinde kendi öz yansımasını düşünme fikrine hiç erişemedi; bu açıdan hatalıydı, çünkü bunu yaparken kurgusal düşüncesini kendi hayatıyla çelişki içine sokuyordu..." Bu *Ethica*'nın XIX. yüzyıl başlarında ve genel olarak devamında sanki yazarı olmayan, more geometrico varlığın yapılarını dışa vurma beklenen bir eser olarak okunduğunu gösteriyor. Hegel de Spinoza hakkında böyle bir okumanın bam teline vurmuştu: Spinoza felsefesi insani varoluşun öznelliğini, zamana bağımlılığın, geçiciliğini ve olumsuz yanını hesaba katmıyordu. *Ethica* erişilmez bir kitaptı ?teorik, kendi içinde ve kendi başına bir felsefe. Hegel üstüne bir metninde Kojève'in de dediği gibi: "*Ethica* zamanın herhangi bir anında kendi belirişinin imkansızlığını ıspat eder. Kısacası *Ethica*, eğer doğruysa Tanrıdan başkası tarafından yazılmış olamaz; ve altını çizelim, cisimleşmemiş bir Tanrı tarafından..."

İşte Deleuze böyle bir "fenomenolojik" okuma tarzını günümüz için altüst etmiş olan kişidir. Spinoza felsefesinin tepeden tırnağa ifade yüklü, tepeden tırnağa pratik olduğunu göstermeye çalışmıştır. Her şeyden önce *Critique et clinique*'de son bir kez tekrarladığı gibi, "bu kitap, dünyanın en büyük kitaplarından biri, önceden sanıldığı gibi değildir: homojen, düz bir çizgi gibi işleyen, sürekli, sakın, gezilebilir, saf ve uslupsuz bir dille yazılmış bir kitap değildir." Özellikle *Ethica*'daki notlar (scholia) üzerine yazdığında bunların oluşturduğu "kırık çizgiyi", "volkanik yarıklarla ve patlamalarla yüklü" karakterlerini vurgular.

8. Size biraz naif gelebilecek bir soru sormak istiyorum. Michel Foucault'un ilkinde başarısız olup ikinci kez girmek zorunda kaldığı doçentlik sınavında adaylardan Bergson ve Spinoza arasında geçen hayali bir diyalog yazmaları istenmiş. Peki siz Spinoza'yı bu türden bir hayli diyalogda kiminle görmek isterdiniz ve neden?

Bergson-Spinoza diyalogunu tasavvur edemiyorum... Bergson'un Spinoza'nın ontolojisi konusunda birtakım eleştirilerini sıraladığı metinler hatırlıyorum ancak böyle bir konuşma herhalde özellikle "hafıza" üzerinde dönerdi önünde sonunda... Hafıza kolektif olsun, öznel olsun Bergson için içine tümüyle yerleşmesi gereken, başka türlü devreye girdiği söylenemeyecek bir varoluş hali. Herhalde Spinoza bu konuda şunu diyecektir: hafıza çoğunlukla deneyimlerimizin kederli kısımlarını barındıran bir uyarı cihazı, düzeneği olmalı. Geçmişimizde aktüelliğinden hep uzaklaşmaya çalıştığımız şeyler... Kendimizi onun içine tümüyle yerleştirecek bir kudretimiz bu yüzden tasavvur edilemez... Varoluşumuz kendini topyekün bırakma kudretine sahip değildir vesaire...

İkinci olarak diyeyim ki modernliği sadece "kurucu öznellik" üzerinde temellendirmeye çalışan Heidegger'le de pek işi olmaz. Daha çok ön tedbir aldığı bir alanda, modernliğin kurucu öznelliğinin ama aynı zamanda kurumsallığının da temellerini atmış olanlarla, kendisine bu yüzden reddiye düzenlerle (Kant ve Hegel) işi olur...

Ben bu türden bir diyalogun daha çok Spinoza ile Kant arasında geçmesini isterdim. Çok daha stratejik olsa da Spinoza ile Hegel arasında değil. Unutmayalım ki diyalog Spinoza döneminde bir felsefi serimleme aracı, bir yazı biçimiydi... Bu tarz daha sonra kaybolmaya yüz tutmuş görünüyor. Tez-antitez-sentez ya da üçlü diyalog tarzı Hegel'i önceler ve özellikle Ortaçağlara aittir. Daha doğrusu bir "iddiacıya", bir "budalaya", bir de "yargıcıya" ihtiyaç vardır. Kant kuşkusuz kendini "yargıç" yerine koymak isteyecektir. Felsefesinin her tarafı mahkemelerle doludur. Oysa bu kurumlar Kant döneminde "aşkın" dılar henüz... Kant için fikirler dışsal, "mekansal-zamansal" belirlenimlerine kavuşturulmadan, kendi içlerinde bir hiçtirler. Sentetik olmak demek bir ürün vermek, zaman-mekan koordinatlarına sahip olmak demektir. Spinoza ise tıpkı Kant'ın eleştirdiği Leibniz gibi fikirlerin analitiğinin içinde kalmakta, Tanrının kavrayışının sonsuzluğunda direnmektedir. Onun için fikirler kurumlaşmak zorunda değildiler ve kendi kendilerine yeterlidirler. Kurumlaşma ve hukuklaşma talebi modernliğimize aiten Spinoza bunun karşısında tedbirler almaya çalışır. Toplumsallığı kurumların ötesine, üzerine yerleştirmek gerekir.

Öte yandan, yukarıda vurguladığımız gibi, "şeylerin düzeniyle fikirlerin düzeni tek ve aynı olduğundan" (fikirlerin kendine yeterliği bundandır) Spinoza felsefesinin Kant'inkinden çok farklı türden olan pratik gücünden bahsedilmeli.

9. Siz *Virgül* dergisinde ayımlanan bir yazınızda (*Hayatın Geometrisi*) Spinoza felsefesinin biz fanilerin yaşamlarından uzaklarda bir yerde olmadığından, bize ve yaşamlarımıza olan yakınlığından söz ediyorsunuz. Yine sizin çevirdiğiniz bir *Deleuze* metnine, Spinoza: *Pratik Felsefe*'ye atıfla sorulum: "Spinoza ve biz" üzerine neler söylemek istersiniz?

Spinoza: Pratik Felsefe'yi sadece ben çevirmediğim, Metin Bal'ın İngilizceden yapmış olduğu çeviriyi Norgunk Yayınlarından Alpagut Beyle ve eşi Ayşe Hanımla çok sıkı

bir redaksiyona ve dönüştürmeye tabi tuttuk. Spinoza ile ilgili düşününce, daha doğrusu kendisini ya da üzerine yazılmış olanları okuyunca gayriihtiyari bir Biz'in oluşmaması olanaksız. Tabii ki bu dinsel ya da milliyetçiliklerde oluşan türden bir Biz değildir asla. Bir paylaşımcı öznelilikler cemaati desek daha doğru olur. Ancak bu paylaşım zaten sürecin kendisidir, sonuçta vereceği şey değil. Başka bir deyişle Spinozist bir etki altında kavradığınızda cemaat, sınıf, millet vesaire baştan verili, kuşatıcı oluşumlar değildirler. Spinoza "kavim, cemaat, millet" gibi şeylerin "uydurmalar" (fictio), kurgular olduklarını savunur: "Doğa cemaatler, kavimler yaratmaz, sadece bireyler yaratır..." Bu felsefede, günümüz sosyolojisinin de bazı kanatlarında ifade bulan iki temel mefhum devrededir: "ifadeci bütünlük" ve principium individuationis (bireyleştirme ilkesi). Bu meyanda mesela Durkheim'a karşı Tarde'ı, ya da takipçisi Bergson'u aynı çizgi üzerinde ele alabiliriz.

Bu Biz'den önce bir Ben'in geleceği bir öznelcilik ya da rölativizm tarzı da değildir. Şimdilerde, Spinoza'nın en yakın ardılı, kitaplarından biri *Monadoloji* ve *Sosyoloji* adını taşıyor olmasına rağmen (bu apaçık bir Leibniz göndermesidir ve Spinoza ile Leibniz'in araları, okul kitaplarında adlarının hep yanyana anılmasına rağmen iyi değildi) Gabriel Tarde olarak görmeye meyilliyim. Bu düşünür sosyolojinin klasik kurucularından birisidir ve Durkheim ile girdiği kavgayı kaybetmiştir: sosyal bilimlerin akademikleşme ve "millileştirilme" sürecinde bu mağlubiyet kaçınılmazdı. Tarde bize bir bireyin ne kadar karmaşık olduğunu, o kadar ki, bir toplumdaki, bir topluluktan, bir cemaatten mantıksal ve sosyal bakımlardan çok daha yüksek bir mantıksallığa, karmaşıklığa ve "ontik" yüksekliğe sahip olduğunu göstermeye çalışmıştı. Bu karmaşıklık problemini ilk olarak Spinoza'dan ve tabii ki Leibniz'den yola çıkarak anlarsınız, yoksa Tarde'da her şey spekülâtif, bireyci, liberal filan görünecektir. Bireyin bir toplumdaki, küçüğün büyükten, parçanın bütünden daha karmaşık olabileceği fikri gerçekten de kimsenin aklına bile gelmezken Spinoza ve Leibniz tarafından icat edilmiştir... Tarde'nın Spinoza'dan olağan eğitim gerekleri uyarınca haberdar olmasına rağmen daha çok Leibniz'in formülasyonlarından esinlendiğini biliyoruz. Birey daha karmaşıktır çünkü analitik bir düzleme varoluşu yaydığınız zaman herşey, herşey değilse bile bireylerin oluşturdukları bütünlükten daha karmaşık bir şey bireyin sahip olduğu mefhumlarda içerilir. Bu, tarihin anlaşılması, kavranması en zor düşüncelerinden biridir. Ama mesela şöyle örneklendirilebilir: bir parti toplantısını ele alın... Oylar yüzde elli bir yüzde kırk dokuz dağılır ve partinin "toplam" kararı belirlenir. Oysa oylamadaki çoğu bireyde, hangi yönde oy kullanmış olursa olsun, her iki karşıt fikir ve daha nice başkaları hazır bulunmaktadır. Ya da Napolyon Kanununu ele alın: yasakoyucu toplanıp, uzun uzadıya uğraşıp, nice eski yasaları derleyip toparlamış, düzenlemiş ve tek bir metin içinde bütünleştirmiştir... Ancak bunlardan tek bir yasayı bireysel halinde ele aldığımızda onun arkasında Fransız Devrimi'nin de çok öncelerine, Ortaçağlara kadar varan sayısız müdahaleleri, mücadeleleri, gitgelleri ve gelgitleri, dönüşüm ve değişimleri göreceğiz... İşte bu tam da Spinoza'nın Tractatus Theologicus Politicus'unun (Tanrıbilimsel-Siyasal Çalışma) eski metinleri ve toplumsallıkları, olguları ve yorumlarını derleyip toparlayan yapısı içinde başvurulmuş tarzıdır. Mesela Kutsal Kitap analitiğinde tek bir cümle yorumlanmadan bırakılmamalıdır. Spinoza'nın tek tek her cümleyi yorumladığını söylemiyorum elbette ?Lacan'ın dediğini hatırlayın: doğrunun tümünü söylemek mümkün değil, ama hep doğru söylemek, söylemeye çabalamak mümkündür... Ve tek tek doğruları bulmak hakikatin tümünü dile getirmek türünden bir iddia karşısında tarihin çoğu döneminde olduğu gibi, günümüzde de galip gelmiştir.

Spinoza ve Biz gibi bir sorgulamaya verebileceğim cevap böyle bir okuma deneyimi içinde yer alıyor. Onun tarzında davranan sosyal bilimciler, siyaset bilimciler, filozoflar, yazarlar, sanatçılar, edebiyatçılar hep oldu ve olacaklar. Bunlar bir ile çok, bireylik ve çokluk konusunda ciddi sorgulamaları olanlardır.

10. Şahsi-yoksa nacizane mi demeliydim?- Spinoza okumalarımda "direnmek" nosyonu da tıpkı özgürlük gibi, tıpkı zorunluluk gibi, tıpkı "arzular" gibi kafamın içinde dönüp durmuştu. Sizin Deleuze'den bir çeviriniz var: İki Konferans: Yartma Eylemi Nedir?-Müzikal Zaman. Orda Deleuze, "her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de." diyor. En azından bu direnme nosyonu temelinde son soruma bir kılıf uydurmuşa benziyorum: Spinoza'yı bir müzisyen, bir edebiyatçı ve bir de yönetmenle eşleştirmenizi istesem, bunlar kimler olurdu ve tabii ki neden?

Kuşkusuz Bach: zaten başka bir yerde bu karşılaştırmayı yapmıştım... Bach Spinoza'ya göre geç bir barok dönemde yaşamış olmasına rağmen ve Leibniz ile yakınlaştırılması daha kolay olmakla birlikte (Deleuze Le Pli -Leibniz et le baroque kitabında yer yer "önceden kurulmuş armoni"yi vurgulamıştı) Spinoza felsefesinin çok-yönlü giriş çıkışları ve çoğul-karmaşık katmanlılığı bu benzetmeyi neredeyse yapısal-biçimsel düzlemde bile çağrıştırıyor... Ancak ilahi müziği dans gibi, dansı ise ilahi müzik gibi çalabilen, çaldırabilen Bach'ı hatırlarsak salt biçimsel düzlemle kendimizi sınırlandıramayacağımız anlaşılır. Bach bu çerçevede sonsuzluğu hedefliyordu ve bu Barok'un karakteristiğidir. Ama farklı karşılaştırmalar da mümkün -Spinoza'nın Bach'ın kanonik, kurallarına hep uygun yazılmış müziğinden çok bir Beethoven'ın tutkulu müziğini seveceği söylenebilir. Ancak Cambridge Companion to Bach'ın editörü John Butt Bach'ın ortodoks Lutherci teolojisinin yanında ele avuca sığmaz, yenilikçi ve dönüştürücü bir metafiziğe de sahip olduğunu vurgularken bu metafiziği Spinoza'ninkine yakınlaştırıyor. Bu belki bilinçsizce işleyen, örtük bir metafiziktir ancak Bach müziğine sanki "müziğin tözünün Tanrının ve Kainatın nihai gerçekliğini hem yansıttığı, hem de kapsadığı" bir nitelik verir. Bach kuşkusuz Spinoza fikriyatıyla tanışık değildi. Metafiziğinin bilinçsiz olması da bundandır. Ama bütün eseri tıpkı Spinoza bestesinde olduğu gibi bütünler ve parçalar arasındaki karmaşık ilişkilerle örülüdür. Bu metafizik sayesinde Bach döneminin müzikal icra kurallarını altüst etmeden de yapamamıştır -anti-Lutherci bir metafizik ve ortodoks Lutherci bir inanç sisteminin eş-anlılığı...

Filozoflardan fazla edebiyatçıların çoğu zaman bilmeden de olsa "Spinozist" olabildikleri Deleuze'ün hep altını çizdiği bir durum... D.H. Lawrence, Whitman ve çoğunlukla Anglo-Amerikan edebiyatı... Benim yapacağım eşleştirme Virginia Woolf ile olurdu... Fikirlerle imajların denetlenmiş akışları, birbirlerini dürtmeleri, güçlendirmeleri ya da güçlerini azaltmaları... Dalgalar'da Doğanın bir görünümü var: Dıştan bakılsaydı muazzam bir ısraf olarak görülebilirdi bu Doğa.... Sonsuzca yağın yağmur, milyonlarca yıldır kıyıları döven ve aşındıran dalgalar... Oysa içeriden bakınca (Natura naturans) bunun bir ısraf olarak görülemeyeceği hissedilir.

Zor bir karşılaştırma olacak ama bütün Katolikliğine rağmen Bresson. Spinoza aşkın değilse bile Üstün Varlığın (yoksa Varoluşun Üstünlüğü mü demeliydik?) bir imajını oluşturmaktan geri kalmaz. Bunu eserinin bütününden süzerek çıkarabilirsiniz ve bu da tabii ki zor bir uğraşıdır. ***

Siyahi 5, 2005

Spinoza: Hayatın Geometrisi

Ulus Baker

Felsefenin büyük kitaplarının harikulade bir özelliği, hem "sokaktaki insan"ın okuyup anlayabileceği, hem de yalnızca işin "jargonundan" haberdar olan uzmanların, yani felsefecilerin başedebileceği iki ayrı düzlemde yazılmış olmalarıdır. Yayın dünyamıza üçüncü kez sessizce giren Spinoza'nın Ethica'sı işte bu tür kitaplar arasında belki de tarihsel önemi en yüksek olanlardandır. Sokaktaki insanın anlayabilmesi bütün teknik okuma zorluklarına karşı, yalnızca mümkün değil, zorunludur, çünkü orada yalnızca ve yalnızca --herkesin doğal olarak "fikir sahibi" olduğu-- "günlük hayattan", "yaşam pratiğinden", "tutkulardan", "imgelemiden" ve "bireysel ya da kollektif" yaşamdan bahsediliyor. Buna karşın, ilk bakışta sokaktaki okuyucuyu belki de dehşete düşürebilecek sunuluş biçimi (Öklid geometrisi gibi, tanımlar, belitler, önermeler halinde düzenlenmiş "geometrik" bir sunum), sürekli olarak Tanrı'dan, Tözden, Sıfatlardan bahsedilmesi okurun cesaretini kırabilir. Oysa Spinoza'nın resmettiği "hayatın geometrisi"ydi --fikirlerin ve duygulanışların gündelik yaşamımızda olduğu kadar bütün varoluş hallerimizde (en mistik alanlara varıncaya dek) birbirlerini kovalayıp durdukları, birbirlerini etkiledikleri ve belirledikleri. Böyle bir yaşam portresi modern dünyamıza o kadar uygundur ki, Spinoza'yı günümüzün, hatta geleceğimizin filozofu olarak kabul etmek zorunda kalırız. Ve fikirlerin bir örgütlenmesi olarak felsefe geometrik bir yöntemle bu yüzden ihtiyaç duyar --fikirlerden yeni fikirlerin türeyişi... Böylece eğer "geometrik sunuş"ta bir aykırılık görünüyorsa çözüm de hazırdır --Spinoza yöntemini ne kadar matematikleştirirse o kadar yetkin bir şekilde günlük bireysel yaşamın içine dalmaktadır...

Spinoza, eserinin ilk anlarından itibaren Tanrı'dan, Töz'den, Özler dünyasından filan bahsedip durur: ilginçtir, ne kadar Tanrıdan bahsederse çağdaşları ve ardılları tarafından o kadar "tanrıtanımazlıkla" suçlanmaktadır; ruhtan, tinden ne kadar bahsederse, o kadar "maddecilikle" suçlanmaktadır... Spinoza'yı ilk "modern" filozof olarak algılamamız yanlış olabilir, buna karşın ona ilk "laik filozof" diye tanımlayabiliriz: Bahsettiği Tanrı ne uhrevi dinlerin Tanrısıdır ne de sanıldığı gibi, Descartes gibilerine daha uygun düşen "felsefi Tanrı". Tek bir cümleyle ifade edersek, Spinoza Tanrısı, ezeli-ebedi ve bitimsiz bir üretim kudretidir; her şeyin kendisinden çıkabildiği bir varoluşun sonsuz akışıdır. Spinoza böyle bir Tanrıya mutlak bir ihtiyaç duyar; çünkü dar, sonlu ve belirsiz bir "öznellik" başlayan bir felsefe (Bacon ile Descartes'ı, bir de Platon, Aristo gibi eskileri kastettiği anlaşılabilir) bize olsa olsa dar ve belirsiz "kavramlar" kazandıracaktır --Tıpkı Rönesans ressamlarının yepyeni biçimleri (çoğul perspektifler), yepyeni renk ve temaları serbest kılmak üzere, insan kalabalıklarının kısıtlı dünyasının "üstünde" yer alan ilahi dünyayı işlemeye girişmelerinde olduğu gibi, Spinoza'nın felsefesinde biçim bulan Tanrı da, kavramların büyük bir güçle fışkıracağı bir kaynak haline gelecektir --bir kavramlar jeneratörü... Dolayısıyla uhrevi dinlerin "kudreti krallarinkine benzetilen" Tanrısı'ndan çok uzaktır --nefret eden, intikamcı, ya da bağışlayıcı, sanki insan tutkularıyla bezenmiş... Bizzat kendisi doğa olduğu için doğal bir zorunlulukla eyler... Ve bu Tanrı, Spinoza bu konuda son derecede açıktır, pekala bilinebilir ve tıpkı bir üçgenin iç açılar toplamının dikaçılı bir üçgene eşit olduğu gibi kesin bir zorunlulukla ispat edilebilir: Tanrı bir "inanç" ilkesine değil, "bilinebilirlik" ilkesine bağlıdır --kısacası o inanılacak bir merci değil, bilinecek bir varoluştur. Spinoza, yalnız ve yalnız bu açıdan "tanrıtanımaz"dır.

İkinci paradoks da kolayca çözülebilir: Spinoza sürekli olarak ruhtan, bilgiden, zihinden, idealardan bahsedip durmasına karşın maddecilikle suçlanır --çünkü basitçe her türlü

düşünmenin ve tinsel olgunun aynı zamanda "bedensel" olduğunu derinden kavramıştır. Bedeni, filozoflara "ne düşündüklerini ve nasıl düşündüklerini" anlamak için bir "model" olarak önermektedir: Spinoza'nın bu çağrısı aslında hem Hristiyan tipi ahlaka, hem de filozoflara (özellikle Descartes'a) karşı yöneltilmiş inanılmaz güçte bir protesto kılığındadır -- insanlar bedeninin ruha boyun eğeceği, onun iradesine tabi olacağı yüzlerce değişik ahlak sistemleri geliştirdiler; oysa bir uyurgezerin uyandığı zaman uykusunda ne yaptığını bilemeyiş gibi, bedenlerinin nelere kadir olduğunu bile bilmiyorlar... Ethica'yı çok yönlü bir kitap kılan da işte budur: Yalnızca bir ahlak kitabı değil, bir davranışlar bilimi, bir doğa felsefesi, bir siyaset ve bir varlıkbilim kitabı.

Beden nasıl bir model olabilir? Spinoza'nın bu modeli sunuşundaki mantık silsilesi o kadar sağlamdır ki, onu takip etmekten başka yapacak bir şey kalmıyor geriye: Bizde bir tarafta dış şeyleri temsil eden, dolayısıyla "nesnel gerçekliğe sahip" fikirler, öte tarafta da bu fikirlerin "belirlediği" "ruhsal haller", yani "duygular" (affectus) var. Günlük yaşam önce fikirlerin bir akışı, bir kovalamacası, bir çağrışımlar silsilesidir --tıpkı şiir okurken imgelerin birbiri adına ruhumuzu sarması gibi... ikinci olarak nasıl bir fikirler silsilesi varsa, hayatımız "duyguların" birbirini takip edişyle, birbirlerini yerlerinden söküp atmasıyla, birbirlerini kovalamalarıyla geçer. Bu durum, hem "sokakta" hem "tarihte" hem de Spinoza'nın Ethica'sının "geometrisinde" eş ölçüde geçerlidir. Ama "duyguları" belirleyecek olan fikirler gökten zembille inmezler --onlarla sokakta karşılaşırız, onlarla kitaplarda karşılaşırız, filmlerde, otobüs duraklarında beklerken, reklam tabelalarını seyrederken karşılaşırız --bu karşılaşmaların "bedensel" karşılaşmalar olmadığını söylemek budalalık değilse nedir?

Ancak insanoğlunun "bilinçli" olmasından gelen bir talihsizliği vardır --bilinçli bir varlık olduğunuz için övünmeye erken başlamayın!--; fikirler bizde sıra sıra dizilir, birbirlerini takip ederlerken, onların yalnızca "nesnel gerçekliğe" sahip olmakla kalmadıklarını, Spinoza'nın deyişyle, "fikirlerin de fikirleri" her zaman oluşturulabileceği için, "içsel bir gerçekliğe" de sahip olduklarını unutmamak gerekir. Nedir bu "içsel gerçeklik"? Bu demektir ki, her fikir aynı zamanda bir "şeydir" ve her şey gibi, şu ya da bu oranda "gerçekliğe", yani "kudrete" sahiptir. Spinoza'nın en özgün düşüncelerinden biriyle karşı karşıyayız: Sözelimi Tanrı fikri, bizzat kendi başına, zihnimizde sonlu bir şeyin fikrinden, bir "örümcek" fikrinden sonsuzca daha fazla "yer kaplar". Yani ondan sonsuzca daha güçlüdür. Ondan sonsuzca daha yüksek bir gerçekliği vardır.

Bu zor dönemeci almalıyız; çünkü Spinoza'nın anahtarı buradadır: Fikirlerin "farklı gerçeklik derecelerine" sahip olmaları, belirledikleri "duyguların" (affectus) da farklı derecelere tekabül etmesine yol açar. Caddedeki kalabalık içinde, epey önce bozduğunuz eski sevgilinizin dalgalı saçları bir anda yine yakaladı sizi --eski sevgilinizin fikri, çağrıştırdığı, hafızanıza ait bir dizi fikirle birlikte, sizde bir ruh hali belirlemeden edemez: Bir "duygu" --nefret, içerleme, gocunma... hüznün... Ya da hayır, bunlar "duygu" filan değil, "tutku halleridir" --sevgi, nefret, haset, içerleme, hepsi bedeninizin başına gelen, ürperten ya da gıdıklayan heyecanlardır. Spinoza diyecektir ki, unutmayalım, "bedensel karşılaşmalar", dolayısıyla fikirler hep birbirlerini takip ettiklerine göre, belirledikleri duygular da birbirlerini takip edeceklerdir: Duygular her zaman, bir değişimler dizisi içinde yaşanır. Eski sevgilinizden artık uzaklaştınız, sevdiğiniz bir dost, ona tekabül eden bir heyecan --neşe, sevinç... Hayat böyledir, başka türlü değil: Duygular anlık haller değildirler --Spinoza'nın deyişyle "varolma kudretimizdeki" artış ya da azalışlardır duygular. Ve biz, kendimizi sokakların tesadüfi keyfine attığımızda, Simmel'in "metropolitan" insanı gibi, sürekli bir "değişiklikler zinciri" içinde yaşamaya mahkûm görünüyoruz: Neşe-hüznün-keder-sevinç-hoşlanma-gıdıklanma... Sevinç ile Kederi Spinoza bütün öteki duyguları türeteceği iki temel kutup olarak çekip alır

böylece --insanoğlu, yaşamın her düzleminde, birey ya da grup halinde bu iki duygu arasında savrulup durur bir haldedir: Dinlerin Tanrısı öksüz bırakmıştır onu.

Yine de böyle umut kırıcı bir mahkumiyetten çıkış olanağı vardır: Hiç değilse sahip olduğumuz "fikirlerin" duygularımızın akışını, dolayısıyla varoluş kudretimizdeki yükseliş ve alçalışları belirleyebileceğinin farkındayız. Spinoza'nın aslında hiç bir "ahlak"a, hiç bir "törebilim"e sahip olmadığının kanıtı da burada: Her şey "bedenimize ve düşüncemize" uygun gelen "karşılaşmalar" örgütleyebilme işidir. Çünkü aslında "duygulanışlarından başka hiç bir şeyle" tanıyamadığımız bedenimiz, karmaşık yapısı nedeniyle birden fazla yoldan "etkilenebilme", yani "duygulanabilme" kapasitesine sahiptir. İşte Spinoza'nın ahlakı: Tek boyutlu insandan dışarıya çıkış --Simmel'in modern kentlisinin hep maruz kaldığı "yalnızca tek bir türden uyarılar bombardımanı"nı geriye itmek, inzivaya çekilmek ya da lanetlemek filan değil, uyarılardan mümkün olduğunca fazla yollardan ve tarzlardan etkilenmeyi başarmak. Etik, iyi karşılaşmalar örgütlemektir.

Mümkün olduğu kadar fazla yollardan sevinç türetmek formülü böylece yerine oturmaktadır. Peki bunun yolu nedir? Spinoza, açıkçası başlangıçta umutsuz gibidir. Biz, sonlu varlıklar olarak, doğru zamanda doğru yerlerde kolay kolay olamayız: Karşılaşmalarımız ya edilginlik hallerimizdir (tutkular=passio) ya da tümüyle tesadüflere kalmış budalalıklarımız. Üstelik siyasal rejimlerimiz de, şöyle bir tarihe göz attığımızda, iyi ve mutlu karşılaşmalara olanak sağlama konusunda pek cömert değillerdir. Tam aksine, tiranlıklar ve dinsel-teokratik rejimler, bendelerinde mümkün olduğunca "kederli" duygular uyandırmak zorundadırlar. Tractatus Theologicus Politicus kitabının ana programı bu hali aydınlatmaktır: Rahip ile despot, elbirliği içinde, kederli duygular ekip dururlar --"korku", "nefret", ama aynı zamanda "umut", "güven", "imrenme"... Hiçbir siyasal iktidar yalnızca şiddet, baskı ve korku üzerinde varlığını sürdüremeyeceği için, "umut" ve "güven" duygularına da başvurmak zorundadır. İşte bu yüzden, Spinoza, bütün filozofların aksine ilk "demokrat" filozof olmuştur.

Spinoza, böyle bir düşünce çizgisi üzerinde, "bilgiyi" tam bir "olumlu duygu"ya dönüştürmeye çabalamaktadır --fikirlerimiz, duygusal hallerimizi onayladıkları gibi, onları üretebilme yeteneğine de sahip oldukları ölçüde, "edilginlik" hallerimiz olan bazı tutkular belli bir oranda güçlenmemiz ve sevinçli tutkulara geçebilmemiz için bir araç olabilirler. Öncelikle, bizde üç tür fikir bulunduğunu anımsamak gerekir --birincisi "etkilenme fikirleridir", ikincileri "mefhumlardır", üçüncüler ise "özlerin fikirleridir". Birinciler bizde hep vardır, ikincilere kısmen ve bazı hallerde sahip oluruz, üçüncüler ise, doğru dürüst "felsefe yapmadıkça" çok zordurlar. Kurtuluş, yükselme, ya da "çıkış" hep mahkûm görüldüğümüz "birinci tür" fikirlerden ikincilere ve üçüncülere doğru hareketimizdir: Ama olağan insanlık halindeki "yükselip alçalmalarla" ve savrulmalarla belirlenmiş fikirler ve duygular sıralanışı insanı hep "etkilenme fikirleri"nin dünyasına kapatmaktadır --Spinoza'nın "affectio"su... Bu, kısaca söylemek gerekirse, "bedenin belli bir şeyden etkilenmesi" demektir: Güneş ışınları bedenimde gezinirler... Ve izlerini bırakırlar. Bu noktada önemli olan, bu türden fikirlere sahip olduğum ölçekte ve sürece, onları bedenimde "izler" halinde barındırmayı sürdürmem ve bu "etkilenmelerin" nedenlerinden asla haberdar olmamamdır. Bedenim, duyuların etkilenmiştir ama neyin tarafından, hangi yollardan etkilendiklerinin fikri elimde değildir --güneş kili katılaştırır, mumu ise eritir... Bunlar bile "etkilenme fikirleri" oolmakla kalırlar. Bu, gündelik hayata aktarıldığında yalnızca şu anlama gelir --"etkilenme fikirlerinin" etkisi altında kalmakla sınırlandığım ölçüde "karşılaşmaların tesadüfüne bırakılmış" halde yaşarım. Bedenim çeşitli şeyler tarafından çeşitli yollardan etkilenip durur; ama ne yazık ki hiç bir şey elimde değildir --ve yine ne yazık ki, insanların büyük bir bölümü, böyle yaşamayı sürdürür.

Sihirli yükseliş "beden nedir peki?" sorusunun sorulduğu andan itibaren başlayacaktır. Spinoza beden sorusunu hep "güç" ve "kudret" terimleri içinde düşünmeye eğilimlidir --bir beden neler yapmaya muktedirdir? Bir bedeni anlamak demek, onun başka bedenlerle içine gireceği temasları ve karşılaşmaları kavrayabilmek demektir --beden kudreti sorusu, bizi böylece Spinoza'nın temel programının en önemli çizgisine taşıyacaktı: Güce dair hukuksal biçimin derin eleştirisi. Blyenbergh adlı, sıkı Hristiyan ve gençten bir mektup arkadaşı bir ara Spinoza'yı şu sorularıyla bunaltmaya girişir: Bayım sizin felsefenizde "kötülüğün" yeri nerede? Tanrının buyruğunca yasaklanan, "günah" olan, ve Adem'in "düşüşüne" (cennetten kovuluşuna) götüren "kötülük" hani? Spinoza önce işi saflığa vurur: Kötülük yalnızca bir bedenin karakteristik birleşimini, organizmasının düzenini dağıtan veya zarar veren bir karşılaşmadan ibarettir. Tanrının gözünden bakıldığında da böyle bir şey asla kötü filan değildir. Spinoza "skandalı" başlamıştır. Blyenbergh ısrar eder: Bayım, siz şeytanın ta kendisisiniz! Tanrının ahlaki yasağı ve cezası sizin felsefe sisteminizin neresinde duruyor? Spinoza bu soruyu, biraz sabırla ve neşeli bir "Ademin düşüşü" öyküsüyle yanıtlar --tabii kendi yöntemince: Sürekli olarak Adem'e elmayı yemesini yasaklayan Tanrı örneğini önüne sürüp duruyorsun. Üstelik bunu bir ahlak yasası olarak kabul ediyorsun. Ama bu iş hiç de bildiğin gibi olmadı. Tanrı Adem'e yalnızca elmayı yerse zehirleneceğini, başka bir deyişle elmayla karşılaşmanın Adem'in bedeninin karakteristik bileşimini bozacağını anlattı. Elma senin için zehirdir. Ama Adem, Hristiyanların inandığının aksine "ilk insan" olduğu ölçüde hiç de anlayışlı ve yetkin biri değildir --eğer elmayı yediyse bu Tanrının buyruğuna boyun eğmediği ve günah işlediği anlamına gelmez. Olsa olsa elmanın kendi bedeninin içsel düzenini bozacağı konusunda hiç bir gerçek bilgiye sahip olmadığı, kısacası ne kendi bedenini ne de elmayı, ayrıca kendi bedeniyle elmanın karşılaşmasıyla neler olacağını hiç mi hiç bilmediği anlamına gelir.

Böylece her şey, bedenin gücünün nelere muktedir olduğunun bilgisine nasıl sahip olunabileceği tartışmasına bağlanacaktır. Bir beden, sonsuz bir derecelenme üzerinde belli bir kudret derecesinden başka bir şey değildir. Ve kudreti "hukuksal olarak", yani Tanrı'nın "yasaklama" iktidarı terimleriyle ele almaya kalkışmak tam bir felaket olmuştur: Spinoza'nın kitabının birinci bölümü bu felaketi anlatır --insanlar, Tanrının ve kendilerinin bilgisine asla sahip olmadıkları ölçüde onun kudretini (sonsuz bir yapıp etme kudretidir bu) kralların kudretiyle karıştırırlar --Tanrıya beşeri özellikleri malederek onun sonsuz "sıfatlarını" birer "karaktere", "kişisel özelliklere" tercüme ederler. Spinoza'nın birinci kitabının stratejisi, dinler tarihine yönelik en etkili saldırıyı hazırlar --Tanrının "bir" olması, "bağışlayıcılığı", "yarlıgıyıcılığı", vesaire, bütün bunlar "sıfat" filan değil, Tanrı açısından hiçbir karşılığı olmayan beşeri atıflardır (propria).

Blyenbergh ise hala ısrarcıdır --peki annemi öldürmem ahlaki bakımdan toptan anlamsız mıdır? Kötülük nerede? İki eleştirisi vardır Spinoza'ya: Tasvir ettiğiniz doğa sürekli bir birleşme ve bozulma halinden oluşan bir kaosa benzemiyor mu? Düzen nerede? Spinoza nazikçe cevaplar: Doğanın tümü açısından bakıldığında her şey bileşmedir ve bozulma, dağılma diye bir şey yoktur --yalnız bizim anlayış gücümüz açısından bakıldığında "bozulmadan", "dağılmadan" bahsedebilirsiniz. Bu açıklama Blyenbergh'e bir soru şansı daha verecektir: Anlaşıldığı kadarıyla bütün ahlaki meseleyi belli bir kudret derecesi olan "ben"in ilişkilerine uyan, hoşuna giden ile gitmeyen arasındaki farklılık üzerine kuruyorsunuz --yani bir "özneellik"... Ve bu özneellik açısından kusur ile erdemi ayırdeden şeyin ne olduğu felsefenizde tümüyle eksik --kusur ile erdem, sisteminizde yalnızca bir hoşlanma meselesi halinde...

Spinoza'nın Blyenbergh'e verdiği cevap, işte, bütün felsefesinin özünü dışavurmaktadır: Tamam, der, Neron'un annesini öldürmesi bir erdemsizliktir. Ama insanlar aynı şeyi, annesini "bedeninin aynı hareketiyle" yani bir hançeri tutup bir bedene daldırma hareketiyle öldüren Orestes için neden söylemiyorlar? Doğa ve Tanrı açısından bakıldığında, Neron'un annesini öldürüşündeki "olumlu unsur" (şimdilik bekleyin!) bunun bir suç olmadığını gösterir. Spinoza bu garip metinde ne demek istemektedir? Orestes de "aynı niyetle" annesini öldürmüştü. Neron'un cinayetini bir "suç" haline getiren tek özellik, bunu yaparken dışarıya "hayırsız, boyuneğmez ve hırçın" bir evlat olarak "görünmesidir". Spinoza bu kadar "hırçın" ve "zalim" olabilir mi? Meselenin aslı, Spinoza'nın "imgeler kuramı"nda yatmaktadır. Buna göre, Neron'un cinayetindeki "olumlu unsur", onun bedeninin "gücü dahilindedir" ve tümüyle "meşrudur". Doğanın bahsettiği en yüksek hakla yapılmıştır. Olumsuz tek unsur (erdemsizlik işte budur), onun, bu eylemi gerçekleştirirken ürettiği bir imgenin varoluşu ve bu imgenin "annesinin ölümünün imgesi", yani "iç düzeni dağıtılan ve bozulan" bir bedenin imgesi oluşudur. Bu eylemiyle Neron, "kendi açısından" kötü bir imge tarafından etkilenmiştir -- "karakteristik ilişkileri çözülen annesinin bedeni." Başka bir deyişle, kendisinin "yapıp etme güçleri" azalmış --kederli bir duyguyla (nefret, öç vesaire) etkilenmiştir. Babasının katili anası Klytemnaistra'yı aynı beden hareketiyle öldüren Orestes'in durumu ise tümüyle farklıdır. Toplumsal ahlak bu işi meşru bir "öç" olarak kabul etse de, Etik açısından bakıldığında olayın bütün görünüşü değişecektir --Orestes, annesini öldürürken, kendi karakteristik ilişkilerini annesinin ölümünün imgesiyle değil, babasının yaşamının imgesiyle birleştirmektedir. Alınan bir öç yoktur --babasıyla güçlerinin bir birleştirilmesi vardır.

Bununla, Spinoza'nın Ethica'sının ana formülüne erişiyoruz: Tutkularla gerçekleştirilebilen her şey akılla da gerçekleştirilebilir. Elbette kurulu siyasal rejimler, din ve ahlak sistemleri aklın herkes tarafından serbestçe kullanılmasına kolay kolay rıza göstermezler. Ethica'nın "siyasal" yönü böylece mutlak bir "eleştiri" hareketi olarak belirecektir --hukuksal biçimlerin eleştirisi, despotizmin eleştirisi, ama en önemlisi "ideolojinin eleştirisi".

Bütün bu eleştiri uğrakları, Spinoza'nın eserinin içine stratejik takımadalar halinde yayılmış görünüyorlar --hukuksal biçimi altında iktidar, aklın icra edilişinin önünde en büyük engeldir. Gerçek yapıp etme kudretini (potentia) keyfi bir "yetke" diline tercüme ederek (potestas) iktidarını oluşturur. Öyleyse siyaset olarak etiğin tek amacı, insanların yapıp etme ve özgürleşme kudretlerini serbest bırakacak siyasal tarzlar arayışını yeğinleştirmektir. Despotizm ise yalnızca modern iktidar yapıları içinde değil (orada artık pek bir şansı yoktur), pekala "özgürlük" yanılsamalarının temel etki alanlarını oluşturan cemaat tarzları içinde mayalanabilir --dinsel cemaatların "totaliter" yükselişleri bunun çağdaş örneğidir. Spinozacılık temel toplumsallaşma tarzları arasında yalnızca tek bir tanesini "özgür" bir ilişki tarzına dayalı olarak ayırdeder --fiziksel ve duygusal "mecburiyetler" aygıtına dayalı aile değil; "komşuluğa dayalı" mecburiyetlerin yönlendirdiği "cemaat" değil, ticari-üretimsel mecburiyetlere dayalı "tecimsel ortaklık" değil, "ideolojik güçsüzlüğün" yarattığı gevşek toplumsal dokulara dayalı "sivil toplum" değil, hepsini tek bir siyasal erk düzlemi üzerinde yankılayan Devlet de değil-- en az iki insan arasında mümkün olan tek "özgür" ilişki "dostluk" ve "paylaşımdır". Anlayış gücümüzün tamirinin çok acil bir zorunluluk haline geldiği bir çağda, toplumsal-siyasal sarsıntıların acısının en fazla yaşandığı dönemlerden birinde yaşadığımız sırada Spinoza'nın eseri "geleceğin felsefesi" olma özelliğini bir kez daha hissettiriyor. Spinozacılık, bir zamanlar Hegel'in söylediği gibi yalnızca "felsefeci olmanın zorunlu başlangıcı" olmakla kalmaz, dünyanın hep değişikliğe uğramaya aday görünümeleri içinde "paylaşım"ın insanların mücadelesi yoluyla bir toplumsal düzen olarak ortaklaşa inşa edilişinin düşünsel araçlarından biri haline gelir. Mutluluk erdemin ödülü değildir, kendisidir. *Virgül 1, Ekim 1997*

Spinoza'nın Etika'sının Sunuluşu...

Ulus Baker

Spinoza'nın Tanrıya, Zihne, Tutkulara, tutkular karşısındaki insan Köleliğine ve bu kölelikten Özgürleşmeye dair temel kitabı Ethica Ordine Geometrico Demonstrata yukarıda andığım noktaların ana başlıkları oluşturdukları beş sistematik bölümden inşa edilmiştir.

Önce Tanrı ile başladığı söylenir -ama Spinoza için Tanrı bir "postüla" olarak konmaz, dolayısıyla Spinoza'nın teologlar gibi Tanrıyı varsayım olarak kullanmadığı bellidir; daha önce sorduğu soru töz mü tözler mi sorusudur bu yüzden. Aklın gözüyle bakılırsa (hayal gücümüz ve havsalamız her yerde çok sayıda "tözler" bulunduğunu haber veriyor olsalar da), her sıfat için tek bir tözün varlığından bahsedebiliriz; ve bu töz zorunlu olarak vardır ve sonsuzdur. Spinoza bu tözün Tanrı'dan başka bir şey olmadığını söyler. Tek ve mutlak olarak sonsuz, ezeli-ebedi tözün özellikleri de olmalıdır: özellikleri varolmak, bölünemez olmak ve tek (biricik) olmaktır.

Ezeli-ebedi bir varoluş olarak Tanrı'nın bir üretimi, yani "sonuçları" vardır. Bunun için Tanrı'nın nasıl eylediğini düşünmek gerekir: üretiminin sonsuz olması, efektif olması (de jure değil) birincil olması, özgür olması, içkin olması, ezeli-ebedi olması zorunludur. Bu bakımlardan bakıldığında Tanrının doğası aktiftir (Natura naturans).

Ama başka bir bakış açısından görüldüğünde Tanrı'nın olma halleri ve tarzları da vardır: önce sonsuz tarzlar (tavırlar) halinde -çünkü sonsuz olan Tanrı yalnızca sonsuz şeyler üretebilir. Ama bu sonlu şeyler bulunmadığı manasına gelmez: Spinoza ilk bakışta bir paradoks gibi görünen bu durumu "sonlu tarzların gerektirilmesi" (involvere) teması aracılığıyla çözer -bu sonlu şeyler de özleri (asılları) Tanrı'ya "bağımlıdır", ama hep başka şeyler tarafından "gerektirilmiş" olarak. Bu Spinozacı yepyeni bir nedensellik türüdür: sonlu A tarzı yine sonlu B tarzı tarafından gerektirilir, o da sonlu C tarzı tarafından -ta ki sonsuza kadar. Böylece Tanrının üretiminin sonsuzluğu yine garantilenmiş olur. Bu şeylerin toplamı ise "doğalanan doğa?", yani Natura naturata'dır.

Ama başlangıçta dediğim gibi her şey bir bakış açısı meselesidir. Bu yüzden Natura naturans ile Natura naturata tek ve aynı şeydir. Bunun nedeni Tanrı'nın eyleminin kendiliğinden, spontan olmasıdır; başka bir deyişle Tanrı önce düşünüp sonra eyleme geçen biri değildir. İkinci olarak bu üretim "zorunludur" -bu yüzden Tanrıyı üretmekte özgür olduğunu sanan bir zanaatkar ile karşılaştırmamak gerekir. Bu çerçevede Spinoza Tanrı'ya önceden belirlenmiş amaçlar atfetmenin yanlışlığını eleştirir.

İkinci bölüm Zihin ile ilgilidir (Mens). Zihnin kaynağı nedir sorusuna cevap vermek için, düşünenle düşünülenin aslında ne olduklarının tartışılmasını tamamlamak gerekir. Biz varoluşun yalnız iki sıfatını biliriz -düşünce ve mekanda yer tutma (yani bir cisim olma). Böyleyiz, çünkü düşünüyoruz ve hep mekanda yer tutuyoruz (vücut). O halde, Spinoza'ya göre vücut zihnin kaynağına dair tartışmamızda bir model olarak alabiliriz.

Tanrı sonsuz olduğu için onun düşünme kudretinin de sonsuz olduğunu kabul etmek gerekir. Bu yüzden doğru fikirlerin sıralanışıyla şeylerin düzenlenişinin bir ve aynı olduğunu kabul etmeye varırız. Ve fikirlerin şeylerin düzenine bağlı olarak bizde nasıl uyandıklarını hesaba katarsak, zihnin (yani ruhun) hep bir vücudun ruhu olduğunu anlarız. Böylece, Spinoza'ya göre zihin ya da ruh denen şey vücudun fikrinden başka bir şey değildir.

Peki bir cisim olarak vücut nedir? Öncelikle cisimciklerden (*corpora simplicissima*) oluşur ve belli bir noktadan itibaren "bireyleşir" bir vücut. Hareket yasaları uyarınca cisimcikler belli hız ve yavaşlık oranlarında görelî olarak sabitlendiklerinde ortaya çıkan şeye "birey" denir. Demek ki bir birey her zaman az veya çok karmaşık bir alt-bireyler kombinasyonudur. İnsan vücudu da öyledir. Ama biz genellikle insan vücudunun neler yapabildiğini bilmeyiz. Ama yine de onun üzerinde irademiz olduğunun hayalini kurarız.

Böyle bir durumda insan zihni ne yapabilir? Özgürlük ve iradenin bir yanılsama olduğu belli olduğuna göre insan zihninin işleyiş yasalarını öğrenmeden hiçbir şey yapamaz. Öncelikle dünyayla temas etme yollarının ne olduğunu öğrenmelidir. İlk ve en yaygın temas türü algılama ve hayal gücüdür. Algılamak demek hayalimizde şeylerin tasavvurlarının uyanması demektir. Bunun ardından şeylerin birbirlerine karışmış bir halde bulunduklarının farkına varırız ki bu durum aslında hayal gücüyle algının birbirine karışmış olmasından başka bir şey değildir. Bu tür tasavvurların hiçbirisi nesneleriyle upuygun (*idea adaequata*) değildir: bu olağan durumunda insanları iki yanılsamaya götürür zorunlu olarak -vücudumun üzerinde bir etki bırakan nesneyi bildiğimi sanırım, oysa vücudumun üzerindeki etkiden başka bir şeyi biliyor değilim. İkinci yanılsama ise böylece zorunluluğun dışında "mümkün" şeyler varmış gibi hayal etmemdir.

Peki hatalarla, yanılsamalarla yaşamaya mahkum gibi görüldüğümüz bu dünyada hakikate nasıl varacağız? Her şeyden önce yanlışın ne olduğu konusunda düşünerek. O zaman göreceğiz ki yanlış ne bir günah, ne de bir olumsuzluktur. Hiçbir fikirde onu yanlış kılan herhangi bir pozitif özellik yoktur. Yanlış sadece bilgi eksikliği demektir. Oysa bilginin daha üst ve Spinoza'nın başlangıçta "ikinci türden bilgi" adını verdiği daha yüksek bir biçimi mümkündür: ikinci türden bilmek demek vücutlar arasındaki karşılaşmaların nedenlerinin bilinmesidir 'yani "notiones commonis" veya "ortak mefhumların". Bu Spinoza'ya göre akla uygun (rasyonel) bir bilgidir, çünkü nesneler arasındaki etkileşimlerin her iki nesneye ortak olan nedenlerini verir.

Üçüncü tür bir bilgi vardır ki sırrına yalnız Spinoza ermiş gibidir 'nesnelerin doğrudan olarak özlerini kavrayan üçüncü türden, yani sezgisel bilgi. Bu bilgi tiplerinden son ikisi "upuygundur" (*adaequata*) ve zihin upuygun fikirler kurduğunda şeyleri tıpkı Tanrı onları nasıl biliyorsa öyle biliyordur; yani kendi içlerinden, ezeli-ebedi ve zorunlu olarak. Bu üç bilgi tipinin doruğunda Spinoza'nın kavrayış gücü ile irade arasında kurduğu özdeşlik bulunuyor.

Üçüncü bölüm duyguların ya da tutkuların doğasıyla ilgilidir. Temel Spinozist mesele duyguları ve hisleri nedenleri bakımından kavramaktır. Spinoza öncelikle duyguların doğrudan ve ilk nedenlerini araştırmaya girişir: bir duygu hem Zihnin hem de Vücudun aktifliği ya da pasifliğidir. Aktif ya da pasif, her şey Spinoza'nın temel prensiplerinden *conatus* (çaba demek) uyarınca gücü yettiğinde (*quantum in se est*) varlığını sürdürmeye çabalar. Varlığını sürdürme çabası temel bir duygu olarak "arzuyu" belirler; varlığını sürdürme çabasının desteklendiği durumlara sevinç, engellendiği durumlara ise keder denir. Arzu, sevinç ve keder bu yüzden "ilk nedenler" bakımından temel duygulardır ve bütün duygusal, tutkusal hayat bu üç temel duygunun farklı kombinasyonlarının akışından başka bir şey değildir.

Tutkusal hayatın iki temel unsuru, Zihnin ve Vücudun yapısı gereği arzuyu ve hayal gücünü varsayar. Hayal gücü, başka bir deyişle nesnelerin bizde bıraktığı etkilerin imajlarının kalıcılığı arzulan nesnenin kalmasını ya da çekip gitmesini istememize yol açar. Tatlıgımız

sevincin dış bir nedenini hayal ediyorsak o sevince sevgi deriz, tattığımız kederin dış bir nedeni olduğunu hayal ediyorsak o kedere nefret deriz. Dış nesneleri öncelikle nedenleriyle değil bizde bıraktıkları imajlarla hayal ettiğimizden her zaman herhangi bir nesneyle karşılaşabiliriz ve arzumuz nesneye bu tesadüflere bağlı olarak yönelir; bu durum temel duyguların bir kombinasyonuna yol açacak ve tutkusal hayatı daha da karmaşık bir hale getirecektir: böylece sevgi ile nefret arasında gelgitler, çifte duygular yaşanacaktır. Bu Spinoza'nın "ruh salınmaları" ya da "ruh dalgalanmaları" adını verdiği durumdur (fluctuatio animi). Daha karmaşık bir tutkusal durum ise umut ile korku arasındaki git-gellerdir. Son olarak insan tutkularının en karmaşık olduğu düzlem olan "sevilen varlığı korumak" isteği ön plana çıkar.

Sevilen varlığı koruma isteği zorunlu olarak tutkuların sadece şeylere dair olmamasını, insanlar arasında da olmasını gerektirir. İnsan öncelikle başkalarının arzularını taklit edebilir. Bu arzunun arzulanması, arzulan şeyin arzulanırlığı, isteklerin ve duyguların transferi, mimetizm, duyguların bulaşması ve katlanarak çoğalmaları, güçlerinin artışıdır. Duygusal ve tutkusal hayatın karmaşıklığı bu kişilerarası ve toplumsal boyutlarında ele alındığında hep "öteki"ni varsayar ve bu ötekinin rolü her zaman hayali olarak kalır.

Spinoza sevmenin ve nefret etmenin böylece çok farklı ve çeşitli tarzlarını tartışabilecektir: mesela sadece ötekinin sevdiğini sevmekle, ötekinin nefret ettiğinden nefret etmekle kalmayız, bunun tam tersi de olabilir. Ya da daha ilginç bir durum olarak, bizim sevdiğimizi herkesin sevmesine çaba gösteririz. Bu bir karşılıklık arzudur: sevdiğimiz bir kimsenin sevgimiz karşılığında bizi sevmesini isteriz 'bizi sevmez başkasını severse kıskanırız, ya da sevgimizin karşılığını verdiğini hayal edemezsek duygusal sürtüşmelere gireriz. Duygular da o ölçüde şiddetlenerek güçlerini kat be kat artırırlar. Sonuçta bir sevgi pekala saldırganlığa dönüşebilir. İşte duygusal ilişkiler alanı bu kadar kararsız bir hayat alanıdır.

Bileşik tutkuların genel karakteri demek ki sürekli olarak yeğlilik değişikliklerine uğramaları ve insanları hep bir kesinliksizlik, belirsizlik hali içinde tutmalarıdır. Tek çare duyguların ilk nedenlerini tanımaya çalışmaktır; nedenler konusunda upuygun bir fikrimiz olduğunda o zaman sevinçli duyguları kendimizde üretme şansımız ve gücümüz artar 've Spinoza buna aktif duygular, ya da nihai olarak aktif sevinçler adını veriyor. Üzüntüler ise her zaman pasiftirler. Ancak bir kederin bile nesnesinin upuygun bir fikri üretilebilir. O zaman tutku bir keder olmayı bırakacaktır.

Son iki bölüm ise insan varoluşunun kölece hallerine ve buradan kurtulmanın yollarına aittir. Önsözde Spinoza önce duygularımız ve vücudumuz verili olduğunda "iyi" ile "kötü"nün, yetkin olmayış ve yetkinlik arasındaki farkın reel bir fark olmadığına, yani göreliliğine dair önermelerini sıralar. Bunları bir düzene koymaz ama düzen, "insanlık hali" diyebileceğimiz bir temayı tartışırken yeniden geometrik düzenine gelip yerleşir: Spinoza der ki biz her şeyden önce tutkularımızın tutsağıyız: ama tutku tutsaklığı demek, insanların dünyasında, insanın sınırlı olan kuvvetinden gelir; biz çoğu varlıktan daha "iyi" durumda olsak bile yine de göreliliği olarak "güçsüzüz", çünkü sonlu varlıklarız. Üstelik pasif duygularımız (nefret, korku, öfke, acıma) bizi dünyadan yabancılaştırır 'biz de bu yabancılaşma yüzünden yanlış iyiliklerin ve doğru kötülüklerin peşine düşeriz, ve bunlar bizim için en güçlü tutkular haline gelebilirler'

Böyle bir karmaşada Spinoza tek çarenin "erdem" denen şeyin doğa tarafından zaten sağlanmış olan temelini formüle edebilmek ve ona uygun yaşamak olduğunu söylüyor: iyi

kavrayan bir egoizm, kendine gerçekten faydalı olanı aramak' Bu ise haliyle upuygun bir şekilde mümkün olduğunca fazla sayıda şeyi tanıyıp bilmeyi gerektirir.

Bu başarılabilirse sadece bize faydalı olandan ortak olarak herkese faydalı olana geçiş için bir yol açılacaktır. Toplum halinde yaşamının faydası, çatışmalara ve çelişmelere rağmen insanların, hiçbir zaman Hobbes'un tasvir ettiği "doğa halinden" çıkamayacaklarının kabulüyle güvenlik ve barış içinde yaşama arayışları'

Ethica toplumu da en az insan kadar karmaşık bir birey olarak tahlil ettiği için, kölelikten özgürlüğe götüren yollar toplumsal bağların perspektifinden formüle edilebilir hale geliyor. Başka bir deyişle bileşik tutkular toplumsaldırlar 'öznel olarak hep kişiler tarafından yaşanıyor olsalar bile' Ve bu tutkular arasında da bireyselden kolektife kadar uzanan bir spektrumun tanımı yolunu bulacaktır: bireysel olarak yaşadığımızı sandığımız neşe, melankoli, alçakgönüllülük, boş gurur gibi duygular haliyle toplumsaldırlar, çünkü her zaman ötekileri ilgilendirirler ve ötekilerle ilgilenmemizden doğarlar.

Peki tutkusal hayata akıl nasıl müdahale edebilir? Bu Spinoza'ya göre meselenin esasıdır' Önce bizi temin eder: tutkularla yaşadığımız her şeyi akıl yoluyla da yaşayabiliriz' Sadece kişiyi global bir tarzda ele almamız gerekir bunu kavramak için. Spinoza iyi bilir ki özgür demeye layık bulabileceğimiz insanların hayatı "onaylamaya" dayanır 'mesela cahiller arasına pek karışmaz (kendisi de öyle yapıyordu) ve toplum olmasaydı gerçek bir özgürlüğün mümkün olamayacağını bilerek herkesin ortak iyiliği için uğraşır. Bunun gerçekleşmesi için her akli başında insanın kolayca keşfedebileceği pratik kurallar bulunabilir.

Beşinci kitap ise tahmin edilebileceği gibi, Spinoza gibi rasyonalist bir filozofu günümüzde incelemeye çalışan felsefeci ve akademisyenleri hep şaşkınlığa düşüren bir eylem ve özgürlük rehberidir. Öncelikle Spinoza sadece istemeyle aklın filan bizi kötü duygulardan ve tutkulardan arındıramayacağını haberini verir. Önce pasif tutkular karşısında önerilmesi gereken bir reçeteye ihtiyaç vardır: vücudunu tanı ve hakim olabildiğin bir hayal etme tarzı sayesinde zihnini, ruhunu tedavi et.

Ama bu asla yeterli değildir 've Spinoza bir duygular kullanımı talimatnamesi hazırlamaya başlayacaktır: Tanrı'ya karşı şu andaki sevgi tarzını bırak; çünkü bu sevgi Tanrıdan cevap görmediğinde bir nefrete dönüşebilecek olan bir sevgidir 'öyle bir sonsuz ve yok olmaz varlık karşısında duy ki bu sevgiyi, sevgin asla bir nefrete dönüşmesin'

Bu en büyük engel de kalktıktan sonra en yüksek mutluluğa (beatitudo) erişmişsiniz demektir zaten: bu sezgiyle bilmek demektir 'her şeyi ve kendini ebediyetin bakış açısından kavramak, tanımak. O zaman Tanrıya karşı "zihinsel" bir sevgi doğacaktır (Amor Dei intellectualis) ve bu aslında hem kendini seven Tanrının sevgisidir, hem de kendimizi "Onun" bizi sevdiği gibi sevmektir. Bu şartlar altında zihnimiz ve ruhumuz korkulardan, vücudun kısıtlılıklarından kurtularak kendi özünü gerçekleştirmeye özgür olarak girecektir. Spinoza'nın kitabını bitirirken yaptığı son uyarı felsefesinin doruğudur: mutlu ve erdemli olabilmek için başlangıçta "yetkin" olmanız gerekmez; çünkü "erdem" mutluluğu verecek bir ödül değil, mutluluğun ta kendisidir...

Suni Gerilim Filmi

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:6, Sayı: 40, Sayfa: 58–59)

Ordunun manevra alanının daraltıldığını zannetmiyorum. Şöyle bir not düşelim, Türk ordusu, bir tür profesyonel ordu olmaya çalışıyor. Yani sürecin henüz başlarında ama 20 yıl sonra Türk Ordusunun formatının ne olacağını bilmiyoruz. Siyasi etkinlik içinde bir güç olarak kalacak mı kalmayacak mı?

Yanlış teşhis

Ulusalıcıların ya da orduların diyelim zorladığı bir yanlış teşhis var; globalleşmeye karşı olan tek ya da en büyük güç Türkiye'de. Bununla TSK'yı kastediyorlar.

Türk ordusunun en global oluşum olduğunu unutmaya dayanan bir görüş. Sonuçta OYAK, Renault üretiyor. ASELSAN'ın yine uluslararası bir üretime sahip olduğu göz ardı ediliyor. Ordu kurumlarıyla zaten bu görüşü tekzip ediyor.

Aydınların kabulü

Erdoğan, Aydın Girişimini kabul ettikten sonra, ordu buna nasıl katlanacak sohbeti döndü ya, ordu bence katlanır buna. Niye katlanamam?

Çünkü Güneydoğu'yu en iyi tanıyan ordudur. Böyle bir dolayım etrafında ordu, açıkçası belli bir süre savaştan kendi iç bütünleşmesini sağlamıştır, vazgeçilmezliğini duyurmuştur. Ama şu anda savaşın yeniden başlaması ya da yaygınlaşması ordunun pek karına olmaz.

Erdoğan'ın sözleri muğlak. Daha önce de söylenmemiş şeyler değil. Zaten Diyarbakır'da ne söylediğini ben pek anlamadım. Kalabalığı karşısında görünce, bağırıyor durdu.

Demokratikleşme dediği şeyden anladığı nedir ki? Hadi ciddiye alınması gereken bir süreçtir diyelim, ama şu andaki hükümetin bu süreci taşıyacak güçte olduğu manasına gelmez bu.

Demokratikleşme dediği de bir “laf” sonuçta. Elbette AB'nin dayattığı birtakım zorunluluklar var ama, muhtemelen AB çok uzun bir sürece yaymak istiyor bunu.

Manevra dönemi

Karşılıklı manevraların bir tür süreklilik kazanacağı bir döneme giriyoruz ki, bu da yıllar sürecek. Hatta on yıllar. Doğrusu bu süreç içinde TSK, profesyonel bir ordu haline gelmek zorunda. İleride, zaten bütün orduların organizasyonunda böyle bir eğilim olacak. Bugünden anlaşılıyor bu.

AB'nin pozisyonu

AB, siyasal alanda bu derece etkin bir orduyla Türkiye'yi alamaz. Yalnız şu da var ki, ipleri de koparamaz artık.

Zira kendi iç problemleri AB'nin bütünlüğünü uzun vadede sarsacak şeyler. Özellikle İngiltere'de referandumdan vazgeçilmesi. Türkiye'nin entegre sürecini de etkileyecek bunlar.

Şimdiden bir alt bölgeleşme başladı zaten. AB'de referandum sorunu ortaya çıkmasaydı bile, uzun vadede alt bölgelere ayrılacaktı. İskandinavya, Britanya, Fransa ve Almanya'nın denetimi altındaki bölgelerde çok açık bir saflaşma var. Kaçınılmaz ve öngörülebilir bir bölünme var uzun vadede. Belki de biz girene kadar AB bölünür. Bu işin esprisi ama gerçek boyutu da var. Bölünme derken tabi, araya duvar yapıp, ülkeler ayrılmayacak.

AKP / CHP

Sağ demokratikleşme sorunu var derken, sol terörle flört etmeyin diyor. Pek çok kanaat önderi de buna, sanki sağın ne kadar sağ, solun ne kadar sol olduğunu bilmiyormuş gibi, şaşırıp duruyor. Şaşılacak hiçbir şey yok.

Bu durum, AB sürecinde çok doğal. Demokratikleşme denilen sürecin şu andaki AKP kadrolarıyla yapılması, bu şaşırılmaması gereken durumu gayri ihtiyari dayatmıştır.

Demokratikleşmeden ne anladıkları ayrı bir sorun. Tayyip gibi birisinin demokratikleşme söylemi, herhalde bizim anladığımız manada bir şey değil.

Denetlemeye gelecekler

AB bir süre sonra, çıkan demokratikleşme yasalarını denetleme talebiyle gelecek. AB'nin doğru dürüst çevrilemeyen Türkiye raporunu okursak, güzel adımlar attınız gibi bir iki aferinin dışında, temel olarak uygulama üzerinde durduklarını anlarız. Bekleyeceğiz, göreceğiz diyorlar.

Erdoğan'ın bu çıkışları 3 Ekim yaklaştıkça sürecektir. Üç temel sorun üzerinde ısrar edecek. Kürt sorunu, Kıbrıs meselesi, Ermeni soykırımı. AB bunları çok açık bir şekilde dile getirdi. “Üye olmak istiyorsanız bu sorunları çözeceksiniz” dedi. Bugüne kadar lafla katedilen yolda uygulama bekliyorlar artık.

Mesele sadece Kıbrıs'ın tanınması değil, sorunun da çözülmesi. Bunun için de ordunun çekilme takvimine sahip olması lazım.

Bütün bunlar yapılmazsa ne olur? Yani büsbütün müzakere tarihi vermemek gibi bir lüksleri yok. Her türlü ilişkiyi kesmeleri mümkün değil. Bundan sonra küçük manevralarla yürüyecek görüşmeler. Şu anda zaten referandum sonuçlarından ötürü, Brüksel bürokrasisi de çok zayıflamış durumda.

Örnek teşkil etmez

Kürt sorununda yurtdışından ithal örnekler vermek çok moda oldu. İspanya'nın BASK sorununu çözdüğü gibi çözelim diyorlar. İspanya BASK sorununu çözdü mü?

Çözemedi. Fransa Korsika'yı çözdü mü? Hayır. Fildişi'nde savaş var bugün. Bunlar örnek alınacak modeller değil.

Kürt sorununda bir temsiliyet problemi var. Parlamentoda temsilcileri yok. Bu da ancak bu ülkenin iç dinamikleriyle çözülebilecek bir sorun, benim de pek anladığım konular değil zaten.

Ancak şunu not düşelim, bölge esasıyla çözülebilecek bir şey değil. Kürdistan'ın büyük bir kısmı İstanbul'da yaşıyor. Yoksulluğun haritasıyla Kürtlüğün haritasını üst üste koyduğunuzda çakıştığını görürsünüz. Ama bu temsiliyet babında Kürtlerden oy alamayan bir DEHAP var.

Yoksulluk üzerine vurgu yapamadıkları manasına geliyor bu. Yoksullar Kürt milliyetçiliğiyle beslenebilecek bir yapıya oy vermek durumunda değil, Kürt olsalar bile. AKP'ye oy vermelerinin sebebi de bu.

Haritayı incelemek lazım, Doğu'da Diyarbakır gibi şehirlere göç etmiş Kürtlerle, Batı'ya göç etmiş Kürtlerin dağılımına bakmak lazım. Metropollerde eylem yapmak, PKK açısından yoksulların sorununa derman olmaz.

Ordu ve siyaset

Ordu, uzun vadede profesyonelleşmek istiyor. AB siyaset alanı üzerinde bu kadar baskın olan bir orduyu kabul etmeyeceğinden, bunu zaten gerçekleştirmek zorunda.

Ancak bugüne kadar ki geleneği düşündüğümüzde ordu siyasetten vazgeçebilir mi? Vazgeçer elbette ama bunu da mümkün olduğunca sessiz sedasız yapacaktır.

Ordu uzun vadede, kendi kurumlarını kurarak bir kapanma sürecine girecektir ve kapitalizme tam anlamıyla entegre olmaya çalışacaktır. Tıpkı Amerika'da olduğu gibi.

Ondan sonra, çok daha etkin ekonomik bir güç haline geldiğinde, siyaset alanını o kadar takmaz.

Ordu siyaset alanını boş bırakmaya razı olur, ama başka türden ekonomik bir güç olduğunda. Yani ipleri elinde tutmaya devam ettiğinde. Uzun vadede bütün orduların geleceği böyledir.

Bu tarz bir yapıyla, AB'nin bir sorunu olmaz. Kapitalizmle bütünleşmiş bir orduyu niye istemesin.

Suni gerilim filmi

Bütün bu gerilimler, daha en başından beri suni. Yani hükümetle ordu çekişiyor, ondan sonra AB'yle hükümet. Ama günümüzde bütün kurumlar küresel sermayenin ipliğiyle birbirine bağlıdır. Kimse ipini koparıp bir yere gidemez. Ancak ipi biraz kendine çekmeye çalışırsın o kadar. İpler kopacak diye heyecanlanıyoruz, suni gerilim filmi bunlar.

Saflaşma var mı? Erdoğan'ın orduya karşı oynadığı pozisyonlar açısından olabilir. Kıbrıs'ta çözüm, Kürt sorununda demokratikleşme, diyor. Yani bir şeyi söylemesi, öyle düşündüğü ya da o konuda eyleme geçeceği manasına gelmiyor. Söyledikleri şeylerin temsil gücü ne kadar bilmiyorum.

Bir tek Ermeni soykırımında direniyor, o da İslamcı tabandan kaynaklanan bir şey. Ki o sorununda da yumuşak açıklamalar yapmaya başladı. Çünkü Erdoğan kendi siyasi geleceğinin de AB'ye bağlı olduğunu biliyor.

Tarde Postülaları

Ulus Baker

1. Lazzarato'nun okuması ağırlıklı olarak şu anda birinci cildi Öteki Yayınlarından çıkmak üzere hazırlanmakta olan *Ekonomik Psikoloji* adlı kitap üzerinde yoğunlaşıyor. Bugün artık ortodokslanmış Marksist ve sosyalist önermelere radikal karşı çıkışı Tarde'in yine de radikal sol alternatiflere hizmet edeceğini dışlamıyor elbette. Benim Tarde ile ilgim daha çok tez çalışmalarım sırasında onunla zorunlu karşılaşmam etrafında gerçekleşti: bu arada onu aynı anda keşfettiğimizi Maurizio ile farkettilik --ve sorun Marx'ın teorilerinin yalnızca bir revizyonundan ibaret değildir; onları mutlak sonuçlarına, sınırlarına doğru iterek nasıl işlevsizleştireceğimizi tasarlamaya girişmektir... Bu işlevsizleştirme aynı zamanda kapitalist "kumanda" rejiminin de işlevsizleştirilmesi olacağı için aynı zamanda politik bir hareketlenmeyi, "çoğullukların" mücadelesini varsayar... Lazzarato'nun Negri'ye yönelttiği "eleştiri" işte Tarde'in oluşturduğu "eksik halka" üzerindedir --yoksa ikisinin "gayrimaddi emek" üstüne ortaya attıkları postülalar bence neredeyse özdeş görünüyor (zaten bu mefhum etrafında ortak olarak hazırladıkları bir kitap var).

2. *Artık-Değer Teorileri* adlı, kitaplaşmamış ama her nasılsa derlenip toparlanarak üç cilt halinde yayımlanmış bir Marx eseri var --*Das Kapital*'in yazılışına paralel olarak Marx'ın ekonomi-politik ve eleştirisi konusunda almış olduğu notların toplamı bunlar. Ve Artı-Değer kuramı oralarda şöyle bir şey anlatıyor gibi: artı-değer işçinin zaten kazanamayacağıdır --ya da işçi sınıfı sanki kazanamayacağı bir değerler kümesini kaybetmiş gibidir... Bu nasıl olur? Öncelikle Maurizio'nun kitabının Marx'ı "minimize" eden bir "politik niyet" taşımakta olduğunu farkettilik. Onun teorilerini "yabancılaşma" ve komünizmin "transandantal" niteliğine dayanır gibi göstermeye ihtiyaç duyduğu anlaşılıyor (bu gözlemlerim nihai değil ve şimdilik henüz okumayı bitirmemiş olduğum bir kitabın aktüel okuma notları...) Ne demektir zaten kazanamayacağını yitirmek? Bu "yitirme" olayının ekonomik olduğu kadar, ve belki de daha fazla, sosyal planda gerçekleştiğini ima ediyor demektir. Peki bu "ima" aynı zamanda reel değil midir? Başka bir deyişle, "zaten kazanamayıp yitirdiğini" talep etmenin bir biçimi yok mudur? Ama bu, zaten kazanamayacağını yitirmenin koşullarının, yani kapitalizmin ta kendisinin sınırlarına kadar itilmesini gerektirmez mi? Belli bir eşik aşıldığı anda, yani kapitalist sistem altedildiği anda işlerin yoluna gireceği söylenebilir --oysa kapitalizmi "altetme" niyetinin başarıya erişemediği malum... Peki o zaman ne yapacağız?

3. Tarde'in Lazzarato'nun da farketmiş olduğu çok sert bir Marx eleştirisi var: Marx'ın hem ekonomi-politiği hem de Hegel'i tersine çevirmekle yetindiğini iddia ediyor. Peki ama kapitalizm yalnızca bir "tersinir ilişkiler kümesi" olarak kabul edilebilir mi? Mesele daha çok kapitalizmin tarihsel maddecilik bakımından tasvirinin kâh biçimsel, kâh "tarihsel" alanlarda aktığı, dolayısıyla onu tesis eden ve yürüten güçler alanına kolay kolay gönderme yapmadığıdır. Gerçekten de kapitalizm bir "tesadüf" ürünü olarak görünür --her şey hazır olduğu halde mesela Çin'de ortaya çıkamamıştır (hatırlayalım ki bu sorunu ciddiye alan Marx değil Weber olmuştu)... Ama bu tesadüf aslında bir "tesadüf" değil, artık zorunluluğu içinde yaşadığımız bir "rastlaşmadır" --yerinden yurdundan edilmiş köylü kitleleriyle (proletaryanın öncesi) serbest dolaşmaya başlayan serseri para yığınının (ticari ve kolonyal sermayenin) karşılaşması... Esas sorun bu karşılaşmanın neden daha önce, mesela Roma'da her şey hazırken gerçekleşmiş olmadığıdır. Dikkat edelim, dünya aynı dünyadır ve endüstriyel devrimin çok daha önce gerçekleşmesi de "mümkündü" --başka bir deyişle Roma, ya da Çin'de endüstriyel devrim, nüfus gereksinimleri de hesaba katılırsa iki bin yıl önce

gerçekleşmiş olabilirdi... Böylece biz şimdi hayal bile edemeyeceğimiz, bilim kurguya dayalı hayalgücümüzün hafsalasına gelemeyecek bambaşka bir dünyada yaşıyor olacaktık.

4. Tarde'in eleştirisi özellikle Marx'ın ve genellikle sosyalizmin "aşkınsal" (transandantal) göndermelerine yöneliyor: "yabancılaşmanın sona ereceği bir düzen"... Bu düzene erişmek için ortadan kaldırılması gereken bir "kapitalist makina" vardır sanki ve tanrısal-teolojik bir sistem gibi (çünkü reeldir) insanlığın üstüne çöküvermiştir. Oysa Tarde diyor ki bu "makina" da emeğin eseridir. Marx da elbette bunun farkındaydı ve mesela bu makinayı, teknolojiyi (diyelim ki bilimsel yaratımları) "tarihin itici gücü" ya da "motoru" olarak nitelendirmekten geri kalmadı. Ama eleştirdiği ekonomi-politik anlayışların gündeminde kaldığı için Marx bu "motoru" sadece bir analiz nesnesi olarak kabul etmekle yetindi. Yani onun ekonomi-politiğini yapmaya kalkışmadı. Bilimler ve teknolojik icatlar sanki hep dışarıdan geliyorlar ve sömürü ilişkilerine katkıda bulunmakla kalıyorlardı (görelî artı-değer teorisi)... Bu onları "aşkınsal" bir realiteye göndermekle eşanlamlıdır. Bu yüzden Marx el emeği-kafa emeği ayrımını yapmakla kaldı.

5. Yine de durum Marx'da Lazzarato'nun sunduğundan daha karmaşıktır: öncelikle Marx *Das Kapital*'in "üçüncü cildinde" (tırnak içinde veriyorum, çünkü Marx'ın yayımladığı değil, Engels'in onun ölümünden sonra derlemiş olduğu bitmemiş bir kitaptır) "yeniden-üretim" problemini ele alırken bu "beyinsel güçlere" ve onların kapitalizme içkin olduklarına değinmeden edemez. Tarde işte bu durumun farkındadır ki ekonomi politiğin ikilemini ortaya atabilmiştir: bir realiteye (burada ekonomik ilişkiler toplamı) dahil olan ve onu etkileyen güçler aynı düzlemde olmalıdırlar --başka türlü bilimler ve teknolojik yenilikler sanki tesadüfî, ya da dışsal güçlermiş gibi görüneceklerdir. Böylece Tarde kapitalizmin gün gelip kafa emeği denen şeyi de zorunlu olarak ücretlendireceğini ve yeniden-üretim (Tarde'in deyişiyle "tekrarın") içkin bir parçası haline getireceğini varsaymaktadır. "Elveda proletarya" demenin gereği yok, bugün bu emeğin de kapitalist ilişkiler tarafından içerildiğini (Deleuze & Guattari'nin deyişiyle "yakalandığını") biliyoruz artık ve bunun için Marx'ın "öngörü" yeteneğinin eleştirilmesine o kadar da gerek yok... Belki de Negri, bütün bu mefhumları ortaya atarken (Dionysos'un Emeği ve İmparatorluk'ta) Tarde'ı tartışmalarının "eksik halkası" kılmakta hatalıydılar --sundukları düzlemin çoğu kişiye bir "ütopizm", ya da "aşırı iyimserlik" olarak görünmesi bundan oluyor. Ne Spinoza, ne Leibniz ne de Tarde üçyüz yıl, ikiyüz yıl, yüzyıl sonrasının "erken gelmiş" düşünürleri değildiler... Kendi dünyalarını ve hafızalarını yoklayarak iş görüyorlardı ve kimse geleceği kestiremez...

6. Tarde son derecede derin bir düşünceyle şunu farketmişti: gelecek önceden kestirilemez... Niçin? Çünkü tarihsel alan hep bir "kestirilemezlik" unsuru içerir. Yoksa hayatın her anı bir an öncesinin mutlak kopyası olurdu (Tarde buna "taklit" diyor). Bu "önceden kestirilemezlik" unsuru "icat", "keşif", "yaratım" dediğimiz şeyden başka bir şey değildir ve bu hiç de Tanrısal bir "ilhama", yani aşkınsal bir alana göndermez. Bu güçler halihazırda vardır ve efektif, aktüeldirler. Bilimler, sanatlar, felsefeler, teknolojik yenilikler hep bu içkin alandırlar ve kapitalizmden kurtulacaksa onları da kapitalizmin cenderelerinden kurtarmak zorundayız: --ve bunun için Comte gibi bir "bilimsellik övgüsü", "bilimsel bir toplum" övgüsü düzmeye ihtiyaç yok.

7. Hegelci Marksizm versiyonlarda hep yinelenen bir tema var: tarihi dürtten güçlerin bir üst realite tarafından peydahlandığı --peydahlanmak diyorum çünkü Hegel bu güçleri Ide'nin kudreti, serpilip açılması ve bireysel, toplumsal güçleri kendi "bilinmedik" amaçları doğrultusunda kullanması diye tasarlamıştı... Ama işte Tanrı Öldü (Nietzsche) ve bütün bu güçler serseri ve bomboş kaldılar --artık istediklerini yapabilirler (Dostoyevski'nin söylediği

gibi "Tanrı yoksa her şey mubahtır") ve çoğu zaman toplumsal düzeni inanılmaz sarsıntılara uğratmaya aday hale gelirler. Mesela Rönesans sanatının kaynağında pekala yüzyıllardır Kilise tarafından denetim altında tutulmuş popüler "ikonografiyi" bulmak mümkündür --bir zamanlar rejimi tehlikeye düşürecek bir "sarsıntı" ya da diyelim bir "tehlike" addedilen şey, gün gelmiş kural olmuştur.

8. Peki kapitalizm acaba kimin "icadıdır"? Bunu ancak metaforlarla anlatabiliriz --mesela Rousseau gibi deriz ki "bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip 'burası benim' diyen ve etrafında buna inanacak budalalar bulabilen ilk kişi modern uygarlığın atasıdır"; ya da Tarde gibi ilk ve biricik "kapitalist" karşılaşmayı tahayyül etmeye çabalarız: ilk kez iki beyin bir anlaşma yaptılar ve birinin sunduğu malzeme ve üretim araçları üzerinde öteki sadece emeğini icra etmeyi kabul etti... Ama nedir o zaman bu "malzeme" bu "üretim araçları" ve bu "sadece emek"? Bir şeyin "malzemelik" niteliği, ne kadar evrensel de olsa, Heidegger'in sezdiği gibi açıklanmaya muhtaçtır. Bir şeyin "araç olması" da öyle... Esas önemlisi "sadece emek" de pek masum bir mefhum değildir. Emeğin "sadece" olmadığını, ancak aktüelleştiğinde varolduğunu kendi varoluşumuzdan hissederiz. İşte bu noktada Tarde'in fenomenolojisi bir ontolojiye dönüşmeye başlıyor...

9. Tarde hiçbir yerde bir "görüngüler" alanı görmez --görüngüler onun için mümkün sanallıklardan ibarettirler, reeldirler ve aktüelleştiklerinde farkedilirler. Dolayısıyla farkedilen her şey realitedir. Bir inek otu "tanır" ve "yer". Burada olup biten şey, bu tanımanın aslında bir "tanıma" olmayışı, bir "tekrar tanıma" oluşudur. Başka bir deyişle "tanıma" Heidegger'in ortaya attığı bir "müçtemilat" karakteri içerir. Müçtemilat ise Bergson'un söyleyeceği gibi bizi bir "tanıma hafızasına" gönderiyor. Bir şey ancak işe yaramaya başladığında, yani "öyle" olarak seçildiğinde edinilebilir ve bir "malzeme" niteliği kazanır. Böylece mesela "ruhumuz" bile düşünmek için kullandığımız bir "malzemedir". Ama düşünce çoğuldur --ve Tarde'in, daha önce de 17. yüzyıl majör rasyonalizminin (Descartes, Spinoza, Leibniz) koyduğu gibi beyinsel faaliyetlerimizin tümüdür --hissetmek, istemek, arzulamak, nefret etmek, kurgulamak --bunlar düşüncedirler... Ve biz, derinliğine, vücudumuzla düşünürüz... ya da Spinoza'nın dediği gibi vücut düşünür... Bu noktadan itibaren Tarde'in anlayışı doğrulanır --düşünce ve yaratım beynin işidir... Öyleyse bir "görüngüler" alanına, bir gölgeler karmaşasına ihtiyaç yoktur...

10. Kapitalizm malzemeyi "el değiştirebilir" halde sunan rejimdir. El değiştirme edimi dahi bir değer kaynağıdır, yani maddeten ve ideolojik olarak malzemeye el değiştirtir. Bu yüzden malzemenin araçsallığı bile kendiliğinden bir harekettir --doğrudan bir taklidi, dolayısıyla işbirliğini öngörür. Çünkü malzeme her yerde bulunmaz, önce birileri tarafından malzeme olarak inşa edilmesi, üretilmesi gerekir. Böylece kapitalizm hem üretimi hem de tüketimi kapsadığı ölçüde her şey, alabildiğine, malzeme olarak görünecektir. Özel mülkiyet bile bu "malzeme" niteliği karşısında güçsüz kalır: Amerikalılar aya bayrak dikip orasını bilmem kaçınıcı eyalet diye vaftiz ettiklerinde bunu çoğu kişi gülünç bulabilir. Oysa özel mülkiyet bir ritüeldir ve kendine ait jestlere (koruma, elde etme ve elden çıkarma zorunlulukları) sahiptir. Jestlerimin ürünlerini ise her zaman kendi mülkiyetim olarak bulmam. Ancak bazı jestler (çoğunlukla bana dayatılmış olarak hissettiklerim) "emeğimi" oluşturur. Diğerleri ise benim nihai mülkümdür, onları "elden çıkaramam", ancak başkaları üstündeki etkilerini sezebilirim. Tarde felsefesinde her şey temel ruh ihtilaçlarına indirgenmelidir --arzu ve inanç... Bunun nedeni her şeyi Deleuze'ün deyişiyle bir "içkinlik düzleminin" üstüne düşürmedikçe hep bir "aşkın", "açıklanmamış" bir alanın kalacağıdır. Bu "açıklanmamış alan" ise insanın erişemeyeceği bir şey olduğu halde tarihin en büyük ilhamları, açıklamaları, ahlakları orada cereyan etmiştir. İşte bu yüzden, mesela Spinoza Ethica'sına "kendinin nedeni" (causa sui)

diye başlıyordu. Hegel'in Olma (Sein), yani "boş belirlenim" diye sunduğu bu şey aslında Spinoza'da bir girizgahtan, yani bir tanımdan ibarettir. Varsak O Var... ve O Kadar... Düşünmek bundan sonra başlayacaktır... Ve mesela Varolmak için insanlar Heidegger'in kendilerine varlıkların Varlığını anlatmasını beklemek zorunda değildiler...

11. Peki "sadece emek" nedir? Hegel'e göre insanı "Olduran" şey. Nasıl bir şey? Bir faaliyet... Emeğin bu yüceltilmiş antropolojik imajı Marx için kapitalizmin emeği bunca sömürmeye girdiği bir çağda artık katlanılamaz bir hale gelmişti. Emek bütün değerlerin kaynağındaydı ama ancak çarpıtılmış, sömürü altındaki icra ediliş biçimiyle. Onu bu yabancılaşmasından kurtararak kendisine, kendi yaratıcılığına iade etmek gerekiyordu. Ama bunun için sağlam bir düşünceye ihtiyaç vardı (dışarıdan gelecek bir düşünce, yani sosyalizm ve politik eylem).

-- 2002'de kaleme alınmıştır.

Tarde Sosyolojisi

Ulus Baker

Gabriel de Tarde'ın Mart 2004'te Öteki Yayınevi'nden çıkan Monadoloji ve Sosyoloji adlı kitabına yazılan Önsözdür.

Bir kişi aynı anda nasıl hem sosyolog hem de metafizikçi olabilir? Hiç kuşkusuz köklerinde hiç değilse Aydınlanma felsefesinin, ama eş ölçüde de Devrim sonrası karşı-Aydınlanmacı muhafazakâr düşüncenin yattığı sosyoloji ders kitaplarının ilk cümlelerinden biri...

Ütopyaçı sosyalizmin Saint-Simon ile, pozitif felsefenin ise Auguste Comte ile yeşerdiği de biliniyor. Fransa'da ölümünden yaklaşık yüz yıl sonra bütün eserlerinin basımına yeniden girilen Gabriel Tarde yine de kanıksadığımız bu tür bir felsefe-sosyal bilim etkileşiminde günümüz için son derecede önemli olduğunu düşündüğüm bir "tuhafılık", hiç değilse bir "anomali" sunuyor. Yeniden basımı yapılan erken dönem kitaplarından *Monadologie et sociologie* ("Monadoloji ve Sosyoloji"), Leibnizci metafiziğe hangi yollardan bağlanıyor?

Libération'da yayımlanan tanıtım yazısında Bruno Latour'un Tarde'ı rasyonalizmin karşısında bir ir rasyonalizme doğru itmesi hangi oranda kabul edilebilir? Tarde gibi bir taşra hukukçusu günümüz sosyolojisini hareketlendiren hangi düşünceleri beslemiş olabilir?

Okuduğunuz yazıda Tarde'm günümüz sosyal bilimlerinin en yeni ve aktüel tartışma alanlarında, iletişim, medyatizasyon, mikro-politika, mikro-ekonomide neden yeniden kabul görmeye başladığını tartışmaya çalışacağım.

Gabriel Tarde (1843-1904) yalnızca kriminolojinin değil, sosyal-psikolojinin, mikro-sosyolojinin, gruplar sosyolojisinin, sosyometrinin de kurucusu olarak anılmalı. Beşerî bilimlerin alanının Kıta Avrupa'sı ve Anglosakson coğrafyalarındaki dağılımı içinde kendine uzun süre (ve herhalde Durkheimciliğin akademik başarısı yüzünden) yer bulamamıştı. Uzun süre Durkheim'la yapmış olduğu polemğin sınırları dahilinde ciddiye alındı. Bir de etkili takipçisi Henri Bergson tarafından. Uzun süre Fransa taşrasının muhtelif yerlerinde yürüttüğü yargıçlık görevi sırasında (biraz da suça ilişkin devlet arşivlerinin başında bulunması sayesinde) "Karşılaştırmalı Kriminoloji" başlıklı geniş bir araştırma yayımladı. Belki de gizli niyeti dönemin etkili kriminologu Lombroso'nun psiko-biyolojik tiplerle dayalı "suçluluk" anlayışıyla mücadele etmektir. Ama bunun için tartışmasının kuramsal ufkunu bütün bir tarihsel-toplumsal düzleme yayması gerekecekti. Olgunluk dönemi eserleri işte bunu gerçekleştirmeye yönelik: *Les Lois de l'imitation* ("Taklidin Yasaları", 1890), *La Logique sociale* ("Toplumsal Mantık", 1895) ve *Opposition universelle* ("Evrensel Karşıtlık", 1897) adlı kitaplar.

Durkheim'la teorik ve metodolojik polemikleri özellikle "Monadoloji ve Sosyoloji" başlıklı uzun metninde ortaya çıkıyor. Durkheim sosyolojisinin zaaflarını tespit ettiği birkaç noktayı hatırlatalım: Durkheim'ın sosyolojisi, çok yalın bir formülle söylemeye çalışırsak, "*fait social*", yani "toplumsal olgu" adını verdiği bir tespit kriterine dayanır; buna göre eğer birey kendi üzerinde nedenini kendinde bulamadığı,

dolayısıyla dışarıdan gelen herhangi bir yaptırım gücü, istediğiniz kadar içselleştirilmiş olduğunu düşünün, herhangi bir dışsal etken hissediyorsa işte buna "toplum" adını vermek gerekir.

Durkheim'ın toplumun "*sui generis*" bir varlık olduğunu söylemesi aslında bu varsayıma dayanıyor. Toplumsal olgunun kendi başına anlaşılabilir ayrıksılığı temellendirilmek zorun-daydı, çünkü daha intihar üstüne ünlü araştırmasından itibaren Durkheim sosyolojiyi Wundt'un içebakışının, Fransa'da ise biyo-fizyolojinin yönlendirdiği psikolojiden ayırt etmeliydi. Böylece toplumsal olan her şey salt sosyolojinin, bireysel olan her şey ise psikolojinin alanlarına gönderilebilecekti -ve toplumsal olan şeyler, işbölümü, ahlak, din...

"Monadoloji"sinde Tarde Durkheim'ı her şeyden önce esas olarak metodoloji alanında gerçekleştirdiği bir ayrımı ontolojik bir alana taşımakla suçluyor. Bir tarafta toplum var, öte tarafta birey...

Durkheim sonuçta bireyler kolektivitesinden, bireysel ilişkilerden tümüyle soyutlanabilir bir toplum fikrine varıyor.

Oysa toplumun hangi anlamda bireylerden oluştuğu banalitesinin sorgulanması gerekir: Fransız sosyolojisine o sıralar en uygun düşen temaların neler olduğunu hatırlayalım -kalabalıkların bireysel hallerden farklı olarak nasıl davrandıkları (Gustave Le Bon, ama bir o kadar da Le Play sosyolojileri). Tabii devrimci çıkışların, ulusal irade temasının giderek güçlendirilmesi uğruna gösterilen çabaların arttığı bir çağda bu temalar temellerini rahatça bulabiliyorlardı.

Bireyin aynı zamanda bir kalabalık içinde oluşu sosyolojinin kuruluş fikirlerinden birisidir. Ancak her zaman bunun zaten besbelli olduğu söylenebilir. Tarde'in önemi, belli bir oranda Spinoza'dan, önemli ölçüde de Leibniz felsefesinden türettiği bir *principium individuationis*'i, yani "bireyleştirme ilkesini" sosyal psikolojinin temel metodolojik kriteri olarak seferber edebilmesine dayanır: Toplum-birey ilişkisi gibi bir problem yerine bireyin içindeki toplumları, toplumlar içindeki bireylikleri keşfe çıkarmak...

Nasıl? Eğer kâinatta değişmez olduğu ve her şeye gücü yettiği durağan dengeleri hedeflediği farz edilen yasalardan ve bu yasaların uygulandığı kabul edilen homojen bir tözden başka bir şey yoksa nasıl olur da bu yasaların bu töz üstündeki eylemi her an kâinatı gençleştiren bu harika değişkenlikleri ve kâinatı dönüştüren şu devrimler serisini üretiyor? Nasıl en küçük bir nota süslemesi bile bu katı ritimler boyunca kayarak dünyanın ezeli-ebedi kutsal şarkısını söyleyebiliyor? Bunca monoton ve homojen bir rahimden sıkıntıdan başka ne doğabilir ki? Her şey özdeşlikten [bugün sosyolojide ayrıcalıklı mefhumlardan olduğu için aslında "kimlik" diye de okumanızı öneririm] geliyorsa ve ona doğru gitmişse, gidecekse bizi kapıp götüren bu çeşitlilikler ırmağının kaynağı ne? Emin olun, ne kadar renksizmiş gibi kabul edilse bile şeylerin dibi o kadar da yoksul, o kadar da kısır değil.

Tipler frenlerden, yasalar ise devrimci, içsel farklılıkların önüne boşuna dikilen raptiyelerden başka şey değil. Orada gizliden gizliye yarının yasaları ve tipleri hazırlanmakta - ve bunlar çok sayıda boyundurukla istendiği kadar ket vurulmaya çalışılsın, kimyevî ve hayatı disipline rağmen, akla rağmen, gökler mekaniğine

rağmen, günün birinde bir ulusun insanları gibi, bütün engelleri parçalayıp kendi kalıntılarını bile daha üst düzey bir çeşitliliğin aracı yapmayı başaracaklar.

Anlaşıldığı kadarıyla Bergson'un ünlü "süre" mefhumunun ilk Delirîşlerinden biri, tarihsel-toplumsal süreçleri hiç değilse Hegelci bir tarzda anlamayan birinin eserinde bulunuyor. Bu, belirgin haliyle Tarde tarih düşüncesini ele alırken ortaya çıkıyor:

Tarihte bireysel nedenler teorisinin karşıtlarına hak verdiren şey çoğu kez çok sade ve küçük insanlarda beliren büyük fikirlerden bahsetmek gerekirken hep büyük insanlardan bahseden böyle bir teorisinin çoktan yanlışlanmış olmasıdır.

Ama küçük adamların "büyük" fikirlerini kolektif bir sürecin üretmesi, devralması ve sürekli olarak "yeni"yi sunan bir dünya zaman-mekânında işlemesi gerekir. Söz konusu olan şey, tarihteki bir ilerleme veya "tarih"in ilerleyişi değildir; tarihin "açık" olduğu ve sonsuz sayıda monadolojik bireyliklerin eyledikleri, yayıldıkları bir "plan", bir "düzlem" oluşturduğudur. Böylece hiçbir zaman bir "biz'den" başlanmaz - "doğa"nın uluslar, kavimler yaratmadığını, yalnızca bireyler yarattığını söyleyen Spinoza'ydı. Ancak Spinoza'dan Leibniz'e, oradan Tarde'a aktarılan bir anlayış doğrultusunda: Sonsuz sayıda bireyin oluşturduğu sonsuz sayıda birey - ve gene söylemek gerekir ki, bu durumda bir toplum da bireydir. İşte monadolojik bireylikler teorisinin Tarde'daki ifadesi:

"Biz"in arka planında, eğer iyi ararsanız, çoğalarak çalışan birleşen, yuvarlanıp giden belli bir sayıda "onlar" ve "bunlar"dan başka bir şey bulamazsınız. (...) Gerçekte bu türden açıklamalar yanıltıcıdır ve bunları yapanlar, kolektif bir kudreti, milyonlarca insanın üstelik birtakım ilişkiler boyunca bir benzerliğini postüla olarak ortaya attıkları zaman, en büyük zorluktan, yani bu gene yutulmanın nasıl olup bittiğini bilmeye çalışma zorluğundan kaçabildiklerini sanırlar.

Nasıl ki bir cümle oluşturduğu konuşmadan, bir konuşma ise bir konuşmalar topluluğundan, bir söylemden daha mantıklıysa, bireylik de sonsuz çeşitliliklerin bir süreci içinde kavranmalıdır.

Böyle bir yaklaşımın taçlandığı yer ise Tarde'in iki ciltlik dev *Psychologie-économique*'inde, "Ekonominin Psikolojisi"nde bulunuyor. Georg Simmel'in *Philosophie des Geldes*'iyle ("Paranın Felsefesi") yaklaşık olarak aynı dönemde kaleme alınan bu çalışma, Marx'tan sonra ekonomi-politiğin yaşadığı ikinci bir devrim olarak düşünülebilir -tabii ki etkisini ancak çok geç hissedebiliyoruz ("tarde" kelimesi Fransızca'da zaten "geç" anlamına gelir)... İlk devrimi Marx gerçekleştirmişti tabii: Adam Smith ile Ricardo öncesinde bir "ekonomi-politiğin" varlığından bahsedilemeyeceği konusunda ısrarlıydı, çünkü merkantilizmden fizyokrasiye kadar bakışlar emeğe ve üretim sürecine, yani sermaye ile emek-gücüne değil, zenginliklere, yani nesnelere, yani büyük toprak mülkiyetine, hazinedeki altın miktarına, nehirlerle, ormanlara yönelikti -bütün bir "ulusların zenginliği" kavrayışı... Özellikle Ricardo'nun. emek-değer kuramıyla bütün ölçütler büyük, kıymetli nesneler dünyasından özneliliğin alanına aktarılır. Artık kaynaklar emek ve sermayedir-ta ki Marx sermayenin kaynağını ("kristalleşmiş . emek" olarak sermaye) sorgulamaya girişene kadar. Artık ekonomi-politik antagonistik iki sınıf çerçevesinde tartışılacaktır, çünkü sermaye olsa olsa yutmuş olduğu emeğin özneliliğini taşıırken başka bir sınıfın mülküdür.

Kıymetin kaynağı sorunu üzerinde işleyen ekonomi-politik alanına Fransa taşrasından ne gibi bir katkı gelebilirdi ki? Tarde'in katkısı Simmel'e paralel olarak ekonomi sorusunu kültüre ilişkin olarak sormaya girişmesinden geliyor. Hatırlanabileceği gibi, Simmel'in güçlü sezgisi onu kültürün ekonomik üretim tarzı ve bu tarza tekabül eden sosyalizasyon süreçleri karşısındaki özerkliği talebinin (ki bu talep kültür, sanat ve edebiyat dünyasında bol bol dile getirilir) yerine külline ait olan üretim ve sosyalizasyon tarzlarının ekonomiyi' dahil edilmesi talebine vardırmıştı. Tarde bir adım daha atmayı öneriyor: Bunu kültürel emeğin taşıyıcılarının iradesinden bekleyemeyeceğimiz belli olduğuna göre, en azından şu gözlemi dikkate almamız gerekir: Kapitalizmin daha ileri safhalarında "entelektüel üretim" zenginlikler üretiminin düzenlenmesini ve örgütlenmesini daha yoğun bir şekilde üstlenmeye meyleder. Ekonomik gelişme adı verilen şey bir tür "bilme isteğini" er geç içermeye başlayacaktır. Bilgi ve "güzelliğe", yani "sanata" yönelik sevgi gittikçe daha belirgin bir şekilde arzular düzleminde talepkâr motiflere dönüşeceklerdir. Henüz 1902 yılında yayımlanan "Ekonominin Psikolojisi" dönemin Avrupa ufkunda -kolayca unutulduğuna göre- gerçek bir yer alamamıştı. Oysa, son yüzyıl boyunca gerek Marksizm içinde, gerekse dışında ekonomi-politiğe yöneltilen eleştirilen sezgisel bir nüve halinde de olsa barındırıyordu: Öncelikle ekonomik çözümlemenin çıkış noktasını ve yönünü tersine çevirerek - bu çıkış noktası artık "kullanım değeri" üretimi olmayacaktı; yani Aydınlanmanın ünlü "Ansiklopedisinden Adam Smith'e varıncaya dek pek çok yerde rastlanabilecek ideal "iğne fabrikası" (maddî üretim) modelinin yerine Tarde "bir kitap nasıl üretiliyor?" sorusunu soruyordu. Bu dolaysızca "bilgi nasıl üretiliyor?" sorusudur ve ekonomi-politiğin tartışma alanına Tarde'dan yüz yıl sonra girmeye başlamıştır: "Bir kitap nasıl imal edilir? Bu bir iğnenin ya da düğmenin nasıl imal edildiğinden daha az ilginç değil." Tahmin edilebileceği gibi bugün bu tür sorular post-fordist üretim kalıplarının bir modeli, hatta bir paradigması olarak soruluyorlar -yani enformasyon üretiminin, yazılımlar üretiminin ve kültür üretiminin dayattığı sorular olarak. Tarde hayli erken bir dönemde valeurs-verites kelimesini kavramlaştırır- hakikat-değerleri diye tercüme edebilirsiniz bunu. Bu terim doğrudan "bilgi"ye gönderiyor.

Bilgi hangi bakımlardan ve hangi biçimler altında üretilmektedir? kapitalizmin geliştirdiği aygıtlar bilginin üretimini ve tüketimini gittikçe homojenleştirilebilir ve yeniden-üretilebilir kılmaktalar. Bu noktada Tarde "basın"dan ve "kamuoyu"ndan bahsetmeye başlayacaktır- bu yol televizyondan geçerek bilgisayar şebekelerine ve internete kadar varacaktır. Tarde'a göre basın ve kamuoyu gibi aygıtlar "gitgide sağlamlaşan bir 'niceliksel' karaktere sahip olmaktalar; böylece mübadele-değeriyle karşılaştırılmaları gittikçe daha zorunlu bir hale geliyor". Peki ama bunlar her şey gibi birer meta olabilirler mi?

Ekonominin bakış açısından bilgi her şey gibi ekonomik zenginliğin kalemlerinden biri olarak görüldüğü için, elbette her şey gibi kullanım-değeri olarak ele alınmaya devam eder. Oysa Tarde'a göre bilgi "işbölümüne" indirgenemeyecek bir üretim tarzıdır.

Durkheim'ın perspektifinden görülemeyecek kadar bir "sosyalleşme" ve "sosyal iletişim" tarzıdır. Dolayısıyla ürünleri, üretim ve tüketim değerleri "çarpıtılmadan" pazar mekanizmalarıyla ve mübadeleyle üretilemez.

Ekonomi-politik hakikat-değerlerini diğer mallar gibi görmeye devam etmek zorunda kalır. Bunun nedeni hep kullanım-değeri üretimi çerçevesinde ele alınmış bir metoda bağlı kalışıdır. Ama esas önemli neden ekonomi-politiğin hakikat-değerlerine maddî ürünlermiş gibi bakmak zorunda oluşudur, çünkü böyle yapmasaydı kuramsal, özellikle de siyasî mefhumları tümüyle yıkıma uğrardı: "Bilginin ısıltıları" ekonomi-politiğin kıymete, ekonomiye ve zenginliğe dair mefhumlarını altüst eder, çünkü bütün bu mefhumlar ekonomi biliminde genel geçer olan tüm bir eksiklik, ihtiyaç, yokluk, kıtlık, özveri ve feda retoriğinin sonuçlarıdır. Ekonomi-politiğin yaptığı gibi elbette üretimle başlayalım -ama iğnelerin değil, kitapların üretimiyle...

Bir kitap nasıl üretilir? İğnenin üretiminden farkı nedir? İlke olarak üretim tarzıyla mülkiyet rejimlerinin düzenini tam tersine çevirmeniz gerekir:

Kitap meselesinde kural bireysel üretimdir, oysa mülk edinilmesi esas olarak kolektiftir; çünkü eserlere mal muamelesi yapılmıyorsa "edebi mülkiyet"in bireysel bir anlamı olamazdı; ayrıca kitabın fikri yayımlanmadan önce, yani toplumsal dünyaya henüz yabancıyken sadece ve tümüyle yazara ait de değildir zaten. Diğer taraftan malların üretimi de gittikçe daha fazla kolektif, mülk edinilmeleri de gittikçe daha fazla bireyseldir ve hep öyle kalacaktır -toprağı ve sermayeyi kamusallaştırırsanız bile... Öyleyse bu kitap meselesinde özgürce üretimin en iyi üretim ortamı olarak hayatî bir önem taşıdığına hiç kuşku yok. Bu alanda deneysel araştırmayı düzenleyecek bilimsel bir emek örgütlenmesi ya da yasamalar üzerindeki felsefi bir düşünce olsa olsa açması sonuçlar vermekle kalacaktır.

Günümüz enformasyon sektörünün büyük uluslararası şirketleri, IBM, Microsoft, büyük yayınevleri ve televizyon kanalları üretimin artık "bilimsel işletme" metotlarıyla örgütlenemeyeceğini kabul ediyorlar; oysa mülkiyet rejimleri açısından tek bir sorgulamayı telaffuz ettikleri yok. Yüzeydeki bu sorun Tarde'in derinliğine indirildiğinde bize şu soruyu sordurmalı: Mülkiyet mefhumu bütün değer türlerine - kullanım-değerinden güzellik-değerine ve hakikat-değerine varıncaya kadar- gerçekten uygulanabilir mi?

Bilgi, tıpkı bir iğne gibi mi ait olur bize? Belki öyle olur, ama Tarde'a göre ekonominin ve hukukun kabul ettiği gibi bir "serbest hazır-buluş" tarzı altında değil: Yaşayan bir varlık olmayı sürdürdükçe kimse bedeninin uzuvlarını başkasına vermez. Aynı şekilde "şerefini, haysiyetini, soyluluğunu" da...

Demek ki bu değerlerin başkaları tarafından mülk edinilmesinden çekinilecek hiçbir taraf yoktur - hepsinden daha önemli olan kamusallaştırılmaları, ulusallaştırılmaları en zor olan bu değerlerin...

Oysa ekonomi-politiğin bakış tarzı onu "maddî olmayan ürünleri" "maddî ürünlere" dönüştürmeye zorluyor...

Tüketim cephesinden bakıldığında da Tarde'in yine bir sorusu var: Zenginliklerin tüketimi hakikat ve güzellik değerlerinin tüketimiyle aynı mıdır? "Düşünürken kanaatleri, inançları, seyrederken hayran olduğumuz şaheserleri mi tüketiyoruz?" Hissedilebileceği gibi, yalnızca maddî zenginlik piyasa ve bireysel mülk rejimi tarafından koşullandırılabilen bir "yıkıcı tüketim" açılabilir. Bilgi ve güzellik tüketimi ise ne belirgin bir yabancılaşmaya ne de yıkıcı tüketimle bağlanmak

zorundadır. Tarde'a göre, bilginin bilme arzusunu gidermek için birisinin mülkü olması ve "pazarlanması", yani ürünün yabancılaşması" gerekmiyor. Genel olarak toplumsal iletişimin çerçevesinden bakarsak bilginin iletiminin üretenden de, edinenden de hiçbir şey azaltmadığını görebiliyoruz. Aksine, iletilmekle bilgi ve güzellik hem yaratıcısının değerini hem de bilginin ve güzelliğin kendisinin değerini artırıyor:

Diyalog halindeki iki kişinin fikirlerini veya hayranlıklarını "mücadele ettiklerini" söylediğimizde bu bir metafor veya dilin kötüye kullanılmasıdır. Bilgi ışıltılarının ve güzelliğin açısından mücadele bir feda anlamı taşımaz: O daha çok karşılıklı etkileme, hediye alışverişindeki karşılıklıdır -tabii ki bu, zenginliklerle hiç alakası olmayan bir hediyedir; burada veren kişi verdikçe alır; hakikatleri ve güzellikleri hem verir hem elinde tutar. Bazan iktidar, güç-kudret meselesinde de aynı durum söz konusudur...

Fikirlerin serbest mücadelesine gelince, tıpkı dinî inançlar, sanat ve edebiyat, kurumlar ve ahlaklar gibi: İki kişi ya da halk arasında mücadele edilmeleri, birilerinin mutlaka fakirleşmesiyle sonuçlanan serbest meta mücadelesi gibi suçlanabilir değildir.

Bu durum, "kitabın üretimi" ve fikirlerin serbest mücadelesi meselesini iktisadî değil, doğrudan doğruya etik bir mesele kılıyor:

Pazar meselesi değil, bir ahlak meselesi... Elbette ki bilgiyi ve güzelliği kazanabilir, yitirebilirsiniz - ama bu bir pazar sistemi boyutunda gerçekleşmez; bilginizi çaldırırsınız veya hediye edersiniz...

Öte yandan, doğası itibariyle fikirlerin serbest ticareti, bir yerine-geçme değil karşılıklı bir ekleme olduğundan, bir araya getirdiği homojen olmayan şeyler arasında ya verimli karşılaşmalar ya da ölümcül şoklar, çatışmalar yaratır. Bu yüzden iyi bir şeyler üretemezse büyük felaketlere neden olur. Ve nasıl bu entelektüel ve ahlakî serbest ticaret kaçınılmaz bir şekilde ekonomik serbest ticarete eşlik ediyorsa, bunun tersi de doğrudur. Birbirlerinden kopartıldıklarında her biri etkisiz ve lüzumsuz kalırdı...

Burada önemli olan şey, Tarde'ın yaklaşımıyla ele alındığı zaman bilginin üretim ve iletiminin bizi aslında ekonominin (ve ona tekabül eden ekonomizmin) ve işbölümü, para ve mülkiyetin ötesine taşınmasıdır. Bu toplumsal alanlardaki iktidar ilişkilerinin devreden çıktığı anlamına gelmiyor: "Verimli buluşmalar" ya da "ölümcül çatışmalar" ... Tarde'ın eğitim kurumlarına yönelik çalışmaları böyle bir tartışmanın para-digmasını yeterince oluşturuyorlar:

Hakikat-değerleriyle zenginlik-değerleri arasındaki zorunlu ama ikisini birbirinden ayırmaktan geri kalmayan bağ pedagojinin alanında beliriyor -özellikle hocanın aktaracağı bilgiyle öğrencinin çaba ve yetenekleri arasında nasıl verimli bir etkileşim oluşturulacağı konusunda...

Doğrusu eğitim alanındaki bütün bu çabalar öyle çok fazla yararlı görünmüyorlar. Her şeyin üstünde, iyi eğitim için ilk şart -öğretmenle öğrencinin psikolojik şartları bir kez yola koyulduktan sonra- iyi bir okul programıdır, ve bir program her şeyden

önce bir fikirler sisteminin, bir inancın bulunmasını varsayar. Aynı şekilde, iyi bir ekonomik üretim için de herkesin üzerinde uzlaştığı bir ahlakî kodun bulunması şarttır. Moral bir kod endüstriyel üretim için, yani tüketim için bir programdır - çünkü ikisi asla birbirinden bağımsız değil...

Böylece Tarde'ın gözettiği "entelektüel üretim biçimi" sadece bilgiye ve sanat eserine layık bir ahlakî devreye sokmayı, ekonomiye dahil ve üstün kılmayı amaçlıyor değil - daha çok üretime gittikçe daha özgür, daha özgürleştirici bir tarz verebilecek olmasıdır söz konusu olan... Kapitalizmin muhteşem bir tarifiyle karşı karşıyayız o halde:

Uygarlığın etkisi iş ve ticaret dünyasına -yani ekonomistin ilgi alanına- önceden fiyatı bulunmayan bir şeyler yığını, hatta haklarla insan güçlerini bile mütemadiyen sürüp durmasıdır.

Böylece, zenginlikler teorisi sürekli olarak hak teorisinin ve iktidar teorisinin üzerine abanıp duruyor -yani hukukun ve siyasetin üzerine.

Ve, tıpkı çağdaşı Simmefin kaydettiği gibi, kültür ile sanatın üzerine...

Simmel herkesin yaptığıının tersine kültür ve sanat alanlarının "özerkliğini" asla talep etmemekle yeterince akıllı davranmıştı. Kapitalizmin kültür hayatı üzerine çöreklenmesine öyle dosdoğru karşı çıkmanın pek bir sonuç getirmeyeceğinin farkındaydı. Öte yandan, estetik değer tipinin en yoğun, en bulaşıcı, bulaştıkça artan ama eş ölçüde değişken ve özelleşmiş bir değer olduğunu kaydedebiliyordu. Tarde ise doğrudan "bulaşıcılığın" teorisini yapmaya girişmişti: Her güzellik ve hakikat değerinin iletim sürecinde artıyor oluşu alıştığımız ekonomik alanın kurallarından farklı bir ekonomi tasavvurunu uyandıracaktı. Simmel'in de kaçındığı "kültürel özerklik" arayışı sınaî emekle sanatsal ve entelektüel emek arasında niteliksel bir fark bulunduğunun kabulüne dayanıyordu.

Oysa "maddî-olmayan" emeğin üretirken aslında ne ürettiğini sorgulamak gerekir: O zaman onun Simmel'in söylediği gibi tüketim sürecinde "uyarılar" ve "duyuşlar", yani aslında "iletilemez", dolayısıyla ekonomik bölüşüme konu olamayacak şeyler ürettiği sonucuna zorunlu olarak varırız. Aynı şekilde Tarde için de "temsili olmayan" bu duyuşlar, en üstün olan sanatsal formları içinde din, ahlak, hukuk ve ekonomi gibi değer sistemlerinin duyguları "manipüle" etmekteki üstün yeteneklerine karşın, onları "yetiştirmede", "beslemede" ve "eğitmede" en büyük rolü oynamalıydılar. Tabii ki bunun için kapitalizmin belli bir döneminde devreye soktuğu "kafa emeği/kol emeği" ayrımı klişesini yalnızca alt etmeye çalışmak yetmez, aynı zamanda varsayımlar arasından çıkarmak da gerekir.

Tehcirin Karşılığı Soykırımdır

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:5, Sayı: 38, Sayfa: 20–21)

İki yanlış anlama

Fransa ve Hollanda'da Avrupa Anayasası reddedildi ama iki ülke de aynı sebeplerle mi hareket etti, bilmiyorum. İki yanlış anlama herhalde. Hep “Türkiye'nin kaderiyle nasıl oynayacak bu?” sorusu ışığında bakıldı. Bu durum Türkiye'nin perspektifini zorlaştırmakla beraber, bir bakıma da kolaylaştırıyor.

Bu ret bir anlamda Fransa'daki sol ile birkaç on yıldır yükselen extremis (aşırı uç) sağın bir zaferi, Chirac'ın gidişinin yolunu açacak bir karar. Burada bir milliyetçilik saikinin bulunduğu ama karar verici niteliğin o olmadığını hissediyorum dışarıdan.

Faşizmin İfade Kanalları

MHP'nin yüzde on sekize yükselmesi bir kazaydı, artık barajı aşamaz gibi görünüyor. Çünkü bütün diğer partilerde faşizmi kullanabilecek bir kapasite var. Faşizan duyguları tatmin ve kanalizasyon etmek çok da zor bir şey değil.

Reddeden, emeğin Avrupası değil!

Avrupa'daki referandum neticesi sağın yediği ciddi bir darbe olmakla beraber, yanlış anlamamamız lazım. Chirac darbe yedi diye bunun solcu bir saikle gerçekleştiğini söyleyemeyiz.

‘AB sermayesi reddedildi’ gibi iddialar, belli bir ölçüde söylenebilir ama karar verici unsur bu değildi. Yani Avrupa Anayasasının reddedilmesi emeğin Avrupa'sının bir zaferi değil. Oy verenlerin bu anayasayı okuduklarını bile sanmıyorum. Libération gazetesine baktığınızda, her kafadan bir ses çıkıyor anayasanın niteliğine dair. Anayasaya gelinceye kadar zaten oylanmış olan bir sürü anlaşma var. Onlar onaylandı da bu niye onaylanmadı?

Pisinoza müdahale ediyor

(Sohbetin tam bu noktasında Ulus Baker'le aynı evi paylaşan Pisinoza adlı kedi muhabirimizin üstüne atladı.)

Ürkmeyin, bir şey yapmaz. Anlaşılan Pisinoza bile kızdı bu gelişmelere.

‘Doğrudan faşizm’ sözünü kullanıyorum. Bunu biraz daha yaygın bir kavram olarak düşünmeli. Faşist hareket ya da örgütlenmiş kişiler değil kasıt. Faşizmin tarihine baktığımızda kaynağında ciddi sol bir kitlesel literatürün olduğunu görürüz. Weimar dönemi Almanya'sında, belki savaş yıllarında bile güçlü olan solun söyleminde yavaş yavaş bir kayma başlıyor. Almanya'nın ve İtalya'nın savaş sonrası konumlarının da etkisi var bunda. Ancak bu kayma şöyle bir şey, Almanya'da Weimar döneminde,

faşizmin yükselişine yataklık eden bir sol var. Bu sol muhafazakar bir sol. Örneğin 'Jung Konservatizm' grubu, yani kendi içinde çelişen bir kavram, 'neo-liberal' gibi.

Hep çevirmek istediğim bir kitap var, Totaliter Diller diye, Jean Pierre Faye'nin. Nazizmin yükselişinin dilsel anketi bir bakıma. Solun faşizme neden direnemediğinin sırlarından birisi bu; solun kendi dilinin içerisindeki kaymalar, faşizmi hazırlayan 'verimli' bir zemin oluşturuyor.

Dil kaymalarına dikkat etmek, ciddi olgular gözüyle bakmak gerekir. Şu anda zaten, sol dilde bir çöküş var. Artık Marksist jargonu kullanmaya başladığımızda, bir yerden sonra komik olabiliyor. Yani bunu, ciddi ölçüde yeni bir terminolojiyle değiştirmemiz gerekiyor. Marksist tahlil yaparsınız iktisadi durumu falan, ama politik literatür için, yeni kavramları ön plana çıkarmak lazım.

"Sosyologlar antropoloji yapıyor"

Sosyal bilimlerde şöyle bir dönüşüm oldu; artık sanki sosyolojinin konseptleri geçerliliğini yitirmiş gibi, sosyoloji yerine antropoloji yapılıyor. Çift kutuplu sistemin çöküşüyle birlikte, çoğunluklar azınlıklar problemi ortaya çıktı, etnisite problemleri gündeme geldi.

AB'ye girmek ya da girmemek

Türkiye'de bürokrasi yeni yasaların getirdiği anlayışa direniyor, bu direniş Avrupa'ya dahil olduktan sonra da sürer. Türkiye'nin önünde üç aşama var; standartizasyon, adaptasyon ve bürokrasinin yeniden örgütlenmesi. Şimdi sadece hukuku yeniden örgütlemeye çabaları var. Dışarıdan bakılınca, Avrupa hukuki değişimleri değil, uygulamayı bekliyor. Brüksel bürokrasisi bu konuda Türkiye'ye güvenmiyor.

İlk AB'ci

AB tarzında bir birlik projesini ilk ortaya atan kişi, Rus filozof Aleksandr Kojève. Kendisine ilk AB'ci de diyebiliriz. Güçlü bir Hegel yorumcusu, Fransa'ya yerleşiyor ve 2. Dünya Savaşı yıllarında Fransız vatandaşı oluyor. KGB ajanı olduğu yönündeki söylentiler, ayrı bir tartışma konusu. Ancak çok net bir Akdeniz Birliği projesi atıyor ortaya bu Kojève. Fransız parlamentosunda ve BM'de görüşülüyor.

Tüketimden gelen güç

Alt bölgeleşme kaçınılmaz bir şey, çünkü sermaye global artışını sürdürüyor. Ancak pazar oluşturabilecek yerler de lokalize olabilir. Örneğin Çin tek başına birlik oluşturabiliyor, Japonya da.

Kapitalizmin geldiği aşamada güçlü ekonomi denen şey, ulusal üretime bağlı değil artık, ulusal tüketime bağlı. Ne kadar büyük bir tüketici pazarı oluşturursanız, o kadar büyük ekonomi olarak addediliyorsunuz.

Tüketim aynı zamanda bir üretimdir. Bir yerden gelen hammaddeyi ürettiğinde zaten onu tüketiyorsundur. Dolayısıyla eskisi gibi düşünmüyoruz; sermaye globalleşmesini tamamlamış, ama emek tamamlamamış, hala göç halinde.

Şimdi Marksist bir tahlilde bir kısmını bulduğumuz, iki proleterleşme tarzı var. Biri yerleşik, diğeri göçer. Yerleşik proleterleşme Avrupa'da, kapitalist ilişkilerin kentsel ve kırsal nüfusları proleterleştirilmesiyle ortaya çıkıyor. Marks bunu zaten tahlil etmiş. İkinci model, Amerika, Kanada, Avustralya, Yeni Zelanda gibi ülkelerde olan göçmen proleterleşme.

Türkiye'yi aldıklarında otomatik göç artacaktır, dolayısıyla bir paradoks içindeler. Dengeyi bulmaya çalışıyorlar. Bu paradoksu çözmek mümkün değil, ancak gerilimi belli bir dengeyle sürdürmek mümkün. Türkiye'ye baktıkları göz de bu.

Avrupa Ekim'e kadar üç şeyi kabul ettirecek Türkiye'ye. Bunu hükümet de epeydir biliyor, şu an dilini ayarlamaya çalışıyorlar.

- Bunlardan birisi, Ermeniler'den özür dilenmesi.

- İkincisi, Abdullah Öcalan değilse bile, üç bine yakın Kürt militanın serbest bırakılması.

- Üçüncüsü de Türkiye'nin Kıbrıs'tan çekilme perspektifini sunması.

Bu üçü yapılacak, ama tabii bunun için ülkeyi hazırlamaları lazım. Bu nasıl formüle edilecek bilmiyorum. Ama bunlar tabu olmaktan çıktı, geçen yıl bunları konuşamazdınız bile.

Ermeni soykırımı

Osmanlı'da o sırada Alman subaylar var. Almanya'da toplama kamplarından başlayarak, 2. Dünya savaşındaki soykırımı varan süreci organize eden subaylar, 1. Dünya Savaşı'nda Türkiye'de bulunan subaylar. Hatta birkaçı Ermenilerden özür diledi. Yani Osmanlı'dan öğrendiler bir soyun nasıl yok edileceğini.

Biz tehcir diyoruz, tehcirin hukuki bir tanımı yok dünyada. Jenosit demeyelim de tehcir diyelim, yani zorunlu göç ettirme. Ancak bu bir soykırım sonucuna varabilir. Önemli olan sistematik oluşudur, arındırmanın sistematik oluşuna soykırım deniyor, uluslararası hukukta kesinlikle belirlenmiş bir terim. Merkezi bir kararla yürürlüğe konulması da temel şartı. Dolayısıyla merkezi karar odağı suçlanabilir o soykırımdan.

The Political Film

Ulus Baker

A rough draft for doctoral thesis.

What is politics? This is evidently a more difficult question than "what is cinema", since the latter is clearly a technological-artistic event, having a recent history, whose authors and actors are known, and which is used generally for representational purposes. Or one kind of politics has always been a representation in itself, whether it belongs to the democratic clusters of Ancient Greece (the polis) or to the historical domain of struggles for power, or rather, through power. Hence politics is a generality, and according to Foucault's formula, one is no longer capable to oppose political life to the private one, since the political element is already contained in the second, and "state"-modeled politics remains purely representational, even in Ancient Greece.

Or cinema too has many dimensions --political, ideological, cultural and economic... It can tell us "political" stories, and its birth was nevertheless determined by the political interests of state powers and social classes: an art of mass entertainment for the bourgeoisie, but at the same time, as Dziga Vertov was formulating, an "opium of the people" in its dramatic-representational manners. Lenin was the first political leader of twentieth century to recall the cinema as the primary art, and Dr. Goebbels, the chief-propaganda leader of Nazism called to "emulate" it, although he was not so much willing to make political motives a subject matter for films to be produced by German filmmakers. Really, what Dr. Goebbels asks from German cinema producers was to propound the empty, dramatic, melodramatic films --to tell people stories... He intended a film of embellishment, that of the "opium". This is why if Siegfried Kracauer sought the roots of Nazi's aesthetics in German Expressionist films, the reasons are evident --simply, since with the exception of some propaganda films by Leni Riefenstahl, all great filmmakers were in exile in the Third Reich period, and no serious films were yet available.

Political cinema, properly speaking appears, however, at the very roots of cinema: a piece like Griffith's *The Birth of a Nation* has been shot in many countries in this or that manner --and it served as a model to tell the history of the emergence of a nation (Gance's *Napoléon*, as a saga of the Revolution, and in Turkey, many films on the "birth-of-a -nation" model were shot, relentlessly). And already in his *Intolerance*, Griffith was able to tell at least four stories in a trans-historical political motive --the injustice and the intolerance throughout history, from Babylon to nineteenth century United States, painted with the colours of liberal politics. Up to the films of Frank Capra, idealizing the tensions between the individual and community, the classical Hollywood cinema constituted a classical model to see from the cinematographic point of view the public and communitarian domains of activity. Hence, if not a pure genre (since political issues can also serve as a background), classical political film remained thematic, i.e. political only insofar as it told stories about political and public issues. And the continuation of politics was already possible and already there: the war film (in the sense of the continuation of politics with different means, according to the classical formulation of Clausewitz) soon became a film genre apart, to live its peak during the Second World War American propaganda cinema especially for the recruitment of voluntary troops...

Yet the political was immanent in Soviet film. Not to be seen merely as a political propaganda, and in spite of Lenin's alleged formula to give priority to cinema among other arts, revolutionary Soviet film tended to become the eminent form of artistic avant-garde, with many filmographic inventions and experiments. The works of Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, Dovzhenko and Vertov have been the most thorough and decisive explorations of the filmic means and expressions, a real conquest of the images and they were capable to develop their theoretical accounts of cinematography. Even in the context of the agitprop, Vertov's newsreels remained "poetical" and as quite complex masterpieces of filmic expression and of montage. And the films of Eisenstein proved to be almost the birthplace of the conquest of the cinematography, with extraordinary attempts of the author to give theoretical accounts into film-analysis. This grandiose filmic experience belonged at the same time to a developed artistic milieu: Russian formalism, constructivism and futurism, as well as the general communist movement inflected in the domain of arts. Yet, many of these movement pretended to be warriors of the communist case, as soon as they have been gathered together as circles like LEF and Bakhtin's Leningrad School of Aesthetics. Constructivism, to where belonged at first Dziga Vertov and his Kinoki movement did never pretended to be an artistic current, but rather to become a transformation of the art, a destructive force to bring art at the level of socialized work and to the appreciation levels of the proletarian masses. LEF on the other hand seemed to pretend to become a pure avant-garde, with the New Language of the New Man which has been declared to be born by the Bolsheviks. This was not simply a new model of modernism, since every Revolution till now had to be started by some kind of declaration --and this declarations, taking the official forms of "universal human rights", or "the new cult of reason" etc. Were in fact parts of a wider "declaration", that about the "new man", liberal in United States, revolutionary in the old continent. The Soviet avant-garde belonged to the second axis, continental, Jacobinist, but aesthetically aware in their fullest.

An artist, a poet, a filmmaker has the chances to be aware of the fact that his task is nothing but creating new sensations and perceptions of the world --that is, according to a Hegelian aesthetics, a matter of the "particularity". He or she has to do with "images" and he or she addresses to sensations, attempting to provide new points of view, new domains of reality. This belongs to a formula of Paul Klee, who urged that any new artistic development asks such a burning question: "what is this art still waiting for a people to come?" This is not purely a matter of appreciation. It is rather the problem already formulated by Nietzsche who poses one of the most fundamental questions of art: how the author of a work could reach the level of his work? Are the authors capable to reach the level and power of their works? And clearly, there are two means to achieve this --to let the work into the domain of collective intra-cerebral domain of variations and innovations, or to produce works under the futile name of "art work", based on imitation, tradition and repetition. One should then pose the question whether Constructivism for instance was an attempt to remove such a basis of repetition, which is something quite different from Benjamin's concept of "mechanical reproduction". Its intended task was to destroy the bourgeois ways of perceiving the world and society in particular, which could transform the entirety of human experience to liberate the forces inherent in such an experience. This was not a matter of rights or of restrained politics: aesthetics belongs to the everyday life, as particular objects brought by art into visibility are taken from the stream of such an ordinary life. At this level the famous Nietzschean question arises in a new vein: there

is a parallelism between asking the question "what is the value of values" and the question "what is the reality of the real". Such a parallelism manipulates the established values by bringing forth ***

Theses on Hegel's Aesthetics and the Photography

Ulus Baker

A rough draft for doctoral thesis.

It could be interesting to note that the birth of photography, invented as the "héliographe" of Nicéphore Niepce coincides with the death of the Great German philosopher Hegel., to whom we owe an interesting foundational thesis on the history of arts and aesthetics. This thesis is a little bizarre and ambiguous, in spite of its Hegelian clarity, and it is the continuation of the entire Hegelian system of philosophy. Hegel declares that the age of art has been achieved, this is the end, and we have now to enter into the age of aesthetics. Already in his *Phänomenologie des Geistes*, he develops his theses on this "end of art", which corresponds to the dialectical achievement of history. Since everything is, according to Hegel, the achievement of self-consciousness, always in three formal stages, or rather the dialectical self-development of the Idea, so is the case of the art. Certainly there is a "history of art" which is elevated at a philosophical certitude in Hegel, and this development is both historical and evolutionary. Although we are here quite distant from Hegel's dialectical conventions, there seems that there is a historically important question about "modernity" which should pass through the bizarre and idealistic assertions of Hegel. This is the very ambiguous nature of everything "modern", as Hegel declares that now "it is time to..."

The evolution of the universe, for Hegel, is the panlogical paradigm which should be assumed to govern history. The evolution of arts is also part of this panlogic history, and obeys to the same dialectical roots as history in general. However, art is unlike thinking or philosophy, since it is developed through the particular, not the universal. As Kant would say, though art is disinterested, it is still obeying to the general rules of historical development.

And what is this historical development? Hegel invokes the earliest form of art, the "symbolical" stage of art, when the disinterestedness was not yet fully developed. Art and religion largely coincided, and a divine giantism prevailed (Egyptian pyramids, Greek temples...) Or everything was reduced to ornamental, symbolic figurations -- the small, traditional artisanship, as in the Indian, Chinese, Arab Orient, but also in Europe. Hegel's reasons can easily be understood since the major and dominant branches of art in this first epoch were architecture and sculpture. According to Hegel, architecture and sculpture with their three-dimensional, "topographic" allure is closer to the Nature (alienated in the Nature, in the extension and matter) and though they possess gigantic formations like pyramids, they obey to the rules of symbolic ornamentations. Thus, the ornament and its symbolic repetition constitutes only a façade, a superficiality and is part of tradition, rather than reasoning. According to Hegel's formula, this is a stage when self-consciousness is religious, closed onto itself, and functioning through a formal self-realization of consciousness as merged with nature (alienation).

Then comes the second stage, dominated by painting: one can see how one of the three dimensions has gone, and painting is basically two-dimensional. Other branches too tend to develop, but fundamentally under the guidance of painting, from Middle Ages up to the Renaissance and the Baroque. This two-dimensionality means that the

role of consciousness increases, since an abstraction and an avoidance of pure symbolism occurs. It is certainly more difficult to "understand" a picture than a sculpture, and even the knowledge of symbols has been transformed: later, Johann Huizinga will describe how there was a late medieval struggle between the Church and popular religion of the masses, the later endangering the authority of the Church not by their lack of faith, but their overdose of faith into images and icons. It was as if the religion was "crystallized into images", and this was nothing but the waning of the middle ages.

To return to Hegel's aesthetics, the third and last stage comes when music and poetry dominate: this is certainly the Romantic epoch, when the intimate friends of Hegel the Philosopher were poets like Goethe, Hölderlin and Lessing, and great musicians like Mozart and Beethoven. The consciousness or the Spirit functioning through the "particular" is here in its highest possible level and power. Music is not "dimensional", it is fully abstract, disinterested and pure. And in poetry, everything is reduced to pure consciousness, to the language in which peoples and individuals are born. This is the ultimate stage of the art, almost its "end" or "telos". One could even say that this was nothing more than Hegel's courtesy to his poet friends.

Yet Hegel is rather concerned, when talking about the "end of the history of art" (history, according to Hegel, is ending everywhere, as it is achieved in the Prussian state where Hegel is living, and the age of philosophy starts with Hegel), with a question: in what sense the art, as the realm of the particular, should pass into the universal and the general? When he declares the birth of an age of aesthetics and the end of the history of art, he assumes that the universality will reign from now on, and it is nothing less than a philosophical concept. Hence, philosophy is something beyond art, for the latter has always remained as the realm of the particulars --things, perceptions, singular objects, events etc. It is difficult that art "thinks", since it cannot generalize, universalize. It depicts something particular, and the entirety of the Idea is only revealed in art as a "part". Thus, the "age of aesthetics" to come is not a higher stage of the history of art, but the lower stage of the age of philosophy, declares Hegel. Aesthetics is philosophical, rather than artistic.

Throughout our comment on Hegelian aesthetics, a burning question is always alive. Hegel declares the age of aesthetics, but we are today, almost two hundred years later, in such a historical position that we can question what has really happened in this Age of Aesthetics. The subtlety of history has perhaps marked Hegel's death with the invention of photography, a totally new aesthetic experience, and approximately one and half century later, we are watching television. Thus, such questions, to be interpreted from Hegel's perspective would soon arise? Is photography a picture, a sculpture or architecture? A rather strange question haunts the historians of photography: why photography waited for the beginnings of Nineteenth century (1830's) in order to be invented, while the chemical photographic recording was already known by the alchemists just as the camera obscura, which has been used since Middle Ages by the painters.

Theses on Hegel's Aesthetics: the evolution of "art" ... increasing role of "consciousness" and decreasing presence of the "matter" (topographic arts versus abstraction) –Hegel's last movement: when he declares that there is still something

beyond “art”—philosophy... the formula: the age of “art” is closed, we are entering into the age of “aesthetics”...

Hence, we believe that the Hegelian aesthetics and the way in which it terminates the "history of art" to declare the age of aesthetics have something to tell us about the new "technical" materiality of arts. We have already mentioned that photography was born approximately when Hegel was about to die. This means that no one can know what would Hegel say about the age of technical images, determined by the birth of photography, which has developed its own cultural and artistic norms. From photography to the "cinématographe" of Lumière, up to the television-video and digital imaging techniques, everything which pertains to "modern" images (as Hegel himself declares that we enter into the "modern age" only through his philosophical system) belongs to the "age of aesthetics" declared by Hegel. And they are already defined by their "ambiguity" --an image which is fundamentally different from the image of the painter, usually taken by a "hunter" of images and visions, rather than by a painter who chooses his or her mise-en-scène and completely renders it into his or her painting.

--fundamental implication of the Hegelian thesis for the “new materials” of Nineteenth century: photography and cinematography as “ambiguous” materials... the age of aesthetics --up to aestheticism... Hegelian vision criticized: the Kantian Sublime returned... philosophies of Aesthetics --notably in Nineteenth century there emerges an anti-systematic (therefore Anti-Hegelian wisdom of aesthetic philosophies --especially with Schopenhauer, Nietzsche and Søren Kierkegaard...)

--Baudelaire and “representation”: the Symbols and Signs... Painter of the Modern Life --a commentary... a history of portrait photography... nature morte or Stijlleven... its cultural history, arising from the memento mori .. about the social evolution of the photographic image --no anticipation by Nicéphore Niepce ...

--Against Freud --Gaetan Clérambault --erotomania and photography... again... Tarde and “valeurs-beautés” (theory of “beauty values” in contradistinction to

--the false image... van Meegeren and Vermeer... Melville's "shape-images" against "form-images"...

Zarathustra and the "untruth" --untruth appears in the person of the "truthful man", developing on the line with the politician, homo religiosus, the man of morality and at the last instance, the artist, each of them defined by a degree of untruth. Deleuze insists that only the artist is the most truthful among them, being capable to represent untruth in its ultimate degree: "The artist too, in his turn, is a falsifier, but this is the ultimate degree of power of the false, since he wants the metamorphosis rather than taking the form of the 'true', that of the True and the Good..." (192***)

--Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle*: --Dionysus by Jean Rouch... on the meaning of the term "cinéma-vérité" ...

Tıp ve Problemleri

Ulus Baker

Doktorlara rağmen ölene dek yaşıyoruz... (Fransız popüler deyişi)

Hayat-Ölüm

Bloson oğlu Ephesoslu Herakleitos “doktorlar kesip dağlayıp bir de karşılığında para istiyorlar, hastalıkların yaptığıyla aynı şeyi yaptıklarından bunu hiç haketmedikleri halde” dediğinde belki de asırlar sonra başka bir düzlemde keşfedilecek bir hayat-ölüm meselesini derinden sezmişti. Elimize kalan fragmanları sürekli olarak hayat-ölüm, uyku-uyanıklık karşıtlıklarını işleyip duruyorlar. Hayat-ölümün bir süreklilik, tek bir “içkinlik düzlemi” üzerine yerleştirilmesi onun “karanlık” felsefesinin esas meselesiydi –inen ve çıkan yol bir ve aynı, ölümlüler ölümsüzlerdir, ölümsüzlerse ölümlüler, çünkü birileri öbürlerinin ölümünü yaşarlar, ötekiler diğerlerinin hayatlarını ölürler... Karşıtların birliği öğretisini asla hayat ile ölümün aynı şey oldukları şeklinde yorumlamamak gerekiyor. Söylenmeli ki Hegel bile “diyalektiğini” geliştirirken böyle bir hataya düşmemişti. Daha çok hayatla ölümün aynı düzlemde yer aldıkları fikrini kabul etmek gerekiyor. Böyle bir öğretiyi hayatı ve ölümü aynı doğaya ve yeryüzüne indirmekti ve Herakleitos’tan Stoa felsefesine, oradan da Spinozacılığa kadar gelişimini sürdürecekti...

Ne demektir hayat-ölümün tek bir düzleme yerleştirilmesi? Öncelikle bütün kültürlerde her ölümle bir hayatın başladığı, hayatın başladığı her yerde bir ölümün vuku bulduğu doğrultusunda bir inanç biçimin varolduğunu, bunun çoğu zaman mitolojilerin esas temalarından biri olduğunu hatırlatmak gerekiyor. Hayatı yinelenen bir çember olarak tasarlayan bu öğretiler bir taraftan “edebi dönüş” fikrine, öte taraftan ölümün “evcilleştirilme” pratiklerine bağlanıyorlar. Versiyonlarından biri ölümü ötedeki bir hayata, bir öte dünya düşüncesine doğru itiyorlar –ruh göçü, ahiret öğretileri... Nietzsche’nin hatırlattığı gibi “ruhun ölümsüzlüğü” inancı herhalde çok basit bir deneyimin yanlış yorumlanışydı: ölürken ıkınma ve can çekişme görüntüsü ve sanki bir şeyin bedenden kopup gittiği fikri...

Ölümü bir öte dünyanın yaşantısına atan dinsel ve ahlaki öğretiler ölümün bu “dışsallığını” onun evcilleştirilmesi için bir çare olarak kullandılar. Hayatı ölümle yargılamak... Ya da daha sofistike ve tek tek tüm bireylere kadar uzanan bir mutlak Tanrı sorgulaması, Son Yargı... Hayatın artık bir sonu, bir amacı ve daha yüksek, aşkın bir düzlemde yer alan bir hedefi vardı. Herakleitos’tan başlayarak Spinoza’ya dek vardığını söylediğimiz “içkinlik” düşüncesi hep bu aşkınlık öğretisi tarafından dinsel ve düşünsel bir baskı altında tutulmuştu.

Ölüm konusundaki en ilginç felsefi tutumu Spinoza’da buluyoruz: canlı bireyin özünün değil varoluşunun sonlanışı olarak ölüm onun için bir hiçtir ve onun bilincine hiç bir kavram sunamaz. Başka bir deyişle bir hiçlik olan ölümü düşünmek bir hiçten ibarettir.

Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili

Ulus Baker

Çıkış noktamız bu kez Jean-Pierre Faye'ın oldukça sıcak ama bir o kadar da ağır felsefi bir karakter taşıyan bir Heidegger metni... Daha doğrusu günümüzün bazı Fransız düşünürlerine yönelttiği bir suçlama metni bu... Diyor ki, sadece Nazizme "yandaş" olmanızın tescil edilmesi yetmez --onun karşısında duyduğunuz bir "korku", bütün tekilliğiyle, felsefenin ve toplumsal hayalgücünün amplifikasyon etkisiyle artarak, herkese geçebilir, bulaşabilir... Sorun bu korkunun ve "düşme" duygusunun (Angst diyordu Heidegger) karşısına çıkarılabilecek imajın çok yalın ve muhteşem oluşuydu --bir çocuğun gözlerinin önünde musluktaki ya da yağmur sonrası bir yaprak üzerindeki damlanın oluşumu...

Sinema, tarihinin belirli dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duydu... Chaplin'in The Kid'i, Eisenstein filmlerinde ateşe ya da uçurumlardan aşağıya atılan bebekler... Ama şu klişe "çocuğun masumiyeti" lafına hiç ihtiyaç duymadan, çocuğun perdede belirişinin bir seçeresi çıkarılabilir: önce Rossellini ve Açık Şehir Roma'da... Sonra Almanya Yıl Sıfır'da intihar eden çocuk... De Sica'nın Bisiklet Hırsızları'nda babasının aşağılanmasına şahit olan çocuk... Yeni-Dalga'nın model filmlerinden birinde, Truffaut'nun 400 Darbe'sinde kırsal dünyasındaki bütün mutsuzluğundan kaçarak Paris'le özdeşleşen çocuk... Çocuğun bir şahit olarak varlığı Griffith'in "aksiyon" filmlerinde de bir şahitliktir, bahsettiğimiz "zaman-imaj" filmlerinde de (mesela Satyajit Ray ve Apu)... Dahası Wim Wenders'in Berlin Üstünde Gökyüzü filminde düşmüş-dolaşan-flâneur meleği bir tek çocuklar görebiliyorlar... Çünkü bir çocuk için "her şey yenidir", ilk kez görülmektedir --Faye'ın andığı su damlası gibi...

Aktör olarak oynatılması en zor insanlar olan çocuklara sinemanın hangi amaçlarla ihtiyaç duyduğu ayrıca araştırılması gereken bir konudur (ve bu soruna çocukların reklamlarda "sömürülmesi" de, ne diyelim, dahil edilmeli). Filmik düzlemde bir çocuğu porno filmde bile oynatabilirsiniz (kurgunun gücü sayesinde)... Deleuze "zaman filminin" çocuğa her zaman ihtiyaç duymuş olduğunun ve duyacağının altını çiziyor: çünkü "şahitlik imajları" en kolay çocuklardan koparılıp alınır... Eylemde pek bulunamayan, ama "seyreden" varlıklar olarak... Ve öznel kameranın icadında "çocukluğun" çok önemli bir katkısı vardır. Hep yeni şeyler sunan bir dünya... Ama bu esas olarak --bu ödevi üstlenecek arkadaşlar için söylüyorum-- günümüz İran sinemasında gerçekleşiyor... Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi ve diğerleri... Bir İranlı kadın yönetmen başı açık bir kadını perdede gösterme yasak olduğu için, saçı traş edilmiş bir çocuğu oğlan kılığında devreye sokmuştu filminde...

Bu ödevi yapacak olan arkadaşların çocukluklarından en az iki üç --ama birbirine bağlanması gerekmeyen-- anı-imajı olmalı... Bende mesela nerede bilmem, ama üç yaşından büyük değildim herhalde, bana etek giydirildiğinin bir imajı var... Banyodan korktuğumun, ya da oyuncaklarla ilk ilişkimin çekice benzer bir şeyle onları kırmakta olmam olduğunun... Daha geç bir dönemde ise, Türkiye'ye tatile geldiğimizde, galiba Belgrat ormanlarında babamla birlikte eşekten düştüğümüz zaman, ona düştüğümüzü haber vermek üzere "düştüğüm galiba baba" dememin... Bunları çeşitlendirdikçe ve yeniden ürettikçe herkes bir Fellini olabilir ama işte bunu yapamaz... Çünkü bu bazı tehlikeli yüzleşmeler içerecektir --anı anıyı açar... Bergsoncu ilke uyarınca tek bir imaj hafızanın bütününe meşgul eder... Bu durumun,

bir Godard karakterinin "demek ki ölmemişim, çünkü bütün hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi" dediği klişe-kovucu tavırdan pek bir farkı yoktur... Sonuçta Bergson'un dediği gibi kendinizi topyekün hafızanın içine yerleştirmeden hiçbir şeyi hatırlıyor değilsinizdir. Algı-ımağ ile anı-ımağ arasındaki esas radikal fark budur. Freud buna paralel olarak çocuk rüyalarının --ki basittirler, düşülür, kalkılır, oynanır, dayak yenir vesaire-- yetişkin rüyalarından farklı olarak katlanılabilir ve çok daha "realist" olduklarına dikkat çekiyordu... Gizli kalması gereken "rüya düşüncesi" belirdiğinde bize bir "kabus" gibi gelir... Ve uyanırsız sonuçta, diyordu Freud...

Başkalarına, mesela Jung ekolüne göreyse çocukluk bir arketipler inşası dönemidir ve hayatın herhangi bir anında belirebilir. Bunun Freud'un kine olanla çok daha sağlam ve estetik açıdan (dolayısıyla bizim açımızdan) çok daha anlamlı olduğunu düşünmek isterdim... Jung yer yer arketiplerin genetik kalıtımın imajlar halinde yansımaları olduklarını düşünüyor gibidir... Oysa imajı bütün özgül maddiliği içinde başka bir yerde görmek gerekiyor: algılanan veya hatırlanan nesnelerin bizzat kendilerinin imaj oldukları bir gerçeklik düzleminde --ki bunu en iyi Bergson'da formüle edilmiş olan bir kavram dahilinde buluyoruz... Sürenin İmağı...

Öyleyse önerebileceğim videografik imaj kaba hatlarıyla şöyle: bir çocukluk anısının, belki de boşuna (ama bu da bir film olur) yeniden algı alanlarında aranışı... Bunu sinemada en iyi başaranlardan birisi Wim Wenders'tir... Annemin puantiye bir etekliğinin anı-imajı şu anda hala var bende; ama bizim çocuklarımız bizim giysilerimizde böyle bir kalıcı imaj tanımayamayacaklar. Çünkü moda artık kalıcı elbise üstüne değil, her yıl değişen elbise üzerinde inşa edilen bir hiper-kapitalist sektör haline geldi... İlk ödevdeki "sessizce yitip gitme" sürecine yeniden geri dönüyoruz burada: fotoğraf teorileri genelde tuhaf bir şekilde ölümle alakalı olurlar -- Bazin, Barthes. hatta ilk portrelere bakan Baudelaire ve onu yazısıyla takip eden Walter Benjamin... Bunun nedenlerini derslerde epeyce tartıştığımızı düşünüyorum. Ama artık can alıcı soruyu sormanın vakti geliyor: ölümün "yitip gidiş" olarak yeniden formüle edilmesi... Farkedilemezlik bu durumun esasıdır (Deleuze-Guattari'nin "devenir imperceptible" kavramı). Mesela çocukluktan ne zaman çıkmış olduğumuzu hatırlayabilir miyiz? Yalnızca diyebiliriz ki "hala çıkmaktayız" ve demek ki hala "yer yer çocuklaşıyoruz"... Çocuklaşmayı göze almak cesaretine ise mesela "sanat" adını yakıştırsak çok abartmış mı oluruz, emin değilim... Wenders "yeni" ile "çocukluk" arasındaki içkin bağı çok iyi kavramış bir sinemacı olarak görünüyor.

Çocuğun filmik imajı her şeyden önce bir manzaraya "maruz kalmak" şeklinde belirir. Griffith de bunun farkındaydı ki, savaş ve arbede içinde, beşiğinde ağlayıp duran bir bebeğin close-up'ını asla ihmal etmezdi... Chaplin ise The Kid'de çocuğu dosdoğru bir filmik kahraman olarak sunuyordu: yardım edilecek, bakılmazsa düşecek, ama buna rağmen yetişkinliğin bütün güçlerini ve Şarlo filmlerinde gerektiği gibi, bütün ironik madrabazlığını daha şimdiden içinde taşıyan bir oğlan... Bu imaj giderek klişeleşecektir ve asla bir daha Şarlo filmindeki masumiyetine geri dönemeyecektir... İnsan türü yavrunun görelisi olarak en geç "büyüdüğü", dolayısıyla uzun bir süre bakıma muhtaç olduğu tür diye bilinir. Bu büyümenin olağanüstü gecikmesine insanlar farklı adlar yakıştırdılar. kimisi deha dedi, kimisi kudsiyet --bazıları masumiyet diyorlar ve Nuri Bilge Ceylan bunu yeniden keşfetmek için çocukluğunun geçtiği köye geri dönmek zorunda hissediyor kendini... Ama çocukluğu tartışmak için bu güzel filmlerin mistisizmine o kadar da ihtiyacımız yok... Bunun için bir çocuğun kahkahasıyla bir su damlası Reynaud'nun filminde olduğu gibi yeterli olabilir.

Çocukluğa dair en yetkin filmik imajlar önce Rossellini'nin "sadece seyrettiği kedere katlanamayıp ölen" ve aslında bu kederi "anladığı" ve "paylaştığı" konusunda hiçbir izlenim edinemediğimiz o oğlanın intihar sahnesinde beliriyor --nedensiz mi? Hayır... Biliyoruz, savaş Naziler için çok doğal görünen bir intihardı. Ve hiçbir yetişkin, kendilerini sorumlu hissedenler de dahil olmak üzere, savaş bittiğinde intihar etmedi... Olsa olsa kendilerini sorumsuz ve ezeli-ebedi olarak haklı hissedenler intihar ettiler ve bu Nazizmin ölüm ve şeref kültürüne uygundu (Hitler, Goering ve diğerleri)... Peki bir çocuk savaşın bitiminde neden intihar ediyor? Bu neorealizmin bir realizm eksikliği değil, görsel-işitsel dünyamıza soktuğu bir kuvvettir. Hatırlayalım ki, birinci savaş "başarılı" bir devrim sayesinde konstrüktivizmi doğurdu... İkinci savaş, liberal Amerikanizme, Marshall Planına ve Stalinizme vararak "dekonstrüksiyon"u doğurdu (bugün Derrida, ama bir zamanlar Heidegger'in Abbau'su)... Almanya Yıl Sıfır'da o intihar eden çocuk her şeye, acılara, yoksulluğa, kötülüğe bir nevi maruz kalır -- Amerikan filmlerinde olduğu gibi kendi başına geldiği için değil, "şahit olduğu" ölçüde... Onca kötülük kendi başına gelmiş olsaydı zaten intihar etmesine gerek kalmazdı, birileri onu zaten yok ederdi... Ekrandaki bir kişiliğin aynı zamanda ekranda gördüğümüz olaylara, manzaralara "şahit" olduğunu hissetmek için sinema Rossellini ile Visconti'yi beklemek zorunda kalmış ve bu da çok yüce bir durumdur. Sinema ve kurgu tekniği (Kuleşof Etkisi) en baştan beri farkındaydı, ama onu nereye, hangi mantığa yerleştireceklerini henüz bilemiyordu. Sinemada biri perdede görüldüğünde tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi bir eylem yapması beklenir... Çehov ilkesince duvarda bir karabina asılıysa ergeç ateş edecektir... Rossellini, özellikle Almanya'da çektiği bu filmde her şeyi askıya alır --karabinayı da, Berlin kentinin yarı yıkıntı halini de... Ama bunu ancak bir çocuk gözüyle yapabilir --her şeyin yeni olduğu bir çocuk gözüyle...

Şahit olduklarınız nedeniyle intihar edebilirsiniz --şahit olmakla kalmadıysanız zaten öldürülmüşsünüz demektir... Unutmayalım ki toplama kampları ve gaz odaları hakkında bilgiler o yıllarda travmatik kesinliklerini kazanmaya başlamışlardı ve bu travma hala Avrupa'nın (anlaşılan mesela günümüz Amerika'sının ya da İsrail'inin değil) kader çizgilerinden birini oluşturuyor. Bu imajlar Deleuze'ün deyişiyle salt optik ve sesli "düşünce" imajlarıdır.

Peki "düşünce" imajlarını bir çocuğa yükleyip durursanız ne olur? Bir çocuk bir yetişkin kadar kapsamlı ve yetkin "düşünemez" demek pek bir çözüm getirmez.

Türkiye'nin “Yerlisi” Olmak

Ulus Baker

(*Hayvan Dergisi* , Cilt:7, Sayı: 43, Sayfa: 34–36.)

Cemil Meriç, “Türkiye aydınının” dünyayı, yani Avrupa fikriyatını Marksistlerden öğrendiğini söylediğinden beri “muhafazakâr” fikriyat artık “yerlilik” düşüncesini temel hedef olarak almalıydı. Ama bu türden her düşünce, geçmişle ortak olmak, onunla birlikte oturmak isteğine dayanır. Bizim muhafazakârlarımızda böyle bir istek yok.

Bu tür muhafazakârlığı harekete geçiren duygular ve tutkular geçmişin değerlerinin korunmasına, ayakta tutulmasına yönelik olmaktan çok, geleceğe yöneliktir. Muhafazakar, özellikle modern çağın insanıdır; eski, “geleneksel” denen toplumlarda “muhafazakâr” yoktur. Bunun nedeni ise çok kolay anlatılabilir: gelenek, eğer gerçekten gelenekse, zaten kendini koruyacak güce sahiptir ve insanların onu korumak, muhafaza etmek için beyinlerini zorlamaya çok ender durumlarda ihtiyaçları olur. Muhafazakârlık, ancak gelenek ortadan kalkarak tarihsel bir hayal perdesinin arkasında kaldığı andan itibaren mümkün olan duygusal bir yaşantıdır.

Muhafazakâr, geçmişe yönelik değildir, geleceğe yöneliktir: yani çocuklarım, toplumum, gelecek de benim yaşadığım gibi, benim arzuladığım gibi yaşasınlar ister.

Bugüne kadar, geçmişin değerlerini korumak, ataların mirasını savunmak çok kolay ırkçılığa ve faşizme yol açan tutkulara dönüştüyse, bunun nedeni, bir muhafazakârın kafasındaki geleneğin büyük bir kısmının devlet, aile, vatan, ülke, millet, halk gibi görece terkiplerden oluşmasıdır. “Yerlilik” fikri de bu terkiplerden pek bağışık değildir.

Fikir ithali

Tanzimat'tan beridir, “fikir ithali”nden başka bir şey yapılmadığı halde, hala bir yerlilik varsayımı, hiç değilse bir “miras” olarak dile getirilip duruyor. İthal fikir denilen şeylerin karşısında sanki “yerli malı” herhangi bir fikir varmış gibi. Bu açıdan düşünce akımları, özellikle radikal sayılabilecek eleştiriler üretmeye elverişliyseler, yerli olmamakla pek kolayca suçlanıyorlar.

Yani, Türkiye'de de, şu ya da bu tarihlerde, olur olmaz kişilerin ağzından hep duyduğumuz bir cümle: “Sınıf mücadelesi dışarıdan ithal edilmiş bir kuramdır.” Bu sözlerin şu ya da bu tarihte dile getirilmediği herhangi bir ülke veya lisan gerçekten yok gibidir.

Hatta sol düşüncenin de bu yerlilik fikriyatından tam anlamıyla bağışık olduğu söylenemez. “Postmodernist” diye tabir ettikleri Foucault'nun çevirilerine bile lüks gözüyle bakan çevreler oldu. Bu da bir bakıma “yerlilik” adına yapıldı. Sanki bu düşünürün acımasızca eleştirdiği kurumları ithal etmek üzere üç yüz yıl inanılmaz ve sürüncemeli “modernleşme” çabalarına giren bu ülke değildi.

Ekonomi - Politik

Marx'ın çok keskin bir gözlemiyle, “ekonomi politik” Adam Smith ve Ricardo'dan önce, kesin olarak söylemek gerekirse yoktur. Çünkü onlardan önce zenginlikler; toprak, hazine gibi büyük ve önemli nesnelerdir. Bu iki adam işin içine kartezyen bir şeyler sokarak ekonominin nesneler düzenini tam anlamıyla tersine çevirir. Dedikleri şu: “Ekonomik değerden bahsederseniz, artık nesnelere bakmayı bırakın. Özneye, nasıl görüldüğüne,” bakın. Böylece üretken özne diye bir şey doğacaktır, değer kaynaklı özneliktir, öyleyse zamandır, mekan falan değil. Kârın aşıkâr özneliği – değer gerçekleştiği sarmal süre, başka bir deyişle “birikim”. Marx'ın eleştirisi, ekonomi politığın iki mucidinin bu özneliği pek de adam gibi değerlendiremedikleri, bir noktada bıraktıklarıdır. En az iki özneliğin konulduğunu göremiyorlar, emeğin ve sermayenin öznelliklerini.

Emek gücünün sahibi olarak işçi sınıfının yerli olmaması, uluslararası olması kaçınılmazdır öyleyse. Endüstriyel kapitalizm kuşkusuz bu insanlar çoğulluğunu “yerlileştirmeye”, “vatan sahibi” kılmaya çabalayacaktır. Yine de Marx, işlerin böyle yürümediğini, endüstri kentinin, üzerinde çalışılan toprağın pek de bir vatana benzemediğini söylemekten geri kalmayacaktır.

Paris düşerken

Marksist düşüncenin “yerliliğe” olanak vermediği yönündeki düşünce her durumda doğruluğunu koruyor. Bunu “ulusalcı sol” gibi bir adlandırmayla, eleştiri hedefi haline getirmek ise, özellikle geç kapitalizm koşullarında, gerçekten gülünçtür.

Ekonomi politik “yer” ya da “yurt” mevhumlarını tanıımıyorsa bu onun bir eksikliğine değil, işere “hayali mefhumlardan” daha derin bir düzlemde bakabilmesine yorulmalı. En azından II. Dünya Savaşı sonrasındaki kapitalist birikim modelinin sonuna yaklaşıldıkça beliren kaçınılmaz süreci, “yerleşik” proletaryanın yeniden yerinden yurdundan olduğunu, “göçmen emeği”nin uluslar-ötesi kapitalist sistem için yeni bir model oluşturmaya başladığını görmek gerekir. Zira bugün, sermaye merkezlerinin aslen yerleşik proletarya tarafından değil de göçmen emeği tarafından nasıl sıkıştırıldığı ortadadır. Fransa'da yaşananlar bunun tezahürü.

Ekonomi-politikten geçecek bir düşünce “yerlilik” mefhumunun, özellikle sol dil için pek de verimli olmadığını, tam anlamıyla bir “zayıf düşünceye” delalet ettiğini söylemek gerekiyor.

Düşünce Terörü

Düşünce dünyasının bugün artık bir zamanlar Marx'ın Ruge'ye yazdığı mektupta dediği gibi, acımasız bir eleştiriye, kutsal sayılan her şeyi tepeden turnağa eleştirmeye, kısacası putları kırarak bir “fikirler terörüne” ihtiyacı var. Muhafazakârlık ve “yer yurt” mevzuları hiçbir zaman bu düşünce terörünün kapsamı dışında tutulmamalı.

Sosyolojik manzara

“Kimlik”, “aidiyet”, “bunalım” gibi mevhumlar, sosyal bilimcilerin “yerlilik” ihtiyacını daha ne kadar doyurur bilmiyorum. Ama en basit toplumbilimsel hayalgücü

bile bunların artık bilimsel bir veri olmadıklarını, olsa olsa bazı duygusal üretimlerin, görünür ya da görünmez güçlerce manipüle edilebilecek ürünleri olduklarını gösteriyor.

Yerliliği kapsamanın bir tür çoğulcu düşünce kriteri olduğu varsayılırken, bunların ne kadar genel soyutlamalardan ibaret oldukları gözden kaçırılıyor.

Marksist analizin temel mefhumlarının “sosyalizmin kurumsal çöküşü”yle artık başvurulmayan arkaizmlere benzetilmeye başlaması gerçekten dünyanın anlaşılabilirliğinin epeyce azalmasına yardımcı olmuştur.

Yerliliğe karşı otonomi

Sosyal bilimler, hatta kendisini bunalım içinde hissetmekten neredeyse gizli bir haz duyduğu sanılabilecek Marksist-sosyalist düşünce, özellikle Türkiye’de bir “yabancılaşma” kuşkusuyla karşı karşıya kalındığında pekâlâ şu “yerlilik” düşüncesine saplanma tehlikesine maruz kalabilir.

İçeriden ya da dışarıdan “suçlayanlara” , “modern kapitalizme eklemlenme süreci” adı verilen bir kronoloji içinde acaba onların ne kadar yerli oldukları sorgusunu yöneltmekten kaçınabilir.

Modernleşme, aslında kapitalizmin modernleşmesi olmayıp, kendi başına ele alınabilecek bir şey olsaydı, onun evrensellik iddiasının da karşısına dikilen “geleneksellik” ve “yerelliğe geri dönüş” iddialarının da ne kadar çürük olduklarının farkına varmayabilirdik.

Gördüğümüz yalnızca insan topluluklarının bir taraftan sömürülmekte, göçe zorlanmakta, yoksullaşmakta oldukları, öte taraftan özerk öznelliklerini üretmekten ve direnmekten asla geri kalmadıklarıdır. Bu açıdan yerlilikten uzaklık suçlamasını, yerinden yurdundan her an edilebilecek göçebeleşmiş insanlara yöneltmek saçmalığın daniskasıdır.

Vicdan: Romantizmin Ufku

Söyleşi: Ahmet Telli / Ulus Baker

ÜTOPIYA mevsimlik hayatbilgisi kitabı 6, Ocak 1999

Vicdan, ahlaktan farklı olarak bir 'güç' durumudur...

Bir başlangıç hali... Doğaya, tarihe, geçmişe ve geleceğe duyulan bir "ilk sorumluluktur"

Voltaire'in Zadig'i, bir bakıma romantik bireyi imliyor, yaratıcı, tek başına, doğayla bütünleşmiş vesaire... Bu Zadig, naif ve kırılığandır aynı zamanda... sonunda her şeyden kopup Fırat kıyısında marul yetiştiriyor. Günümüzün romantiği ise, meczuplar mı dersiniz...

Romantizmden önce bir tür romantizm öncesi duruma göz atmak gerek... Zadig henüz bir romantik birey değildi; bu tür bir bireyselliğin öncüsü ve en etkili kişiliği olan Rousseau'nun yaşamının bir parodisi, bir dostun güçlendirdiği bir parodi olduğu söylenebilir... Romantizmin iki anavatanı var: birisi Almanya, önce Sturm und Drang, ardından Goethe, Hölderlin ve Hegel'e varıncaya dek... Tümüyle "ağır" edebiyat, şiir ve felsefe içinde serpilip geliyor... Dertleri ise, varoluşun bir tüm olarak kavranışı. Akıl ile duyguların çok sertçe karşı karşıya gelmeye başladığı bir dünyada bu ikisi arasında nasıl bir uzlaşma, nasıl bir "birlik", nasıl bir bütünlük oluşturulabilir? Bir taraftan Kartezyen, bilimlere ve Aydınlanmanın hedeflerine karşı bir reaksiyon içeriyor; öte yandan en iyi formülünü Novalis'in bir sözünde bulan bir "kişisel" (bireylikten çok) üretiyor. Bu söze göre, hangi savaş, hangi Devrim, tarihin şu ya da bu anında gerçekleşmiş, büyük ya da küçük hangi "olay" aynı zamanda benim "kişisel meselem" değildir? İşte romantik bireye ya da kişiselliğe ilişkin felsefi formülün bu olduğunu düşünüyorum... Bu Alman kaynaklı, idealist felsefenin macerasını temellendiren "Büyük Romantizm"dir...

Romantizmin ikinci kaynağı ise Protestan İngiltere'nin kırlarında yeşeren "minör" bir edebiyat oldu kaçınılmaz olarak... Tonalitesi minördü, çünkü belki de Roman sanatının ilk görkemli eserlerinin kadın yazarlarca (Bronte, Austen) verilmiş olması bu sonuca yol açtı... Protestanlıkla, kişisel hayatla bütünleştikçe romantik birey kadınlaşır, bir "duygular eğitimi" programına dönüşür... Alman Romantizmi'ne karşıt olarak İngiliz kadın edebiyatının romantizmine bu yüzden "minör", "küçük" romantizm diyorum...

Alman Burjuva devriminin geç bir devrim olmasına karşın, özellikle düşüncede (bir bakıma felsefede) yaratıcı ve etkileyici olmasını nasıl açıklayabiliriz?

Bu sorunun cevabını önce Goethe, sonra da Heine vermişlerdi... Goethe, Rönesans'ın gecikmiş bir ütopyasını dillendiriyordu: Topyekün birey, evrensel bir mikrokozmos, kainatın tümüyle mutlak olarak uzlaşmış bir "kişilik" ideali... Rönesansın salt akli bir uğrağı olan bu "uomo universale" (evrensel insan) aydınlanma çağının Almanyasında herhalde toplumsal olmayan "kişisel devrimler" içinde sınırlanmak zorunda kalacaktı... Heine'nin Alman entelektüellerini (şairlerini, filozoflarını vesaire) karaya vurmuş istiridyelerin okyanusun gelgitlerinin ritmine göre açılıp kapanışlarına benzetmesi bu hali tümüyle açıklar... Ama bu aynı zamanda muazzam bir estetik

kudreti, bireyselliğin kapanmışlığına rağmen edebiyatta, şiirde, müzikte fışkırıp duran bir tür estetik şiddeti uyandırmaktan geri kalmadı...

Beethoven, Napolyon'a ithaf ettiği senfonisini hayal kırıklığına uğraması sonucu, ithafın üzerini çizerek iç şiddeti kendine uygulayan ama hep hayal kırıklığını yaşayacak bir romantik tipi canlandırıyor mu gözümüzde?

Napolyon, işte Heine'nin dediği gibi işleyen bir ruh halini önce uyandırıp sonra da katleden kişi olarak ortaya çıktı... Onu "Beyaz Ata Binmiş Mutlak Ruh", çağın Geist'i olarak selamlayan Hegel'i hatırlamak gerekir burada... Ama aynı Hegel, bir gün üniversitesinde çalıştığı Jena kenti, Napolyon orduları tarafından bombalanırken, pencereden aşağıya bakıyor ve avluda, topçu ateşinin altında çalışmayı sürdüren marangozları seyrediyor... Bütün o sistemli Hegel felsefesinin çıkış noktasının bu manzara olduğunu sezebiliriz, dünyadaki iki temel beşeri kudret, savaş ile emek... Jena felsefesinin ürünü olarak okuduğumuz şu Ruhun Fenomenolojisi, o alabildiğine sistematik eser, Hegel'in karşılaştığı bu yaşantıdan, bu manzaradan kaynaklanıyormuş gibi de okunabilir; ünlü köle-efendi diyalektiği... Savaşı kaybeden Napolyon, romantiklerin -özellikle resim alanında- vazgeçemeyecekleri "resmi" hafızaya yerleşmekten geri kalmadı... Beethoven'in eserini "hakeden" Napolyon kuşkusuz yalnız Romantiklerin kafalarında, onların kendi "kişisel" Napolyonlarıydı... Ama önemli olan bu "öznellik" değil, bu özneliğin ne tür bir yaratıma olanak sağladığıdır. Bütün bunlar Novalis'in formülüne yeni örnekler ve görünümeler sağlar: Hangi savaş, hangi devrim, coğrafi ve tarihsel uzaklık ne kadar büyük olursa olsun hangi "büyük", dolayısıyla "küçük" olay aynı zamanda benim "kişisel meselem" değildir ki? Romantizmi "büyük" ve "küçük" romantizm diye ikiye ayırmam bu çerçeve içinde anlaşılmalı. İngiliz kadın yazarlarının çok derinleştirilmemiş ama kişisel yaşantının bütün yüzeylerini alabildiğine deşip kullanan roman sanatı, yani bu minör edebiyat, Heatcliffe efekti diyebileceğimiz bu yüzeysellik büyük romantizmden o kadar uzakta değildir...

Politikanın ve ekonominin romantik kaynaklardan beslendiğinde ortaya çıkan bu iç-tepkisel şiddet, dışa yönelik bir şiddete mi dönüşüyor? Özellikle Alman ekonomisinin (Bismarck) özkaynaklarına baktığımızda gözlemliyoruz gibi...

Ben eşittir, Ben formülünün filozofu Fichte, Alman ekonomisinin kaynaklarından biridir. İngiliz ekonomi-politikçileri rasyonel bireylerin çıkar maksimizasyonunu formüle etmeye çalışırken Fichte, kapalı bir ticaret devletini neredeyse bir romantik ütopyanın doruğu gibi dile getiriyordu... İlerideki şiddetli ve şiddetsiz bütün Alman "milliyetçiliğinin" kaynağında, tepeden inme Jünker bürokrasisinin modelince gelişen Alman kapitalizminin, endüstrileşmesinin kaynağında Fichte'nin, ardıllarınca "azaltılmaya", dizginlenmeye çalışılan (sözgelimi Hegel) bu "romantik aşırılığı" yatıyor gibidir. Nietzsche'nin tam isabet kaydettiği nokta.. Alman düşüncesinin ve kültürünün yumuşak karnı da budur: şiddet türünün en kötüsü, insanın kendi benliğine yönelik şiddeti eleştirmeden şiddeti, zulümü dışsallaşmış saldırganlık biçimlerini eleştirmeye kalkışmasıdır... Romantik bireycilik çoğu zaman bu ilk şiddette kalır, ötesine geçmez, bir "kaçış" gibi görünür... Romantik bireyciliğin çeşitli formlarını eleştirirken Carl Schmitt'in göstermeye çalıştığı romantizmin tam da bu görünümüdür.

Peki Doğu? Doğulu insanın romantizmi bir yaşanmamışlığa, taklide dayalı, yapmacık ve hissi bir kültür müdür? Yoksa tarif edemediği bir vicdan olarak hep iç dünyasında saklı mı kalacak?...

Doğu'nun dereceleri var tabii. Büyük 19. yüzyıl Rus romanının beşiği olan ülke, herhalde en az Osmanlı kadar doğulu, bir o kadar alacalı bulacalıdır... Aynı ölçüde bir despotizmle ve otarşiyle yönetilir... Yapmacık ve taklit hissiyatı bu büyük romanın yeşerdiği ortam olmaktan geri kalmadı... Bireysel yaratıcılığa yapılan vurgu romantizmin yalnızca bir öznelliği, onların kendileri hakkında ne düşündükleridir. Puşkin, Gogol ve büyük Rus edebiyatı inanılmaz düzeysizlikte ve yapmacıklıkta bir edebiyat kültürünün içine gırtlacağına kadar batmış durumdadır... Onları değerli kılan, Rus intelligentsia'sının modern yaşama bir armağanı olan güçlü, politik nitelikli bir "edebi eleştiri"nin bazı işlere çeki düzen vermesidir. Edebiyat eleştirisi romantizmin doruk noktalarından birisidir ve Rus icadıdır. O dönemde olsa olsa Marx'ın Kutsal Aile'si, kendine özgü başka nedenlerle, "edebiyat eleştirisi"ni içeriyordu. Ama edebi eleştiri kültürünün Avrupa'da "uzmanlaştığını" pek söyleyemeyiz. Bu kültüre Doğulu ya da Batılı deyin, farketmez, bir Rus icadıdır; Herzen, Byelinski ve diğerleri... Bu sayede Rus edebiyatı 19. yüzyılın en derin romanını üretmeye adeta zorlanmış gibidir. Rus intelligentsia'sının o sıradaki portresi, kendisine zorunlu olarak bir "Batı" yaratmak zorunda olan bir adamın hikayesidir: O adam Batı'ya gidecek, onlardan bilimleri, sanatları, ahlakı, felsefeyi öğrenecek ve elbette taklit edecektir, ama esas sorun o değildir... Batı'ya gidiyorsunuz ve bu Batı'yı kendinizin uydurduğunuzu, onun sadece sizin kafanızın içinde varolduğunu öğrenmekten başka hiçbir şey yapamayıp geriye, otarşiyle yönetilen, mutsuz köylü kitlelerinin özgürleşmek bile istemedikleri ülkenize geri dönüyorsunuz... Bugün Doğu'nun Batı'nın "hayali" bir icadı olduğu doğrultusunda çok şeyler yazılıp duruluyor. Oysa bir başka açıdan bakıldığında; Batı Doğu'nun icatlarından biridir. Her durumda, taklit dediğimiz şey içinde bir tür romantizm taşımak zorunda... Taklit ve kültür tercümesi konusunda Doğulu kimliğe dair bir tartışmayı hala sürdürüyoruz. Oysa taklit de bir yaşantıdır ve hakkının verilmesi, değerlendirilmesi gerekir... Burada Rus icadı olduğunu söylediğim "edebiyat eleştirisi" bir "beğeni" meselesini ortaya koyar. Oysa bir romantığe "beğeni"den bahsederseniz kendisini mutlak bir huzursuzluk içinde hissedecektir, bu benim kişiselliğim, varoluşla kavuşmam, doğayla bütünleşme tarzım; nasıl olur da bunu birilerinin "beğenisi" ile yargılanmaya terkedebilirim... Eleştiri romanı, içkin romantizminden kurtararak bağımsız bir kültür, bir edebi tür haline getiren şeydir. Romantizmi dışlamaz, onu üretimine ve yaratıcılığına dikkat göstermeye mecbur eder. Bu anlamda, Herzen ve Rus edebiyat eleştirisi bir tür minör romantizmin atmosferinden uzakta değildi.

Bu minör romantizm 19. yüzyıl sonunda edebiyatımıza girmeye başlayan roman ile bir sentimantalizm kazanarak bugün hâlâ edebiyat tarihçilerimizin vazgeçemedikleri kaynaklar olarak duruyor. Sözgelimi Namık Kemal'in Zavallı Çocuk''unda etkilendiği, ama bir türlü ulaşamadığı Victor Hugo, alttan alta kendini sezdiriyor, ama Zavallı Çocuk, daha o dönemde bile "zavallı" kalıyor... Bu durum, Türk Romanının gelişkin örneklerine rağmen genel olarak bu sentimantalizmden romantizmin kaynağı olarak vazgeçememiş olduğunu mu anlatıyor?

Romantizmin Novalis ile birlikte formüle etmeye çalıştığım genel bir formülü var: En uzak, en önemsiz, en kişisel ya da özel olay bile, kültür hayatında istediği kadar

kendisini gözlerden saklamış, alışkanlıklara sızmış ve sorgulanmamış olarak kalsın, önemlidir. Romantik imgelem için dünya bir bütündür, sadece bilgiyle, kavrayışla, anlamayla yakalanmaz, onu hissetmek, duymak, onun için kaygı duymak da yaşamının tarzlarından birisidir. Bunu Majör Romantizm, Goethe'nin diliyle formüle etmişti... Günümüzde Romantizmin ayrıcalıklı ifadesini bulduğu tür sinemadır, roman değil. Namık Kemal döneminde sinema henüz yoktu ve Osmanlının son dönemlerine kadar tanışmadığı bir kültürdü sinema... Cumhuriyet dönemindeyse Muhsin Ertuğrul'un "tiyatro uyarlaması"ndan başka bir şeyler yapmaya çalışan sinematografik ürünlere geçit verilmedi. Sinema olsaydı, Namık Kemal'in Zavallı Çocuk'una belki bugün "büyük bir eser" gözüyle bakabilirdik. Romantizmin sulugözlülüğünden en uzak bir sinemacının, Jean-Luc Goddard'ın eserinden bir sekansı hatırlıyorum, bu sekans, romantizmin "klişelerinin" tümünü taşır ve terennüm eder: La Chinoise, Çinli Kız, filminde, genç devrimci kız (güzeldir, yani romantik klişelerin ilki) yakalanır, cellatları ona işkence edeceklerdir ama kız o kadar güzeldir ki, yüzünü bir peçeyle kapatmak zorundadırlar... İşkencecileri işlerini görürken, kız sürekli olarak "devrimci sloganlar" atmaktadır fısıldayarak, çünkü güçsüz ve bitkindir... Bu da romantik bir klişedir sıradan sloganlar: Kardeşler...kardeşler.... Ama buradaki sinema imgesinin doruk noktası, anlatılamaz, ancak görülebilir: Kızcağızın yüzündeki peçe, fısıldayışıyla, nefesiyle inip kalkmaktadır, neredeyse yüzü açılacaktır, ama açılmaz, peçe yeniden düşer... Jean-Luc Goddard, romantizmin bir klişesini inanılmaz güçte bir sinematografik imge haline getirmiştir... Katlanılamaz olan bir güzelliği kapatmak zorunda olan cellatlar ve işkenceciler... Seyirci için katlanılamaz olan bir örtü... Romantizm hiçbir zaman en sıradan klişeleri kullanmaktan geri kalmadı. Hatta kitle kültürünün en sıradan ve budalaca klişeleri bile romantizmin malzemesi dahilindedir. Ama romantik duyarlılığın gerçekten işlediği noktadan itibaren, klişeler önce kitlelerin günlük kullanımından sökülüp alınır, imgelere, herkesi ilgilendirmeye devam eden, ama daha önce hiç karşılaşmadıkları imgelere dönüşür. Romantik edebiyatın sırlarından birisi budur. En kişisel, en sıradan, en önemsiz bir ayrıntıdan, en kişiliksiz klişeden bir imge, güçlü bir imge yaratmak...

Jean-Luc Goddard'ın cellatlar aracılığıyla duyumsattığı bir şey olmalı... Vicdan... Tam da burada, romantizmin içselleştirmeye çalıştığı bir olgu olarak vicdan, geçmişten bugüne bir hayalet gibi dolaşıp durmakta. Yine burada romantizmin inanca dayalı karakteriyle, vicdanın dayandığı inanç bir bütünleşme içinde gibi geliyor bana. Ama yine de, "son romantik" küçümseyici anlamına karşın, yine de Nicaragua'da, Küba'da, Türkiye'de dolaşıp durmakta... Nedir bu "vicdan" ve "son romantik" sizce?

Geçenlerde Pierre Klossowski'nin inanılmaz bir romanını okudum... Le Baphomet... Orada romantizmin bile başedemeyeceği, hissiyata ve vicdana ilişkin "son sorunun" sorulmuş olduğunu düşünüyorum. Sorulabilecek en son soruyu soruyor: Bedenden koptukları andan itibaren ruhlar birbirlerine karışabilecek nefeslere dönüşürler, zaman ve mekan sınırlılıkları, bedenlerin hareket ettikleri dünya, onlar için yoktur artık... Ama "vicdan" denen şey, Tanrı'nın son sığınağıdır. Romanın konusunu Tapınak Şövalyeleri'nin son günleri oluşturuyor... Haçlı Seferleri sırasında bankerlik ve aracılık yapan, ama elde ettikleri zenginlikleri kendileri için ancak komünal bir düzen uyarınca kullanan Tapınakçılar, kutsal toprakların kaybedilmesiyle birlikte Fransa'daki topraklarına sıkışıp kalırlar. Kral Güzel Filip'in, onların muazzam zenginliklerinde ve topraklarında kuşkusuz gözü vardır ve onları, belki de Doğulu

Sufi kültürlerle (o korkunç İdris!) karşılaşmalarından gelen bazı inanç ve ritüelleri nedeniyle suçlar, kuklası Papa"ya mahkûm ve aforoz ettirir ve Büyük Efendi"leri Jacques de Molay"nin de dahil olduğu elli kadar ileri gelenini odun yığını üzerinde yaktırır. Bu savaşçı şövalyeler ordusu (ordre) bu dünyadaki yaşamlarında, Hacıların kutsal topraklara doğru yolunun bekçisi olacaklardı... Ama yokedilmelerinden sonra, artık salt ruhturlar, salt nefestirler... Bu belki de romantizmin varabileceği en uç noktadır... Ancak ruhların "hareketine", "eşişlerine" -çünkü sıradan romantizmin anladığının aksine ruh "esinlenmez", "eser"- nüfuz edebilen varoluş biçimleri olarak bu "Tapınakçı" ruhlar, bedenlerinden kopmuş, dolayısıyla birkaçı tek bir bedene girerek, ya da biri birçok bedene dağılarak birliklerini, kişiselliklerini, yani bireyselliklerini "gözden kaybedebilirler"... Ama bu korkunç bir durumdur. "Nefes Kardeşlerinin" kutsal görevi artık bu ruhları "ayrı" tutmaktır, ayrı, bedenlerinden koştukları andaki halleriyle, başka ruhlarla karışmadan, bireyselliklerini kaybetmeden... Bireyselliklerini kaybettikleri ölçüde, birkaçı bir bedene, biri birkaç bedene girerek izlerini kaybettirdikleri ölçüde Son Yargı gününde Tanrı kimi yargılayacaktır? Bu, romantizmin gücüyle dinsel dünyanın en derin tahlillerinden biridir. Birey, sorumludur... Yaptığı her şeyden sorumludur... Bu eski bir fikirdir ve romantizmin çıkış noktasıdır. Ama birey aynı zamanda yapmadıklarından da sorumlu tutulamaz mı? Vicdanın ufkunu bulmak romantizmin en önemli sorunuydu. Yalnızca yaptıklarından değil -bu en eski düşüncedir, en ilkel toplumdan modern hukuksal düzenlere varıncaya kadar zaten vardır- yapmadıklarından, ötekilerden, kendisi olmayanların eylemlerinden, eylemsizliklerinden, yapabileceği ama yapmadıklarından, gelecekte yapacaklarından sorumludur... Vicdanın tanımıdır bu... Romantizmin bu ağır, evrensel ve kozmik sorunun formüle edilmesinde İsa'nın önemli bir rolü olmuştur... Sorumlu tutulamayacak bir karışım haline geldikçe, nefesler, Tanrı'nın Düzeni tarafından artık yargılanamayacaklardır. Tanrıya sadece yargılanabilmek, sorumlu olmak için bir "varsayım" muamelesi yapmak; işte bu dinsel imanın aslıdır... Klossowski'nin romanı, romantik değildir ama romantizmin sorularını en uç noktasına kadar götürür. Artık bireysellik, her türlü olasılığın, geleceğin, şimdinin ve geçmişin bütün "nefeslerinin" topladıkları, içinden sonsuzca geçilmek zorunda olan "her haldir"... İnsani olan hiçbir şey benden uzak değil, sözü bile artık yeterli değildir... İnsani olmayan herşey de oradadır... Klossowski'nin bu teolojik romanını okuduktan sonra romantizmin daha öteye geçebileceğini düşünemez hale gelmemek elimden gelmiyor. Vicdan romantizmin ufkudur; "son romantik" bu en uçtakidir ama artık bireyliğini yitirmiş, en aşağılık ve en üstün ruhların, nefeslerin kararsız karışımından ibaret bir "açıklık" olarak. Romantik birey biraz anlayışsızca formüle edilmiş bir laf... Romantizmin ufku bireyliğin dağıldığı, başka bireyliklere karıştığı, sanallaştığı, zamanı ve mekanı yitirdiği saf duygular dünyasıdır... Devrimci romantizmin bu yüzden artık yeni bir formülasyona ihtiyacı var... Ben bunu bir "aralıklar kuramı" olarak tanımlamak isterdim. Aralık, mesafe değildir. Mesafe birbirlerine ne kadar yakın, ya da örtüşmüş de olsalar iki şey, iki olgu arasındaki "uzaklığı" ölçen şeydir. Aralık ise, birbirlerinden istedikleri kadar uzak olsunlar, iki şey, iki olgu arasındaki "yakınlığı" ölçen şeydir. Nesnel olarak aynı şeyleri ölçerler ama biri uzaklığı ve farkı, diğeri yakınlığı ölçer... Şimdi romantik birey, "aralık" formülüne gönderen düşünme tarzlarından yalnızca birisidir -dünyanın en uzak yerinde gerçekleşen bir olay, bir isyan, bir sömürü, işkence ve eziyet, küçük bir çocuğun faveladaki mutsuzluk ya da sevinç tarzları -bunlar bize "aralıklarla" bağlanırlar... Öyle ki onlar biziz, biz de onlar çünkü aynı sorunları, -tek ve bir olan- aynı hayatı yaşamaktayız... Romantizm bir sulugözlülük değildir, bize çok uzak,

yaşayamayacağımız sonsuz sayıda yaşantının bizde kişisel bir önem kazanışıdır...
Novalis formülü burada da geçerliliğini sürdürüyor...

Bugün vicdandan en çok söz eden inanç sistemleri oluyor sanki... Din ya da kimi ideolojik eğilimler... Bu onların ikiye bölünmesi gibi geliyor bana... Sözgelimi "öldürmeyeceksin", "çalmayacaksın" diyen Musa, kavmine "Mısır"ı soyun" diyor... Yine vicdandan çok sözeden İslamiyet, prensiplerinden biri olarak cihadı koyuyor. Ve yine "sana tokat atana öbür yanağını çevir" diyen Hristiyanlık, kapitalizmin vahşi yanını bugüne dek bağrında taşımayı sürdürüyor... Ne diyorsunuz bu vicdanın "diğer yüzüne"?

Dinsel dogmatikliğin sosyal biçimlerinin en yoğun eleştirisi -burası konumuzla yakından ilgili- Goethe ile öteki romantiklerin biraz da hatalı yorumlayarak çıkış noktası diye kabul ettikleri bir "rasyonalist" filozoftan, Spinoza'dan geliyor... Romantikler onda vicdan ile zorunluluğun, akıl ile tutkuların uzlaştığı bir üst düzlemin bulunduğunu hissetmişlerdi. Onda akıl buyruklar vermezdi. Buyrukları dinler verirdi ve vicdan akla uygun olduğu için değil, kaçınılmaz ölçüde günlük ya da daha "üst" düzey yaşantımızda zaten mecbur olduğumuz bir haldi... Spinoza romantizmin yanlış anladığı babasıdır; Goethe onu yanlış anlamasa, Rousseau yanlış yorumlamasa romantizm, özellikle "büyük romantizm" mümkün olmazdı... Dinlerin buyrukları vardır; özellikle karmaşık, çelişik, duruma göre verilmiş buyruklar... Ama bunlar, özellikle İslamiyette görebileceğimiz gibi, tuhaf, "varoluşsal" kimlik problemlerine de yol açmaktan geri kalmazlar. İslami düşüncenin temel özelliklerinden birisi, taraftarlarının, savunucularının, fıkıh ve ilahiyat alimlerinin pek sevdikleri bir vurguya olanak vermesidir: Levi-Strauss gibi bir antropolog bunu Hindistan müslüman kültüründe çok keskin olarak gözlemliyor; buna göre, "bizim dinimiz en üstün dindir", çünkü çok basittir, çok yalındır ...Doğaya ve bilimlere uygundur... En karmaşık görünen sorunları bile bir çırpıda halledecek, inandığınız anda bütün hayatınızı değiştirecek çözümleri vardır... Onlar bu çözümlere "kurallar" adını veriyorlar... Ama işleyiş şudur: Karının ya da kızının iffetinden şüphe mi ediyorsun?... Çözümü çok basittir; bir örtünün altına kapatırsın onları... Faiz dince yasaklanmış mıdır? İşin çözümü çok basittir; taraflar arasında bir sözleşme imzalanır, orada olayın adına "faiz" denmez, başka bir şey denir, olur biter... Ama bununla sorun çözülmemiş, yalnızca yer değiştirmiştir. Bu kez, ya sokakta karıma kızıma birileri sürtünürse, dokunursa? O zaman da çözüm çok basit; kamu mekanlarında haremlik selamlık, İran'da olduğu gibi ayrı otobüsler filan... Bu yer değiştirme dini mahluku sürekli bir baskı, sürekli bir "varoluş bunalımı" içinde tutar... İsmet Özel literatürünü biraz karıştırmak bu durumu hissettirebilir.

İnanç problemi romantizmin "bireyciliğine" karşıt gibi görünebilir. Oysa romantizmin belli başlı biçimleri, en azından bir tema, giderek bir dolgu maddesi olarak "cemaatçılıktan" pek de uzakta değildirler... İşin ana formülünü bence ilk romantik olan, Jansenist bir cemaate çekilen alim olarak Pascal vermişti... Soruyordu: Tanrı var mı? Tabii ki bunu yüzeysel, tanrının varlığına birilerinin inanıp inanmadığını bir ankette, bir televizyon panelinde sorar gibi sormuyordu... Tanrı var mı? sorusu birinin bu konudaki kanaatlerine ya da hissiyatına bırakılacak gibi değildir... Pascal, bu sorusuyla Tanrının gerçekten varolup varolmadığıyla ilgilenmez. Daha çok, Tanrı'nın varolduğuna dair bahse giren insanın "varoluşsal gücüyle", yokluğuna bahse giren insanın "varoluş gücü" arasındaki farkı, aralığı ölçmek ister... Tanrının varlığına bahse giren kişi, yokluğuna bahse giren ile bu soruyu kuşkuyla karşılayan, cevap

veremem, diyenden farklı olarak hiç değilse bir "varlığı" onaylamaktadır... Yokluğa bahse girmek ise tuhaf bir şeydir; bir tür mutsuzluktur, çünkü varlığını zaten varsaymadığın bir şeyin yokluğuna bahse girersin... Pascal'ı bir romantik, ilk romantik kılan özelliği, herşeyi varoluş durumları ve yaşamsal yaratım kudretleri halinde düşünmeye çabalamasıdır. Dünyayı, felsefeyi, tarihi, bilimleri "anlamak" ya da kavramak yetmez, anlamak varoluşumuzla ilişkilerimizin yalnızca bir düzeyidir, katmanlarından yalnızca biridir... Oysa bir sanat eseri karşısında olduğu gibi, bir şiiri okurken olduğu gibi, onu yaşarken ille de anlamakla sınırlı olmam gerekmez, yeterli değildir ve tümü kuşatıcı değildir anlamak; hissetmek, coşku duymak, öfkelenmek ya da sevinmek de gerekir. Yalnızca varoluşçuluğun değil, romantizmin de kökenlerinin sonsuzca varolmayı çözmeye çalışan 17. yüzyıl düşünce kültüründen kaynaklanıyor olması kaçınılmazdır...

Son soru olarak, anarşist düşüncede romantizm ile vicdan karşısındaki "tutum" ve "duruş" neydi diye soracağım...

Vicdan üzerine vurgu yalnızca dinlerin işleyişine ait ahlaki bir sorun değildir... Bu meselenin en çok yoğunlaştığı yer, kuşkusuz 19. yüzyıldan beri "anarşist" gelenek de olmuştur... Vicdan ahlağın koşuludur, onun önünde gelir, yani ahlağın buyurduğu bir tutum değildir. Ahlak "vicdanlı ol" gibisinden saçma bir şey söyleyemez... Her şeyi buyurabilir, öldürme, çalma, öbür yanağını çevir filan der durur ama "vicdanlı ol" türünden bir buyruk anlaşılamaz. Başka bir deyişle vicdan, ahlaklı bireyi varsaymaz, onun "ilk belirtisi", başlangıç noktasıdır. Yani ahlağın varsayımıdır... Önce vicdanlı olacaksın ki herhangi bir ahlak buyruğuyla, kuralıyla karşılaşabilecek bir yeteneğin, bir gücün olsun... Bu şu demektir: Vicdan, ahlaktan farklı olarak bir "güç durumudur", başka bir şey değil... Ahlağı dinsel ya da ideolojik biçimler altında da olsa, "hayata geçirmek" için bir "dış güce" ya da "çabaya" (eğitime, education sentimentale'e) ihtiyaç duyulur, oysa vicdan bir "başlangıç hali", dış değil, iç bir kudrettir... İnsanın dış buyruklara, zorunluluklara "katlanabilme" gücüne vicdan diyoruz... Anarşistlerin "Etika"sı işte bu kudrete duyulan güvenden, biraz safça olsa da bu gücün onaylanmasından başka bir şey değildir. Bunu bireyden başka hiçbir yerde arayamayacağınız açıktır. Atomlaşmış bir bireycilikten çok uzakta, doğaya, tarihe, geçmişe ve geleceğe duyulan bir "ilk sorumluluk"... Romantizmin güçleriyle anarşiyi zorunlu olarak buluşturan işte budur...

Video Ars Memorativa

Ulus Baker

Videonun Antik Dünya'da ve Ortaçağ'da çok yaygın olan ve 18. Yüzyıldan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutulmuş terkedilen "ars memorativa", yani "hatırlama zanaatıyla" bir ilişkisi yeniden oluşturulabilir mi? Kâğıdın ender bulunan, pahalı bir ürün olduğu Ortaçağlarda (Spinoza'nın ölümünde kitaplığında 180 kadar kitaptan fazlasının bulunmadığını hatırlatmak gerekir sanırım) "suni bir hafıza" oluşturmanın önemi büyüktü. Ars memorativa, başka bir deyişle mnemotekhne doğal hafızanın güçlerini arttırmaya yönelik zorunlu bir kültür faaliyetiydi.

Sözel kültürün egemenliği hikâye-anlatıcılarının icat ettikleri, kullandıkları bu küçük tekniklerle işliyordu. Okuryazar olmadığınızı, ya da çok önemli bir takibat sırasında elinizde kalem-kağıt bile bulunmadığını farzedin. Tek yol düşüncelerinizi ya da anılarınızı "efektif" bir şekilde her an organize ve reorganize etmenizdir. Ars memorativa uygulayıcıları bunun için Ortaçağda "Yerler ve İmajlar Metodları" adını verdikleri bir disiplin geliştirmişler.

Bu Metod --kabaca ve özetleyerek anlatmak gerekirse-- şuna dayanıyordu: zihninizde herhangi bir bina kuruyordunuz --mesela bir ev; ve odaların herbirine sonradan anımsamak istediğiniz imajları serpiştiriyordunuz. Bu sayede imajların serpiştirilme sırası bile birbirlerini çağrıştırmalarına olanak sağlıyordu. Hatırlamak ise hayaldeki bu binanın, bu evin sanal olarak ziyaret edilmesiydi. Cicero'nun bir hatırlatmasını analım: "Düşüncenin içinde ayrıksı yerleşimlerin tespit edilmesi gerekir; elde tutmak istediğiniz şeylerin imajlarını kurmanız gerekir; ardından bu imajları çeşitli yerlere koymak gerekir. O zaman yerlerin sırası şeylerin sırasını takip edecek, belirginleştirecektir. Çünkü imajları doğrudan şeyleri hatırlatacaktır..."

Böyle bir metod hatırlanması gereken şeylerin ortalama bir insanın zihni yeteneklerini fersah fersah aştığı günümüz dünyasında ne ölçüde başarılı olabilir, bu soruya şu anda bir cevabım olamaz. Ancak Antikçağ ve Ortaçağ insanların hatırlamayla ilgili bir problemleri olduğu, "not almanın" neredeyse imkansız olduğu bir entellektüel yaşam sürdürmek zorunda oldukları açık.

Video modern-postmodern insana eski insana oranla daha mı az buluşuyor? Son derecede modern bir teknik olması onu "hatırlama tekniklerinin" dünyasından çoktandır uzaklaştırmış olabilir mi? Yoksa video "hatırlamanın hatırlanması ve yeniden hatırlanması" gibisinden bir formüle cevap verebilecek bir aygıt olarak yeniden kurulabilir mi?

Video Üstüne

Ulus Baker

Yenilik ya da icat nedir diye sorduğumuzda aslında çok karmaşık süreçlerden bahsedebiliriz. Karl Popper "icadın mantığının olmadığını" söylediğinde sorunu görece bir kolaylığa kavuşturuyordu, ama nihai olarak "yeni ne demektir?" sorunu çözülüyordu. Bu soruyu en radikal bir şekilde ortaya atanlar gerçekten de sosyal tarih çerçevesinde Gabriel Tarde, felsefe düzeyinde ise öğrencisi Henri Bergson oldular. Tarde'a göre "yeni" iki taklitler serisinin şu ya da bu anda buluşmalarıydı. Sözgelimi fotoğrafın icadı önünde sonunda çok eski bir camera obscura tekniğiyle bazı maddelerin güneş ışınlarından farklı oranlarda ve dereceler boyunca etkileniyor olmaları konusundaki "simyasal" bilgilerin Niepce'in kimliğinde ve beyinde biraraya gelişlerinin bir sonucuydu. Optik ile kimyanın özel bir bileşimi... Sinema ise kinetik ile fotoğrafın özel bir bileşimi olarak optiği ve kimyayı içermeyi sürdürüyordu. Hatta Hollywood "star sistemini" oluştururken sonuçta bunu bir "kozmetik sanayii" olarak da görmemiş miydi? Boya ve makyaj, ışık ve imaj birbirlerini tekrarlayıp durmaya başladığından beri klasik bir sinema tarihinin içine girmiş durumdaydık zaten. Bazen icadın ve "yeni"nin buluşmaları son derecede farklı türden ortamlar arasında olabilirler. Fotoğrafın başlangıçlarında pozlama süresinin uzun olması gibi sonradan giderilecek teknik bir mesele bile birtakım kültürel ve sosyal oluşumlarla biraraya gelmişti: portre fotoğraf yalnız ölümler üzerinde mümkün olduğu için, 19. yüzyıl ortalarında özellikle Protestan ülkelerde "memento mori" (ölümü hatırla) sanatçıları türediler ve aileleri için ölü çocukları süsleyip püsleyip fotoğraflarını yadigar bırakma konusunda uzmanlaştılar. Pozlama süresi kısaltıkça "sokaktaki resim" teknik olarak elde edildi, ama Rodin ile fotoğrafçı bir arkadaşının bir sohbetinde dile getirildiği gibi bu bir gerilime yol açtı: tamam enstantane fotoğrafı elde edebilmiştik ama sokaktaki hareketli nesneleri, yayaları, arabaları, uçan bir kuşu, koşan bir atı çektiğinizde çok tuhaf bir görüntü elde ediyordunuz. Neden bunları seri imajlar halinde çekmeyelim (Muybridge, Marey)?.. Açıkçası enstantane fotoğraf bir "**film beklentisi**" haline gelmişti belli bir noktada... Hareketi fotogramlar halinde kaydederek yansıtmak... Herkes bunun fotoğraf değil fotogramlar silsilesi olduğunu biliyordu ta baştan beri ve çoğu kişi bunun ne işe yarayacağını, hareketi aynen yansıtmamanın ne gibi bir işe yarayacağını (sinematografinin mucitleri de dahil olmak üzere) pek kestirebilmiş değildiler. Ancak Méliès sonrasında "montaj" devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum, endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir "montajdı" ... Napolyon modern usul ve medeni kanunlarını aslında monte ettirmişti. Mühendislik montajdan ibaretti (ve zaten terim 19. yüzyıl mühendisliğinden türemiştir). Montaj her şeydi ve sinema, her şeyi kaydedebilen bir cihaz olarak ortaya çıktığı andan itibaren modern toplumun özünü en iyi yansıtacak ortam olarak belirliyordu: çünkü sinemanın bizzat özüydü montaj (Eisenstein)... ta kendisiydi... Ve bu sayede sinema modern toplumda neler olup bittiğini başka her şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek araç olarak görünüyordu. Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için "montajın" her şey olması sinemayı, adandığı kitleler ile buluşturacak bir özellikti --uyutulacak ya da uyandırılacak, ayaklandırılacak kitleler.

Sinemanın başlangıçtaki özgüveninin görece olarak çabuk aşındığını söylemeliyiz. Deleuze bu aşınma sürecini hareket-imajın krizi olarak tasvir ediyor. Godard ise suçu "talkies"de, yani "konuşkan filmde" buluyor. Montajdan bu vazgeçiş, Bazin gibi büyük bir sinema filozofunu bile etkilemiş ve sinemanın bu sayede realiteye daha derinden hakim olabileceği fikrini uyandırmıştı onda. Montaj ilkelerini yeterince ve neredeyse tüm zamanlar için formelleştirmiş olan Griffith'in sineması yavaş yavaş montajsız sinema karşısında geri çekilecekti... Ama bu

gerçekleşmedi: montaj televizyona, Godard'ın deyişiyile sinemanın yarattığı o büyük günaha geçti, üstelik bu "yavru" apansız genişleyerek sinemayı da "kayıt altına almaya" başladı. Video teknik bir yenilik olarak bildiğim kadarıyla televizyonun hareket kazanabilmesi ve anında yayından kurtulması için geliştirilmiş televizüel bir teknoloji. Kameranın ufalmasının nedenlerinden biri de hiç değil: 16 ve 8 milimetrelik kameralar bunu zaten sağlıyorlardı: tabii ki savaşı kaydetmek için... Sonuçta enstantane-seri fotoğrafların mucidi ve sanatçısı Muybridge de Amerikan iç savaşı sırasında Kuzey'in cephe fotoğrafçısı değil miydi? Sanatı, "yüce" bir metafizik çerçevede görmüyor olsam da, ondan bazı şeyler beklemek istiyorum yine de... American Independent Cinema (Amerikan Bağımsız Sineması) 16 milimetrelik kameraları günlük hayatın içine atıverdiyse bunda bu kameraların, askerlerin ve Vietnam savaşının elinden kurtarılaraq "sivilleştirilmesinin" büyük bir rolü olmuştur. Kamerayı sokağa çıkarmak konusundaki o büyük gerilimi hiçe sayan büyük İtalyan sinemacılarını unutmamak gerekir... Bu tür kopuşları video adına talep ediyor ve benimsiyorsak bırakın bunun güzergahını işimizi yaparken, arşivlerimizi oluştururken biz tasarlayalım. Biz bütün bu süreci, kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba diye düşünüyorsak bunun nedeni bu tür arayışların sinema tarihi içinde bulunmuyor olması değil. Tam aksine bütün sinema tarihinin bu videografik imaj arayışında olduğu gibisinden bir izlenim. Eğer Coppola bile "video kamerasını alıp evinde, odasında, dışarıda olup biteni çekmeye başlayacak tombul bir genç kızın bir Mozart haline geleceğini" özlüyorsa gerçekten de biraz "eğilimlerin önemi" adını verdiğim şeye dikkat etmek gerekir.

Video meselesinin esasında bir postmodern olgu olduğunu hiç sanmıyorum. Bir defa, daha önce de vurgulamıştım, "ben sanatçıysam ve eserimi, bir hela olsa bile müzeye koyuyorsam, bu bir sanat eseridir" gibi bir tutum tam da moderniteye aitti (Marcel Duchamp, Dada, Gerçeküstücülük). "Alıntı" tam anlamıyla "modern" bir mecburiyettir ve bunun şahikasını kabul edilmeyen ve sadece alıntılardan oluşan tezinde bizzat Walter Benjamin gerçekleştirmişti. Video Sanatı denen şey sanıyorum 70'li yıllarda kendine bir "ad" buldu... ama ağırlıkla minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde: Ulrike Reichenbach ve benzerleri... Video onlar için sonunda "görüyorum" demektir: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla "görüyorum"... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür. Bütün bu minimal uğraşlar alanını bir kalemde silip atmak herhalde anlamsız olurdu. Sonuçta modernliğin en büyük sinemacılarından Dziga Vertov da bu "görüyorum"un peşindeydi: kino-glaz, yani Sinegöz...

Video'nun özünde demek ki "kadın" yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor. Bu hiç de küçümsenecek bir uğraş değildir... Teknolojik bir buluşun performatif-kültürel bir buluşla, dahası bir mücadele tarzıyla son derecede ilginç bir buluşma halidir. Tıpkı Tarde'nin tarihi elerken önümüze çıkardığı sürpriz buluşmalar gibi...

Görüyorum'dan Düşünüyorum'a nasıl geçtiğimize gelince... 50'li yıllardan beri sanat erbabı birtakım kişiler, ama 18. yüzyıldan beri, başta Kant olmak üzere Batının en büyük filozofları bu mesele üstüne düşünüp durdular. Bu açıdan Descartes-Leibniz'den Kant'a, oradan Blanchot ve Foucault'ya kadar gayet net çizgiler tasarlayabiliyoruz. Descartes "düşünüyorum" diye haykırarak modern felsefeyi başlatmış olan kişidir. Kuşku duyuyorum --varolduğumdan bile... ama kuşku duyduğumdan kuşku duyamam... o halde düşünüyorum... demek ki varım... o halde ben düşünen... bir şeyim... Kant daha akıllıydı... dedi ki her şey tamam ama "ben

düşünen bir şeyim" sonucuna öyle kolay kolay varamazsın. Düşünmek demek her şeyi kavramda ta baştan içermek değildir. Düşünmek demek onu mekanda-zamanda realize etmek demektir. Başka bir deyişle Napolyon hukukunda ya da Avrupa sisteminde realize olmamış bir Fransız Devrimi fikriyatı (Voltaire, Rousseau ve genel olarak Aydınlanma) beş para etmez. Kant'tan beri modern dünya düşünceyi ancak mekanda-zamanda gerçekleşmesi bakımından değerlendiriyor. Bugün bir "fikir"den bahsettiğimizde onun imajını da talep ediyoruz --zamanda ve mekanda.**Kurumlaşmamış fikirler bugünkü dünya için bir hiçtirler...**

Fotoğraf, film ve benzeri imajlar üstüne mesela Sontag'ın neden ısrarla Platonik imajlar dünyasına başvurup durduğunu işte bu yüzden anlayamadım... Platon için imaj bir fikrin, göklerdeki uzamsız-mekansız tanrısal ideanın bir yansımasıydı. Bugün bu tür imajlarımız yok: kayıtlarımız var... Şimdi "düşünüyorum" mekansal-zamansal kaydetmedir (Kant). Başka bir deyişle "düşünüyorum" bende bir fikir var'dan öteye geçmeyen bir belirlenimdir. Az şey değildir ama içi boştur. Neyi düşündüğümü anlatmaz... Onun yerine pekala "görüyorum o halde varım" ya da daha karikatürümsü bir şekilde, "yürüyorum, demek ki varım" geçirilebilir. Peki Video ergo Cogito nasıl mümkün olabiliyor? Görüyorum o halde Düşünüyorum dedirtecek koşullar nelerdir? Videonun bu temel Kantçı sorunsalla her zaman ilgili olacağını düşünüyorum.

Şimdi... temel Kant sorunsalı şuydu: şeyler aynı zamanda (salt şey oldukları için bile) kendi "belirlenme" koşullarına sahiptirler. Düşünmek bir faaliyettir, buna amenna, ancak düşünürken düşündüğüm şeyin kendini bana bir sunma biçimi vardır --buna Kant zaman-mekan diyor... Başka bir deyişle "görüyorum" dediğimde bu "düşündüğüm" ve "anlatabildiğim" **O ŞEY** ile alakalı bir şey söylemiş olmam pek de garanti edilmiş bir durum değildir. Şey, bana nasıl sunuyorsa kendini, işte odur ve o şey hakkında bunun ötesinde başka bir şey söyleyemem. Yalnızca onu "düşündüğümü" söyleyebilirim. Ama düşünmek Kant'tan beri düşünülen şeyin değil benim bir belirlenimim, özelliğimdir. Kant'tan önce böyle değildi. Düşünmek şeyin ideasının bizdeki soluk bir yansımasından ibaretti. Fikirleriniz önceden vardı ve onları keşfetmek için uğraşmanız, "hatırlamanız" gerekirdi. Kant'la birlikte "görüyorum"dan "düşünüyorum"a doğru bir hareket mümkün hale geldi: Bu bir "hareketti" ... yani sonradan Hegel'in sistemleştireceği "modern diyalektik" --ki Eisenstein sinemasının bütünü işte bundan ibarettir. Bir imaj bir düşünceyi nasıl uyandırır? Eğer videodan bir "düşünce aygıtı" kurmayı düşünüyorsak bunu elbette bu tür ustalardan dolayımlyarak yapmak zorundayız --ve Eisenstein'in en ileri montaj tekniklerinin bugün reklamcılarının her gün kullandıkları teknikler olmasına da pek kulak asmamalıyız.

"Belirlenme koşulları" nedir peki? Şunu söyleyebilirim: "her yiğidin bir yoğurt yeyişi vardır" deriz de "her yoğurdun bir yiğide farklı bir yeniş biçimi vardır" demeyiz... Bu temel (ve belki de çoğu zaman zorunlu) "öznellik" yanılsamalarından biridir. Videoyu ve sinemayı hep bir aktiviteler zincirlemesi olarak düşünürsek bu meselenin esasını göremeyiz. Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: **günlük hayatın imajları** ve **görsel hikayeler**. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood'un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi, yeniği üretip durdu... Öznellik bir yanılsama haline geldiği zaman modernitenin en korkunç hataları yapılır. Belirlenme koşulları tespit edilmeden öznelğin kurulması mümkün değildir. Başka türlü öznellik her zaman liberal-postmodern formülüne bürünerek herkesin kendi dünyasına ait olduğu fikrine varır. Oysa büyük Leibniz'den beri biliyoruz ki öznellik baştan verili bir "özne durumu" değildir. Bir bakış açısını üretmeyi gerektirir ve şeyler de bu oluşmakta olan öznellik karşısında sürekli olarak değişim halindedirler. Öznellik, başka bir deyişle, her an şeyler durumuna göre yeni bakış açıları

oluşturmak, yeni perspektifler ve konumlar icat etmek demektir --bir an sonra yıkılıp gitmeleri gibi trajik bir durumu her an göze alarak...

Diyelim ki video bizim için bir öznellik icat etme aracı olsun. Bunu biz öyle görüyoruz. Sinema da bir başka "öznellik icadı" tipi olsun. Nesneler üzerinden bu özneliliklerin "dolaşım" tipleri acaba aynı mıdır? Ben hiç sanmıyorum... Sinema ta baştan beri, belli ve farkedilmez ince bir çizgi dışında (bunu ortaya çıkaranlar Lumière ile Vertov oldular) nesnelerini "imaj" olarak sundu. Oysa Kant için (ona "videografinin babası" dersem gülmeye erken başlamayın) hayalgücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayırım son derecede belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir mekan-zaman kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Yani "düşünmenin" "görme" diye bir tarzı, varoluş hali var. Bu düşüncenin bütününi tüketemez tabii ki ama "salt görülebilir" olan, anlatılmakla tüketilemeyecek pek çok şey ve durum var bu dünyada. Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze'ün "hareket-imaj", "zaman-imaj" adını verdiği şeylerle) işler. Video ise bizce "görüyorum" edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı "**seyrederiz**" ama videoyu "**görürüz**" ... Seyir toplumu varsayımı bizi bir uçtan "rüya" sinemasına, diğer uçtan da o sefil televizyona götürürken bu iki belirlenimden kurtulmanın, özgürleşmenin bir aleti olarak videoyu kullanmaya çalışmanın nesinin kötü olduğunu pek anlayamıyorum... Godard işte bu noktada ortaya çıkıyor. Herkes Godard'ın sinemaya sert bir klasik sinematografi eleştirmenliğinden sıyradığını, Cinéma-Vérité ve devrimci film dönemlerinden geçtiğini, sinema filmi ürettiğinde ise illa ki ona videografik müdahalelerde bulunup durduğunu biliyor. Godard bunun için hep "ayrıcalıklı herhangi mekanlar" tesis edip duruyordu: okuldayım, görüyorum neler olup bittiğini... hapishanedeyim ve görüyorum neler olup bittiğini... göstermiyorum... görüyorum... Bu görüyorum sinema cihazının konvansiyonlarında yoktur. Sinema hep bir "gösteriyorum" ile işliyordu. Ve filmlerin "sinema filmi" olarak yapılmış olması salt bir teknolojik meseleden ibarettir. Diyoruz ki video sinemanın büyük ustalarının hep beklediği bir şey olmuştu: etnografik film, Lumière, özellikle Vertov, neorealismo, Nouvelle Vague, Independent Cinema vesaire... "Görüyorum" en güzeli Mahmalbaf'ın o insanı ürperten filminde, hani şu yönetmenin oyuncu seçtiği filminde var... Formül şaheserdir: "görüyorum, o halde göster bakalım..." Görsel-işitsel her şeyi "sinematografik" konvansiyonlar dahilinde değerlendirmekten vazgeçebilirsek ("önünde sonunda bunlar da kurgu yapıyorlar" pek sağlam bir yaklaşım değil çünkü) herhalde videocuların neye yeltendiğini hissetmek daha bir kolaylaşacak. Bu bir avangard değil, başlangıçta belki öyle görünmek istedi, çünkü politik birtakım dertlerle örtüşmüştü. Şimdiyse en modern görsel-işitsel teknolojilerin bir yoğunlaşma odağı mı olduğunun, acaba bir sanata dönüşme ihtimalinin olup olmadığının sorgulanması gibi meseleler etrafında bir tartışma ortamı olarak duruyor.

"Görüyorum"dan "Düşünüyorum"a sıçrayış sinemanın başarmış olduğu bir şey olmadı. Bunu sinema üstüne iki cilt yazmış olan Deleuze de, hala sinema (ama video da) filmleri çeken Godard da itiraf ediyorlar. Hareket-imajların kitlelerin beynine vurup onları düşündürmesi gibi bir ideal, sonuçta festivallerimizi şenlendiren ve eğlence gözüyle baktığımız yarı-sanatsal aktiviteye dönüştü çoktandır. Öte yandan "ışığı göremezsiniz" ama o size her şeyi "gösterir". Biz sinemayı reddediyoruz diye bir mesele yok. Sadece "görüyorum"un o esaslı haklarını savunuyoruz ve "görmenin yüksek yetisi" olduğuna inanıyoruz. Bu yetinin varlığını büyük sinemacılar ispatladılar. Şimdi "yüksek konuşma yetisi" Blanchot için günlük ampirik dilden belli bir uzaklaşmayı, bir tür "yükselmeyi" gerektiriyordu. Günlük konuşmam şudur: "yağmur yağıyor... hava soğuk..." "Ahmet gelecek"... vesaire falan. Bu "düşük konuşma yetisidir"...

Çünkü beni gören birine onun zaten görebileceği bir şeyi "söylüyorum". Bu "yalnız söylenebilir olanı söylemek" değildir. Sadece söylenebilir olanı söylemek gerekir... söylenmekten başka bir ifadesi mümkün olmayanı yani... Bu Blanchot'ya göre "yüksek söyleme yetisidir". Ve Blanchot "parler c'est pas voir", "konuşmak görmek demek değil" dediğinde bunu sözle yapmıştı... Çünkü mesela Foucault'nun, ya da "bu bir pipo değildir"i resmeden Magritte'in aksine "yüksek görme yetisinin" varolabileceğini düşünmemişti. Oysa biliyoruz ki bir filmi "görmek gerekir"... Başka bir deyişle, bir filme gidip, para verip "seyretmek" yeterli değildir... gerçekten onu tüm evsafıyla "görmek" gerekir... ve ne zaman ki bir film "anlatılabilir" olmaktan çıkar, asla "aktarılamaz" hale gelir, o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur.

İtiraf edeyim, yedi yıldır uğraştığım ve çok şükür kurtulduğum doktora tezimi belli bir noktadan itibaren bütünüyle bu tür bir tartışmaya adadım. Derdim sosyal bilimlerde eksik olan bir şeyi "belgesel" denen ama bence filmik yaşantıların toplamına yayılması gereken bir uğraşyla bütünlemek, entegre etmektir. Benim "film-deney" ve "film-fikir" dediğim şeylerden başka bir uğraşım yok. Ne belgeselciyim ne de video sanatçısı. Sonuçta bir "görsel-işitsel arşiv" sıkıntısı çeken bir sosyal bilimci diyebilirsiniz bana. Ama diğer sosyal bilimciler gibi videografik kaydın ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olamayacağını hissediyorum. Mesela "yoksulluk" üstüne bir araştırmada çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha "bilgi verici", yani "duygulandırıcı" olabileceğini biliyorum. Belgesel sinemacılar sosyal bilimcilerden çok daha güçlü etik kaygılara sahipler (gazetecileri bir tarafa bırakırsak). Çünkü kullandıkları ortamın insanlar üstündeki etkisinin ne kadar büyük olduğunu hissediyorlar. Böyle bir kaygıyı ben hiçbir sosyal bilimcide görmedim. Biz anketimizi yaparız, geçeriz... Sonuçlarımızı çıkarırız büyük bir rahatlıkla... ama bu araştırdığımız yoksulluğu "gördüğümüz" manasına gelmez. Onu belki "anlarız", "söyleriz", "iletiriz" ama "görmeyiz". Oysa yoksulluğun pekala birçok, belki de sonsuz imajı vardır. Natürmort tarihi üstüne çalışırken bir fikir uyanmıştı kafamda: yoksulluk nasıl gösterilir? Natürmort 17. yüzyılda Hollanda'da başladığında hep burjuva mutfağının "zenginliği" üstüneydi. Yoksulluk bir tür "memento mori", sembolik bir imaj olarak vurgulanırdı yine de resmin içinde: bir kafatası, tiksindirici bir böcek... Cézanne natürmortlarını, yani 19. yüzyıl sonlarında Fransız kırsalının yıkımını beklemek gerekiyordu "yoksulluğun imajını" görmek için... Açıkçası yoksulluğun imajı nihai olarak "bomboş", "kapkara" veya "bembeyaz" bir tual, ya da ekran değilse, başka bir şeylerle donatılmalıydı... Yoksulluk "varolanlarla" (Heideggerci seinden) gösterilecekse eğer onun pozitif imajlarının da bulunduğunu varsaymak gerekir. Duvardaki bir çatlak, gebe bir karın, güğümünden su döken el... İşte bunların bütün sosyal bilim sözlerinden ve teorilerinden daha güçlü afektif değerlere sahip olduğunu düşünerek bu tezi yazmaya girişmiştim... belgesel sinemayı kendi içinde apayrı bir alan olarak görmediğim gibi, "görsel sosyolojiyi" illüstre edilmiş sözlerden ibaret de görüyordum değilim yani. Diyelim ki şimdi, video bana bu olanağı, mesela yoksulluğun imajlarının arşivini bir tür "görüyorum" yetisine hitap edecek şekilde sunabilecek. Bunu dışarıda aramam, gider çekerim, ya da tam aksine, "yoksulluğun mümkün bütün görüntülerinden" seçme yaparım... Bu meseleye dair bir fikir verecektir. Bu noktada sanat ile bilim arasında herhangi bir klasik ayrıma başvurmam gerekmez. Sanat eserinde "düşünülmediği" gibi bir varsayım imkansız olduğuna göre, düşünürken aynı zamanda hissedilmediği gibi bir fikir de sonsuzca anlamsız görünüyor bana.

Sonuçta:

Evet... derslerimizde, "bu bir video dersidir, sinema değil" diye başlıyoruz... bunun nedeni sadece GISAM'ın salt videografik olanaklarla donatılmış olması değil. Ayrıca sinema üstüne

epeyce konuşup tartışıyoruz; filmler seyrediyoruz vesaire... Ama bununla söylemek istediğimiz başka bir şey var: sinema çekicidir -çeker ve çeker... burada bunun iğvasını değil, videodaki olanaklarla tanışmanızı sağlamak istiyoruz. Arşiv çabalarımız var... filmin önünde sonunda "tamamlanmış" bir bütün olması gerekmediğine, her filmin atonal müzik gibi açık bırakılabileceğine, başka bir filmde devam edebileceğine, bunun için filmik kapatımı sağlayacak hiyerarşik bir düşünme tarzına ihtiyaç olmadığına inanıyoruz...

Bunu ne kadar başarabildiğimiz şüpheli elbette. Ama başarısızlığımızın ortamın başarısızlığı değildir, bizim anlatmadaki ve sonuçlar elde etmekteki beceriksizliğimiz, acemiliğimizdir. İşte belki de bu yüzden Godard'ın beklentilerine yöneliyoruz ve onları anlamaya, iletmeye, anlatmaya, yaymaya çalışıyoruz. Sonuçta ben gerçekten JLG'nin "yeni bir imaj tipi" ürettiğine kani olmuş durumdayım. Görsel-işitsel-grafik --imajın her türünü kapsayan tek bir imaj... yani video-grafi: yani... "görüyorum" ... Godard Histoire(s) du Cinéma'da inanın gerçekten "sinemadan alıyor" değil... yepyeni bir imajlar estetiğiyle sinema üstüne düşünüyor, hayıflanıyor, duyulanıyor, etkileniyor... ama aynı anda sinemayı inceliyor, lanetliyor, kutsuyor vesaire...

Bütün bu meselenin Tarde felsefesiyle nihai ilişkisi ise bence şurada: her "yeni" bir karşılaşmadır. Zaten "içrek" olan oluşumlar "yeni"yi barındıramazlar. Başka bir deyişle sinema estetiği içindeyken video yapamazsınız, olsa olsa onun varolması için Vertov gibi, Rossellini gibi, Cassavetes gibi "arzu duyarsınız". Ama bütün çabalar**VIDEO** yani "**GÖRÜYÖRUM**" içindir --"göstereceğim" ya da "görmeye geldim" gibisinden değil. Tiyatrocular sinemacılara oranla bu gerilimlerin acısını kendi ortamlarında daha sert ve acıtıcı şekilde yaşadılar... Grotowski "her şeyi boşaltıyorum, sadece çıplak vücutlarımız var" diyerek "yoksul tiyatro" öğretisi geliştirdi. Bu aslında sinemanın "gösteri toplumuna" bir meydan okumaydı, tiyatronunkine değil. Niçin? Çünkü sinema hep "varolanları" gösteriyordu ve "olmayanları" pek haberdar değildi. Tiyatroda **GÖRÜYÖRUM** çok tuhaftır ve sizi sahnedekilerle bir rekabet ilişkisi içine sokar. Sinemadaki gibi kahramanın gözü değılsinizdir ve her durumda, sahnede bir şeyler olduğunda farklı bir irkilme haline girer organizmanız... Sinemada ise **GÖRÜYÖRUM**'un ötesinde her an her şeyin olabileceğine, "görünebileceğine" ta baştan inanmışsınızdır. Sinemanın **GÖRÜYÖRUM**'u sizin **GÖRÜ** ve **YÖRUM**'unuza bırakılan bir öznellik tarzıdır. Beki de **VIDEO** yani saf **GÖRÜYÖRUM** sayesinde bu çetrefil olanaklar yığınına kullanabilir hale geleceğiz...

Sonuçta **GÖRÜYÖRUM**'un güçlerinin hala keşfedilmesi lazım... keşfedilmeyi ise beklemiyorlar, nasıl icat edilirlerse öyle olacaklar...

16.12.2002

Visual Thinking - Lecture I

Ulus Baker

This lecture will be a short remembrance of the so-called “technical images”, term coined by Vilem Flusser in his “Towards a Philosophy of Photography”...

In fact, any image which is artificial –from cave paintings to the postmodern fine arts (with mixtures of all materials) is “technical” in the broadest sense of the word...

Or, really there is a room for making a distinction between painting and photography... even I feel some important inadequacies in the treatment of photography and cinematography by Flusser and Bazin –in his article “Ontology of Photography” in the book “What is Cinema?”

Flusser's way to describe technical images is phenomenological –mine and Bazin's are rather psychological...

Phenomenological... it means a Kantian-Husserlian way to develop a sense of subjectivity... Or, according to Flusser, subjectivity in “representational” images (fine arts, painting, sculpture and even dance and theater) differs from the kind of subjectivity in technical images (photography, film, TV, video and digital images)...

The first image is seen, the second is watched and read... There is a readability of technical images...

Secondly, technical images are produced through an “apparatus”... which differs from tools, like the brush and canvas of a painter... or an instrument used by a carpenter...

An apparatus or device is something in-formed... a complex information is there... Flusser calls it a “programme”...

So to speak, photo camera is an apparatus, rather than a tool or instrument. The subject (here the photographer) generally fails to know how it works from within...

“Programmed things” exist everywhere around us and in modern technology: TV, film camera, video, computers etc. are apparatuses, not tools or instruments... with their higher degree of embedded information...

For Flusser, a photographer is like a hunter –a great game... rather than a simple producer or artisan... He has to behave like a hunter to shoot... and thereby he has first to “deceive” the apparatus...

(Reading: the first two chapters of Flusser's book...)

So, we are living in an era of technical images and we are habituated to them –so long, so far, since almost two centuries with photography, we are living the centenary of cinema, more than fifty years of television and video, more than fifteen years of digital images –that is, “computer graphics”.

Every generation read less and watch more... You are reading less than me, but watching more than me. Alas... this is TV that you are watching more than anything else...

This is a culture of images.... they are bombarding us everywhere... not only in cinema halls but in the streets, roads, and through TV inside our houses...

So we have to begin with photography...

Already a long history since Nicephore Niepce invented it: the heliographe... that is, something like “the writing of the sun”... it was 1830...

He was a bad painter and left painting for an amateurish chemistry work –he has done it for helping his son, probably a worse painter than him...

Not only chemistry, but also physics or rather optics... the invention of photography is the meeting of two sciences...

Aristotle already knew about the principles of camera obscura... the dark room... Arabs developed and used them for entertainment... from Renaissance painters on, it was largely used by painters, for having exact shapes and images to copy in their paintings... Vermeer was using it more than anyone else... This was the optical side of Niepce's work...

On the other side, some chemical elements were diversely affected by light, that is with various intensity of photons, in the modern sense... so some materials could “capture”, or “record” light –as known by earliest alchemists...

The historians of photography ask why these two genealogies never met each other until Niepce... photography could be invented thousand years ago... but no one thought to record the image through the camera obscura...

A French sociologist, historian and political economist of the past century says that an invention is the meeting of two series of traditions or “imitations”... at some moment two lines meet each other in an inventor's mind... and the process goes on...

The first photography by Niepce was a shot from the window of his prairie house... a landscape... but just like a mud... since the posing needed more than eight hours, the sun moving around... and shading everything... his sun could only have shapes, not a complexith of shapes, colors or things like that...

Historians of art generally believe that the invention of photography sooner or later affected in the “worse” way the great classical and romantic painting... the great portraits and landscapes, based on the resemblance... Or for me resemblance was something to be removed from painting, in order o give way to a liberation of colors, shapes and forms, to light and everything... It was a prejuge –prejudice-- of the classical and especially romantic art...

From a psychological viewpoint, a painting or sculpture is a representation –there is a supposed subjectivity –that of the painter-- behind the image... he is a creator...

already we have the question of whether photography and its followers could be accepted as “art”...

This subjectivity seems to disappear in technical images: in the writing of the sun, the heliographe, the apparatus works by itself, there is no subject, a brush or mind, without that activity of “hunting” and “deceiving the apparatus”, as Flusser said... and these are not “representations of reality” but the “traces of reality”, according to Andre Bazin... These are completely different psychological forms...

Since we are long habituated with technical images, perhaps it is difficult to understand the “cultural shock” created by photography... You have the trace of the real –not the real itself... but it is nevertheless not a representation of reality... you have your dead parents before your eyes... Bazin says that it is a mortuary and photography had always a relationship with momies and death cults...

The problem was that the heliographe needed long poses –so no way to portraits –a smile could not be preserved on a face for such a long time... so, from a Tardean standpoint, the process (or progress) of photographic imitation will become a tendency towards lessening the exposure time, up to the “instantaneous image”... and from this, to moving images...

But this does not mean that photography was born premature. It had immediate cultural, social and artistic consequences... Louis Daguerre has developed a technique to reduce exposure time... up to five minutes... his works were called daguerrotypes... very small pictures... bibloes etc... they were stamped on almost everything possible in a bourgeois house... it becomes an ornament culture...

Living, animated and moving things could not be captured by photography... in 1839 Louis Daguerre took the first “photographic human image”: a shoemaker and his client, out there, on the coin of a large place in Paris... the place is empty, since the crowds are moving, but not these two persons... so they appeared in the long exposure time...

And if you fail to take the photos of the living persons, you could take the dead... these are the Protestant memento mori –remember death--, especially in USA... in the living room there was always the daguerrotypes of the past dead persons of the family... especially children ... the dead were, still in the nineteenth century, not to be sooner or later be removed from ordinary life... they had to be conserved, at least with their images. This was a family thing...

So, there were artists of memento mori... they were the continuation of landscape photographers or “home photographers” --that is, those who decorated an “inside” to shoot it... they decorated the dead, with their last image before the burial, with flowers, souvenirs and everything...

What is a memento mori? Remember the death and the past dead persons... from the Medieval up to Renaissance, the painters who were generally small artisans, when they had to paint the portraits of a king, of a member of clergy or aristocracy, or of a rich person –poor people were not generally admissible for portraits-- they painted a small skull behind the canvas... at the back... this was the figure of death... everyone

will die, and without his or her wealth... this was a moral thing... a medieval-christian morality...

You can see as an example the famous “The Ambassadors” of Holbein... a skull anamorphose is there... to be seen from everywhere, and through Renaissance, the figures of memento mori tend to take part in the front of the canvas, as an exemplary part of the image itself.

To see how far in the past the death was familiar and inside the ordinary life, you have to read Tolstoy's novel The Death of Ivan Ilyich... the death remains inside the house or homeland...

Figurative or representational arts, just like the popular culture, conserved death inside life... This is almost a “pornography of death”, in modern terms... But this has also been the earliest generation of photography... according to Bazin, it is a momie or death mask...

Evidently, first photographers were impressed by far away lands, that is, colonies for the European... and the press was already there, with their articles, news, but also with their illustrations and caricatures... Inevitably, photography entered into the press... It was a second culture created by photography...

And photography will tend towards the development of the “instantaneous image” ... capable to capture life “as it is” in the streets, places, landscapes... urbanity enters into the art... and in the press, it became already “news”...

However, the instantaneous image also created problems... taking the photos on streets captured life as standstill, having almost paralytic persons out there... this was a debate between Rodin and a photographer... Rodin believes that life and reality could not be captured by photography... fine arts could totalize the movement and represent it in its peak, that is, at its privileged moment...

Thereby, instantaneous photography will tend towards “moving images”, that is, cinema...

Yaralarım Benden Önce de Vardı...

Ulus Baker

Ernst Jünger, *Mermer Yalılar*, çeviren Ersel Kayaoğlu (İstanbul: Can Yayınları, 1996), 128 s.

Metafizizi altetmek, demişti Heidegger, imkânsız! O, basit bir felsefi eğitim yöntemi değildir. Sanki birilerinin fikrini, kanaatini reddediyormuş gibi onu silip atamazsınız. Nietzsche'nin "hakikat sorunu" konusunda vurguladığı gibi, Dünya'nın Batısında yaşayan bir insan türü "metafizik" olmadan değil düşünmek, yaşayamaz bile. Bilginin "bir şeyleri bilmesi" modern metafizik varlıkbiliminin temelini atan Descartes'tan beri, Batı düşüncesinde neredeyse Varlığın tanımının ta kendisi haline geldi. Tanım ise kesinliktir. Freud, Heidegger ile paralel okunması gereken bir pasajında çağımızın çağrısını dışavurmuştu: Bana hakikati değil, kesinliği ver. Nereden geliyor bu garip emniyet tutkusu, güvenli kesinliğe bunca yakarış? Heidegger aşağıdaki satırları yazarken, bir anlamda onun felsefi damarlarından biri olan Ernst Jünger'in erken dönem eskatolojisinden pek uzakta değildir: "Varlık ilk hakikatinde olurken, istem olarak Varlık kırılmalı, dünya mahvolup gitmeye bırakılmalı, insanlar yalnızca emekleriyle başbaşa bırakılmalı. Ancak böyle bir çıkış sonunda Köken'in aniden bir yerlere oturması uzun bir zaman sürecektir şekilde mümkün olacak... İşte bu olay daha şimdiden gerçekleşti. Bu olayın sonuçları dünya tarihinin bu yüzyılda başından geçen olaylardan başkası değildir." Bahsedilen "sonuçlar"ın Ernst Jünger'in doğumevi, yani Birinci ve İkinci Dünya Savaşları olduğu besbelli. Onu Heidegger'den ayıran tek belirti, iki savaş arasının adamı olmaktan çok, savaşın kendisinin adamı olmasıdır. Birinci savaşın romantik gazisi; ikinci savaşın kaçacağı... Ve iki savaş arasında, tıpkı Heidegger gibi, bilim ve teknolojilere dair yazıp durması da türdeş kılmıyor Jünger'in eserini -ne Heidegger'le ne de kendisiyle. Sonuç olarak 1895'te orta sınıf bir kimyacının evinde başlayıp 102 yıl savaşlarla ve barışlarla, umutsuz-umutlu çıkış ve gerileyişlerle geçen bir yaşamdan bahsediyoruz. Jünger'in "dönemeçleri" (Kehre) kuşkusuz Heidegger'inkinden daha fazla sayıda ve daha belirgin: Orta sınıf evde baba otoritesi (ileride Thomas Mann'ın üslubundan sürekli şikayet edecektir), artı baskıcı katolik okulları, ikili bir kaçış istemini kaçınılmaz kılacaktır: Aşırı okumalar yoluyla kaçış ve "dışarıya", "başka bir yaşama" doğru. Birincisi yazar Jünger'i, ikincisi asker Jünger'i yaratacaktır. Aslında anti-semitizmden başka pek bir özelliği olmayan *Wandervogel* (Yitik Kuşlar) gençlik grubuna "belirsizce" katılışı hem aydınlık değildir hem de onu kesmez. Fransız Yabancı Lejyonuna yazılarak Afrika'ya gider, Kilimanjaro yollarında kaybolunca, ailesi tarafından Alman Dışişleri marifetiyle geri getirilir. Neyse ki, Birinci Dünya Savaşı patlak verir de genç adam "burjuva" dünyasından bir kez daha uzaklaşmak fırsatını bulur -cephede çeşitli birliklere kumanda eder, defalarca yaralanır, savaşın sonunda Alman Ordusunun en yüksek Liyakat Nişanıyla onurlandırılır.

Savaşın Jünger'in hayatında bir dönüm noktası olduğunu söylemek yetmez. İki savaş arasında yazdığı ilk eserlerin temaları, bir taraftan Jungkonservative (Genç-Muhafazakar) sağcı ideolojilere bağlanıyorsa, öte yandan derinden derine bir "savaş uygarlığının" portresini çizerler. Üstelik, yakın dostu, *Die Totale Staat*'ın (Topyekün Devlet) kuramcısı Carl Schmitt'ten bile daha derin bir eleştiriyi "burjuva romantizmi"nin dünyasına karşı yöneltecektir: Bu son savaş ülkeler arasında geçmedi -biri geçmekte olan, ikincisi gelmekte olan iki çağ ve iki yaşam tarzı arasında geçti. 19. yüzyıl burjuva ferahlığının, geleceğe yönelik orta sınıf düşüncesinin dünyası, bütün hatlarıyla ve kurumlarıyla geleceğin bu saldırısı altında tuzla buz olmaya gidiyorlar. Ve kazananı kaybedeni olmayacak bu savaşta geleceğin saldırısı global bir endüstriyel toplumdan gelmektedir -Der Arbeiter'da (İşçi) vurgulandığı gibi, barış zamanı emek örgütlenmesi, ağır demir-çelik ve metalurji endüstrilerinin gerektirdiği gibi,

ordudaki askeri örgütlenmenin tıpkısı olmaya doğru gitmiyor mu? İşçi=asker eşitliği işte bu "gelecek dünya"dır. Anlıyoruz ki Nazilerle ilk flört yıllarındaki Jünger, henüz "ütopyasız"dır ve bu ateş, çelik, kan dünyasını belli belirsiz bir nihilizmle onaylamış görünmektedir. Yine de Max Weber gibi liberallerle, Sombart gibi "tutucu-devrimci" iktisatçıların özellikle Alman kulaklara hoş gelen bir çözümlemesi söz konusudur yalnızca: Ağır endüstriyel kurumlaşma otoriter devleti, hafif endüstriyel stratejiler ise Batılı, liberal ve demokratik devleti sırtlarında taşırlar. Diyebiliriz ki "faşist" Jünger, liberal öncülerinden daha samimidir bu formül konusunda: Madem böyle bir gelecek kaçınılmaz bir surette yeryüzünü egemenliği altına alacaktır, o zaman her düzeyde onunla anlaşmaya çabalamak gerekir: Makine bireyi saracak ise, birey de makinayla bütünleşecek ve ülkelerin çelik ve asfalt damarlarından akacaktır. Bu düşüncelerin eş-titreşime girdiği bir felsefe vardır: Spengler ile *Stato totalitario* öğretmeni Giovanni Gentile... Bir de siyasal grup vardır -sonradan Hitlercilere ters düşecek Ernst Niekisch'in "milliyetçi Bolşevikleri" ... Kısaca söylemek gerekirse, Jünger'in de hatırı sayılır katkılarda bulunduğu kafa karışıklığı had safhadadır.

Yine de Jünger'in kafa karışıklığı, Nazilerin yükseldiği dönem boyunca farklı türden, kendine özgüdür: Erken gençlik yıllarında başlattığı innere Emigration (içeriden göç), onu politik eylem alanına gönül ferahlığıyla dalma konusunda rahatsız etmeyi sürdürür. Çok geçmeden, onun iki ana formülünün, şu *Neue Topografie* (Yeni Topoğrafya) ile Die Totale Mobilmachung'un (Topyekün Seferberlik) üzerine atlayan Naziler ile örtük bir bozuşma sürecine girecektir. Formül oldukça politik ve tuhaftır: Her şey tamam da Goering gibi bir adamın *Reichswehr*'in başında işi nedir? Sorunun daha derin çatlaklardan kaynaklandığı zamanla belli olur. Jünger, Hitler savaşı çıkarana dek Nazilerden gizli uzaklaşmasını sürdürür. Savaş yılları bir nevi sürgündür -Fransa ile Almanya sınırında Kirchorst'da çakılır kalır. 1944 yılında ise, oğullarından ikisini de kaybeder -birini cephede, ötekini kendisinin de desteklediği anlaşılan Hitler suikastı sonucu, kurşuna dizilmiş olarak... Alman ordusu, Nazilerle süregiden iktidar mücadelesi içinde eski harb gazisine kol kanat germiştir.

Ama savaş yılları bir kez daha Kehre'ye yol açar -artık çağdaş Alman edebiyatının en güçlü yazarı sahneye girmekte, büyük dönüşüm yepyeni bir "topoğrafya" üzerinde tamamlanmaktadır -*Auf Der Marmorklippen*(Mermer Yalıyar) kitabı 1939'da, herhalde büyük bir cesaret gösterisi olarak yayımlandığında artık ikinci bir Jünger ile karşı karşıyayız. İki kardeş, Akdeniz'de bir kayalık yalıda, sakın bir köye çekilirler. Tehditkar Ormanlı'nın saldırısı yaklaşmakta, kasabanın kenarlarını sarmakta, iç huzuru mahvetmektedir. Ve iki kardeş inanılmaz bir şey yaparlar: Başka bir sakın köye çekilirler! Kaçış çizgisinin böyle bir formülü hem eşsiz hem de tuhaftır. Formülleri en yalın halleriyle tesbit edilmeksizin Ernst Jünger okumak, biraz edebi-şiiirsel hazdan öteye eserin gerçek anlamda kavranmasına götürmeyecektir. İçeriden göçün formülü şudur: Saldırı başgösterdiğinde bir adım geriye kaçacaksın...

Benzeri bir formül, o dönemin jurnallerinde de başgösterir -savaş ve yıkım en çılgın dehşetiyle devam etmekte iken "sükunet"! Bu sükunet ise asla teslimiyet değildir: Her şey bittikten sonra savaşa sarfedilen onca ömrün ardında, alaycı, geride kalacak olan bazı şeylerle, doğayla, yollarla, tarlalarla çok gizli bir suçortaklığı vardır. İkinci bir formül ilkinin tamamlamaya gelir: Nihilizm her türlü düşünceye oranla daha şanslıdır. Dünyanın akışının muazzam sürati, en hareketsiz parçacığı, bir tohum tanesini bile mutlak bir güce eriştirir. Artık en yumuşak en serttir...

Böylece Ernst Jünger'in eserinde bazı formüllerin işbaşında olduklarını, yazınsal uzamın içinde çoğu zaman apansız ama son derece büyük bir keskinlikle sivirmekte olduklarını

söylemiş oluyoruz, Die Glasernen Bienen (Sırça Arılar) tedirginlik verici ölçüde "neşeli" birkaç formül sunmaktadır -özellikle etik ve ahlak konularında. Her zamanki gibi bir savaş gazisidir ve harb yıllarında ince beceriler gerektiren top mermisi sanayiinde istihdam edilmiş, savaş sonrasının "doğal" ortamında iş bulamamaktadır... Çeşitli işler arasında sözgelimi sigortacılığı deneyecektir. Savaş sonrası için en "olanaksız" iş! Hangi kapıyı çalsan eksik kol ve bacaklar... Nihayet Hearst benzeri ütopyaacı bir zenginin malikâne-fabrikasında üst düzey sekreterlik gibi bir iş bulur -hafiften kaçık patronu dev metal endüstrilerinin korkunçluğundan uzakta, çok küçük robotçuklar yapımına tüm sermayesini vakfetmiştir: Cam arılar. Ve tıpkı Jünger gibi koleksiyon meraklısıdır: Savaş araçları, yitik organ parçaları ve savaş hekimliği malzemeleri -"kopartılmış kulakların, organların vahşi sergisi şok etmişti beni", diyor Jünger. Eski savaşların imgeleri arasında (ne *İlyada*'da ne de başka bir yerde) savaş kol bacak kaybetmelerle, sakatlıklarla ilgilenmez. Ancak hilkat garibesi devlere ya da demonlara yakıştırılır sakatlıklar: Tantalos, Prokrustes... Oysa günümüzden şu manzaraya bakın hele: Utangaç ve övünge, ikiyüzlü savaş hekimliğinin hemen sarılıverdiği "neşter ahlakına" bakın. Ya da tren istasyonlarında toplanan sakat dilenciler ordusuna. Ve işte eserin ana formülü: Sakatlıkların kazalardan kaynaklandığını düşünmek "optik" bir yanılgıdan başka bir şey değildir... Dünya ve tarih henüz rüşeym halindeyken sakatlanmış bir ırk olduğumuzdan gelmektedir bunca kaza başımıza... Böyle bir "optik yanılgı" teması hem poetik hem de derinden felsefi-politik mesajlar taşımaktadır: Jünger gibi I. Dünya Savaşı'nda yaralanan ve ömür boyu bir yatağın yalnızlığına terk edilen Fransız şair Joe Bousquet'nin Stoacı formülüyle buluşması şaşırtıcı değildir -"yaralarım benden önce vardı, ben onları bedenimde taşımak için doğmuşum..."

İlerlemenin, "kayıp" ve "eksiklik" üzerine kurulmuş bir uygarlığın vazgeçemediği bir efsane olması kolayca anlaşılabilir. Muhafazakar Jünger artık bazı tedbirler önermek zorunda hisseder kendini -Kant'ın "ahlak doktrini"ne uygun yaşamaya çalışmak ne mene bir hayat getirir? Biraz ana-baba terbiyesi daha önemli değil mi? Böylece, devler dünyasına yönelen erken Jünger'in aksine, savaş sonrasının Jünger'i ısrarla "küçük şeylere", ufak ayrıntılara, minimalizme yönelecektir. Adorno'nun Minima Moralia'sında olduğu gibi, "efendiler kültü"nün, çağdaş tiranlıkların derin bir sosyal eleştirisi bu.

Ernst Jünger'in *Kehre*'sinin mutlak olduğunu asla düşünmemek gerekir. Önce onaylayarak ortaya attığı temalar (sanayi-savaş, geçmiş-gelecek, nihilizm) geç dönem eserlerinde bir kez daha ortaya atılırlar: Bu kez derin ve minimal bir toplumsal eleştirinin yeğînliğiyle. Yazınsal saydamlık ve minimal etkilerin edebi kudreti bu eserin formüllerini gölgelememektedir. Ernst Jünger'in eseri bize şunu söyler: Dünya, Tarih ve Hayat, büyük harflerle başlasalar da hep küçük şeylerin gücüyle ayakta dururlar.

Virgül 4 , Ocak 1998, s. 42-43

Yaratımın Güçleri: Gabriel Tarde'da Ekonomi-Politığe Karşı Ekonomik Psikoloji

Ulus Baker

İtalyan otonomist sosyolog ve filozof Maurizio Lazzarato'nun Puissances de l'invention: psychologie économique contre l'économie politique (Yaratımın Güçleri: Gabriel Tarde'da ekonomi-politığe karşı ekonomik psikoloji) adlı son kitabı henüz elime geçti. Burada ve Modern Görsel Sanatlar derslerinde (keza Birikim ve Virgül dergilerindeki birtakım yazılarda) Tarde sosyolojisine çok genel çerçevede değinmiştik. Durkheim ile polemliğini, Tarde düşüncesinin Bergson felsefesi üstündeki güçlü etkisini, neden Türkiye'de apaçık Bergsoncu olan bazı yazar ve düşünürlerin varlığına rağmen (mesela Tanpınar) asla tanınmamış olduğunu, bugün neden yeniden canlandırılmaya çalışıldığını (özellikle Eric Alliez ve adı geçen çalışmanın yazarı Maurizio Lazzarato tarafından) azar azar tartışmıştık. Şimdilik bir iki detayı vurgulamakla yetineceğim.

1. Negri & Hardt'ın Dionysos'un Emeği (şu anda Birikim Yayınlarının programında, çevrilmiş ama redaksiyonu halen sürüyor) ve İmparatorluk adlı kitaplarının oluşturduğu çerçevede bu yeni kitap (şu anda okumayı sürdürüyorum) nerede duruyor? Maurizio Lazzarato ile yıllar önceki bir konuşmamızda Tarde'ı belki de aynı anda keşfettiğimizi (bambaşka saiklerle de olsa) hissetmiştik. Negri ile birlikte çalışırken ortaya attıkları "gayrimaddi emek" mefhumunda Tarde'a, yani böyle bir emek tanımını ilk kez yapan kişiyi ele almanın zorunlu olduğunu, Negri'nin bundan haberdar olmamasının ise önemli bir eksiklik olduğunu, ne var ki yaşı gereği Negri'nin böyle bir yüklü Tarde okumasına topyekun girişmekten geri durduğunu anlatmıştı.

2. Oysa mesela Deleuze'ün Tarde okumasını oldukça ciddi yaptığı anlaşılıyor -- başvurularında oldukça ender görülmesine karşın, Deleuze'deki Bergsoncu damarın kaynağında bulunan bir düşünüre çok şey borçlu olduğunu düşünmemiz gerekir. Tarde'in çok güzel bir formülünün hem Nietzscheci bir perspektifte okunabileceği, hem de ona karşı ileri sürülebileceği fikri Deleuze'ü ziyaret etmiş olmalı: "Hakikat şudur ki insan, insanda bile hiçbir zaman insani olana hayranlık duymadı, hep insan-üstüne duydu..."

3. Deleuze ile Guattari'nin Tarde'dan yola çıkan sorgulamaları sadece Bergson'dan değil Nietzsche'den kaynaklanıyordu: "peki acaba değer nedir?" Değer sadece ürünün içinde "billurlaşan" (Marx) birikmiş emek midir, yoksa varoluşun üretiminin bir etkisi olarak arzuların, "yeninin yaratılmasının", kısacası fark ile tekrarın içkinliği midir (Tarde)?

3.1 Tarde, Marx'ın ölümünün hemen ardından ekonomiyi ve toplumsal olguları kavramak için cesurca en basit ve yeğnik kuvvetleri iş başına çağırmaktan çekinmemiş olan kişiydi --arzu, sempati, toplumsal bağ... Bunlar, onun neden klasik ekonomi-politiğin içinde saklı bulunan tuzaklara düşmediğini ve ekonomik psikolojisiyle bir çıkış yolu bulmaya yönlendiğini gösteriyor... 68 "fark ve tekrar" mefhumlarının etrafında dönmüş, ama bu tartışma ekonominin alanına sıçramamıştı -- tehlikeli bir alan, ve dönemin militanları ve düşünürleri, bu alanı temkinli bir Marksizmin denetlemesini yeğlediler...

3.2 Foucault bu alana dokunmaya cesaret eden ilk kişiydi: Marksizmin öngördüğü çelişik sermaye/emek diyalektiğinin sonuçta zorunlu bir ikileme dönüşeceğini vurgulayarak "toplumsal güçlerin çoğulluğu" meselesini ayrıcalıklı kıldı. Ancak giderek "iktidar" ve "özne" mefhumlarını yeniden (ekonomiden başka alanlarda da oldukça etkili bir tarzda) tartışmayı bir çıkış yolu addetti... Ancak bu bile "sömürü" ve "egemenlik" mefhumlarının birbirleri tarafından dışlanması sonucuna varıyordu. Başka bir deyişle Foucault için güç ve iktidar ilişkileri sömürü ilişkilerinin hem arka planında yer alan gerçeklikti, hem de sömürü bu güç ilişkilerinin sonuçlarından yalnızca biri olarak görünüyordu.

4. Oysa Tarde her şeyin ontolojik olarak bir "farklar sistemi" olarak okunması gerektiğini söylüyordu. Sonuçta ekonomik ilişkiler alanını radikal olarak farklı iki açıdan okuyabilirdiniz: kapitalist işbölümünün kudretine boyun eğen, onun tarafından organize edilen bir sermaye-emek çelişkisi açısından, ya da zorunlu bir sempati ve yaratıcı işbirliği görünümünü altında...

4.1 Başka bir deyişle (Lazzarato'nun da vurguladığı gibi) Marx hala eski Hobbesçu sorudan yola çıkıyordu: kapitalizmin düzenini mümkün kılan şey nedir? Düzen nasıl mümkündür? Giderek toplumu mümkün kılan nedir? Bu eskilerin Mezopotamyalıların, Yahudi ve Hristiyanların, Arapların (belki İbn Haldun dışında) pek sormadıkları bir soruydu: onlar için toplum zaten ya Tanrı (Agustinus) ya da Doğa (Aristo) tarafından "garantilenmişti". Tek tek insanlar bu yaratımın ürünü oldukları için ya sürüydüler, ya da birer "siyasi hayvan" olarak belirmişlerdi... Sorun Machiavelli ve Hobbes düşüncelerinin dışavurduğu bir gerilimle başlıyordu: bir toplumu mümkün kılan şey nedir? Tanrı da değil Doğa da değil... Düzeni mümkün kılacak, Doğa halinden Toplumsal hale geçirecek bazı güçlere ve eylemlere ihtiyaç vardı: Hükümdar (Machiavelli) ya da Toplum Sözleşmesi (farklı formülasyonlarıyla, Hobbes, Locke ve Rousseau)... Bu durum "düzen nasıl mümkündür" sorusunun Antik ve Modern versiyonlarının apayrı olduklarını göstermekle kalmıyor, belki de böyle bir sorudan kaçınılmasının artık vaktinin geldiğini de haber veriyor...

4.2 Sosyologlar hala "düzen nasıl mümkün?" sorusunu sorup duruyorlar... Buldukları nedenler ise çok muhtelif: Durkheim için "sui generis" bir Toplum... Ve bunun eski teokratik cevaptan çok da büyük bir farkı yok... Kolektif bir üst-bilinç (Levy-Brühl) ya da tarihsel olarak teşkil olan bir "toplumsal işbölümü" ... Tarde bu kavramların "bol geldiklerini" farketmişti... Belki herbiri araştırılacak bir nesneler alanını tanımlıyordu, ancak bu nesnelerin neler olduğunu tanımlamak konusunda hala uğraşıp didindiğimiz düşünülürse pek de bir işe yaramıyorlardı...

4.3 Tarde'a göre Adam Smith'den Marx'a ekonomi-politik, Comte'un "düzen" fikrinden Durkheim'ın kollektif tasavvurlarına sosyoloji bir "aşkınlık" yanılsaması içindedir: belli bir noktada "yukarıdan gelen bir el" vardır sanki --ve işlere müdahale etmekte, düzene koymaktadır. Walter Benjamin bu bozukluğun en muhteşem tarifini yapmıştı: şeylere dokunmaya çabalayıp müdahale edemeyen bir meleğin kısırdöngüsü... Adam Smith bir "görünmez el" tanımlamıştı --onun ekonomi-politiğine karşı çıkarken Marx da Sermaye'yi tanrısal, tüm mistifikasyonların, dolayısıyla metalar fetişizminin kaynağı olan ideolojik bir mefhum olarak tartışma sürecine dahil etti; en kötüsü Durkheim Tanrı=Toplum özdeşliğini dayattı... İnsanlar bu "aşkın" realitelerin altında toplanıp birbirlerine "benziyorlardı" ... Oysa tam aksine

Tarde bu "benzeyişin nasıl gerçekleştiğini açıklamak gerektiğini" vurgular... Başka bir deyişle ekonomi-politiğin açıklamaya başlamasından önce açıklanması gerekir.

5. Tarde'da toplumsal alan her tarafını delik deşik eden güçler, arzular ve kanaatlar toplamından oluşur. Benim kanaatlar sosyolojisine yönelik eleştirel girişimim her noktada karşıma Tarde'in eserini çıkardı. Maurizio'nun ve beraberindekilerin yaptığına aksine onda ekonomi-politiğin Marksizmin de eleştisini kapsayan nihai bir eleştirisini aramış değildim. Ancak bu eleştiride Marksizme ve genel olarak sosyalizme gönderen bölümlerin hiç de hafife alınmaması gerektiği benim için de açıktı: sosyalistler yüzelli yıldır "aşkın" bir düzeni çağırıp durdular --ve bu Dietzgen'den Proudhon'a, hatta Marx'a varıncaya dek, tarihsel bir realizasyonun beklentisiydi.

5.1 Nietzsche'nin kısa ve şok edici formülüyle "Tanrının Ölümü" değerlerin kaynağı ve oluşumu meselesini ciddiye almayı gerektirdi --özellikle bu ikincisi, yani değerlerin nasıl oluştuğu sorusu sosyal bilimlerin doğuşunun zemini. Oysa Tarde'a göre burada da bir sakatlık hükmetmeyi sürdürüyordu: sosyal bilimlerin doğuşu ve ilerleyişinde de öncelikle Batının teolojik-politik parkuru katediliyordu --Smith, Hegel ve Marx bu parkurun etapları oldular... Bu düşüncülerden herbiri için değerlerin oluşumu ve inşaa, kendilerini üretmiş olan insanların eylem ve arzularının üzerine yükselen bir aşkınlığa, transandantal bir alana gönderiyordu. Sanki nesnel bir üst "şey" söz konusuydu --gizli el, İde ya da kapitalizm.

5.1.1 Adam Smith için değerlerin "kaynağı" bireysel mübadele ve üretim inisiyatiflerinin "görünmez bir el" tarafından yukarıdan kodlanmış bir düzeniydi. Oysa bu değerlerin oluşumunu açıklamaz, çünkü ne zaman bir köken ya da kaynak aşkınlığa gönderilse o zaman nasıl bileştikleri açıklanması gereken bir sorun olarak kalır.

5.1.2 Hegel için toplumsal bölünmeler sanki Hristiyanlık teolojisinin birikimine cevap veren durumlardır --köle-efendi diyalektiği emek tarafından düzenlenen bir üst-tarihsel süreçtir. Bütün bu tarihsel çelişkilerin üst düzeyde aşılarak çözülmesi ise bize Devletin aşkınlığını verecektir.

5.1.3 Marx ise değerlerin dünyasının sahte ve tanrısal dünya gibi tersine bir dünya olduğunu söyleyecektir. Dinsel düşünce insanları nasıl yabancılaştırıyorsa değerlerin kökeni ve oluşumu da aynı şekilde yabancılaştırmaktadır. Ve bu "sahtelik" reeldir, "pratik bakımdan geçerlidir". Dünya böyleyse bunun nedeni işbölümüdür.

5.2 İktisatçılar, özellikle Adam Smith ile David Ricardo, bireylerin özerkliğini, özgürlük ve bağımsızlıklarını koruma adına onları tıpkı Leibniz'in monadlarıymış gibi "kapalı" varlıklar olarak ele almaya zorunlu kaldılar. Ve tıpkı oradaki gibi, bireysel eylemleri sanki önceden kurulu bir uyum yönlendiriyor olmalıydı.

Yaşı Sıçanın Pratik Kediler Kitabı'ndan - Kedilerin Adlandırılması

Thomas S. Eliot - Çeviri: Ulus Baker

The Naming of Cats

Thomas S. Eliot

The Naming of Cats is a difficult matter,
It isn't just one of your holiday games;
You may think at first I'm as mad as a hatter
When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES.
First of all, there's the name that the family use daily,
Such as Peter, Augustus, Alonzo or James,
Such as Victor or Jonathan, George or Bill Bailey--
All of them sensible everyday names.
There are fancier names if you think they sound sweeter,
Some for the gentlemen, some for the dames:
Such as Plato, Admetus, Electra, Demeter--
But all of them sensible everyday names.
But I tell you, a cat needs a name that's particular,
A name that's peculiar, and more dignified,
Else how can he keep up his tail perpendicular,
Or spread out his whiskers, or cherish his pride?
Of names of this kind, I can give you a quorum,
Such as Munkustrap, Quaxo, or Coricopat,
Such as Bombalurina, or else Jellylorum-
Names that never belong to more than one cat.
But above and beyond there's still one name left over,

And that is the name that you never will guess;
The name that no human research can discover--
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular Name.

Yaşlı Sıçanın Pratik Kediler Kitabı'ndan Kedilerin Adlandırılması

Çeviri: Ulus Baker

Zor iştir kedilerin adlandırılması,
Zannetmeyin ki tatil günü oyunlarınızdan biridir
sadece;
Çatlağı teki olduğumu düşünebilirsiniz,
Her kedinin en az ÜÇ AYRI ADI olması gerektiğini söylersem.
Hepsinden önce ailenin kullandığı şu gündelik ad vardır,
Peter, Augustus, Alonso ya da James gibi,
Victor ya da Jonathan gibi, George ya da Bill Bailey gibi –
Her biri anlamlı gündelik adlardır nitekim.
Hoşunuza gider mi bilmem ama,
Daha süslü adlar vardır bir de:
Plato, Admetus, Electra, Demeter gibi—

Ama her biri anlamlı gündelik adlardır nitekim.

Fakat ben derim ki, her kedinin farklı bir adı olması gerek,

Özel bir adının, daha gururlu bir adının olması gerek,

Başka türlü nasıl dik tutabilir kuyruğunu,

Nasıl gerebilir bıyığını, nasıl yaşatabilir gururunu?

Bu tür adlardan bir grup veriyorum işte size:

Munkustrap, Quaxo veya Coricopat gibi,

Ya da mesela Bombalurina veya Jellylorum—

Bu adları taşıyabilir ancak bir kedi.

Ama tüm bunların üstünde ve dışında bir ad daha var,

Bir ad ki tahmin edemezsiniz asla –

Ama KEDİNİN KENDİSİ bilir ve itiraf etmez hiçbir zaman.

Baktınız ki dalmış bir kedi derin düşüncelere,

Diyeceğim o ki, nedeni aynıdır hep:

Kafasını takmıştır adını düşünmeye, düşünmeye,

düşünmeye:

Dile gelmez, gelse bile getirilemez

Derin ve akıl sır ermez

Biricik Ad'ını.

Yeni-Hegelci Bir Marksizm

Ulus Baker

Kitaplık 23-24, s. 32-36.

1. Öksüz Süreçler

Önce düşüncenin çağdaş tarihinden bir görünüm: Yirminci yüzyılın görünüşte mutsuz tarihi içinde dolaşmaya bırakılan bazı "öksüz süreçlerden" bahsedilebilir. Üstelik bu süreçler belli oranda Marksist etkiler de taşımaktadırlar. Rus biçimciliğinin, reel-Marksizmin, Alman sürgün düşünürlerinin başlarına gelenler üzerine yapılan vurgu, bir tür marjinalleşmeyi zorunlu olarak içeriyorsa da, Jameson'ın kitabından kaynaklanan özel ve güçlü bir cesaret var: Diyalektik düşünceyi diriltmek. Bir eleştiriye hemen girişmek gerekiyor: Marksizm ve Biçim başlıklı yapıtın bir yöntembilimi varsa, o da "diyalektiğin biçimsel uygulanması" adına öksüz süreçleri, mutsuz ve karamsar Adorno'yu, Umut İlkesi'nin Bloch'unu, Bunaltı'nın Sartre'ını, marjinalleştikleri noktalarda, artık varlığına alıştırmaya çalıştığımız periferide, merkezkaç güçleri içinde yakalamak yerine, Hegelci bir sistematiklik düşüncesine uygun olarak, "merkezlerinden yakalama" istemine dayanıyor. Buna karşın, Amerikan kültür dünyasına açılmayı "akademik neo-pozitivizmin" (pozitivizmden çok uzak olduğunu sandığı düşünürleri, akademik bir jargon içinde durmaksızın yeniden dillendiren akım, özellikle Foucault, Deleuze, Derrida gibi düşünürlerin yaşamını ve eserini amentü haline getirir) dünyasına bir meydan okuyuşla tamamlamayı uman özgün bir düşünür olarak Postmodernizm'in yazarı oldukça uzun bir dolaşmayı gerekli bulmuş görünüyor.

Süreçlerin en öksüzünden başlıyoruz böylece: İlk formülü, kötümserliği dillere destan, elitizmi defalarca eleştirilmiş Adorno sunacaktır... "Bilgi de, nesnesi gibi, belirli (?) çelişkiye zincirle bağlı olarak kalır..." Jameson'ın bu "izlenimci" tasarıma gösterdiği saygı övgüye değer görünüyor. Ayrıca Adorno'ya gösterdiği sabır da... Belki de yüzyılımızın çalışma masası en dağınık düşünürlerinden biriyle "diyalektik" bir uzlaşmaya kalkışmak gerçekten zorunlu bir maceradır. Bölük pörçük Adornoesk izlenimlerin gerçekten diyalektik, ama her durumda "imkânsız" bir bütünlüğe hizmet edebileceklerini düşünmekte Jameson'a dek geç kalınmış görünüyor. "Parçalanma"nm düşünürü değil miydi Adorno? Ayrıcalıklı kavramı "kültür sanayii" ile, "olumsuz", yani "parçalı" bir diyalektiği harekete geçirmeyi amaçladığı herhalde doğrudur. Belki de Simmel'den farklı olarak, izlenimlerden yola çıkan bir sosyoloji yerine, diyalektik arkaplandan hareket ederek yaşamın izlenimlerine varmayı amaçladığı da doğrudur. Bir "çökmüş güçler bahçesi"yle karşılaşırız orada: "Dinlemenin çöküşü" bir "çıkış noktası", bir tartışma örnekçesi oluşturur. Adorno'nun Stravinski karşısında, bir kutup olarak destekler görüldüğü Schöenberg de "biçimin" elinden kurtulamayacaktır. Adorno'nun "bilgisi", Jameson'ın gözlemine hak verelim, bir taraftan nesnesiyle birbirine karışmayı hem üslup hem de yöntem olarak seçmiş bir arzuya bağlanıyor. Ama Adorno, galiba Jameson'ın ödemeye pek niyetli olmadığı bir bedel ödemişti: Hiç de "diyalektik" karakterli olmayan bir çelişkiler örüntüsünü ziyaret ettiği yerlerin izleniminden kendi "bilgisi"nin, dolayısıyla parça-bölük eserinin içine çekmek. Mutsuzluğu incelemek mutsuzluk verecektir. Acıların temasası, izlenimlere dönüştükçe acı verecektir. Böylece, Adorno'nun kurguladığı Batı Müziği Tarihçesi, dinlemenin çöküşünün, bir bozulma sürecinin izlenimci bir tarihine dönüşecektir: Bir teratoloji, bir bozuk biçimler bilimi. Schöenberg'e bile trajik bir ömür biçilecektir: Batı müziği, dinleme faaliyetinin kurumsallaşması içinde bir "doğallık dışı"na gönderdiğinden, Schöenberg'in kullandığı müziksel gereç, şu on iki nota eninde sonunda bir sisteme, bir "biçime" dönüşecektir. Zamanın kodlanamaz yönünü kullanmayı amaçlayan Proust romanı,

izlenimlere boyun eğen bir müdahaleyle, aynen Schöenberg'de eserin oluşturacağı ayrıcalıklı birimin devreden çıkarılması (özgürleşme miydi bu?) yüzünden zamanını yitirecek, galiba hep "mekânın" peşine düşecektir: İrtum... Stravinski'nin çözümü ("biçimleri katmanlaştırarak", yaratımı biçimlerin eline ta baştan terk ederek özgürleşmeyi uman) ne kadar sahteyse diyalektiğin gerektirdiği öteki kutupta, Schöenberg'de eserin biricikliği yitip gidecek, daha doğrusu eserin birinde başlayan süreç, başka bir eserde devam edecektir. Adorno'yla tek tek eserlerin kayboluşunun yitik ufkundayız.

Ama Jameson, bu bedeli ödememekte diretecek gibi görünüyor: Öksüz süreçlerin nüfusu yeterince büyüktür ve sonraki uğraklar, Benjamin, Bloch ve (ilginç) Schiller olacaktır. Artık "zamanın temellendirilmesi" gerekmektedir. Yine "izlenimci" bir tasarım, "diyalektiğin değişkelerini" kovalamaya çağrılmıştır: Benjamin'in eseri her şeyden önce, zamana doğru açılan bir "uygulama" diye sunulmaktadır: Baudelaire'e, "Dünya Başkenti Paris'e", başka bir deyişle "modern zamanların başlangıç anlarına doğru uzanır Benjamin. Sanki "yakın bir tarihe", belleğin henüz örselenmemiş, hatta "kopmamış" olduğu bir döneme uzanmak, olağan Marksist tarihyazımının güc yetiremeyeceği bir nostaljiyi gerektirmektedir. Bu bellek acı verir, çünkü bir projeye işe başlanmış olduğumuzu ve bu projenin zorunlu başarısızlığını her an hatırlatır. Benjamin'in de masası dağınıktır. Buna karşın kavramları takımadalar halinde örgütlenirler ve okuyucuda kişisel izlenimleri üretmeye adaydırlar. Faustçu dünya, bütün modernist övüngeçli içinde, Faust'un aslında hiçbir "an"a, "dur bekle" diyemediğini unutmamalıdır. Neredeyse "ütopik zaman"a geçeceğiz. Formül burada "geçmişin anımsanması" olarak zamandır ve Horkheimer'in bir formülünü tekrarlar: Sorun, geçmişe hiçbir şekilde müdahale edemediğimiz gerçeğidir. Geleceğe yönelimin "modern" tarzı, özlem ve burjuva ferahlığı, tarihsel maddeciliği derinden yaralamıştır: Elbette muhafazakârlığın bir paradoksuyla karşı karşıya kalırız burada: Muhafazakârlık, önce Weimar, ardından Nazi kültüründe olduğu gibi "hafızasız"dır. Geçmişe yönelmekten çok "geleceğe" yönelir ve gelecek kuşaklara kendi yaşam biçimini, baba-oğul, ana-kız özdeşliğini dayatır. Başkalarının hikâyesini anlatabilmekte özel bir yeteneksizlik türüdür bu. Nedense Benjamin'in temel kavramı olan Jetztzeit, "o anda, birden oluvermiş olma" hali, onu "merkezden", diyalektiğin içinden yakalamaya çalışan Jameson'ın dikkatinden kaçmış görünüyor. Çünkü kullanmayı önerdiği eksen Hegelci bir seçmecilik türüdür ve Benjamin'e burada attığı rol Adorno'dan "zamanın kötülüğü"nden Bloch'a, "geleceğe yöneliş" e geçiştir. Peki acaba bir taraftan Adorno, öte taraftan Benjamin ile Bloch arasında böyle bir diyalog geçmiş midir? Benjamin'de "ânın ebediliği", kaydedilmişliği olan şey, "mekanik yemden üretimi" bile bir sanat modeli haline getirmiyor muydu? İşte ayrıcalıklı "modern" sanatlar olarak sinema ve fotoğraf. Makine egemenliği "yine de" büyüleyici haleyi silemeyecektir. Benjamin'in bu güveni son anlarına dek koruduğu anlaşılıyor. Artık Jameson'ın formülünün ötesine geçerek, onun "biçim" e attığı birincilliği (ona göre diyalektik bir biçimler düzenlenişidir) yapıllaştırabiliriz. Eserinin ilerleyen sayfalarında Jameson'ın Sartre'a attığı bir bakış tarzı daha Benjamin'de hazır bulunmaktadır: Modernliğin her yerden yansıyan bir özelliği onu "boş yapıların egemenliği" olarak görüntüler. Önce olan, öznenin "geçmiş" olarak bellekten çekip çıkardığı, her zaman zaten orada hazır bulunandır: Simmel'in de gösterdiği gibi, üsluptan bile bir yapıymış gibi söz edebiliriz. İşte bu yapının bir "teolojisi" olacaktır. Bir "edebi biçim"i olacaktır, müzikal bir formu olacaktır. Bu bakımdan Benjamin kadar Hegelcilikten uzak bir "biçimcilik" yoktur ve eserinin "diyalektik bir uygulama", hele hele "yorumsama" başlığı altında ele alınması haksızlık olacaktır. Çünkü onun izlenimciliği biçimin sunduğu formların yalnızca birer yan ürün olduklarını, asla içlerinin doldurulması gerekmediğini ona hep hatırlatmaktadır. Sanki Benjamin süreci, öksüzlüğü arzulamaktadır ve merkeze çekilme arzusundan o ölçüde uzaktır. Oysa Jameson bunu kapatılacak bir açık olarak görmekte, boşluğu bir ön-Romantiğin (Schiller), bir "gerçeküstücü"nün (Breton) ve Faustçu

imgenin yetersiz atılımlarıyla doldurmaya çalışmaktadır. Bunu kitabın son bölümünden ilk bölümlerine doğru başlattığı Hegelci saldırılardan anlayabiliyoruz. Kitap baştan ve sondan iki defada başlatılmakta, başlıklandırılmış iki bölüme ayrılmaktadır: Birincisine, sürgün düşünürlerinin öksüz süreçlerinin güzel bir hikâyesi dersek, ikincisi, başlıktaki Marksizm sözcüğüne hakkını verecek tek girişim olarak gördüğü bir yeni-Hegencilik türünü damıtmaktadır: Lukâcs, Sartre ve tarihsel insanbiçimcilik...

İşte Freud, o anda, bir "kör nokta" işlevini görmeye çağrılmaktadır: Biçimin öncelliğini bize anlatacak olan odur. Bilinçdışı biçimseldir ve biz henüz Lacan'da değiliz, Marcuse'nin bilinçdışını aklama çabasıyla baş başayız. Marcuse, gerçek anlamıyla gerçek aktörlerin (özellikle 'tarihsel' aktörlerin) ortadan kalkışının düşünürüdür. Tolerans son derece soysuzlaşanadır ve aktörlüğü kaldırır ortadan. Yüzeyselleşme geneldir ve bilinç, galiba bilinçdışı güçlere atfedilen karanlıktan çok daha zifiri bir geceye gömülmüş bulunabilir. Aynen Benjamin gibi, burjuva rahatlığının muhafazakârlıkla iç içe geçişi söz konusudur. Jameson'ın Marcuse ve Reich gibilerini, onlara yönelti len "doğalcılık" suçlamalarından korumaya çalışması haklıdır. Ama onların gerçekten "doğalcı" olduklarını teyit etmek şartıyla. Benjamin'in makine ile doğayı pek de birbirinden ayırdığına delalet eden hiçbir işaret olmadığı gibi, Marcuse'den kaynaklandığı kabul edilen bir modern tüketim toplumu ve arzular rejimi eleştirisinin kaybedilmiş bir doğadan geldiği düşüncesinin haklılığı da su götürür.

İnsan doğasını tümüyle doğadışının şaşırtıcılığıyla darbetmeyi amaçlayan "gerçeküstücü" Breton da, Jameson'ın kurmayı umduğu işlevsel bütünlük (diyalektik) için yetersiz kalmaktadır: Öncelikle, Breton'un "Sağ kanat" diye yadsıdığı "gerçeküstücüler" vardır işin içinde. Breton'dan çok onların (Artaud ya da Breton ile açık polemik içindeki Bataille nerededir burada?) katkısıyla, sanatın "aktörlük" kuramını eşleyen bir "kurtarma estetiği" devreye girer: Eğer Benjamin ile Bloch tarafından temelleri atılmış bir "aktörlük kuramı", bize, sanatçının farklı zamanların ve mekânların acılarını, tasasını, kaygısını ya da mutluluğunu kendi bedeni (tuali, kalem-kâğıdı, ekranı, merceği, mermeri) üzerine çektiği ve Deleuze'ün deyişiyle "gururla parlattığı" yarı-Stoacı bir ekonomik düzeni anlatıyorsa, gerçeküstücülük sanata son derece elverişsiz toplumsallık katmanlarının (mekanik yeniden üretim açısından Benjamin, dinlemenin çöküşü, kültür sanayii açısından Adorno vs) elinden nesneleri kurtarma harekâtını yüklemektedir. Başka bir deyişle, "büyük sanat" diye yadsınan şeyin her zaman yapageldiği (sözelimi Merleau-Ponty'nin Cezanne sunumunu hatırlayın) işi anımsıyoruz: Buna göre sanatın eğer bir işlevi olacaksa, nesneleri ve hakikâtlarını içinde düzenlenmiş oldukları, boyun eğmek zorunda bırakıldıkları düzenin elinden çekip almaktan başka bir şey olamaz bu. Reklamın ve kitle iletişim araçlarının, uluslararası kapitalizmin aldığı yeni biçimcileri ayakta tutan şu akışkan figürlerin elinden nesneler, sanki teker teker, estetik düzeyde yürütülecek bir mücadeleyle alınmalıdırlar. Benjamin'in çizdiği Baudelaire portresi, bu işlevi yürürlüğe koymak üzere sanki daha o zamandan iş başındaydı. Eğer aktörlük kuramı uyarınca sanat bir tür "acıları", "sorunları", Nietzsche'nin söylediği gibi bir "maskeler" oyunu içinde kendi üzerinde, etinde ve bedeninde yansıtmak faaliyeti ise, bir "kurtarma harekâtı" olarak sanat, "nesnelliğini" kaybetmiş bir dünyada biçimler tarafından düzenlenmiş ve simgesel değerlere kavuşturulmuş nesnelerin gövdesini kurtaracaktır. Gerçeküstücülüğün bu ikinci işlevin kısmi bir görünümünü ve aktivizmini oluşturduğu doğrudur. Ancak bu onun Jameson tarafından da itiraf edilen yetersizliğini de göstermektedir: Ütopyaı içten kavrayabilme gücünden yoksundur. Bu itirafla birlikte modernliğin tüm tarihini kateden ütöpik süreçten bahseder Jameson. Tarihsel bakımdan iki uca ihtiyaç vardır: Modernliğin başlangıcına yerleştirebildiğimiz Schiller ve belki de sonuna, "daha öteye" açılacağı noktaya yerleştirebileceğimiz Ernst Bloch. Dolayım elbette Freud'a ihtiyaç duyacaktır çünkü her şey, ütopyanın "belli bir anlamının" bastırılmış olduğu rahatlıkla

anımsatılabilir. Spuren'de, İzler'de bile Bloch izlenimci dostlarından apayrı izlenim mekanizmalarını ayaklandırmıştır: Bir öykücüdür o ve izlenimler oralardan, Benjamin'in Leskov için (hani şu "hikâye anlatıcısı") yaptığından çok farklı yollardan türemektedirler. Hafıza çok uzak kıtalardan, İncil tarihinden Torah'tan hatta Binbir Gece Masalları'ndan ithal edilebilecektir. Ama izlenim hep bir "gelecek atılımı"dır artık. Bloch'un eserine bolca serpiştirdiği öykücükler genellikle şöyle bir programı takip ederler: Talihsizlikler üst üste gelmiş ve öyle bir karmaşık yığın oluşturmuşlardır ki, insana "artık bu devam edemez", "bu kadarı da olmaz" demekten başka bir çare kalmamıştır. Ama aynı şey, artık sallantıda olan bir burjuva ferahlığı için de geçerli değil midir? Bu kadar da talihli olunamaz... Ve talih, elbet bir gün, kaçınılmaz şekilde, üstelik kendi birikiminin dinamiğiyle ters dönecektir. Jameson'ın Bloch'u ve Umut İlkesi'ni devreye sokuşu (unutulmamalı ki amaç diyalektiğin bir "gelecek tasarrufu"na ihtiyaç duyurmasıdır) bu noktada iyice anlaşılmalıdır. Bu öykücükler pek az Hegelci unsur taşırlar. Eğer onları "diyalektik uygulamalar" diye kabul edersek diyalektiğin "parça-bütün" meselesi için bütün söylediklerinden vazgeçmek zorunda kalırız. Hegelci diyalektik ise Protestandır: Jameson'ın da söylediği gibi, "talih dönüşü" zaten Protestan burjuva zihniyetinde ta baştan içerilmiştir... Rahat değildir burjuva ve Stravinski'nin müzik konusunda benimsediği gibi kendine "kurallar" koymaktadır hep: Giysiler, örfler, katı kurallar, bile, terim mazur görülürse, pekâlâ "tarzlandırılmışlardır". Bloch ise bizi sanki "içerilmemiş", "katlanılamaz" bir zamansallığa taşımaktadır: Ebediyete sığramaya bir adım kaldı! Burjuva rahat değildir, çünkü umudu deneyimleme biçimi çaresizce biriktirmenin yapısı üzerinde cereyan eder. Ve elbette talih, bir gün tersine dönecektir. İşte Umut İlkesi budur: Tarih de talihin hareketini kovalayan süreçtir ve ters döner... İlkel birikim "değersizleşmeden" kapitalizme gecikmediği gibi, kapitalizmin varabileceği son noktaya erişmeden bu ters dönüşün gerçekleşmeyeceği yolundaki Marksist öğretisi kesintiye uğratılmıştır. İsterseniz Lenin'le arkadaşların "Kapital'a karşı-devrim"de bir Bloch öyküsü kahramanları olarak okuyabilirsiniz. Jameson yer yer, Marksizmin "kehanet" düşüncesinden ve "inançlardan" bahsedilerek suçlanmasının pek de gocunulacak bir şey olmaması gerektiğini söyler. Gerçekten de Tanrı ölmüştür ama inançlar ayakta dururlar. Sanki modern dünyanın insanı "inanca inanmakta", onu bir "biçim" olarak saklamaktadır. Her şey gibi ütopya da bir "öksüz süreç" olarak kalmayı sürdürür.

2. Tarih ve Talih

Tarih ile talihi örtüştürebildiğimiz noktaya kadar gelince, öksüz süreçlerle ilişkimizi kısmen bitirmiş oluyoruz. Artık Hegel anıdır ve bütün modernliğimizi formüle etmiş olan bu düşünürü bir kez daha dolayımalmalıyız. Yapılacak iş artık basit görünmektedir, ama yalnızca görünüşte. Bilindiği gibi, son birkaç onyılda içinde, Jameson'ın Marksizme yeniden aşılmasını umduğu Hegelcilik kadar tartışma konusu edilmiş bir konu yoktur: Sartre'ın ve Lukacs'ın "insanbiçimcilikleri" kötü ve katı yanlarından arındırılarak bir araç olarak, daha doğrusu, diyalektik anlar olarak kullanılacaklardır. Şimdiye kadar ele alman düşünürler pek "bölünmez" kılıklarda çıkıyorlardı karşımıza. Oysa diyalektiğin ihtiyaç duyacağı "bölünmeler" bir Lukacs'a uygulanabilecektir: Tarih ve Sınıf Bilinci'nin, Roman Kuramı'nın "genç" Lukacs'ı ile geç dönemin, "gerçekçi" Lukacs'ı... Ama Jameson, ayrımı belli bir tarzda ortadan kaldırmayı önerir. Seçtiği, son dönem eserinin ışığında gençlik dönemi eserlerini yorumlamaktadır. Bunun Althusser'in Marx'a uyguladığından oldukça farklı olduğunu hatırlatmaya gerek yok. Althusser ile takipçileri, doğrudan doğruya yaşlı Marx'm eseri üzerinde yoğunlaşmayı seçtiler. Şu "epistemolojik kopuş"un terk edildiği dönemlerde bile bu tavır sürdürülmektedir. Çoğu kişi için Lukacs esas "öksüz", esas "haksızlığa uğrayan"dır. Yaşamının ve eserinin ölümüne kadarki ve ölü münden sonraki macerası bu görüşe belli bir haklılık kazandırıyor. Jameson, onun çok özel bir başarısızlığından zengin bir ders

çıkarılmasını öğütler haklı olarak Son demlerinde tekrar gençliğindeki konumuna geri dönüşü... Sanki talih ile tarih, Bloch'ta örtüştükleri noktadan sonra birbirlerinden ayrılmaktadırlar yeniden. Gerçeklikle ilişki Roman Kuramı'nda, geç dönem Lukacs'ında olduğundan daha büyük bir sorun, neredeyse bir kaygıdır. Ama bunun nedeni, pek emin olunmayan, kaypak bir "gerçeklik" ile rahatça kırılan, bir bağın hissedilmesidir. Geç dönem Lukacs'ı ise gerçekliği ontolojikleştirmeye, yansıtma ve mimesis kuramlarını temellendirmeye kalkışacak kadar emin hissediyor gibidir kendini. Erken dönem Lukacs'ında gerçekliğin kaypaklığı, romantik karakterin ne kadar derinliğine inilirse inilsin, geriye henüz temsil edilmemiş bir şeylerin kalışından kaynaklanıyor gibidir. Geç dönem Lukacs'ında ise aynı kaypaklık estetik temsilin özel ama o kadar da evrensel karakterinden gelmektedir. Ama Jameson'ın altını çizdiği gibi, her iki Lukacs da sanatın ortaya çıkışını "biçim" ile "içerik" arasında cereyan eden çatışmalara bağlıyor değil midir? İçeriğin içine akan toplumsal bir hammadde vardır elbette: Ayinsel malzemeler ve ağlayan kadın çığlıkları... Ancak, "biçim"e kavuşturulmaksızın bunlardan özerk sanat yapıtına götürebilecek hiçbir süreklilik, hiçbir Kral Yolu gösterilemez. Orada bir yerde gizlenen, Jameson'ı da yanıltmış olduğunu söyleyebileceğimiz bir ihmali hemen işaretlemeliyiz: Tartışma, hammaddenin de kendi biçimine sahip olduğunu, en ilkel toplumda bile ayinselliğin ciddi ve karmaşık biçimler taşıdığını, ağlamanın ve haykırmanın kendisinin sıkı sıkıya kodlanmış ve düzenlenmiş olduğunu önemsiz bir öngerçeklik olarak kabul etmektedir. Peki bu noktada daha da öteye geçerek, Messiaen'in "sanatçı kuşları"ndan ve Orman Sesleri'nden, beyaz-uğultudan bahsedemez miyiz? Estetik işlevin insanda ortaya çıkışının "tarihsel" bir süreci takip ettiği düşüncesi haklı olsa bile sanatın "insanbi çimliliği" tek bakış açısı olarak kabul edilmek zorunda değildir. Aksine, Gilles Deleuze'nün işaret ettiği gibi, bu "tarihsellik", sanatı ve estetik davranışı farklı yaşamsal çıkarılara (ayinsel, dinsel, mitolojik) bağımlılıktan kurtaran sürecin bir "gecikme" kılığında karşımıza çıktığından kaynaklanıyor olamaz mı? Biraz aşırı bir özdeyişle, belki de "insan sanat konusunda doğaya göre epeyce geç kalmıştır..."

Sırada, elbette Jameson'ın malzemesinde ayrıcalıklı bir yer tuttuğu anlaşılan Sartre vardır. Ama diyalektik uygulama açısından Fransız düşünce dünyasına gerçekleştirilecek bu ziyaret zorlukları arttırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Belki Varlık ve Hiçlik'in, ya da Eleştiri'nin Sartre'ı ile, geç dönemin aktivist Sartre'ı arasında yapılacak bir "bölme" bir fantezi olacaktır ama, Adorno ile, Bloch ile işe başlayan Jameson'ın Sartre'da daha derinden işleyen bir bölünmenin içerildiğine dikkat çekecek konumda olması gerekirdi: Sartre'da pek çok "öksüz süreç" ifade bulmaktadır ve tıpkı Freud'un kendi malzemesine uyguladığı şiddete benzer bir şiddetle bastırılmaktadır. Bir taraftan güçlü bir biçimde tarihe "inanır". Aynen Freud'un, belki Antik Yunanlıların pek inanmadığı bir Oedipus efsanesine inanması gibi. Öte taraftan felsefesinin içine serpiştirilmiş olan bir dizi "bekâr" kavramla karşılaşırız: Dizisellik ve pratico-inerte tarihin donma (Levi-Strauss'a göre "ayarlanma") noktalarını gösterirler. Kurumsallaşmış bir "hep orda olma" hali yok mudur? Ancak bu soğuk kavramların verimliliği yeterince değerlendirilmemiş gibidir. Aynı durum Jameson'ın eserine de yansır: Gösteren ile gösterilenin ayrımı diziseldir ve birincisi, ikincisine tarihsel bir fon oluşturmaktadır. Bir dille teçhiz edilmiş doğarız ama onun bize gösterdiklerinin bir anlamı yoktur henüz. Derken Les Mots'nun Sartre'ının ağzından sert bir protesto yükselir: "Masa" dediğimde, önümdeki, şu bildiğimiz, örtüsü lekelenmiş, üzerinde devrilmiş şarap şişeleri meyva artıkları duran masayı, onun ta kendisini istiyorum. Simgelerin ve dilin "baştan verilmişliği" gerçekte bu kavuşmanın önüne dikilen bir engel değil midir? Sartre böylece buluşunun hakkını vermez: Levi-Strauss'un zarafetle formüle ettiği gibi, "ta baştan beri anlamlandırıyor du dünya, neyi anlamlandırdığını biz henüz bilmeden..." Bu buluşa hakkını verecek, fenomenolojiyi alabildiğine "yassıltan" başka bir yol yok mudur? Biraz tartışma hemen bir başka buluşa yol açacaktır: Camus'ye söylenebileceği gibi, imgelerin ve anlamların ta baştan verilmiş olması

anlamsızlığın ta kendisidir. Spinoza'cı bir deyişle, "zorunlu yamlsama"dır. Çünkü, yukarıda Les Mots'dan devşirdiğimiz söz dizilerinin çağırıldığı masanın dünyası, anlam açısından Cezanne'ın üzerlerinde meyvelerini betimlediği beyaz örtülü yıkık dökük köy odası masalarından alabildiğine uzaktır. Neden dili kullanırız? Çocuklarımıza ev ödevlerini yaptıkları masayı temiz ve tertipli tutmalarını "öğretmek" için... Sözcükler kırılmakta, farklı betimlemeler içinde, farklı rejimlerle düzenlenebilmektedirler öyleyse. Jameson'ın Marksist bir yazın kuramında neden Bakhtinvari bir diyalojizmden bahsetmeden geçtiği anlaşılıyor. Bu sonuncusunda roman hiç de gündelik dilden uzaklaşmış, yükselmiş (Lukâcs'ın isteyeceği gibi) bir özel dil değildir. Her sözcük, her tümce, her anlam paketi, farklı, romanın oluşturduğu somut mekânda karşılaşmış diller arasında dağılıp durmaktadır. Dil bir sıra hasreti olmaktan çok, yabancı mekânlarda, henüz tanınmamış süreçlerde bir gezintidir. Yapısalcı modellerin ürkütücü karmaşıklığına rağmen dilden korkmaya pek gerek yoktur.

Başa dönersek, Adorno-sonrası bir müziğin varlığı da benzeri bir düzleme çağrılabilir: Messiaen'in filtrelediği doğa sesleri, sokak gürültüsü ve Boulez'in avcılığı... Diyalektik adına Jameson'ın dikkatle kaçındığı örneklerdir bunlar. Adorno'ya uyararak "artık şiir olmayacağı" sözüne bir de "Schöenberg'den sonra artık müzik olmayacak" sözünü mü eklemeliydik? Batı çoksesli müziğinin formülü tükenmiş olabilir, ama bambaşka bir olanaklar ve oluşumlar çevrimi içinde birçok yerden, sokaklardan, barlardan, varoşlardan, ormanlardan, fabrikalardan, deniz ve akarsulardan sesler duyulmaya devam edecektir. Sanat yansıtmadan çok, önce kompozisyon girişmiş görünüyor.

3. Sonuç: Hegelci Bilim

Jameson'ın esnek ve oynak dili, Hegelciliğin Marksizm içindeki bu restorasyonuna giriştiği andan itibaren zorunlu bir "teknik" karakter kazanıyor. Bir "bozulma ve çürümenin anlatımı" olarak tarihten (Adorno), "yakın geçmişin anımsanabilir projelerinin çuvallaması" olarak (Benjamin) tarihe, oradan da, "gelecek umudu" (Bloch) olarak tarihe geçmiştik. Tarih ile diyalektiğin özdeşleştirildiği andan (Sartre) itibaren ise Marksizmin pekâlâ muktedir olduğu bir başka "tarihsellik" formülasyonuna geçme ihtiyacındayız. Jameson Sartre'dan Hegel'e dönüyor. Bununla, ele aldığı konunun, yani sanat ve estetik kuramı olarak diyalektik sorununun verebileceği umutların büyük bir kısmı yok oluyor: Toplumların bir tarihe sahip oldukları totoloji bile bu umutları ancak kısmen doyurabilecektir. 'Sartre'ın öksüz süreçlerinden biri, bizi "tarihselliğin" insana özgü bir "gecikme" olarak da kavranabileceğim göstermişti. Diyalektik açısından emeğin "doğaya karşı" tanımlanması günümüz insanına gerçek bir tedirginlik vermeye başladı. Sorun bir "doğalcılık" ya da "doğaya topyekûn taşınmaya bir çağrı" çıkarmak değildir. Başka bir di yalektik programlama, Jameson'ı "modernlik" içine kapanmaktan (Schiller'le başlayıp kendisiyle bitirmek gibisinden bir sonuca yol açıyor bu) azledip, Hegel'e karşı Spinoza'dan (Althusser, Deleuze ve Negri gibi), Sartre'a karşı Merleau-Ponty'den geçen bir çizgiye yerleştirebilirdi. Yine de Jameson'ın çalışması, bir alt katman halinde, belki de Adorno için söylediğine benzer bir şekilde diyalektiği bir "bütünleştirme" yöntemi olarak sınırlandırması şartıyla bazı verimli süreçleri barındırıyor. Hegel'in en güçlü afektini oluşturan iki uç, savaş ile emeğin tarihçesi, bir "köle-efendi" diyalektiğini oluşturmadan önce, bir manzaradır: Napoleon topçusunun Jena'yı dövdüğü sırada, üniversitenin avlusundaki ışıkta çalışan marangozlar... Bu afekt benliğinde yaşamak için Hegel'in bir Alman Romantizmi dolayımına ihtiyaç duymamış olduğuna garanti verebilirim. Jameson da, belki benzeri bir afektif deneyim içinde, sanatın "artizanal" bir üretim olduğunu, ama bu sayede "tarz"ın elinden kurtulabildiğini söyleyebiliyor: Halesi hâlâ buradan gelmektedir.

Ama işi halenin korunmasıyla bitmiyor. Bu son derece geniş malzeme bizi, artisanal üretimin ve emek diyalektiğinin ötesine geçmeye zorlayacak şekilde örgütlenebilirdi. Jameson'ın temkinli bir hayranlıkla ele aldığı öksüz süreçler (başka bir yazarda böyle bir başarıya rastlamadığımı söylemeliyim) zaten bu potansiyeli içlerinde taşıyorlar. Sanatın aktörlük kuramını, "kurtarma harekâtını" ve Messiaen'ci "filtreleme" kuramını anımsamamızın nedeni de budur. Sanat yapıtının kendini yorumlamaya (hermeneutik) açması yine de pek garantili bir varsayım değildir. Bu yüzden Jameson sanat yapıtının "kendisinden" ve bileşenlerinin çözümlenmesinden uzaklaşarak modernliğin tarihsel arka planını oluşturan ve en güçlü formülasyonunu kuşkusuz Hegel'de bulan başka tasarruf alanlarına, tarihe, etiğe ve siyasete geçmektedir. Bu alanlarda tarih bir "gecikme" gibi görünmeyecektir. Ama Foucault'nun gösterebileceği gibi, hep bir "sürünceme" söz konusu değil midir oralarda da? Aynı "sürünceme"yi Benjamin ile Horkheimer'ın işaretledikleri bir "geçmiş müdahale edememe" halinde daha içten bir yaşantı halinde göremiyor muyuz? Ama tarihe iki türlü müdahale edilebilir yine de: Sürgün ve öksüz Alman düşünürlerinin pek iyi tanıdıkları "tarihin anlatı olduğu" gerçeğini hatırlatarak, Nazilerin mitolojik tarihçiliğini anımsatarak... İkinci ve elbette Marksist bir yazın ya da edebiyat kuramının gündemine almamız gereken ilk şey olarak, sanat yapıtının tarih-dışı bir boyuta sahip olduğunu hatırlayarak, ikincisine yönelen bir tercih yine bir buluşa yol açacaktır: Ne aktör kuramı Lacan'ın bahsettiği gibi bir "gelin seyredin beni" tavrıdır, ne de "nesneleri kurtarma" harekâtı siyasal veya daha derin, sınıfsal "hakikatler" düzlemine çağrılan bir "engage" yönelimdir. Bunun nedeni, sanatçı ya da edebiyatçı açısından "biçimin önceliği" nin dağılımsal olabilmesidir: Lukacs Kafka'yı aceleyle "gerçekliğin" merkezine yerleştirirken bir trompe l'oeil ile karşı karşıya kaldığını unuttur. Kafka'nın, "gerçeklik etkilerini" grotesk ve alegorik bir mekâna, sürüncemeli ve itildikçe yerinden kımıldamayan bir zamana yaymış olduğu belki doğrudur. Kundera'nın söylediği gibi neyle suçlandığını bilmeyen adam, suçunun ne olduğunu arayıp duracaktır. Ama alegorinin genişletilmesi bizi daha derin düzenekleri görmekten alıkoyabilir: "Kafka etkisi" denebilecek bir şey varsa, bu bir yansıtmanın ve gerçek-dışı ile gerçeğe-benzerin kâh bir fon, kâh anlatılanın kendisi olarak karşı karşıya getirilmelerinden çok, hep "ara-biçimler" arayan bir üretkenliktir. Bürokratik makine ya da Şato, bir çağın genel görünümünü yansıtan araçlar olmaktan önce, farklı yaşam formlarını birleştiren makinelerdir: Bürokrasi ile Protestan bir orta sınıf ailesi arasında kurulan paralellik bir "benzetme" değildir, orada karşımızda olan bir "bürokratik aile" vardır. Her durumda, Flaubert'in şu "Emma Bovary benim!" haykırışının tonlamasından oldukça uzaktayız. Etna yanardağına atlama, sokakta dövülen bir atla çıldıran, en sevdiği oyun örümcek ağlarına sinekler atmak gibi anekdotlardan çok şey umabilecek olan filozofun tersine, yazar anekdot vermekten uzaklaşmalı, geniş so luklu uzun yazısının satır aralarına kariyerini de içeren yaşamöyküsünü yerleştirmelidir. Öyleyse, yansıtma kuramının uzağına düşüyoruz yine: Yapıtı tarihsel ve toplumsal ilişkilerin oluşturduğu fon üzerine yerleştirecek olan şey, filozof kariyerinin "ıraksak" karakterinden değil, otobiyografik kariyerin "yakınsak" karakterinden kaynaklanacaktır. Aksi halde, Barthes'ın gösterdiği gibi, "biçimden önce biçem" girecektir devreye... Eğer "biçim" birbirlerinden çok farklı gerçeklikler ("aile düzeni" ile "kamusal düzen") arasında paralellikler kuruyorsa bu bir analogi olarak kalacaktır. Ama biçemin işe karıştığı andan itibaren galiba simgesel analogi ilişkisi doğrudan doğruya gerçek bir ilişkiye dönüşecektir: Alımlama edimi açısından nasıl Cezanne'ın tablolarına parmaklarla dokunmak gerekiyorsa, bürokratik aileyle, ya da Çehovvari bir "sevgisiz aşkla" karşılaşmamız gerekiyor. Bu karşılaşma, Simmel'in diliyle "üslubun" biricikliği sayesinde.

Bu noktada aktörlük kuramının önemli bir özelliğiyle karşılaşyoruz: Lacan'ın sandığı gibi yalnızca resim değil, sanatın bütün dalları "gelin seyredin beni" formülünün yerine "bakmak mı istiyorsun, al şunu seyret öyleyse!" demektedirler. Kısacası, sanat alıcısı asla rahat

bırakılacak biri değildir: Bir tabloya bakmak için, oluşmuş, önceden verili bakışını kapının dışında bırakması nasıl gerekliyse, alımlama hazzına verilen mama, hiçbir yerde kolay yenilir yutulur lokmalar halinde olmamalıdır. Kitsch'i ve "kötü edebiyat"ı, popüler kitle kültürünün alımladığı sanatı bile elbette reklamcılıktan ayırt eden bir yön varsa o da budur.

Bu sayede aktörlük kuramını bir taraftan "öykünmecilikten" ayırt ederken "kurtarma harekâtı" kuramına da bağlayacak bir yolu buluyoruz : Sanat yapıtına ilişkin üretim ve "artizanal" emek modelleri "öykünme" modelinden daha uzaklara pek taşımıyor bizi. Jameson'ın Hemingway'e ilişkin anlattıkları galiba bir uğraşımız daha olabileceğini haber vermektedir: Bu büyük özyaşamöyküsü yazarı bütün "artizanal" faaliyetini günlük, kayıtsız deneyimlerin ve yaşantıların oluşturduğu fonun imaline yöneltmiş görünmektedir. Bu fon, üzerinde herhangi bir olayın ileriye fırlayacağı ve Stravinski etkileri gibi, "şok edeceği" sakın bir yüzey olmaktan çok (öykücülüğün bildik tavrı değil midir bu?) bizzat kendisi olaydır: Savaş bir fondur. Aynen Virginia Woolf un Londra sokaklarının, otobüslerinin ve kaldırımlarının bir fon olduğu gibi. Sartre'a katılarak, "maddeyi diyalektize etme" çabasını unutabiliriz. Ama ondan ayrılarak "diyalektize edilmemiş maddenin", yani elimizde aslında bu fondan başka bir gerçeklik bulunmadığının yaratacağı bir "oluş" düşüncesini de onaylayabiliriz. Burada artık "olay" bir "fondur". Katmanlar ne bir diyalektik yargının safhaları, ne de bir hiye rarşik sıralamanın tabakaları olarak görünürler. Malzeme basbayağı maddidir işte: Parça parça dışında (partes extra partes) bir ilişki tarzıdır bu. Ama "olay"m kendisi hiç de öyle değildir: Kâh erotik, kâh coşkusal, kâh umutsuz, kâh sevinçli uğraklardır katettiği: Parça parça içindedir orada (partes intra partes). Olayları bir araya toplayan bir "bilinç durumu" olmadığı gibi, uğrakları denetleyen tek bir "göstergebilimsel düzenek" de mümkün değildir. Öyleyse alımlayıcı gözün, kulağın, satırları takip eden parmağın organik işlevlerine indirgenemez bir bütünsellik türü söz konusu olmalıdır: Bu bütünselliğin karakterinin diyalektik olmadığını Merleau-Ponty'den öğrenebiliyoruz: Sanat eserini temaşa tek tek duyu organlarının tikel işleyişlerine bağlanamaz, bedenın bütünü, özuların hareketi, önceden oluşmuş imge kırıntıları, kasların ve dokuların bütünü harekete geçer. Ama fenomenolojide (hele Hegelci türünde) kalırsak bu bize "sanat yapıtının" algılanışını herhangi bir,objenin algılanışından neyin ayırt edebileceğini asla öğretmez. Sanat eseri de bir "beden" olduğu için diyalektik dolayına başvurmayı gerektirmeyen bir birleşimsel bütün olarak çıkacaktır karşımıza. Doğanın sanat üretmeyeceğini söylemekle pek anlamlı bir söz etmiş olmayız. Bu açıdan bakıldığında doğa hiçbir şey üretmemektedir zaten. Üretken gücün sonsuzca katmanlaşması, akışkanlık kazanmış halidir.

Sanatın ona ekleyebileceği tek şey, bu yüzden yeni bir şey yaratmaktan çok doğadan bir şeyleri çekip almaktır. Bergson gibi, "daha az"m aslında "çok daha fazla" olabileceğini söylüyoruz burada. İneklerin Barok müzikten nasıl etkilendikleri hep anlatılır. Ama hemen ardından söz konusu durumun sanatla hiçbir ilişkisi olmadığı teminatı da eklenir. Ama bununla Barok eserin doğasına ilişkin hiçbir şey öğrenenleyiz. Ne de müzik dinlemenin, süt verimini arttırmanın ötesinde ineğe (daha doğrusu bize) bir katkısı olup olmadığı konusundaki cahilliğimizi giderebiliriz. Elbette sanat alımında "anlksal" bir süreç devrededir. Ama "iştahlar" ve "arzu" da ha belirgin bir güçle iş başında görünüyorlar. İnsan bedeni sanat eseriyle kendine özgü bir birleşim oluşturmadıkça, maddenin ve sanatsal malzeme olarak "orada durmaya devam edenin" nasıl olup da hazlara hitap edebildiği muamması estetiğin ilk konuları arasında kalmaya Kant'tan beri devam etmektedir. Ama toplumsal süreçlere tekabüliyet sorunsalı da en az o kadar şaşırtıcıdır. Jameson biraz daha meraklı olabilseydi, belki de sanatsal yaratım ediminin her türlü yaratım edimiyle paylaştığı bir yakınsamayı fark edebilecekti: Sanatın ayinsel işlevlerden ayrılarak bağımsızlaşması türünden "modernliğe özgü" bir sürecin ardında gizli bir barışıklık ya da yeniden birleşme olmasın?! Bu bakımdan

Nietzsche'ye uyarak "Prusya askeri bürokrasisinden" ya da "Cizvit cemaatinden" sanat yapıtı olarak bahsetmemizin yolu açılacaktır. Ya da el zanaatları arasında "yankesiciliğin" yaratıcılığın nasıl bahsedebileceğiz? Ortaya çıkan ayrılığı "değer yargılarına" ve "zevklerle renklerle sohbetine" başvurarak ortadan kaldıramayacağımız açıktır. Çünkü değer yargıları "türdeş" bir düzlemi kesip ayırırlar: "Yüksek sanat", "popüler kitle sanatı", "kötü edebiyat", "büyük yapıt"... vesaire. Ahlaki bir düşkünlüğü (fahişelik birçok toplumda oldukça ciddi bir sanattır) sanatsal düşkünlükten ayırt edecek moment değer yargılarından değil, "yargı gücümüzü" zorlayan ve çoğu noktada işlevsiz kalmasına yol açan toplumsal mücadelelerden geliyor gibidir. Jameson'ın uzak durduğu Nietzsche, ürünü ile sanatçı arasındaki "eşitsizliği" güçlü bir yaratım nedeni olarak düşünmüyor muydu? Ama bu eşitsizlik, her şeyden önce, sanat yapıtının toplumsal karakterini dışavurmaktadır. Sanatçının paradoksu, artık "ürettiği mamayı kimsenin istememesi" olacaktır. Diyalektik terimlerle söylersek, yüksek yaratma edimi, düşkünlüğü zorunlu olarak içinde taşımaktadır. Öyleyse, nihilizmin sanata en yabancı şey olduğu sözü pek doğru değildir.

Son formüllerimiz, elbette Jameson'ın eserinin genel yönelimine karşı olacaklar: Jameson, keşfettiği öksüz süreçleri Hegel'i Marksizme geri getirme çabası uğruna birer birer geri almaktadır. Aktörlük kuramını ve kurtarma harekâtı öğretisini onun eserine ilişkin bir eleştiri yazısında kullanmamızın nedeni işte bu yazım sürecine ilişkindir: Hegel, sanat çağının sona erdiğini, estetik çağma gireceğimizi müjdelemişti. Yoksa Jameson'ın açılımı "modernliğin son demlerinde" aynı soruna doğru bir dönüşe mi isteklidir? Bu soruların cevabını anlaşılan "başka eserlerine" göndermektedir Jameson. Ancak her durumda, Marksizmin artık öksüz hammadde yığınlarına karşı daha dikkatli olacağı bir döneme girdiğimiz belli oluyor.

Yine Sinema Üzerine

Ulus Baker

Dünyanın "görülebilir" hale gelmesi için o dev camera obscura'ların inşa edilmesi neden gerekmişti? Bu demekti ki (ve bu hal hâlâ, ve şimdilerde daha çok geçerlidir) biz dünyayı kendi gözlerimizle doğrudan görebilen varlıklar değiliz -belki hayvanlar kendilerince bunu başarabiliyorlar, orasını bilemeyiz. Ancak camera obscura'dan radara ve günümüzün en modern (ve post-modern) imaj tekniklerine varıncaya kadar neden bir kadrajlama olmadan "göremediğimiz" (resimde bile bir "yakalama cihazı" devrededir -bu ister Uzak Doğu'nun rulo resimleri, isterse perspektife dayalı Rönesans resimleri olsun, belli bir oranda muhakkak devreye girer). Biraz daha derinden bakıldığında "kadraj" her türden resimde, hatta resmedilmiş hayvan gruplarının etrafını herhangi bir mekanın kuşatmadığı Lascaux ve Altamira mağaralarının resimlerinde bile vardır... Ancak resimde "kadrajlama" diye bir şey olmadığını, bunun yalnızca Flusser'in "teknik imajlar" adını verdiği fotoğrafa, sinematografik ve videografik imajlara özgü olduğunu hemen eklemek gerekir. "Kadrajlama" fotoğraf ile başlar ve böylece imaj "seyredilen" bir şey olmaktan çok, "okunabilir" bir şey haline dönüşür. Susan Sontag'ın fotoğraf ile Eflatun'un ünlü "mağara metaforu" arasında kurduğu yaklaştırmayı reddetmesem bile en azından görelileştirmeye çalışmamın nedeni Eflatun'un efsanesinden çok önce İspanya dağlarından Ural dağlarına kadar tek, biricik ve yekpare bir "mağara resmi" sanatının bulunması ve bu sanatın imajlarının asla Eflatun'un "düşünülebilir dünya"sına tekabül etmek gibi bir derde sahip olmamalarıdır. Bu resimlerin "kadraja" sahip olmadıklarını, yani "realitenin imajı" olmaları için bir şeylerin eksik olduğunu Leroi-Gourhan vurguluyordu. Başka bir deyişle kadraj belki ancak koşmakta, avlanmakta, yuvarlanmakta olan bu hayvan imajlarının etrafa serpiştirilecek bir-iki ağaç, ya da ne bileyim, kulübeyle birlikte betimlenerek bir mekana kavuşturulmaları sayesinde ortaya çıkabilirdi. Oysa söz konusu resimlerde olsa olsa "soyut" ve yarı hiyeroglifik bir tarzda betimlenen avcılar tarafından avlanmakta olan son derece realist (gerçeğe benzer?) bir şekilde resmedilmiş belirli sayıda hayvan grupları söz konusudur. Böylece Leroi-Gourhan bir zamanlar ileri sürülen ve Lukacs'ın bile temel bir varsayım olarak kabul etme hatasına düştüğü "ilkel gerçekçilik" fikrini reddediyor. Kadrajın bulunmayışı bu imajların salt "kendileri için" ve "kendileri içinde" bir gerçekliğe sahip oldukları anlamına gelir. Böylece o pek ontolojik "gerçekliğin imajı mı, yoksa imajın gerçekliği mi?" sorusunun içine insanoğlunun yirmi beş bin yıldan beri düşmüş olduğunu hissedebiliyoruz. Her durumda prehistorik insanlar bu mağara resimlerine baktıklarında onları Eflatun'un "gerçekliğe (yani düşünülebilir dünyaya) tekabül etme" ilişkisi içinde görmüyorlardı. Resimler oradaydılar, yapılmışlardı ve ister pedagojik (avda bir boğayı neresinden vurmak gerektiği), ister ritüel amaçlı olsunlar kendi varlıklarına, yani gerçekliklerine sahiptiler.

O halde temel bir soruyu ortaya atabiliriz: fotografik (ve sinematografik) "gerçek" Sontag'ın sorgulaması doğrultusunda Eflatun'un mağarasında mı, yoksa Lascaux mağarasında mı daha çok söz konusudur? Flusser'den bu yana yapılan bir ayrım doğrultusunda Eflatun'un çağrıştırdığı bir "yansıma", bir "kayıt" olgusudur, dolayısıyla fotografik gerçekliğe daha yakından tekabül eder. Ama yine de "görünüşlerde" yansımakta olan bir "düşünülebilir dünya" dışarıda varolduğu (ya da öyle varsayıldığı) için, fotografik modelden epeyce uzaklara atılırız. Eflatun'un felsefesiyle fotografik gerçeklik imajı arasında uzun bir mesafe vardır. Sonuçta imajların "benzer" olmaları gerekmiyor -ki Eflatun onların dünyasını bu "yalnızca benzerlik" yüzünden eleştiriyordu. Başka bir deyişle Eflatun'un eleştirdiği imajların ve temsillerin "gerçeğe benzerliği"di" daha çok. Bir fotoğraf karşısında nasıl davranabileceğini ise olsa olsa tahmin etmeye çalışabiliriz. Bu tahmin bizi daha çok fotoğrafın "fenomenal" bir

Sontag'ın yaklaşımlarında ise Platonik dünya tasarımına yönelik bir eleştirinin fotoğrafik gerçekliğe yönlendirilmesi söz konusu olduğu için bu kez ayırım (daha doğrusu "sözde ayırım") fenomenal ile "gerçek" diye kabul gören şey arasında yapılıyor. Görülebilir dünya ile "kavranabilir dünya" arasındaki ayırım burada yine Platonik olarak kalmakta ve böylece Sontag Eflatun'u eleştirmeksizin ondan yola çıkarak fotoğrafik kültürü eleştirmeye girişmek zorunda kalmaktadır. Aynı çerçevede Bazin de sinemayı fotoğrafın bir ontolojisinden yola çıkarak yeniden tasarlamayı kurduğu ölçüde sinematografinin fotoğrafa eklenen bir "fazladan geçeklik" oluşturduğunu zannediyordu. Ona göre sinemanın evrimi montajı, yani kırpma-yıkma işlemi gitgide azaltarak, özellikle İtalyan neorealismo'sunda olduğu gibi imajları kendi başlarına işlemeye bırakarak yeni estetik kriterlerini bulabilecekti. Sinemayı her ikisinin de her an ziyaret ettiğini söylemese Deleuze'nün "hareket-imaj"/"zaman-imaj" paralelliği de aynı fenomenolojik-psikolojik sonuçlara varma tehlikesine sahip. Dünyayı sinematografik olarak "görülebilir" kılmak gerekiyordu ve gözle gördüğümüz dünyaya sinematografik bir cihaz eklendiğinde, Vertov'un umduğu gibi artık daha iyi "görüyoruz". Gerçekten de Vertov, sadece birtakım filmler yardımıyla da olsa, "gerçek dünya" ile "görülebilir dünya" arasındaki farkı lağvetmeyi, algıyı maddenin içine zerk etmeyi amaçlıyordu. Böylece "benzerlik" de lağvedilir, çünkü Platoncu modelin tersine modern dünya zaten kendi gerçekliğini bir "görsellik/işitsellik" halinde sunmaktadır. Gerçek manipölasyon yoluyla uzaklaşıyor değildir modernlikte -daha çok gerçeğin zaten manipöl edilmiş olması söz konusudur. Böylece avant-gardelar, özellikle de Vertov imajlar manipölasyonunu asla "gerçeğe" hakaret gözüyle görmeye kalkışmadılar. Sonuçta her zaman, sinemada, videoda, özellikle televizyonda -ve tabii ki İnternet'te- hep manipöl edilmiş imajların gücüne maruz kalıyoruz.

Sinema zorunlu olarak "gerçeğin yerine geçer"... Ama bunu söylemenin başka bir biçimi onun kendi gerçekliğine sahip olduğudur. Savaşan iki gerçeklik yoktur -ve Godard'ın düşündüğü gibi sinema kendi dünyasını yaratmıştır: tabii ki birkaç koşul dahilinde -öncelikle, hatırlayalım, o "montajlanmış" bir dünyaya aittir; ama "montaj" da fikriyat ve düşünce dünyasıyla olsa olsa sinema dahilinde karşılaşır. Yani sinema montaj üstüne biçimsel, dünya üstüne ise temsili bir düşüncedir. Oysa Godard, özellikle sesli filmle birlikte montajın geri çekilişinin aslında sinemanın bir başarısızlığı, düşünmeyi boşverışı ve klişelerle dolması olarak algılıyordu. Bu algısını hâlâ sürdürüyor: hatta montajı "kolaj"a doğru itmek gerektiği fikrini savunuyor. O zaman, "non pas une image juste, juste une image" formülü uyarınca "herhangi bir imaj" kendi gerçekliği içinde bırakılacaktır. Modern sinema, belki Rossellini'yle başlayarak, imajları kendi başlarına var olmaya bırakan sinemadır. Özellikle André Bazin'in sandığının aksine, montajı göz ardı etmeye değil, en uç sonuçlarına ve etkilerine, yani kolaja

doğru itmeye dayanmaktadır. Bilindiği gibi düz anlamıyla montaj, öykülendirmenin sürekliliğini sağlamaya yönelik ikincil bir işlemdir sinemada. Kolajın mümkün olması öykünün salt imajlara (saf imaj mı diyelim) aktarılmasına dayanır. Filmci mesela artık bir kış görüntüsüne ihtiyaç duymuyordur, kışın film çekiyordur. Bu yalnızca Rossellini dönemine ait bir "kırılma" değildir, daha çok mesela Vertov'u hep ziyaret etmiş olan bir düşüncedir: görüntü ile gerçekliğin aynı şey oluşu...

Bu durumda fenomenolojik yaklaşımların tümünün bir yetersizliğiyle karşı karşıya kalıyoruz: karşılaştırılması ve aralarındaki bağlantıların kurulması gereken en az üç unsur söz konusudur: gerçek, imaj ve ikisi arasındaki bağ... Fenomenoloji resmi bir "temsiliyet" işlevine doğru ittiği ölçüde Flusser'de olduğu gibi "teknik" imajın büyümesine kaptırır. Aslında pek az fenomenolog teknik imajlarla uğraşmıştır: Sartre'ın ünlü L'imaginaire kitabında sinematografik imajdan tek satır bahsedilmez. Merleau-Ponty bahsetmiştir ama andığımız fenomenolojik doğrultuyu tasdik etmek amacıyla. Sinematografik imaj orada mesela resim sanatının kat ettiği güzergâh üzerinde anılmaktadır: bir algılama deneyiminin parçası olarak... Oysa imajın algılanması mutlak bir yaşantıyken bu imajın "algı-imaj" olmasından çok farklı bir şeydir. Deleuze'ün "algı-imaj" gibi apayrı bir kategoriye tartışıyor olması da herhalde bundandır.

Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne

Ulus Baker

Yılmaz Güney sinematografisini ayırdeden bir özelliği, "vurdulu kırdılı" ("Çirkin Kral" dönemi mi?) diye tanımlanan ilk filimleriyle Umut, Arkadaş gibi filmleriyle başlayan sonraki süreç arasında yapılan bütün ayrımların ötesinde yer alan sürekliliğidir. Bu süreklilik aynı zamanda modern politik sinema adı verilebilecek ve Güney'in bir taraftan Latin Amerikan sinemasıyla, öte yandan Rocha gibi etno-poetik belgeselcilerle paylaştığı bir filmografik tarza cevap veriyor. Bu tarz politikanın en kolay belki de Üçüncü Dünya'da farkedilebilen çok özel bir görünümünü doğrudan paylaşmasıyla kavranabilir. İçerdiği Romantizm etkisi, Yeşilçam klişelerinden pek de uzak olmadığı filimlerde bile politik yaşam konusundaki bu güçlü içeriği hissettirebilir.

Sinema politik konulara doğrudan el attığı zaman klasik edebiyatın yaptığını yapar: orada kişisel, ailevi, özel meseleler ile kamusal, politik meseleler arasında bir ayrım, aradaki geçişler ne kadar yoğun olursa olsun korunur. Bir sınır ya da eşik söz konusudur. Griffith sineması çok erken bir dönemde Bir Millet Uyanıyor adlı (bu adda en az iki kötü filmin Türk sinemasında da çekilmiş olduğunu hatırlayın) bir film ile belki de ilk kez sinemayı politik alana yöneltir. Bu, adı üstünde, kendi özel yaşamlarını ve meselelerini sürdüren insanlar çoğulluğunun bir birlik, politik bir idealler federasyonu oluşturmalarının öyküsüdür ve bir "uyanma" hali olarak temsil edilir. Politik sinemanın klasik paradigmalarından birini oluşturan Sovyet Devrim sineması, daha karmaşık, diyalektik kuruluş içinde, Bir'den Çok'a (Eisenstein), Özel'den Genel'e (Pudovkin), yani politik alana geçişi sıçramalar halinde diyalektik olarak kurgular. Devrim koşulları Eski ile Yeni'nin (Eisenstein'ın bu anlama gelen Staroye i Novoye filmi aynı zamanda öteki adıyla, Genel Çizgi ile de anılmalı) zamansal ayrımını, Yeni'nin Eski'den kopuşunu o kadar büyük bir güçle vurgulamaktadır ki, bir alandan ötekine sıçrama aslıdır ve politik sinemanın (daha doğrusu sinemanın politik yanının) temelini oluşturur. Eski ve Yeni'ye ilişkin olarak yazdığı notlarda Eisenstein, filmdeki ünlü "süt makinası"nı sıçramanın sembolik moment, eski ve geleneksel ekonominin altüst olduğu an ve modern, makineleşmiş üretimin kollektif benimsenmesinin bir ayrıacı olarak ele alır. Eisenstein, Griffith'in paralel-alternatif denem kurgu anlayışını eleştirirken ötesine geçmeyi de önerir Griffith'de özel yaşamlar paralel ve kesişen sekanslar halinde örgütlenerek birbirleriyle buluşup birbirlerini iterler, karşılıklı geçişlerle ivmelenerek konumlardan başka konumlara, bireyselden kollektife, kişiselden politığe geçişi sağlarlar. Böylece, özel yaşamlar politik kariyerlerden ve yaşantılardan ayrı tutularak kişisel ile politik alanlar arasındaki sınırlar korunur. Oysa, Eisenstein tüm "aşma" doktrinine rağmen, diyalektiğin Eski'den Yeni'ye çarpıcı sıçramalarla geçişini kendi sinematografisinin merkezi haline getirir. İsteddiği bir "düşünce" sinemasıdır --yalnızca "bilinçlendirme" peşinde değildir; bilinçlenme ve farkına varma anlarını abartarak (atraksiyonlar kurgusu diyordu buna) seyirciyi "düşünme", "hissetme" ve "coşku" yaşantılarına yükseltmeyi önerir. Formülü, "beyne yumruk gibi inen" bir sinemadır.

Griffith'de genellikle kişisel bir mesele olarak kalan yoksulluğun aslında kollektif, sınıfsal bir olgu olduğunu Eisenstein'la öğreniriz. Ama doğrudan doğruya yeni bir sorunla da karşılaşırız: Romantik Novalis'in deyişiyle, "hangi büyük savaş, hangi büyük cürüm, hangi devrim aynı zamanda benim kişisel bir meselem değildir ki?" Politik olanla kişisel olan arasındaki ayrım, kâh "bilinçlenerek" özelden politığe geçme, kâh bireylerin kollektifleşerek siyasal alanı oluşturması tarzında böylece klasik diyebileceğimiz politik edebiyata ve sinemaya damgasını vurmaktadır. Böylece orada Devrimlerin ve Milletlerin tarihiyle karşılaşırız.

Ama bu Tarih (ki büyük harftedir) politikaya olsa olsa Büyük Adamlar (Napoléon, Cromwell, krallar, Devrim liderleri üstüne sayısız kitap ve film) bahşeder. Diyalektik ve Hegelcidir. Ya da "küçük adamlar"ın gelişerek, bilinçlenerek politikleşmelerini garanti eder. En gelişmiş "politik" halinde, Eisenstein ile Brecht'te olduğu gibi, izleyiciyi kâh görüntünün patetik etkisiyle, kâh özdeşleşmenin kırılmasıyla "düşünmeye" sevkeder. Ama politik faaliyetin en esaslı görünümlerinden birini yakalayamaz: çoğulluklar olarak politik öznelerin, kalabalıkların aynı zamanda kişisel ya da bireysel faaliyetlerinin, çıkarlarının peşinde olan bireyler de olduklarını...

Böylece klasik politik edebiyat ile sinema bizi bireyselden kollektife, kişiselden politığe, Eski'den Yeni'ye geçen toplumsal tiplerle tanıştırır. Frank Capra'nın politik hümanizmi, özel yaşamında saf ve sıradan, filmin ilerleyişi boyunca nedensizce değişerek politik bilince ve etkiye kavuşan bireyin öyküsüdür. Aynı şekilde Pudovkin'in Ana filminde (ona kaynaklık eden Gorki'nin romanında olduğu gibi) anne başlangıçta kendi geleneksel, dar dünyasında, oğlunu sakınmaktan ve korumaktan başka hiçbir şey düşünemez bir halde (anne sevgisi) hapsolmuştu; oğlunun davasının ne olduğundan haberdar bile değildi; derken birkaç "güçlü" görüntü, öylesine sessizce, müthiş bir uyarma gücüyle onu coşkulandıracak ve eskiye ait tüm değerleri terkedecektir. Bu Ana'nın bilinçlenme ve oğlunun yerine geçme öyküsüdür. Amerika'dan bir örnek, Ford'un Gazap Üzümleri de (tıpkı Steinbeck'in romanında olduğu gibi), bambaşka sinematografik tarzlarda aynı öyküyü anlatır: bu kez bilinçli olan, "aydınlık gören" annedir ve oğul kendi kişisel dünyasıyla sınırlıdır --büyük kriz aileyi çözdükçe geleneksel dayanaklarını birer birer yitiren anne çöker, artık yerini oğluna bırakacaktır.

Büyüyerek ya da deneyim kazanarak olgunlaşmak klasik edebiyatta ve sinemada trajik biçimi garantiler. Farkına varma anının coşkusal gücü, ne kadar çeşitli, tekrarlı ve ısrarlı olursa olsun, bu tür bir eserin ebedi arayışıdır. Ama herşey aynı zamanda yozlaşmaya pek yatkındır: böylece politik film kötü aksiyon filimlerine çekim, kadraj ve montaj tekniklerini, en kötüsü bütünüyle imajlarını sunabilir. Bernardo Bertolucci ya da Rosi en kötü filimlerini özel yaşam alanı ile politik olaylar arasındaki sınırları korudukları zaman yapmışlardı. Film politik ya da değil, herhangi bir olguyu olay halinde kurmak, öykülemek istedikçe, orada politika apayrı bir biçimsel öz, günlük yaşamdan kopulduğu ölçüde olanak kazanan bir faaliyet türü haline gelecektir. Bu Marx'ın "oysa dünyayı değiştirmek gerekir" sözünün mümkün yorumlarından yalnızca birinde sıkışmak anlamına geliyor.

Filozof Gilles Deleuze, karşı kutba "littérature mineure", azınlık edebiyatı adını verdiği şeyi yerleştiriyordu. Burada artık kişisel olan her şey politik, politik olan her şey de kişiseldir. Bu sayede Kafka "aile" makinesini "Devlet" makinesiyle, bürokratik aygıtla eş-uzamlı bir mekana ve zamana taşıyabilir; Virginia Woolf kadının çok "kişisel" dünyasının nasıl da kentin, metropolün ve dünyanın başkentlerinin bütün noktalarıyla birlikte titreşebildiğini gösterebilir; giderek Sovyet sinemacı Dziga Vertov, Eisenstein'inkiyle karşıtlaşan kurgu doktrini doğrultusunda, herhangi bir yerde çekilen imajın başka herhangi bir yerde ve zamanda çekilen imajla eş-titreşime geçmesini sağlayabilir. Bu roman, bu edebiyat ve bu sinema artık biteviye işleyen tek bir plan üzerine yerleşecek, eserin bütününe sürekli bir yeğinlikler transı halinde tutacaktır.

"Azınlık sineması" da, aynı şekilde kişisel, özel olanın aynı zamanda pekâlâ politik (tersi de geçerli) olduğunu terennüm eden sinemadır. Bu sinema daha çok imajlarının kaynağında değil etkilerinde işlemektedir. Klasik politik sinema geçişleri ve bilinçlenme hallerini kurgularken garantilediği özel alan ile kamusal alanın ayrılığı, özel alanın dokunulmazlığına, dokunulduğunda ise mutlaka bir kötülüğün ortadan kaldırılması adına dokunulabileceğine

duyulan demokratik bir fikre bağlanıyordu. Oysa hepimiz biliriz, politika ne garantili ne de güvenli bir faaliyet alanıdır. Her şeyin pamuk ipliğine bağlı olduğu, hiçbir şeyin öngörülemediği, kamusalığa verilen garantilerin ancak birtakım yüzeysel özgürlükler alanını üretebildiği bir ortamdır. Bu iktidardan yoksun bir politikadır çünkü eğer Foucault'nun birkaç derin gözlemine göz atarsak, "iktidar meseleleri"nin esas yeri olarak görmeye alıştığımız parlamenter, demokratik ve medyatik politika tezgahları, tıpkı "Siyaset Meydanı" gibi şovlarda, son olarak tarafları ayırdetmeksizin Yılmaz Güney üstüne medyada bu aralar başlatılmış tartışmada olduğu gibi, aslında toplumları ve kitleri muktedir kılmak şöyle dursun, tam aksine bizi kendi kuvvetlerimizden koparan oluşumlardır. O zaman, başka bir politika ve başka bir iktidar mefhumu üretmek gerekir: orada artık iktidar boyun eğenlerin oluşturduğu dayanaklarda aranabilir --"küçük adamlar", gündelik hayatını düzenleme yetenekleri yokken dünyayı değiştirmeye kalkışanlar, karizmaların rutinleşmesi, feodalitenin modern yaşamdaki gülünçlükleri (biraz Züğürt Ağa filminin, o da yüzeysel, vermeye çalıştığı gibi); bütün bunlar küçük iktidar oyunlarının küçük kirli işlerle, aşk meşk meseleleriyle nasıl da iç içe geçmiş oldukları hissini uyandırır. Politik herhangi bir eserin iktidara ilişkin belli bir fikirle ilgili zorunlu olarak bir tasavvura sahip olması gerektiği ölçüde, iktidarın bu yeni imajı modern politik sinemada esastır; özellikle de Yılmaz Güney sinemasında...

İşte böyle bir fikir görüntülerin fikri halinde Yılmaz Güney sinemasına belki de ilk baştan sızabilmiş olmalıdır. Türk solunun bir zamanlar köy romanlarından ve filimlerinden devraldığı bir klişe vardı: sanki içeriği "sosyal" olmayan herhangi bir şey mümkünmüş gibi "sosyal içerikli" adı verilen kitaplar veya filimler... Bir tarafta "sosyal" öte tarafta kişisel işler... Hiç düşünülmedi ki, sosyal veya kişisel hiçbir varoluş alanı yekdiğerinden arınmış değildir ve birlikte, eş zamanlı, hatta giderek eş anlamlı işlemektedirler. Bu "sosyal içerikli" eserler damgalarını tıpkı reklamlar gibi taşımadıkça, başka bir deyişle toplumsal olarak genelgeçer kanaatlarla buluşmadıkça elbette hiç de öyle değildiler. Yılmaz Güney'in de pek sevdiği tek kelimelik film adları bu "sosyal içerik" meselesi doğrultusunda gelişti ve aktivist yaşamın birtakım genel metaforlarını oluşturdu --tabii ki Yılmaz Güney'de bütünüyle içeriğini değiştirerek...

En kötüsü, günümüz "konuşan" ve "yazan" insanların, hangi taraftan olurlarsa olsunlar, bir "ayırdetme" merakını gitgide daha da abartmalarındır: iyi İslam siyasete bulaşmadığında "iyi" olacaktır; Yılmaz Güney'in "sanatçı kişiliğini" politik kimliğinden, başından geçenlerden, maçoğundan, savcıyı vurmasından, karısını dövmesinden "ayırdetmek" gerekir. Ya da eğer sanat alanında bir tartışma yapılacaksa salt estetik değerler üzerinde dönmelidir, böylece Yılmaz Güney'in kişisel halleri ayrı tutulmalıdır. Oysa Yılmaz Güney'in filmografisinin bütünü --yalnızca Umut, Yol, Sürü gibi filimler değil-- yaşamı ayırdedilemez bir bütün olarak sunabilme yeteneğine sahipti. Yılmaz Güney'i kişi olarak tanımış olmasam bile, filminin onun kişiliğiyle bir olduğunu bilirim...

Yol ve Sürü gibi filimlerin aslında Şerif Gören'e ait oldukları, bu filimleri fiilen onun çektiği ve aslında Yılmaz Güney'in sözgelimi Umut'taki görüntü uslubunun buralarda bulunmadığı doğrultusunda bazı iddialar veya kanıtlar öne sürüldü. Elbette bunlar Yılmaz Güney sinemasının birazdan bahsedeceğimiz genel karakterini değiştirmez. Bu filimler çok esaslı bir anlamda Yılmaz Güney'in hep yapmış olduğu bir sinemanın devamıdır ve çok belirgin bir ortak uslubu taşırlar. Şerif Gören onlara geniş plan imajlardaki damıtılmış renklerini, gündelik yaşam akışlarındaki yayılmış ritimlerini ve doğal kadrajların dinamizmini kazandırmış kişi olarak görünüyor. Ama bu filimleri Güney filmi kılan öyle bir şey var ki, bugün biz burada hepimiz, birazcık bilincine varmaya kalkışırsak, en az Şerif Gören kadar içimizde hissedebiliriz: bu karakter müthiş bir ajitasyon gücüyle birlikte açığa çıkmaktadır. Yol ya da

Sürü filimleri hiçbir politik çözümleme, hiçbir slogan barındırmamalarına rağmen, sloganlarla ve burjuva yaşam biçimine yöneltilen tehditkâr saldırılarla bezenmiş Arkadaş filiminden daha az politik değildirler. Esas olarak ürettikleri, politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan genelleşmiş bir dumur, bir zıvanadan çıkma ve Deleuze'ün deyişiyle bir "trans" halidir. O dünyada Eski ile Yeni'nin, kişisel olan ile politik olanın, özel meseleler ile kamusal meselelerin birbirlerinden ayırdedilmeleri imkânsızdır. Toprak ile hava, ateş ile gök ve insanlar, hepsi tek bir burgaçta dönmektedirler --hapishaneden dışarı çıkan mahkûmlerin herbiri dışarıda da hapishaneden başka bir şey olmayan zıvanadan çıkmış bir fırtınayla karşılaşacaklardır --içlerinden biri bir buz çölünü aşarak "iffetsiz" karısını öldürmesi gereken yerde öldürecektir; kahramanların en ilerici si feodal-ailevi meselelerden dolayı ölmüş kardeşinin karısıyla evlenecektir ya da yine "namus" uğruna ta baştan ölüme mahkûmdur. Eğer Yol ile Sürü filimleri doğrudan (görünür) bir politik slogan taşımıyorlarsa bu onları Arkadaş gibi bir filminden daha az politik kılmaz. Ama bu güçlü politik ajitasyon etkisini neye borçlu olduklarını keşfetmek gerekiyor. Bu ne "filmin art niyetine", Yılmaz Güney'in filme dışsal kalan politik kimliğine, ne de ortamın politik gerçeklikle dopdolu olduğu bir döneme bağlanarak keşfedilmemeli, bizzat filmin bütününe içkin olan bir anlamlandırma düzlemi üzerinde kavranmalıdır.

Politikânın bu türden bir imajını Yılmaz Güney'den önce Glauber Rocha gibi bir yönetmene borçlu olduğumuz doğru. Ama bunu modern edebiyatın en büyüklerine, Beckett'a, Kafka'ya, Joyce'a, Virginia Woolf'a kadar geriye götürebiliriz. Bu edebiyat ve bu sinema, modernliğin siyasal alanının bir özelliğinin keşfine dayanır: hiçbir şey politikadan uzakta değildir --bir babanın çocuğuna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmünün saklı olduğu gibi.

Yüzeybilim: Fragmanlar

Ulus Baker

1. Bir yassılaştırma operasyonu: "... Bir yassılaştırma operasyonuna girişeceğiz şimdi. Öyle bir noktadan hareket ediyoruz ki, orada, çok özel olarak bir alkoliğin, ya da bir uyuşturucu bağımlısının, ya da fetih sırasındaki bir ordunun, tarihsel olarak belirli bir devletin, toplumsal oluşumların başına gelen bir şey --bütün bunları tek bir eşdeğerlik düzlemi üzerinde değerlendirilecek. Bir düzlemden ötekine, ardından ilişkiler, şebekeler ortaya çıkacak, öyle ki bu düzlemler arasındaki farklar daha iyi anlaşılacak --demek ki her şeyi tek bir düzlem üzerindeymiş gibi ele alacağız: bir şeyler yapmakta olan biri... bir şeyi ele geçirmeye, fethetmeye çıkmış bir göçebe... Bütün bunları tek bir ekrana yansıtmamak için hiçbir neden yok. Ama belli bir amaçla, çünkü bunlar kuşkusuz aynı şey değiller, ama hepsi arasında örülen dokuyu görmek gerekiyor. Neden bütün bunlar sözcelerin üretimi problemine bağlanıyorlar? Geçen defa, organsız bedenlerin üzerinde üreyen katman türlerini ayırt etmeye çalışmıştım --bunlar organsız bedenlerin işlemlerini bastırıyorlardı, daha doğrusu bizzat bastırmak, engellemek için vardılar. Yeniden oradan yola çıkıyorum. Her şey sanki organsız beden bir kez verildiğinde, işlemleri engelleniyormuş gibidir. Yine de nasıl işlediği konusunda bazı fikirlere sahibiz --organsız bir beden... bu herhangi bir şey olabilir: yaşayan bir beden olabilir, bir yer bir toprak olabilir, ne isterseniz o olabilir. Organsız beden bir kullanımı işaretler. Organsız bir bedeni bir kez varsaydığınızda --o hep maruz kalır, işte bu yüzden hiçbir zaman verilmiş olamaz, organsız beden dediğimiz bir sınır türüdür ki orada, bir arzular mantığı içinde, ya toprağa ayak basmak, ya da yörüngesine yaklaşmak gerekir. Evet, yapılabilecek en iyi şey ona yaklaşımdır, çünkü, belki de, ona yönelmekten, yaklaşımdan fazlası yapılsaydı, o zaman organsız beden kendi üzerine devrilecek, çökecekti ve bize ölümcül suratını gösterecekti. Bir organsız beden edinmek için çok temkinli olmak gerekiyor, paramparça olmamak için son derece temkinli olmak gerekiyor, sabır gerekiyor...." (DELEUZE 14/5/73:ders notları: organsız beden)

2. Conative Speech: "Meşgul etmek için kullanılan söze antropolog Bronislaw Malinowsky'nin taktığı bir ad var: "conative speech" ... Kimi meşgul etmek? İşin o tarafı biraz muamma... İki ihtiyar düşünün... Karanlıkta evlerine doğru yürümek zorundalar... Her biri diğerinin yanında olduğunu her an hissetmek istiyor... O halde "konuşuyorlar" ... İçeriği hiç de önemli olmayan mesajlar bunlar... Sadece diğerinin orada olup olmadığını teyit etmek üzere... "conative speech" bence bugünkü medyanın esasıdır, yani özüdür... Öyle bir ortamda sessizlik herhalde en katlanılamaz, en korkutucu durumdur. O hallerde akuzmatik ses herhalde en kurtarıcı durum, yani dünyanın ve doğanın "normal" varlığını hatırlattığı en uç hal olmalı, değil mi?

3. Beytambal: Çocukluğumda işittiğim bir dilden, özellikle babaannemin dilinden bir sözcük kalmıştı bende: "beytambal" ... Anladığım kadarıyla belirli bir manası henüz yok, ama Kıbrıs'ta kullanılıyor yine de. Bazılarına göre şeytan, başkalarına göre "Allahın işi" --ki biliriz, galiba şeytan da "Allahın işi" olmalı... Yine başkalarına göre çok hukuki ve pratik bir mesele: "beytambal kalsın" diye bir deyim var... Ve bu deyim diyor ki tamam, bunlar benim diye bana sitem ediyorsunuz... Ben de diyorum ki tamam, alın gidin, ya da diyorum ki, "beytambal kalsın" ... Yani bana da kimseye de yaramasın... Beytambal, demek ki, miras kalıp hiçbir işe yaramayan mal mülk demek... Ama aynı zamanda her şeyimizin üstüne çöreklenebilecek olan bir lanet...

Çocuk doğuruyoruz ve Beytambal'a veriyoruz mesela --basit bir kızamıktan bile ölüp gidecek kadar kırılgan...

Bu kelimeyi en bolca kullananlar bile anlamını açıklayamadı... Kelimenin hiçbir etimolojik kökeni ya da yakınlığı yok... Semantik şebekesi henüz tamamlanmamış durumda... Çok çok "atıl" diye tercüme edebilirsiniz ama bu da yetersiz, çünkü kelime kapanmamış henüz..."Beytambal kalsın" en büyük lanet hala... Ve kelime kapanmamışlığına rağmen o kadar "açık" ve "canlı" ki, Kıbrıs'ta boşa gidene, heba edilen her şeye "Beytambal'a kaldı" diyorlar hala... Beytambal kalmak, Beytambala kalmak, bütün bu sözcükler biliniz ki son otuz yıllık hayatları içinde bütün Kıbrıslı Türklerin hayatını örüp duruyorlar... Ya da kazıp duruyorlar, ağ örüyorlar, ve her türlü börtü böcek gibi işliyorlar... Kıbrıs romantizmi yapmama neden yok... Ama hissediyorum ki böyle bir "açık kelimeye" duyulan ihtiyaç şu anda muazzam: "Beytambal galsın" biraz ressentiment de içererek "tamam alın gidin, lanet olsun" demekten başka bir şey değil... Bir Filistinli şu anda İsrail işgali sırasında neye karşı savaşması gerektiğini iyi biliyor... Kıbrıslı Türk insan ise bunu bile asla bilemeyecek bir tür haline getirildi... Tek diyebileceği şey "alın gidin" –Beytambal kalsın... ya da "alın gidin" çünkü zaten benim değilmiş... Beytambal bir mirasın karadeliğe düşüşü gibi bir şey... Genelde işe yaramaz miras için kullanılıyor gibi... Ya da eli ayağı olmadan doğan bir çocuk... Veya gözü, kulağı yok... Veya sakat, duymuyor, görmüyor, yürümüyor... Şimdi Denktaş ile Klerides şu "beytambal"a, yani Kıbrıs'a ilişkin son budalaca sohbetlerini yapmaya girişecekler ve yine --yavole ve yavorka(na) (bunlar da lanetleme sözcükleri)-- o küçücük ülkenin küçücük nüfusu acılarını bağrına çekecek...

4. Vatslav Nijinski: Hiçbir cevap alamadım, okuyan bazı arkadaşlar tercüme ettiğim o metinlerin yazarının kim olduğu konusunda başarısız oldular --kimi Gorbaçov bile dedi (halbuki karısı Raissa'nın Rusça bildiği açık), ama çoğunlukla Dostoyevski üzerinde karar kılındı; ancak sonuçta bu metinleri Vladislav (ya da Vatslav) Nijinski'nin günlüğünden tercüme etmiş bulunuyorum.

Peki niye tercüme ettim? Niye böyle parodik bir sınamaya giriştim? Ben kendim bile emin değilim --asla olamam ve Adnan Satıcı arkadaşımız "bu Dostoyevski" dediğinde, ben de onun kadar bunların yazarının Dostoyevski olduğuna emindim... (değil mi Ege?)... Evet, Dostoyevski'nin bir özgünlüğü varsa o da kendisini kendinde değil, hep başkalarında tekrarlaması, ya da daha çok bu tekrarlamada başarılı olamamasıdır. Tarkovski'yi hatırlayın: hayat boyu "nasıl bir Dostoyevski romanı uyarlarım" diye düşünüp taşınmış ve asla bunu yapmaya cesaret edememiş... Eğer Mihail Bahtin'in o muhteşem "Problemi Poetiki Dostoevkogo" (Dostoyevski'deki Poetik Sorunlar) kitabına başvurursak ilk göreceğimiz şey onun eserinin semiyotiğinin yalnızca kendine özgü olmakla kalmadığı, bizzat romanın semiyotiğini kendine özgü kılmayı başardığıdır. O halde pek çok insan artık Dostoyevski gibi olacaktır, olmak zorundadır... Ve mesela Nijinski'yi, modern dans sanatının kurucusunu seçtik...

Metinlerden de anlaşıldığı üzere Vatslav Nijinski "yazmak" istemiş. İstiyor ve daha da istiyor... Tanrı istemiş bunu ondan ve o illa ki yapacak: ne yazdığını kontrol etmeye çabalayan karısını kandırarak, giderek kendisiyle bile alay ederek... Onun dans etmeyi iyi bildiğini (bu arada hem eşcinsel hem de --giderek-- şizofren

olduğunu) artık biliyoruz. Peki ama ancak bir dansçı yazmak ile dansetmek arasındaki özdeşliği farkedebilirdi değil mi? Ne yazık ki çoğu yazar bunu artık hiç algılamıyor. Bütün bu olay kalemin dansından başka bir şey değil...

Nijinski, eşcinsel ve şizo --modern dansı icat eden kişi... Ondan önce bale denen sanat onun ülkesi Rusya'ya, Ondokuzuncu yüzyıl başlarında klasik koreografinin mucidi Fransız Marius Petipa tarafından sokulmuş. Ve bu dans şuna dayanır: önce iyi bir besteci bulunur ve bir masal ya da yarı-dramatik bir romansın bestesi ismarlanır. Besteci (mesela Çaykovski, mesela Adams, mesela Lalo, mesela Arenski... vesaire) önce "kadını" "erkeksi" denebilecek temaları ayırdedebilecek yetenekte ve muhafazakarlıkta olmalıdır. Petipa balesinde yalnız kadın olmalıdır --cinsel bir fantezi parçası, bir prima donna olarak... Çünkü inanılır ki dansetmek yalnızca kadına özgüdür --erkek savaşır, becerebilirse sevişir, resim yapar, ama çoğunlukla oturup düşünür vesaire... Bizi Bacchanale'lere gönderen çok eski bir önyargı. Hatta bugün artık biliyoruzdur ki Şamanlar aslında kadındılar... Sonuçta Petipa balesi (Kuğular Gölü, Fındık Kıracağı, Coppelia vesaire) danseden kadına erkeğin destek olmaktan öteye geçemediği bir jestüel değerler manzumesidir.

Oysa kadınları iyi tanımak gerekmez mi bunun için? Sevgiliniz --ve bunu yalnız erkekler için ve onların açısından söylüyor değilim-- olan kadın kalabalık bir ortamda dans ederken aslında sizinle dansetmez, ortamın toplamıyla, yani bütün salonla danseder --salondaki herkesle; kendisi de dahil olmak üzere olası vücutların herbiriyle... Folklor bu işi "erkek" renklerle yapmak için epeyce çaba sarfetmiş: Rus ve Kafkas danslarındaki "kahramanlık manzumeleri", birtakım "gösterişler" ve "ustalık dansları"... Bunların hiçbirisi dans değildi oysa: olsa olsa bazı jestlerin yeniden kodlanması, bir tür oyundu...

Daha da ilginç, eğer kadınsa sevgiliniz başka biriyle gözünüzün önünde dans ediyorsa (bakınız Minelli filmleri) aslında muhakkak ki sizinle dansediyordur. Bu konuda bir kadını engellemek imkânsız ve buna zaten gerek de yok... Sorun daha çok erkeklerin (ya da "erkeksi" bir zihniyetin) epeydir akledip kadınların dansını "kodlamaya", bir tempoya, kadansa ve ritme uydurmaya çabalamış olmasından kaynaklanıyor. Petipa işte bu kodlama işini yapan kişiydi ve klasik dediğimiz balenin temellerini attı. Zavallı eşcinsel (ve sevebildiği tek kadının, parasal destekçisi Nadejda von Meck'in yüzünü hayat boyu bir kez olsun görememiş olan) Çaykovski bu kodlar dahilinde bir şeyler yaratmaya çabalamıştı... Ama hep aynı şeylerdi bunlar: sıralanmış, kurallı danslar, "pas de deux" (ikili romans manasına gelir), muhtelif Doğu, Rus, Türk, İtalyan dansları... Stilizasyon doruklara erişmişti ve dans artık bir "pozlar yığını" idi... Arabesk: yana iki adım, sonra geriye doğru çift vurgulu dönüş... Bugün artık hepimize komik gelen bir erkek --"balet" --ve kızcağızın bunları yaparken düşmemesini sağlıyor ve biz de bunu bir "aşk ilişkisi" diye yorumlamak zorundayız...

Nijinski işte bütün bu kalıbı yırtıp atmış olan kişi... Isadora Duncan üstünde çok büyük etkisi var --o muazzam kadın ki "her şeyin dansını" yapabiliyordu... İşte bu "herşeyin dansı" Nijinski'nin evrensel icadıdır. Belki eşcinselliğinden dolayı ama kesinlikle erkek vücudunu dansa gerçek anlamıyla ve öngörölmüş kodların tümüyle dışında sokmayı başarmıştır. Nijinski, çevirdiğim metinde anıştırdığı gibi, vücutların zaten dansetmekte olduklarını, onlara "dans" ettiremeyeceğinizi farketmişti...

Biliyordu ki vücut hep arızalardır --soğuktan katılaştan, sıcaktan ütülenen, terleyen, ayılıp-bayılan vücut... Ama bunlar dansa yoktular... Bunları dansa nasıl sokacağız öyleyse? Cinsellikten arındırılarak dans elde edemezsiniz, çünkü cinsellik kendiliğinden bazı jestüel davranışları zaten içerir. Tam tersine, cinsel olmayan her türden jesti cinselliğe taşırsınız. Ve belki bu iyi bir çözümdür... Ama Nijinski'nin esas çözümü bambaşkaydı: önce dansın "herhangi mekanlarda" geçmeye layık olduğunu hissetti. Sonra "herhangi vücutlarla" yapılabileceğini farkettiler. Son olarak dansın "cinsler ötesi" olduğunu... --ve böylece kağıt üstünde kalemin hareketi artık bir danstır gerçekten... Sonuçta Nijinski erkek vücudunu baleye sokan kişidir... "Ritimlerimiz biz..."

Ama erkek vücudunun baleye dahil olması, yani "modern dans" adı verilen şey, asla bununla sınırlı değil: Nijinski "cinsiyetsiz" bir bedeni değil, her cinsiyeti üstlenebilen bir bedeni işin içine sokmuştur... Yıllar önce seyrettiğim eski bir film kaydı bunu gösteriyor ve mesele bir Rudolph Valentino olayı gibi de değil. Bir ara Spinoza anlatırken duyguları, mesela aşkı "herhangi bir sevgi" gibi gösterdiğini anlattığını farkedenden beni eleştirmişlerdi: "aşk" ile "genel olarak sevgi" farklı şeyler değil mi? Öyle olmalarını isterdim tabii, ama ne yazık ki "genel olarak sevgi" diye bir şey yoktur --her sevgi şuna ya da buna duyulan sevgidir... Dolayısıyla "genel olarak vücut" diye bir şey de yoktur --ta baştan "sekslenmiştir" vücutlarımız; peki dans ederken acaba ne yaparlar?

Hemen bir teori: diyelim ki dans her şeydir ve esas olarak Homo Ludens (oyuncu insan) olan bizler için dinlediğimiz müziğin bile kaynağıdır. Yani biz müzik eşliğinde dans ediyor değiliz ve müzik, eski Şaman geleneklerinin, giderek Avustralya Aborcinlerine dair bulguların gösterdiği gibi, dansa eşlik ediyor gerçekten, ama ondan önce gelmiyor asla. Başka bir deyişle belki de müziğin kökeninde Şamanın dansı yatıyor --vücudunun ve vücuduna taktığı birtakım gürültü, hışırtı çıkarıcı nesnenin dans ederken çıkardığı sesler... Ve biliyoruz ki o vazgeçilmez "davul" bir çağrı aygıtından başka bir şey değil ormanda...

Ne kadar karmaşık olursa olsun "jestüel" her zaman "müzikal"den önce gelir. Müzik varolmak için çalınmayı bekler --ya da yazılmayı... ---rüyada müzik bestelemek mümkün mü? Herhalde kendini resim yapıyor görmekten daha az. Çünkü resim ya da imaj her şeyiyle verilidir ve bir sürece boyun eğmek zorunda değildir. Rüyada en kolay yaptığımız şey danstır --çoğu zaman hareketler yavaş, ağır ve tempolu. Ancak müzik besteleyemeyiz bu hareketler için.

Dans açısından müziğe salt bir "eşlik" görevi verilmesi modern bir olgudur. İlkel dönemlere ve toplumlara gidildikçe müzik üslubuyla dans üslupları arasındaki ayrım, dolayısıyla müziğe biçilen eşlik görevi de yitip gitmeye yüz tutar. Mimesis kuramı belki tarihte ilerlemiş, modern formlar için anlamlıdır, ancak mesela Estetik kitabında Lukacs'ın sandığının aksine mesela Eskimolar arasında pek geçerli görünmez. Şaman ayinini kaydetmek isteyen bir etnomüzikolog bunu ancak bir "öykünme" olarak farkedebilir gerçekten --ancak çok ciddi bir epistemik hatayla birlikte: Şaman kuşa, otların salınışına vesaire öykünmüyordur artık, "otantik" halde "kuş olurken" Batılı kayda kendini ve Şamanistik jestlerini sunmaktadır --başka bir deyişle kaydedilen Şamanın kendi kendini taklididir. Başka türlü o tür toplumlarda dinsel bir ritüeli "yeniden-üretmenin" olanağı yoktur. Sonuçta "namaz kılma taklidi" dindar biri için ne mene bir şey olabilir ki?

Sorun bir kayıtbilim olarak etnomüzikolojiye ait gibi görünüyor, ama son tahlilde sanat tarihiyle, sosyal bilimlerle ve hatta felsefeyle ilgili, yaygınlaşmaya eğilimli bir sorun. Ve onların içinde de ciddi problemler yaratmaya aday: her şeyden önce, bir ritmik jimnastiğin, ya da buz pateninin acaba neden dans formlarına öykündüğünü anlamak gerekir. Buz pateni, raketler veya kayak buzlu ülkelerin en eski ulaşım araçlarından --Finlandiya, Hollanda, Rusya... Peki bu meyanda dans acaba nasıl bir "spor" ve giderek bir "gösteri" olarak ortaya çıkabildi? İşte bu modern tarihe, çok çok son yüzyıla ait bir olgu. Sanırım ki bir "macho" dansı (dağlarda Arjantin kovboylarının bıçkınca, bıçaklarla yaptıkları ilkel jestüalite) olarak tango salonlara, ama oradan da gösteri mekanlarına seyahati esnasında bir ara spor da oldu... Buz üstündeki bir "ustalık" gösterisi acaba neden "incelmiş" bir Latin Amerika dansının jestlerini devralarak onu mesela Bach'ın bir füğünün, veya Mozart'ın bir uvertürünün eşliğinde icra edip durur? Dansla müzik arasındaki kopuş önemlidir. Bizi asli bir modern (veya diyelim ki postmodern) toplumsal olguya gönderir. Belki hem dinlemenin (Adorno'yu hatırlayın) hem de dansın çöküşüne tanık oluyoruz. Yıllar öncesinin muhteşem Lyudmila Pahomova'sının doping yüklemeleri nedeniyle kalp krizinden sporu (dansı?) bıraktığı yıllarda ölüp gittiğini unutmamak gerekir. Dans hocasının yerini giderek dans antrenörü aldıkça spor da bir endüstri haline dönüşecektir.

Peki "buz üstünde dans"ın ne mene bir alakası var estetikle? Aslında unutmayalım, her şey bir "acemilik" ile bağıntılıdır --doğal bir acemilik: tıpkı sudaki yengeç ile karada yampiri yürüyen yengeç arasındaki fark gibi... Buz üstündeki jestleri karada yapamazsınız. Ama karadaki "doğal" zarafet de buz üstünde artık mümkün değildir. Estetik etki --yani "hoşlanma", dolayısıyla "seyir"-- Deleuze'ün şahane formülüyle "başka bir dünyanın zarafeti" ile ilgilidir: "dostluk" ya da "aşk" adını verdiğimiz duyguların ilk anlarını oluşturan "hoşlanma"... Bu hep hafiften bir bozukluğu, bir sürçmeyi, bir "yabancılığı" varsayar --işte bu yüzden Deleuze dostluğun ne bir bağlılık ve sadakat, ne de yüksek, tanrısal bir veri olmadığını, basit bir "algılama" faaliyetine dayandığını söylüyordu.

Peki dansta nedir başka bir dünyanın zarafeti? Basitçe "kendi jestler dünyasında" sahip olunan bir zarafetin, o rahat akışkanlığın başka bir dünyada sekteye uğraması, engellenmesi... Güzel prensesin, balonun yabancı dünyasında süklüm püklüm oturan bir gence yönelmesi kaçınılmazdır (ve bunun tersi de doğrudur, yani bir "romans" karşısında değiliz). Acemilik jestleri her zaman çekici, giderek çarpıcıdır. Kendi dünyalarında rahat yaşamakta olan insanlar aslında çoğu zaman itici gelirler. Belki de insan, insiyaki olarak, bir engelle karşılaşan benzerinin önünden bu engeli kaldırma güdüsüne de sahip...

Ve bütün bunları birer veri olarak kabul ettiğimizde, işte Vatslav Nijinsky: eşcinsel, şizofren ve üstelik bir de "yazı yazmaya" çabalıyor...Soğuktan elleri katılaşmış ve yoksul; karısı ne yazdığını seçmeye çalışıyor (hafif bir paranoid durum da var galiba)... Ben diyorum ki Nijinski yazı ile dansı ayırdetmiyor --birini çok iyi yapabildiği, diğerini anlaşılan beceremediği halde... Giderek şunu da söyleyebiliriz: ancak bir dansçı yazıyla dansedebilir (bunu Nietzsche için de söyleyen var, biliyorsunuz).

Nijinski metninde bizzat metnin kendisinin bir "yazı" değil, bir "yazma isteği"nin terennümünden ibaret olduğunu fark etmişsinizdir --bu yüzden, Eray'cığım, seçtiğin

üç kişi zorunlu olarak yanlış: Çar Nikolay'ın soğuktan titrediğini düşünebilir misin? Dostoyevski'nin "yazmayı isteyip durduğunu" fakat yazamadığını tahayyül edebilir misin? Gorbaçov ise keza... Geriye Nijinski kalıyor değil mi?

Yanlış anlamayalım, yazının "içeriği" kaybolmuş değil, aksine bizzat yazının kendisi kendi amacı, süreci ve içeriği haline gelmiş durumda... Ve işte Nijinski'nin, sonra da "vahşetler tiyatrosunda" Antonin Artaud'nun farkettileri şey: vücudun jestleri artık hep mekanın "kazalarına" (herhangi mekanlar adını verdiğimiz şey) maruzdur, dansı ve öykünmesi de bu yoldadır.

İşte bu yüzden "unisex" Rock'ın "özgürleştirdiğini" varsaydık hep.

5. İmparatorluk: İmparatorluk tipinden bir kitapta elbette ki ciddi sorunlar olacaktır. En azından Amerikan akademisine sunulmuş biçiminden dolayı --bazı arkadaşlarımıza göre (mesela Harun Abuşoğlu) kitabı aynı zamanda "politik bir dürtüleme" ve "organizasyon şeması" olarak okumak gerekiyor. Başka bazı arkadaşlarımıza göreyse (mesela Mahmut Mutman) kitap tüm gücüne karşın "çokların kudretinin" alanına daldığında birtakım yanlış öncüllerden öne çıkabiliyor.

Bana göreyse:

1. Biyopolitika mefhumunun Foucault bu nosyonu ortaya attıktan sonra iki önemli yorumundan birini bulabiliyoruz burada --diğeri Giorgio Agamben'in Homo Sacer: Egemenlik ve Çıplak Hayat kitabında "eleştirel" bir kavrayışla sunulmuş... Bu iki kitabı paralel okumak ve yeniden Foucault'ya geri götürmek ilginç olabilir...

2. Kavramları bir tür "mikrososyolojik" alandan çekip türetmek gerektiğini düşünüyorum. Sonuçta "global direniş" dediğimiz şey bir soyutlamadır, direnen insanlar olmadıkça... Ve bu insanlar da her zaman kendi alanlarında, kendi perspektiflerinde direnç gösterirler ve başkalarının perspektifleriyle "haberleşmeleri" apayrı bir meseledir... Böyle bir organizasyon da mikropolitik bir alandan türeyecektir bana göre... İmparatorluk kitabının anlamını da bu konuda girişebildiği cesur tanımlamalarda görüyorum...

3. "Kullanım değeri" vurgusunun Marksist jargonun berisinde bulunduğunu düşünüyorum... Kullanım değeri de ancak mübadele değerine binaen tanımlanabilir --ve bu konuda Negri'nin ve Hardt'ın daha önceki kitaplarında da, mesela Dionysos'un Emeği'nde de yer yer açık verdiklerini hissettiğimi hatırlıyorum (vakit bulduğumda bunu açarım)... Böyle düşünmemin nedeni, ayrımın oldukça "prekapitalist", üstelik el emeğini küçümseyen ve "özgür bir vatandaşa" layık görmeyip "kölelere" veya "yabancılar" terkeden bir toplumda Aristo tarafından ilk kez yapılmış olmasıdır. Negri'nin bu konuda yer yer "Marx-Ötesi" kategorilerle düşündüğünü benden başka belirleyenler de var...

4. Tartışmanın bazı olarak belkide 1972 tarihli iki kitabı temel almalıyız --Maurice Godelier'nin Marksist Antropolojisi (ki İngilizce tercümesi muhakkak vardır) ve Deleuze ile Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni'sinin ilk cildinden (Anti-Oedipe) "Vahşiler, Barbarlar, Uygarlar" başlıklı bölüm... Mesele insanların toplumsallaşacak değerleri nasıl üreterek yayacaklarıdır ve kökeninde "antropolojik" bir meseledir...

5. Negri'nin en yakın çalışma arkadaşlarından Maurizio Lazzarato (ki birlikte Travail immatériel, "Gayrimaddi Emek" başlıklı bir kitap derlediler) ondaki eksikliğin Deleuze'ün iyice haberdar olduğu ve şu anda Eric Alliez ile birlikte tüm eserlerini yeniden yayınlamaya giriştikleri Gabriel Tarde'nin ekonominin mikropolitikini kuran (ekonomi politik yerine ya da ona ek olarak) ekonomik psikolojisinden pek haberdar olmadığıydı... Bunu da küçük bir not olarak düşünüyorum... İleride açmaya çalışırım...

6. Vertov'un filmik objesi: Vertov filmik objesini "jizn kak ona yest" (hayat, nasılsa öyle) sloganıyla tanımladığında "fiction"un bir hayat süreci olduğunu unutmuş muydu? Hiç sanmıyorum. Hayat bugün, özellikle "modernlik" adını verdiğimiz şeyi biçimlendiren cihazlarla birlikte manipüle edilen bir şey değil mi? bu manipülasyonlar arasında sinemanın çok ama çok önemli bir yeri var... Belki televizyondan bile fazla çünkü sinemada icat edilmiş bulunan manipülasyon formları esas olarak pek değişmedi: MONTAJ... "hayatın özeti" dediğimizde bir "azımsama" güdüyor değiliz tabii ki. Son olarak da, belki klasik bir laf gibi görünecek ama "hayatını sinemaya vakfetmiş" insanlar var. Bu nedir peki diye soruşturulamaz mı?

Nihai olarak önemli olan hayatın tekliğidir... İşte bu yüzden Vertov bir zamanlar Flaherty'nin Nanook of the North'una yönelik şunları demişti: eskimo eskimodur ve adının Nanook olup olmaması bizim için asla önemli değil... Derdi "hayatın sahnelenmesine" karşıydı hayatın görünür kılınmasına değil...

7. Bozuk işleyiş: Rus düşüncesinin bir özelliği de "bozuk işleyiş"in mantığına tam tamına ermiş olmasıdır. Godard üstüne bir makalesini size gönderdiğim Lev Manoviç (şu anda en az Negri kadar kaale alınması gerektiğini kabul ettiğim bir düşünür haline gelmiş bulunuyor) ile Vladimir Şulgin adlı Rus bir sosyolog bize çok tuhaf bir lezzeti tattırabiliyorlar: hissediyoruz ki, özellikle en rasyonel yordamlarla oluşturulmuş modern batı teknolojisi (dijital imajlar, multimedya vesaire) ancak ve ancak Ruslar tarafından "işleyişleri bakımından" değil, "işlemeyişleri" ve "irrasyonellikleri" bakımından ele alınmışlar. Hissedebiliyoruz ki Rus bilim adamlarının, sanatçıların, düşünürlerinin ve politikacılarının kafasında önemli olan şey, bir aygıtın nasıl işlediğinden çok acaba o mutlaka yapması gereken arızayı ne zaman yapacağı... Bir makineniz var, ve sanmanız isteniyor ki tıkr tıkr çalışacak... ama bir Rus hemen kıllanacaktır --ve bu a priori bir kıllanmadır... Mutlaka bir arıza vardır ve er geç ortaya çıkacaktır... Bu arızalara bir zamanlar Rus anarşistlerinin icat ettikleri "sabotajlar", devlet kalkınma planlarının zorunlu göçüşleri, yanlışlık komedyaları, ironik vaziyetler... hemen hemen bu türden her şey dahildir. Batılı zihniyetin tıkr tıkr işleyeceğini sandığı her şeyin bir yerde işlemeyeceğini Rus düşünür, sanatçı, romancı, siyasetçi, sinemacı gayet iyi bilir. Duran bir makine olarak hayat... karşısında... o pek modernist konstrüktivizmin bile eli kolu bağlıdır ve tek çare güçlü bir ironiyi harekete geçirmek olabilir --işte Dostoyevski'den beri Rus sanatı ve edebiyatı...

Bugün gerçekten Rus sanatçıları hep bir arıza imajı kotarıyorlar --bir performans mı düzenlediniz, mutlaka bir kaza çıkacaktır... ama kaza ve arıza hayata en az düzenli işleyen rasyonel bir düzenek kadar dahil olmak zorunda değil mi? O halde, bir Batılının hemen girişeceği --çoğu zaman da aslında beyhude olmayan--o "tedbir alma" çabasını bir kenara bırakın... Bırakın arıza hayata dahil olsun ve sizinle birlikte yaşasın... Arızasız bir film ya da fotoğraf çekilebilir mi? Hayır, çünkü arızalar Lumière'in ilk filmlerinden beri sanki bu aygıtların özünü tanımlıyorlar... Sanat eseri bir kentin, bir hayatın, bir hikayenin arızalarının hakkını tam manasıyla vermek

zorundadır. Bugün Batılı sanatçılar hep bir "giderme" uslubuna sahipler... Doğulular ise (tıpkı Üçüncü Sinema manifestosunda Solanas'ların talep ettikleri gibi) galiba arızalara haklarını teslim etmeyi sürdürüyorlar...

Ve en yetkin ve rasyonel makinaların yapabilecekleri arızalar en heyecan verenler değil mi? Göreli basit bir makinenin, bir un değirmeninin nerede ve hangi süreçlerde arıza yapabileceği makinenin bizzat görünüşünden okunur... oysa tahmin edilebilir ki daha karmaşık ve "rasyonel" cihazlar arızalarını hep bir sürpriz olarak tattırırlar --ve en karmaşık cihazın insan, insanın en karmaşık tipinin de kadın olduğunu unutmamak gerekiyor... Virüslerden ve kadınlardan korkuyoruz (kadınlar da en çok birbirlerinden korktukları, çekindikleri ölçüde), ve varoluşun karmaşıklık derecesi arttıkça görünemez hatta tespit edilemez arızaların dayattığı bu temel varsayımın gücü ve ölçeği de artıyor... Vertov kentin arızalarını çekip duruyordu; Riefenstahl ise kenti bütün arıza olasılıklarından temizleyip, arızasız bir düzenek kurarak çekmek istedi filmini... Vertov ile karşılaştırılmasının son derecede abes olacağı, sözde Nazi olmadığını ıspatlamak için çektiği ve aramızda bazılarının seyretmiş olduğu şu Tiefland (Ova) filminde gizliden gizliye sırtan o Nazi estetiğinden belli değil mi?

Ve işler sakat...

8. Günlük hayatın sineması: Günlük hayatın sineması üstüne söyle bir gözlem bilmem acaba faydalı olur muydu? . Deleuze'un andığı Peirce'in üç temel düşünce kategorisi vardı: birincilik, ikincilik ve üçüncüllük. Birincilik kendi başına durana aittir. Yaprak yeşil, ışık yeşil, ova yeşil. Bu bir oradalıktır ve orada şey yeşildir başka bir şey değildir... (haber kipi)

İkincilik bir başkanın yerine durmadadır. Mesela trafik ışığı "yeşil" yanıyordur ve bir şey gösteriyordur... (emir kipi)...

Üçüncüllük ise ikincilliği kural haline getiren işlemdir: yeşil yandığında geçilir, iste bu bir kuraldır. Gelecekte de öyle olacağının, ya da öyle olması gerektiğinin ikincil işareti burada artık kurumlaşmış, sosyalleşmiştir: trafik sembolizasyon sistemi...

Oysa sinema sadece üçüncüllük düzleminde işleyemedi (Eisenstein bunun için çok uğraşmış olsa da). Birincilik en zor anlaşılan kavram... Ve sinema sadece yeşille is görmeye çabalamıştır. Tıpkı sarıyla Van Gogh'un iş gördüğü gibi. Buna Deleuze & Guattari "kaçış çizgileri" adını veriyorlardı. Günlük hayatı çekerken zorunlu olarak trafik ışığının "emrettiğinden" apayrı bir "birincilik" halinde kalırsınız. En azından montaj aşamasında orada sadece "yeşillik" vardır ve hiçbir şeyi imlemek ya da sembolize etmek zorunda değildir... Antonioni çölleri üstüne istediğiniz kadar "sembolik mantık" isletin, istediğiniz hermenotiği uygulayın, sonuçta o sapsarı bir çölden başka bir şey değildir...

Günlük hayat ve hayatın dokusu üstüne bu meseleleri biraz dikkate alarak bir tartışma açmanın faydalı olacağına inanıyorum.

9. Immaterial Labor and Artistic Production -- Michael Hardt :Sevgili Emrah ve tartışma halindeki diğer arkadaşlar...Tartışmayı nihayet "gayrimaddi emek" meselesi etrafına taşımaya başladığınıza göre birkaç kısa hatırlatma/müdahale yapma ihtiyacını hissettim. Negri&Hardt eserinde ampirik verilerin noksanlığı üstüne değinmelerin

epeyce doğru görünüyor... hem Empire hem de Multitudes için... Üstelik gerek bu çalışmalar dahilinde daha keskin uçlu bir okuma, gerekse Negri ile Hardt'ın birbirlerinden bağımsız olarak yazdıklarına, söyleşilerine yönelik bir bakış, kitapların iki yazarı arasında en bellibaşlı görünen bazı mefhum ve kavramlar arasında farklar olduğu fikrine götürebilir bizi. sözgelimi Hardt'ın "immaterial labor" sözcüğünden anladığının Negri'ninkinden önemli farklılıklar gösterdiğini söylemeye elverecek çoğu sayfa var: çoğu zaman günlük iş hayatının öznel bir tasavvuruna tekabül edecek "overwork" mefhumu ABD'de beyaz yakalıları arasında epeydir yaygındı --basitçe "eve iş götürme" diye dile getirilebilecek bu mefhum kuşkusuz "iş doyumu" türünden "managerial" bir ortamı çağrıştırıyor ve belli bir genişlemeyle, "kafa emeği"yle geçinen işçi kesiminin hem "ek bir sömürü"nün nesnesi haline geldiğine, hem de bileşik bir "eğitim sermayesinin" de aynı sömürüye hedef olacak şekilde devreye girebileceğine işaret ediyor. Hardt'ın çoğu sayfası sanki sözkonusu mefhuma bağlı kaldığını, onun inceltilmiş bir teorizasyonuna başvurduğunu kanıtlıyor gibi geldi bana...

Oysa Negri "gayrimaddi emek" mefhumunu doğrudan doğruya Marx'ın Grundrisse'sinden türetmeye çalışıyordu: ampirik değil rasyonel bir kavram olarak, daha doğrusu emeğin ontolojisinin vazgeçilmez ayaklarından biri olarak... ampirik olarak gayrimaddi emeğin belirlenmesi sonuçta artık "postfordizm" adını vermeyi adet ettiğimiz bir dönemde, yani son 30 yıl boyunca büyük işletme ve fabrikaların yeniden-yapılanmasına göndererek defalarca gösterilebilir. ama aynı zamanda sözkonusu yeniden-yapılanmanın sonucunda bir paradoksla karşılaşmış olduğunu da bu arada teslim etmek gerekir. Fordist emek-ortamı tarafından kapılagelmiş işçinin uğradığı iktisadi-siyasi yenilgi ve Negri'nin deyişiyle "yaşayan emeğin gittikçe daha çok entellektüelleşmesi" sonuçta postfordist ortamın iki evrimsel dayanağı oldular. siyasi düzlemde birtakım kısa başvurular dışında Negri&Hardt'ın pek değinmedikleri bir dünyaya, günümüzde ne ölçüde yıkıldığını yeniden tartışmaya açmamız gerek son dönem Sovyetler Birliği'nde olup bitenlere retrospektif bir bakış belki bu paradoks konusunda meramımı daha iyi anlatabilmeme elverecektir. gerçekten de Glasnost-Perestroyka eğrisinin evrimi içinde henüz Fordist formlarla işlemekte olan Sovyet sanayiinin yeniden yapılaşması tartışılırken Andropov-Aganbekyan-Gorbaçov çizgisini her an meşgul etmiş bir problem vardı: entellektüelleşmiş emeğe nasıl erişilecek, onu sosyalist bir iktisadiyatın içinde bir bürokratik kastın elinden alarak sistemin yekünü içinde nasıl soğuracağız-kurgulayacağız? bu tür sorular "gayrimaddi emek" terimini kuşatmasalar bile o dönemde işin esasına ait görünüyorlardı... (ileride talep gelirse bu konuyu biraz örneklendirebilirim) Ama Negri'nin gayrimaddi emeğin oluşmakta olan "hegemonyasından" bahsederken sözkonusu soruların eskiden sorulabilecekleri tek yerde, yani planlı ekonomilerde sorulabileceğini unutmuş olması ilginçtir (ki bu sorular fiilen, somut olarak sorulmuş ve tartışmaya açılmışlardır)... Hatta Sovyetik sistemin çöküşünün en önemli nedenlerinden biri olarak gösterebileceğimiz bir meseleyle karşı karşıyayız denebilir...

Şimdi biraz Negri'nin "gayrimaddi emek" mefhumunu tartışırken Marx'ın Grundrisse'sindeki hangi fikirlerden ilham almış olduğuna bakalım:

"Büyük sanayi gelişmesinin sonucu, temelinin, yani başkasının emek zamanına el konulmasının zenginliği temsil etmeyi ya da yaratmayı bıraktıdır. Dolaysız emek bizatihi üretimin temeli olmayı bırakır, çünkü esas olarak (özünde) gözetime ve düzenlemeye dayanan bir faaliyete dönüşmüştür; oysa ürün dolaysız bireysel işçi

tarafından yaratılmayı bırakarak daha çok üreticinin basit faaliyeti yerine toplumsal faaliyetin kombinasyonundan doğar." (Grundrisse 596-7)

"Büyük sanayii geliştiği ölçüde zenginlikler yaratmak emek zamanına ve kullanılan emek miktarına olmaktan çok çalışma süresi boyunca harekete geçirilen unsurların kudretine dayanır. Bu unsurların muazzam etkililiği de kendi hesabına üretilişlerine mal olan dolaysız emek zamanıyla hiçbir şekilde ilgili değildir. Bilimin genel seviyesine ve teknolojik ilerlemeye, ya da bu bilimin üretime uygulanmasına çok daha fazla bağlıdır." (Grundrisse, 592)

"Emek zamanının --yani basitçe emek miktarının-- sermaye tarafından tek belirleyici ilke olarak konulduğu sürece bile, dolaysız emek ve miktarı üretimin --yani kullanım değerleri üretiminin-- belirleyici ilkesi olmayı bırakırlar ve niceliksel olarak sonsuzca küçük oranlara indirgenirler; niteliksel olarak ise hiç kuşkusuz vazgeçilmez bir role sahip olmakla birlikte genel bilimsel faaliyete, doğa bilimlerinin teknolojik uygulanmasına ve üretimin toplamının toplumsal organizasyondan türeyen genel üretkenliğe (verimliliğe) boyun eğenler --o genel üretkenlik, ki toplumsal emeğin doğal hediyesi olarak kendini sunmaktadır (tarihsel bir üründen bahsetmeyi sürdürsek bile)... Sermayenin üretimin baskın kuvveti olarak kendi çözülüp dağılması için uğraşması işte böyledir." (Grundrisse, 587-8)

"Bu altüst oluşla birlikte üretimin ve zenginliğin esas temeli olarak beliren şey ne kullanılmış emek zamanı, ne de insanın gerçekleştirdiği dolaysız çalışmadır; insanın genel üretken kuvvetinin, doğadan gelen zekasının ve toplumsal bir vücut olarak kurulduğu andan itibaren domine edebilme yetisidir; tek kelimeyle söylersek toplumsal bireyin gelişmesi üretimin ve zenginliğin esas temelini temsil etmektedir. Halihazırdaki zenginliğin dayandığı emek zamanı hırsızlığı, bizzat büyük sanayii tarafından yaratılan ve geliştirilen bu yeni temelle karşılaştırıldığında pek de sefil bir temel olarak belirir. Dolaysız biçimi altında emek zenginliğin ana kaynağı olmayı bıraktığı andan itibaren emek zamanı onların ölçüsü olmayı bırakır ve bırakmalıdır -- böylece değişim değeri de kullanım değerinin ölçüsü olmayı bırakacaktır. Geniş kitlelerin fazladan-çalışması (yani artı-emeği) genel zenginliğin gelişmesinin koşulu olmayı bırakmıştır; tıpkı bazılarının çalışmamasının insan beyninin genel kuvvetlerinin gelişmesinin koşulu olmayı bırakması gibi... Değişim değeri üzerinde temellenen üretim bu olgudan beslenir ve dolaysız maddi üretim süreci atıl, sefil ve çatışkılı biçiminden sıyrılır. Bireyliklerin özgür gelişimi işte o zaman başlar. O andan itibaren söz konusu olan şey artı-emeği geliştirmek amacıyla zorunlu çalışma zamanını azaltmak değildir artık, toplumun zorunlu çalışmasını genel olarak en aza indirmektir. Böyle bir azaltma bunun sonucunda bireylerin, serbestleştirilmiş zaman ve herkesin karına yaratılmış araçlar sayesinde sanatsal, bilimsel vs. bir formasyon alabilmelerini sağlayacaktır. Sermaye çelişkili bir süreç yaratmıştır: bir taraftan emek zamanının azaltılmasını asgariye iterken diğer taraftan emek zamanını zenginliğin tek kaynağı ve tek ölçüsü haline getirir. Demek ki emek zamanını yüzeysel emek biçimi altında çoğaltmak için zorunlu biçimi altında azaltmaya çabalar. Yani gittikçe büyüyen bir oranda yüzeysel emeği zorunlu emeğin koşulu --bir ölüm kalım meselesi- haline getirir. Bir taraftan zenginliği üretimi için kullanılan emek zamanından göreceli olarak bağımsız kılmak amacıyla bilimin ve doğanın olduğu kadar işbirliğinin ve toplumsal dolaşımın bütün kuvvetlerini uyandırır; öte yandan böylece yaratılmış muazzam toplumsal kuvvetleri emek zamanı ölçüsüyle tartmaya ve onları daha önce üretilmiş değer bizzat değer olarak ayakta tutulması için zorunlu olan dar sınırlar

içinde hapsetmeye yeltenir. Üretici güçler ve toplumsal ilişkiler --toplumsal bireyin gelişmesinin farklı ve basit yüzleri—sermayeye sadece ve yalnızca araçlar, hatta sınırlı bir temel üretebilecek araçlar olarak görünürler. Ama aslında bunlar tam da bu temeli parçalamaya muktedir maddi koşullardır." (Grundrisse, 594)

Yves Bonnefoy'un Mitolojiler Sözlüğü Vesilesiyle

Ulus Baker

Modern insanın aklına “eskiler efsanelerine inanıyorlar mıydı gerçekten?” sorusunu sormak Paul Veyne’in bir kitabıyla geldi: “Yunanlılar Efsanelerine İnanıyorlar mıydı?” Sorun tabii ki mitolojinin ne olduğundan çok “inanç” adını verdiğimiz şeyin ne olduğuna dair sağlam bir sorgulamayı yapabilmekte yatıyor. Pascal bir zamanlar “diz çök, dua et, inanırsın,” demişti. Birkaç yüzyıl sonra, artık “günümüz” diyemeyeceğimiz bir takvimde din sosyolojisini tesis etmeye çalışan Emile Durkheim dini ve mitolojiyi “toplumsal olgular” olarak karakterize ederken toplumsal pratiğin inanca önceliğine dayanan aynı yaklaşımı modern insanın daha iyi kavrayabileceği bir hale getirmeye çalışmıştı. Ancak, daha derinde yatan bir soru, Nietzsche’nin “Tanrı öldü” sözünün ardından Heidegger’in “biz acaba bir Tanrı’ya hâlâ katlanabilir miyiz?” sorusunun damgaladığı modern dünyayı daha derinden ilgilendiriyor: İnanmak arzusu nedir? “Diz çok, dua et, inanırsın” formülünde tuhaf bir nokta vardır: Bu reçeteyi takip etmeye girişmek için başlangıçta bir arzunun, inanmak arzusunun var olması gerektiği, dinler diyalektiğinin önemli bir varsayımıdır. İnsana bugün inanmak diz çökmekten daha kolay gelir. Pascal’in çağında acaba tersi mi doğrudu? Acaba modern dünya jestlerini ve ritüellerini, bunları barındıran ve ifade eden mekânlarını ve kodlanmış anlarını yeni yaşam ritimleri uğruna yitirirken bütün bunlara tekabül eden bir inanç biçimini de mi terk etmiş bulunuyor? Çocukluğumun tesadüfleri arasında yoğun bir “mitoloji” okuması vardı: Ağırlıklı Antik Yunan mitolojisi... Bir Gılgamesh metni en az herhangi bir peri masalı kadar “tekinsiz” gelirdi bana... Yunan mitolojisi ise bu tekinsizliğin silindiği, ama yer yer belirdiği bambaşka bir dünya kurardı... Bu, tanrılar katında sanki film seyretmek ya da bir roman okumak gibi bir duygu olmalı. Mitolojiyi meslek gereği yeniden okumaya giriştiğim dönemdeyse ilk önce bu “metinlerin” evrensel bir duygu-akıl sisteminin dışavurumları olduklarını, onlara inanmakla onları toplumsal kodlanmaları içinde “terennüm etmenin” aynı şey olduğunu, uzaktan ve çapraşık, zor çözümlenir biçimlerde de olsa, birtakım toplumsal pratik ve ritüellerin bu tuhaf hikâyelere cevap verdiğini, tersinin de doğru olduğunu öğrenmem istendi: Georges Dumézil ve Claude Lévi-Strauss... Besbelli ki bir sorun vardı: Çocukluğumda eski Yunanca –elbette– bilmeden okuduğum Yunan mitolojisinin kurduğu bir dünya vardı. Günümüzün tiyatro, sinema ve edebiyat dünyasında pek aşına olamayacağımız türden özdeşleşmeler mümkündü; oysa bir Gılgamesh ile, ya da sözgelimi bir peygamber ile özdeşleşmek kolay kolay mümkün değildir. Olsaydı tektanrılı dinlerin günümüzde hiçbir inanç problemi olmazdı... Mitolojinin bir “hayali” dünya olduğu elbette biliniyordu. Ama tam da bu yüzden “inanç problemi” yer değiştirmelidir: Bir ara William James’in sorduğu soru – görebildiğimiz gerçeklikler var, düşünebildiğimiz gerçeklikler var; peki göremediğimiz birtakım gerçekliklere nasıl inanıyoruz? Mesela Tanrı’ya, tanrılara...

Claude Lefort sayesinde öğrenmiştik ki üç tür din vardı: Birincisi kişiyi toplumundan, ailesinden, siyasî, ekonomik her türlü meşgaleden koparır, uzağa atar, inzivaya çekerd; böylece Tanrı’sına kavuştururdu... Hint

dinlerinin ve tasavvufun idealleri böyleydi. İkincisi tam aksine insanı toplumsal, ailevî, ekonomik ilişkilerin içine çeker, ona rollerini dikte eder, rahat bir toplumsal yaşantıyı garantilerdi. Yunanlılar anlaşılan dinlerindeki o refahı, huzuru bu sayede kurabilmişlerdi. Bu sayede tam da efsane aktarıcıları, “muthos”un sözünü, tanrılar hakkında o kadar yalan yanlış şeyleri anlatan şairleri ideal kentinden kovarken (kentten kovmadı, buna gücü zaten yetmez, bunu istemez de; yalnızca kendi “ideal” kentinden kovdu) Eflatun sık sık efsanelere başvurmaktan geri kalmayacaktır. Ve esas önemlisi bunu yaparken sadece bir “vülgarizasyonu” amaçlıyor gibi de değildir. Lefort üçüncü tarzı ikisinin karışımı olarak anlatmaya çalışmıştı... Bu tarz evrenseldi ve en ilkel kabileden modern hayata kadar bunun işlediğini görebilirdiniz. Bazı pratikler özel bazıları ise uhrevîydi. Bu Durkheim tezini, kutsal-avamî ayırımını sürdüren bir yaklaşıma benziyor. Kolayca anlaşılabilir ki din kadar “pragmatik” bir yaşantı şimdiye kadar icat edilmedi. Lévi-Strauss’un oldukça “oryantalist” bir pasajında bahsettiği gibi, karınızın kızınızın iffetinden kuşku mu duydunuz? Sorunun çözümü çok basit; kapatırsınız, olur biter... Faiz din açısından yasak mı? Çözümü çok basit: Taraflar arasında içinde “faizi...” kelimesinin geçmediği bir sözleşme imzalanır, olur biter... Hangi din adamına sorsanız size İslamın en iyi din olduğunu anlatacaktır – çünkü en sonuncusu olarak ilan etmiştir kendini, en basitidir, en yalındır, her soruna en kolay çözümleri üreten odur...

İşte İslamdaki bu “basitlik” unsuru onu ağırlıkla mitolojisiz bırakmıştır: Tek bir anlatının egemenliği... Peygamber ve maceraları... İslamın derdi zaten kendini mitolojiden arındırmaktı, denecek. Weber’in gösterdiği gibi, bütün dinler hareketli, dağınık, popüler mitolojilerinden kaçındıkları bir döneme girerler, rutinleşirler, bürokratikleşirler. Bu peygamber ile rahip arasındaki farktır. Bürokrasi zaten bir işi başkaları adına yürütmek demek. Rutinleşme sürecinde Roma, önce Caesar, sonra Augustus eliyle dini mitolojiden arındırdı. Tektanrılı dinler ise kendi mitolojilerini çok geçmeden birer dogmaya dönüştürdüler. Ama bu aynı zamanda muthos’un büyüünün yittiği, sırrının döküldüğü dönemdi.

Mitolojinin kurduğu dünya acaba Veyne’in sorduğu gibi bir “inanç” dünyası mıdır? Her şey bu dünyanın daha çok, bugün hiçbir kutsallık taşımayan faaliyetlerine eşlik eden bir bakış tarzı, sanki bir mercekler kombinasyonu oluşturduğunu gösteriyor. İncanın bu dünyaya bir bakış tarzı oluşturabildiğini söylemek gerçekten zor – mitoloji ve din sadece inanç meselesinden ibaret olsaydı dayanıklı olmalarını sağlayanın ne olduğunu keşfetmek son derece zor bir hale gelirdi. Mitolojiler Sözlüğü’nün yazarları arasında olan Jean-Pierre Vernant mitologya dünyasını basit bir inanç meselesinin ötesinde de “ciddiye” almayı gerektiren önemli bir noktaya işaret ediyordu:

Bir Apollon heykeli bir tanrının portresi ya da büstü değil, tanrıya layık değerlerin insan bedeni biçiminde görülebilir hale getirilmesidir. (Mythologie grecque)

Bakış tarzı olarak mitoloji demek ki doğası itibarıyla bir yorumdu: Tanrıların ve kutsal güçlerin yapıp ettiklerinin insan diline adapte edilmesi...

Oysa bu yorumun “analitik” diyebileceğimiz bir zihinden daha gevşek

işlediğini varsaymak gerekiyor. Efsanelerin gerçek “sahipleri” –hikâye-anlatıcıları ve dinleyenleri– herhalde günümüz insanından, öyleyse modern yorumculardan daha az sistematik düşünüyorlardı; çünkü mitolojik zihin, Kerény’nin hatırlattığı gibi, “zaten mitos içinde yaşardı”. O halde bir mitolojiler sözlüğü karşısında çağdaş okurun bir inanç-bilgi çatışması yaşaması kaçınılmaz. Dünya mitolojilerinin büyük bir çoğunluğu sanki genel bir akışın içinden alınmış tek bir versiyon olmaya mahkûm olarak okurun karşısına getirilebilir – anlatılardan, mümkünse yazılı olarak belgelenmiş bir veya birkaç versiyon. Diyebiliriz ki mitolojilere “nesnel” bakış felsefenin doğuşuna tekabül ediyordu: İÖ VI. yüzyılda mitolojinin ilk “rasyonel” yorumlarına şahit oluyoruz – mitlere alegoriler veya sembolik anlatımlar olarak bakan birtakım akımlar türemişti Eski Yunanda: Mitler doğal olaylar ve görünüşler, bu arada gök cisimleri üstüne gizli anlamlar içeriyorlardı. Aristoteles’in dönemindeyse (Palaephatus, sonra Euhemerus) tanrıların hayatı günlük hayatın ufak tefek ayrıntılarına tekabül ettirildi: Tanrılar tanrısal doğalarından arındırılarak uzak geçmişin kralları addedildiler. Çağımızda mitoloji dünyasına yaklaşımların en az mitler kadar çoğul ve karmaşık olduğunu görüyoruz: Geçen yüzyıl sonlarında Sir James G. Frazer için mitler ayınların ve büyü pratiklerinin ışığında anlamlandırılabilirlerdi. Ya da Malinowski’nin yaptığı gibi kurumların ve toplumsal âdetlerin ışığında... Freud veya Jung içinse insan zihninin bilinçdışı tabakalarından kaynaklanan metaforlardı bunlar. Lévi-Strauss ve Edmund Leach ise mitin kendine ait bir iç yapısı bulunduğunu ve oluşturu parçalarının karşılaştırmalı bir çerçevede sistematik olarak kurulup çözümlenebileceğini düşündüler.

Fransız şair ve yazar Yves Bonnefoy’nın derlediği sözlük ağırlıkla “karşılaştırmalı” diyebileceğimiz metotlar çerçevesinde çalışan yorumcuların katıldığı, tam anlamıyla kapsayıcı olmayan, buna karşın çözümleme momentine mitlerin içeriğinden daha fazla önem atfeden tematik bir referans çalışması. Bir bakıma mitlerden çok mitolojiye yaklaşım temalarının tartışıldığına şahit oluyorsunuz. Bu durum söz konusu sözlüğü bir mitoloji kuramları ansiklopedisine dönüştürüyor. Bu noktada da hatırlatılması gereken önemli bir şey bulunuyor: Dünya mitolojilerinin kapsamlı bir tasnifini ya da zengin bir referans kaynağını burada bulabileceğinizi düşünmeyin. Bonnefoy’nın derlemesi dinler, mitolojiler konusunda çalışanların kendi kuramlarıyla yeniden ve yeniden yüzleştikleri, kendi başına okunabilir bir çalışma. İki dev ciltten oluşan Mitolojiler Sözlüğü’nün Türkçe baskısı daha çok alfabetik bir ansiklopedik kaynak görünümünde. Ancak, aslında alfabetik olmadığı, sistematik bir başvuru kaynağı olarak da tasarlanmadığı için her bir ciltte istediğiniz bilgilere ulaşmak için dizini kullanmak zorunda kalabilirsiniz. Sözlük maddeleri okuyucuyu öteki maddelere göndermiyor, bu yüzden kendi ilgilerinize ve aradıklarınıza göre sözlüğün belli bir kısmını okuyarak ‘gezemiyorsunuz’.

Bu, Mitolojiler Sözlüğü’nün daha tasarlanma aşamasında yapılmış bir seçim. Daha kolay kullanılabilir, daha user-friendly bir kaynakta, Bonnefoy’nın sözlüğündeki derinliğe inmek mümkün olmazdı Bugüne kadar Türkçede var olan mitoloji sözlüklerinin çok büyük bir çoğunluğu sadece Antik Yunan mitolojisine yönelikti ve yeryüzündeki

değişik mitolojileri içeren, bu ölçüde geniş kapsamlı bir kaynak yoktu. Fransızca hazırlandığı için, sözlükte Galya mitlerinin belli bir ağırlıkta olması doğal görünebilir. Ama hiç olmazsa İslam diniyle, Orta Asya ya da Anadolu'daki Türklerin mitleriyle ilgili maddelerde biraz daha titiz davranılabilir, bu maddelerin Fransızcadan çevrilmesiyle yetinilmeyebilirdi. Böylelikle daha ilk cildin ilk sayfalarında (“Türklerde ve Moğollarda hayat ağacı ve kozmik eksen” maddesinde) karşımıza çıkan “Türkiye Türkleri, geceyi bir ağacın dibinde geçirirler ve yaşlı bir adamın onları ziyaret edeceğini düşerler,” gibisinden cümlelerle karşılaşmazdık. Kul sıkışmayınca Hızır yetişmezmiş. Türkçede gelmiş geçmiş en geniş kapsamlı kaynak olan Mitolojiler Sözlüğü'nün Hızır'ı yok maalesef. Ne “ağaç” maddesinde, ne de ayrı bir madde olarak. (Sadece “Kahramanlar. Türkler ve Moğollarda” diye bir maddede, Hızır ile İlyas'ın adı geçiyor, dizinden buraya sadece Hıdrellez ile ulaşabiliyorsunuz...) Mitolojiler Sözlüğü kuşatıcı ve tüketici bir şekilde tasarlanmadığı için, Anadolu ve Orta Asya'daki bütün mitlerin Türkçe baskıda yer almasını, mevcut maddelerin daha ayrıntılı olmasını beklemek, sözlüğe haksızlık olurdu. Yine de bu maddelerin –Fransızca baskısında öyle olsa bile– bu ölçüde üstünkörü olmamasını beklerdik. Bir de çeviri kokmamalarını... Bu “yerellik” sorunu, Mitolojiler Sözlüğü'nün Türkçe baskısının, alanında en geniş ve en güvenilir temel kaynaklardan biri olmasını engelleyecek ölçüde değil elbette. Bu kapsamda, geniş bir kadroyla ve titizlikle hazırlanmış bir ürün, okurun beklentisini artırıyor. Başta Levent Yılmaz olmak üzere sözlüğe emeği geçen herkesin eline sağlık.

Virgül, Ocak 2001, sayı 37

Zayıf Düşünceye Karşı: Hak ve Kudret

Ulus Baker

İnsan Hakları Yazıları (2) 7/8.98, sayfa: 124–131

Olumluluk değerleri bugün kimse tarafından yadsınamayacak iki temel mefhum, ‘hukuk devleti’ ve ‘insan hakları’ bu yazıda önereceğim bakış açısından görüldüklerinde ‘zayıf düşünceler’ gibi belirecekler. Felsefede, toplumsal bilimlerde ve sol eleştiri geleneklerinde bu mefhumlar son zamanlarda oldukça değerli kılındılar.

Olumluluk değerleri bugün kimse tarafından yadsınamayacak iki temel mefhum, ‘hukuk devleti’ ve ‘insan hakları’ bu yazıda önereceğim bakış açısından görüldüklerinde ‘zayıf düşünce’ler gibi belirecekler. Felsefede, toplumsal bilimlerde ve sol eleştiri geleneklerinde bu mefhumlar son zamanlarda oldukça değerli kılındılar, hatta bir ara, özellikle 12 Eylül’ün yıkımıyla sarsılan Türkiye’de, düşünce insanların, aydınların ve sol-sosyalist fikirlerin temel meşgalesi haline gelebildiler. Yeni yeşermekte olan ve ‘evrensel’ değer sistemleriyle dolaylı da olsa yüz yüze kalmayı sonunda kabul eden ‘yerli’, muhafazakar veya ‘İslamcı’ düşünce insanları da kendi üsluplarıyla bu zayıf düşünce mefhumlarının etki ve medyatik direnç kazanmasına yardımcı olmaktan geri kalmadılar. Önünde sonunda sokaklarında ‘aktivist’ polislerin ‘kahrolsun insan hakları’ sloganlarıyla kendi çaplarında nümayiş yaptıkları tuhaf bir ülkeydik. ‘Demokrasi’, ‘hukuk devleti’, ‘insan hakları’ mefhumlarına öncelikle bel bağlamak gerekiyordu öyleyse. İktidarlar ‘hakların ülkemiz halkına bol geldiğini’ söylemeye kadar ileri vardırabiliyorlardı işi. Demek ki 12 Eylül rejimine karşı ‘gerçekçi’ bir direnç gösterilecekse, karşı taraf nezdinde (belki de Batı dünyasının baskısı yüzünden) kritik bir sorun yaratan bu mefhumları terennüm ederek başlamak en iyi yol olmalıydı. Oysa, bu ‘zorunlu’, şimdiye dek kısmen de ‘verimli’ olduğu söylenebilecek ‘insan hakları’ ve ‘demokrasi’ mücadelesinin belli bir noktada kolektif özgürleşme duygularını gemleyebildiğini, ‘hakların’ gerçekten ‘bol gelmeye’ başladıklarını gözlemlememek de zordur. Her şeyden önce, yalnızca 12 Eylül kurumlarının kıyıcı vasıtaları yüzünden değil, gittikçe esneklenen ve inceltlen, yakın bir gelecekte şimdiye nazaran çok daha belirgin bir biçimde yüzleşmek zorunda kalacağımız tahakküm ve denetim biçimlerinin karşısındayız artık. Hukuk dışı/hukuksal ayrımlarıyla kavranamayacak toplumsal iktidar biçimleri ile yüzyüze kalmak kaçınılmaz hale gelecektir. Bunlar karşısında yeni mücadele ve direnç biçimlerine ihtiyaç olduğunu, bunları geçmişimizden öğrenme ya da miras alma konusunda da pek talihli olmayabileceğimizi söylerken kötümser olmadığımı da hemen belirtmeliyim. Sorun bir ‘iyimserlik/kötümserlik’ sorunu değil, bireysel-kollektif mücadele ve direnç araçlarının üretilmesi sorusudur. Sendikal, dar siyasal-parlamentar yapılar dahilinde yürütülen mücadele tarzlarının bu yeni ihtiyaçlara ‘bol’ geldikleri artık kendisinden yeterli dersler çıkarılabilmiş bir deney olmalıydı. Toplumsal güçler, bütün örgütsüzlükleri ve kör arzulara terk edilmiş iradeleri çerçevesinde işliyor olsalar bile, ‘insan hakları’ ya da ‘demokrasi’ vaadlerinden (ülkemizde klasik bir sosyal-demokrat hipotezini oluşturan unsurlar olarak) artık bunalmış olan bizler, alışlageldik kavramlarımızı deşmeyi ve parçalamayı göze almak zorundayız. ‘İnsan hakları ihlalleri’ denen şeyin bu kadar sıklıkla gerçekleştiği bir ülkede yaşıyor olmamız yapmaya çalışacağım eleştiri faaliyetlerini bir lüks haline getirmek şöyle dursun, tam aksine, siyasi bir sorumluluk haline sokmaktadır. Batı’da ‘felsefede’ yapılabilecek bir şeyi ülkemizde siyasi bir eleştiri içinde gerçekleştirmek neden daha kötü bir durum olsun. Her şeye rağmen,

toplumsal vicdanı rahatsız edebilecek bazı yanlış anlamalardan kaçınabilmek amacıyla, öncelikle ‘insan hakları’ ve ‘demokrasi’ mücadelesini karışımıza almanın imkan dahilinde olmadığını söylemekle başlayayım. Bunun nedeni, zaten insanların özelliklerinin bu kavram malzemesine kendiliğinden sahip olması, bu yüzden biz ne dersek diyelim, insanların, tarih boyunca özgürlükleri uğruna gerçekten mücadele ettikleri anların yanında, ne yazık ki, genellikle, özgürlük, vatanseverlik, özveri duygularıyla kölelikleri ve sömürülmeleri uğruna da mücadele ettiklerini gözlemlememek pek elde değil. Günümüzde bir ara sol, şimdilerdeyse tuhaf bir şekilde İslamcı düşünce akımına son derece çekici gelen ‘insan hakları’ fikriyatının eleştirisinin çıkış noktası öyleyse bu şaşılabilir durum olmalı. Gerisi arkadan gelecektir...

Hukuki Modelin Eleştirisi

Herhangi bir solcu parti toplantısına gözlemci ya da üye olarak katılan birinin çok geçmeden kendini hukuki bir meselenin çözümlenmesine şahit olan bir kişi olarak algılaması kaçınılmaz olur. Bitip tükenmek bilmez bir ‘hukuksal’ tartışma üslubu, partilerin, sendikaların ve bu türden bütün kurumların, örgütlenmenin ‘hukuksal’ ve ‘yasal’ yanlarına fiili amaçlardan çok daha fazla önem verildiği hissini uyandırmakta geç kalmaz. Karar alma ve kararlara müdahale etme mekanizmaları, ne için karar almak gerektiği konusunda yapılabilecek en küçük bir mülahazadan önce emniyetle oluşturulmalı ve yürürlüğe konmalıdır. Siyasete soyunan her kişi gibi, bir sosyalist de siyasetin de siyasetin ‘yasallık’ ve ‘adalet’ mefhumlarını içselleştirmiş, benimsemiş olmalıdır vesaire... Bütün bu ‘olumlu’ meselelerin neyi gözlerden sakladığına bir göz atalım şimdi de. Düşünsel ve eleştirel üretimin (bunlar kendi içlerinde ‘direniş’ türler daha şimdiden) en zayıf olduğu durumlar hukuk fikrini model olarak aldıkları anlardır: Toplumsal yaşamın olasılığını bir ‘sözleşme’ye bağlayan, ya da tüm çağların idealist fikirler tortusunu Hegelci bir ‘hukuk felsefesi’nin içine boca eden düşüncelerden bahsediyorum. Bunun başka modellerini ‘Tanrı Yasası’ni terennüm eden dinsel-siyasal sistemlerde, modern hukuki aygıtların biçimlenmesine eşlik eden Devlet Hikmeti doktrinlerinde, kamu ve idare bilimlerinde ve kamu oyu fikrinde bulabilirsiniz. Her durumda bunların hepsinde ortak olan şey, ‘hukuki bir model’ sunuyor olmalarıdır. Sol kültürün de bu modeli benimseyebildiğini hatta oldukça yoksul ve cılız olduğu dönemlerde baştaçı etmekten geri kalmadığını biliyoruz. Geçenlerde solcu öğrencilerin türbanlı öğrencilerle birlikte direniş geçmelerine sinirlendiklerinde 68’liler Derneği adı verilen kurum resmi bir açıklama yaparak ‘biz böyle bir miras bırakmadık’ gibisinden lafları medyaya yansıtmıştı. Hukuki dil ‘miras’ sözcüğü kadar talihsiz bir mefhumu işin içine sokabilecek kadar işin içine nüfuz etmiş görünüyor. Böylece 68’lilerin artık yaşamadıklarını, her şeyin geçmişte kaldığını, geriye yalnızca ‘harfiyen uyulması gereken’ bir mirastan başka bir şey bırakmadıklarını en yetkili ağızlardan kendilerinden öğreniyoruz.

Hukuki model üretken eleştirel düşünce için gerçekten bir baş belasıdır. Her şeyden önce, ‘iktidar’ ve ‘kudret’ sorunlarını adam gibi algılamamızın önüne engeller dikmektedir. Çünkü iktidarın ‘temsili’ bir otoriteden ibaret olduğunu, zor araçlarını ‘temsilen’ ele geçirecek bir gücün yönetime sahip olduğunu, öğretir. Oysa hukuki temsilin, parlamenter biçimlerin ve otorite adı verilen ideolojik boyun eğiş terkininin gerçek anlamında iktidarla pek bir ilişkisi yoktur. Hiç değilse Micheal Foucault’nun bize gösterdiği buydu. Neo-liberalizmin en yoğun ve esnek saldırılarıyla karşı karşıya kaldığımız günümüzde kim çıkıp da bu ‘temsilin’ şu ya da bu evrensellik adına iş

görebileceğini samimiyetle iddia edebilir? Bunun en belirgin sonucu, aynı şekilde bugün kimsenin çıkıp ‘evrensel insan hakları’nın ‘doğal hukuk’tan kaynaklanması gerektiğini söyleyemeyeceğidir. İnsanlar bu tür sözleri dillerinden düşürmeseler de, bütün bu sohbetin herhangi bir gerçek içerik taşımadığının pekala farkındadırlar ve yalnızca işin diplomatik kurallarına riayet etmekle yetiniyorlar. İktidarı ‘hukuki model’ altında görmek demek, onu ya bir ‘sahibe’ (monark, burjuvazi, soyluluk, vs.) ya da bir ‘özellikle’ bağlamak demektir. İktidar bir egemenin (sınıf ya da toplumsal zümre, belki de bir despot) ya malıdır ya da bir özelliği, niteliği... Bundan sonra herkes emindir ki, despotun malını elinden alır gibi iktidarı ‘ele geçirirsiniz’, devrim olur, olur biter. Hiç de karikatürleştirmeden, ikinci bir ‘hukuki’ yanılgıya geçelim: Buna göre güç ve iktidar araçları belli ellerde yoğunlaşabildiği gibi, belli bir yerde lokalize edilebilirler: Devlette... Geriye kalan her yer ‘iktidardan masumdur’ ve yönetilmektedirler vs.vs. Demek ki iktidarın bulunmadığı bu geniş arazinin ne kadar büyük bir kısmı Devlette temsil edilirse, işler o kadar iyidir, insanların özgürlük derecesi o kadar geniş ve yüksektir.

Bütün bunların karşısına çıkarılabilecek ilk hatırlatma, iktidar ile güç veya kudret arasında derin bir fark bulunduğudur. Eğer iktidarın egemenlik hakkını, insan hakkı terimleriyle tanımlamaya kalkarsanız, bunun fiilen, aktüelleşmiş bir ‘kudret’ getirmeyeceği aşikardır. Böylece vatandaşlarına bütün hakları tanımış olan bir ülke, onların elinde bu haklardan yararlanabilecekleri araçlar bulunmadığı zaman aslında olumlu hiç bir şey yapmamış demektir. Amerikan tazmin hukuku bu durumun iyi bir örneğidir. Öyle bir ülke düşünün ki, ‘haklarınızı nasıl kullanırsınız’ başlıklı el kitapları bolca yazılıp pazarlanabiliyor. Böylece ‘doğal hukuk’ türünden herhangi bir mefhumun günümüzde artık hiç bir işlev görmediği anlaşıyor. İktidarın ve gücün ‘hukuki model’ çerçevesinde tanımlanması, onu bir ‘aidiyet’ ve ‘mal’ mertebesinde ele almaya yol açmakla kalmaz, aynı zamanda ‘ona sahip olmayanlar’ın bir ‘yoksunluk’ özelliğiyle tanımlanmasına kadar işi vardırabilir. Buna göre iktidarın aritmetiğinde ‘ya hep ya hiç’ ilkesi geçerli kılınır iktidara sahip olmayan yönetilmektedir, yani pasiftir. Sahip olan ise, ister yönetici sınıf olsun isterse devlet gücünü elinde bulunduran bir kişi veya grup, yönetmektedir, yani aktiftir. Bu kadar yalın ve basit bir kavrayışın aslında kuramsal ve pratik açılardan bir felaket olduğunu görmek pek zor değildir: hiç değilse, La Boetie’nin ‘Gönüllü Kulluk Üstüne Konuşma’sından başlayan bir dizi eser insanların ‘yönetilmek’ ve ‘kullaşmak’ için ne kadar büyük güçler harcadıklarını, boyun eğmenin bir ‘hiçlik’ten, ‘yoksunluk’tan ibaret olmayıp, tarih boyunca insanların en çok uğraştıkları mesele olduğunu gösteriyor. O andan itibaren, yönetenin bir özelliği olarak güç ve iktidar fikrinden yöneten yönetilen arasındaki ilişkilerin payandası olarak çok daha karmaşık bir iktidar fikrine varmamız gerekiyor. Foucault ‘iktidar etkileri’ adını verdiği tarihsel-toplumsal süreçlerden bütünsel bir iktidar tematiğine varmakta biraz acele etmiş olabilir. Ama bu onun ‘kullaşma pratiği’nin yerini Napolyoncu kurumların yaygınlaşmasıyla almaya başlayan ve ‘disipliner toplum’ adını verdiği ‘iktidar pratikleri’nin nasıl elıştiğini gösterebilen biricik düşünür olmasını engellemiyor. Bugünkü sorunumuz daha çok, ‘disipliner toplum’ yapılarının, fabrika, hastahane, hapishane, kışla gibi ‘kuşatıcı’, ‘gözetleyici’ ve ‘hizaya getirici’ kurumların en az yüz yıllık yoğun bir eleştiriyi aşınmaya ve meşruiyetlerinin sorun haline gelmesine başladıkları bilindiğine göre, onların yerini nelerin alacağı konusunda toplumsal bir ayıklığa nasıl kavuşabileceğidir. Bunun önündeki en önemli engellerden birisinin ‘hukuki düşünme modeli’ olduğunu yadsıyamayız.

Hukuki modelin eleştirisini ikinci adımda çağdaş düşünce sistemleri ve felsefe üzerinde yoğunlaştırmamız gerekiyor. Çağdaş siyaset düşünceleri içinde en etkili ve en çok tartışılanlar Hannah Arendt ya da Carl Schmitt gibi ‘hukuk ve siyaset’ felsefecilerinki olduysa, bunun nedeni ‘burjuva ideolojisinin’ son demlerinde bir ‘meşruiyet bunalımı’ içine girmesi olmalı. Burjuvazi, Napolyoncu kurumlarla siyasal rejimlerini oluşturup yaygınlaştırmakla kalmadı, çok geçmeden bir dizi devrim ile karşılaştı ve onları ‘yeniden evcilleştirmek’ uğruna bir ‘ödün’ ve ‘disiplin’ hukuksallığı oluşturma faaliyetlerine girişti. Bu faaliyetin kılıfı bir ‘moral’e ve siyasi yapıların ‘yerine yerleştirilmesine’ tekabül ediyordu. Elinizde disipliner bir aygıt olarak toplumsal-kollektif insan emek-gücünün yakalanmasına elverişli bir düzenek olarak fabrika sisteminin bulunduğunu düşünün. Ama bu fabrika içinde çalışanları belli ki asla memnun etmiyor, isyan ve sabotaj risklerinin ardı arkası kesilmiyor. O zaman ‘hukuki bir yapı’ içinde, çıkarı karın maksimizasyonu, ücretlerin minimizasyonu olan fabrika sahibiyle, ücretlerini ve çalışma koşullarını iyileştirmek gibi ‘doğal hak’ duygusuyla hareketlenen işçileri tek bir ‘hukuki beden’ içinde toplayan bir düzenek üretirsiniz olur biter. Modern sendikal yapıların bu düzenden başka bir şey olmadıkları besbellidir. Belki de Althusser gibi birinin en haklı olduğu yer, bizim amaçladığımızdan farklı bir anlamda da olsa, sendikaları da ‘ideolojik devlet aygıtları’ arasında göstermeye cesaret etmiş olmasıdır.

Hakkın Çağırısı

Dinler insanı ‘hakka’ çağırırlar. Hz. İbrahim bir gün şöyle bir ses duyar: “Oğlun İshak ölecek, bu benim yasamdır...” Bu sesi üçüncü bir kişi işitmemiştir ve Hz. İbrahim’in belki de ‘iç dürtüsünden’, ‘paranoyasından’ gelen bu ses konusunda henüz herhangi bir yargı verecek konumda değiliz demektir bu. Ve Hz. İbrahim bu buyruğa boyun eğdi. Nedir bütün bu olup bitenler? Yorumcular bunun Tanrının bir sınaması olduğunu söylerler. Peki acaba bir sınamadan daha derin, adaletle, iman problemiyle ilgili bir konu da söz konusu değil midir? İbrahim bir ses duyar ve bunun Tanrının sesi olduğuna dolaysızca inanır. ‘Tanrının yasası’ndan başka bir şey değildir.

Şimdi bir adım daha derine inelim: Hz. İbrahim’in sorunu bir ‘boyun eğiş’ ya da ‘direniş’ meselesi değildir. Kafasının içinde duyduğu sesi boyun eğilecek ya da reddedilecek bir buyruk olarak alması gerekir. Ama bunun için de önceden bu sesi ‘alması’, boş bir söz kalıbı, bir ‘çağrı’ olarak alması gerekir. Hz. İbrahim öyleyse önce sesi bir ‘çağrı’ olarak almaya ‘mecburdur’, çünkü o Tanrıya aittir, kulluğu yapacaklarından önce gelir. İşte ‘hukuksal düşünce’ modeli dediğim şeyin kaynağı bu durumdur: kendisine çağrıda bulunan kişinin hali. Ama bu, hukuki modelin bütünüyle bir ‘iman’ sorununa indirgenebileceği anlamına gelmez. Tanrının Yasası dendiğinde neyin anlaşılması gerekir? Filozoflar, bu arada Spinoza, bu yasanın ‘dünyada olup biten herşeyi çekip çeviren kudretin toplamının ifadesi’ olduğunu söyleyerek ateist ilan edildiler. Oysa inananlar açısından bu yasa, bir kanun, bir yasaklamadır. Yani Tanrı, herşeyin kaynağı olduğu ölçüde, izin vermediği sürece yasaklamış demektir (Adem’in cennetteki meyveyi yemesi gibi). ‘Meyveyi yemeyeceksin’ demiştir Tanrı. Bu, eğer Tanrının bir yasasıysa Adem’in meyveyi yemesine ‘imkan olmadığı’ndan başka bir anlama gelmemektedir. Oysa Adem meyveyi yiyebileceği düşüncesini de edinir bu cümleyi işittiğinde. Yasa ile yasanın çığnenebileceği fikri aynı ‘çağrıyla’ doğarlar. Tanrının ‘meyveyi asla yiyemeyeceği’ doğrultusundaki sözleri bir bakış açısından bir ‘çağrı’ olarak değil bir ‘bilgi’ olarak düşünülebilir: Meyveyi yemesi Adem için kötüdür yerse düşecektir. Ama eğer Adem

bilgisizse, kendi bedeniyle elmanın bedeninin karşılaşmasının yok edici, kendisine zarar verici bir durum yaratacağını bilmiyorsa, o bütün bu işe Tanrının bir buyruğu gözüyle bakacaktır. Her durumda Adem içinde uyanan bir isteğe uyarak elmayı yer ve ‘zehirlenir’ yani dünyaya düşer, ‘cennetten kovulur’. Ama bu haliyle o, Tanrının yasasını çiğnediğine, yani ‘günah işlediğine’ bu yüzden Tanrının onu cezalandırdığına inanmaktadır. Öteki bakış açısından Tanrı hiç kimseyi cezalandırmış falan değildir. Adem meyveyi yemesinin kendisi için ne sonuçlar yaratacağını tastamam biliyor olsaydı içinde elmayı yemeye yönelik bir arzu uyanmaz, elma ona zaten tiksindirici gelirdi. Her durumda, ‘yasa biçimi’ ile ‘gerçekliğin biçimi’ birbirinden ayrılmaktadırlar. Önümüzde aynı olayın birbirine paralel iki anlatısı bulunuyor. Adem’in bakış açısından ve Tanrı’nın, yani gerçekliğin bakış açısından iki defa anlatılıyorlar. Tanrı açısından bakıldığında her şey kudret ve ‘karşılaşmalar’ tarzında ifade edilecektir. Geçmişteki, şimdideki ve gelecekteki karşılaşmalar. Bunlar onun gözünde mutlak bir determinizm halinde birbirlerine bağlanmışlardır. İnsanoğlunun gözünde ise böyle değildirler. Böylece, bu evrensel, değişmez, yerinden oynatılamaz determinizm insanlara (bu arada Adem’e) hukuki bir yasama olarak görünür. Öyleyse o Tanrısına bir dizi ‘yüklem’ atfedecektir: Tanrı ‘yargılar’, ‘hüküm verir’, ‘kararlar alır’ ‘cezalandırır’, ‘intikam alır’ vesaire. Onun ‘adil olduğuna’ herkes emindir elbette, ancak hikmetinden sual olunmaz. Geleceği görebildikleri ölçüde melekler Tanrıya Hagar’a gelecekte İsrailoğullarına bela getirecek oğluna su içirebileceği vahanın yerini gösterdiği için çıkışırlar. Durum tuhaftır, çünkü Tanrının cevabı, ‘ben insanları gelecekleriyle değil, şimdi ne olduklarıyla değerlendiririm’ olmuştur. Her durumda Tanrı için ‘bilgi’den başka bir şey yokken, insan için önce ‘inanç’ ardından ‘bilgi’ gelmektedir

Gölgelerin Gezintisi

(çeviri: Nazila Hamedan & Ulus S. Baker)

Yaşlı incir, seriyor ortaya sırrını hayatın,
Yağmuru çağırırken yeryüzü
Balık dolaşüyor, suyu yarararak,
Rüzgar esmekte. Kırangıç donuyor
Ve kayboluyor bakışım...

Balık suyun esiri, ben kederin,
Toprak olacak gözlerin, gülümsemen solacak,
Gölgeyi sana düşürdüm, putum olasın diye,
Geliyorum yamacına, çöl kokusunu duyarak...

Sana varıyorum, yapayalnız,
Seninle daha da yalnız,
Zirvene kadar, serilmiş hayatım, işte önünde...

Ve sen serilmiş, benden bana kadar,
Rastladım sana, tapınmanın sırrıyla,
Senden çıktım yola, acının cilvesine vardım.

Şeffafsın, hey, buna rağmen!
Acayipsin hey, buna rağmen!

Yolum yok senden dışarı,
Toprak yağmuru çağırıyor, ben seni, yolum yok!
Vücudunu ellerimin esiri yaptım,
Zamanı hapsetmek için,
Rüzgâr koşuyor
Kulunu dağıtıyor çabamın.

Dönüyor kırangıç. Balık dolaşıyor, suyu yarararak.
Fıskiye akıyor, doluyor son anım...

Sohrap Sepehri