

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SANAT VE ARZU
SEMİNERLERİ
2010



Norgunk

© Norgunk Yayıncılık 2010
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-57-5

Birinci Baskı
Aralık 2010

Yayına Hazırlayanlar
Aras Özgün, Yahya M. Madra
Ayşe Orhun Gültekin

Çeviriler
Can Evren, Ceren Özselçuk
Emre Koyuncu, Mehmet Ak, Orçun Türkay
Yahya M. Madra, Zeynep Güden

Redaksiyon
Ece Erbay, Olgu Aytaç, Özge Çelikaslan

Kapak
Chimère (*il veut tout*)

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul
T. 212 294 10 00 / F. 212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. 212 351 48 38 / F. 212 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

SANAT VE ARZU
SEMİNERLERİ
2010

Norgunk

Sanat ve Arzu Seminerleri, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmenliği tarafından desteklenmiştir. Başta Görsel Sanatlar Yönetmeni Beral Madra olmak üzere Seminerlerin gerçekleşmesi için özveriyle çalışan tüm Görsel Sanatlar ekibine teşekkür ederiz.

Katılımcılarımız Ahmet Bülent Acar, Alber Nahum, Alper Şen, Alper Yılmaz, Alexandros Kioupiolis, Anette Baldauf, Angela Harutyunyan, Ayreen Anastas, Bir+Bir Dergisi, Ceren Özselçuk, Express Dergisi, Georges Didi-Huberman, Halil Turhanlı, Jim Fleming, Karahaber, Raymond Bellour, René Gabri, Simon Reynolds, Siya Siyabend, Sönke Hallmann, Tiyatrolokomotif, Tolga Tüzün, Yannis Stavrakakis ve Zafer Aracagök'e;

Seminerlerimize mekânlarını açan İstanbul 2010 Kadirga Sanat Üretim Merkezi, Sanat Limanı ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'ne; ve özellikle Fransa'dan davet ettiğimiz konukların ağırlanmasında bizlere destek olan İstanbul Fransız Kültür Merkezi Müdüresi Anne Potié ve ekibine;

Tüm katılımcılarımızın konaklama sponsorluğunu üstlenen Point Hotel'e;

Seminerlerin gerçekleştirilmesine katkı yapan Açık Radyo, Ahmet Soysal, Asena Günal, Birgün Gazetesi, Burak Saltan, Burçak Konukman, Can Evren, Ceyhun Tuna, Cüneyt Cebenoyan, Çiğdem Öztürk, Deniz Erbaş, Derya Bengi, Ece Erbay, Emre Koyuncu, Eraslan Sağlam, Göksun Yazıcı, Güneş Nasuhbeyoğlu, İlksen Mavituna, Mehmet Ak, Merve Erol, Olgu Aytaç, Orçun Türkay, Salih Kasap, Serra Ciliv, Siren İdemen, Yücel Göktürk ve Zeynep Güden'e;

ve tüm izleyicilere teşekkür ederiz.

Sanat ve Arzu Seminerleri Organizasyon Kolektifi

Alpagut Gültekin, Aras Özgün, Ayşe Orhun Gültekin, Kadriye Ramazanoğlu, Özge Çelikaslan, Yahya M. Madra

İÇİNDEKİLER

Sunuş / <i>Beral Madra</i>	7
Sanat ve Arzu Seminerleri: Önsöz / <i>Sanat ve Arzu Kolektifi</i>	9
Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı / <i>Aras Özgün</i>	21
<i>Abgioia</i> . Korku ve Çatışkıyı Dans Etmek / <i>Georges Didi-Huberman</i>	36
Sinema ve Yerleştirmeler / <i>Raymond Bellour</i>	47
Cinsel-Oluş / <i>Zafer Aracagök</i>	65
Ölümü Değil, Hayatı Düşünmek: Spinoza'nın Ölümü Kavrayışına İlişkin Bir Taslak / <i>Alber Nahum</i>	80
Soho Holding: Sanatsal Pratikler, Kentsel Dönüşüm ve Yaratıcı Şehir Miti / <i>Anette Baldauf</i>	98
Underground Denen Arzu / <i>Simon Reynolds</i>	114
ACT/ivizm: Olumlamanın Siyasal Estetiği / <i>Angela Harutyunyan</i>	145
Dil ve Hareket / <i>Sönke Hallmann</i>	165
Radikal Demokrasi, Biyopolitik Özgürleşme ve Anarşik İkilemler / <i>Alexandros Kioupiolis</i>	171
Komünün Biçimlerinde Haz (<i>Jouissance</i>) ve Çatışkı: Biyopolitik Öznelliğin Eleştirisi / <i>Yahya M. Madra ve Ceren Özselçuk</i>	196
Söylem, Duygulanım ve <i>Jouissance</i> : Psikanaliz, Siyaset Kuramı ve Sanat Pratikleri / <i>Yannis Stavrakakis</i>	221

2008'den bu yana yürütmekte olduğumuz İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmenliği olarak, özellikle düşünce platformlarının, kuramsal içerikli çalıştayların gerçekleşmesini destekledik. Avrupa Kültür Başkenti olmanın en önemli kurallarından biri bireyler, sivil örgütler ve toplumun farklı kesimleri için günümüzün sanat ve kültür ideolojilerindeki değişimleri inceleyen ve anlatan, araştırmacı ve sorgulayıcı bilgilenme ve tartışma platformları açmaktır. Çok sayıda bu tür forum gerçekleştirdik. Sanat ve Arzu Seminerleri bu forumların en önemlisiydi.

Bu seminer dolayısıyla bazı gerçeklerden söz etmek gerekiyor. Türkiye'de sanat fakültelerindeki eğitim günümüz sanatının siyasal-toplumsal-antropolojik-felsefi ve kültürel söylemleri ve içerikleriyle ve de estetiğiyle yeterince örtüşmüyor. Sanat düşünsel-bilimsel bir alan olarak değil, bir yetenek, zanaat, yaratıcı sanayi, reklam ve medya alanı olarak işlem görüyor.

Oysa 1970'lerin sonundan günümüze, Türkiye'deki postmodern sanat üretiminin dikkat çekici bir gelişmesi oldu; bu üretimin ilgi çekici olmasının en büyük nedeni Türkiye'deki siyasal ortamın şiddetli olayları, derin çelişkileridir ve bunların yaratıcı bireyler üstündeki etkileridir. Sanatın siyaset ile olan bu doğrudan ortaklığından çıkan sanat yapıtlarının bir süre sonra klişeleşmesi ve sloganlaşması tehlikesi de gözardı edilmemesi gereken bir gerçektir. Bu ortaklık ancak düşünsel değişimler için, ya da Türkiye'deki duruma bağlı olarak gerçek anlamda bir demokratikleşme bilinci için bir yatırım durumuna gelirse bir anlam taşıyacaktır. Sanat ve Arzu Seminerleri tam da bu sorunu işaret ediyor ve günümüze özgü düşünce sisteminin çeşitli katmanlarını sunarken bireyin yeni dünya düzeni içinde nasıl bir bilinçle hareket edileceğini sorguluyor.

İşin bir başka boyutu da neoliberal kapitalizmin sanat üretimi üstündeki egemenliğidir. Bu egemenlik, sanatın söylem ve içeriklerine kadar elini uzatmaktan kaçınmıyor; bu süreç de sanatçıyı sunmaya çalıştığı eleştirel söylem ile üretiminin piyasadaki değeri arasında bir tercih yapmaya yönlendirebiliyor. Bu çarpık ilişkiye sanatçı nasıl direnecektir; Sanat ve Arzu Seminerleri işte tam da bu anlamda sanat üretimi için bir düşünme, bir etik, bir tartışma ve sorgulama alanı açıyor.

Bu etkinliği gerçekleştiren Körotonomedia, Norgunk Yayıncılık ve KozaVisual'a bu girişimlerinden dolayı teşekkür ediyor ve bu seminerleri ilerki yıllarda da devam ettirmelerini diliyorum. Bu seminerlerin arkasındaki değerli kuramcı Ulus Baker'i saygıyla anıyorum.

Sanat ve Arzu Seminerleri: Önsöz

Sanat ve Arzu Kolektifi

Bu kitap, Sanat ve Arzu Seminerleri'nin 2010 yılının Haziran, Kasım ve Aralık aylarında düzenlenen oturumlarında yapılan sunuşların bir derlemesi niteliğinde. Sosyal bilimlerin, görsel sanatlar, iletişim sanatları ve sahne sanatlarının çeşitli alanlarında çalışan kamusal entelektüeller ve sanatçıların bu derlemede sunulan işlerinin büyük kısmı özellikle Sanat ve Arzu Seminerleri'nde sunulmak için hazırlandı.

Bu seminer dizisini tasarlamaktaki amacımız eleştirel sanat pratikleriyle, özellikle bu pratiklerin işaret ettiği veya içinde kurulduğu estetik, toplumsal ve politik oluşumlara dair düşünsel açılımlar sağlama gücü olan eleştirel ve kuramsal çalışmaları biraraya getirebilmek ve bu iki zihinsel üretim sahası arasında bir kesişim ve karşılıklı konuşma olanağı yaratabilmek idi. İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi ve bu seminer dizisinin Avrupa Kültür Başkenti programının bir parçası olması, bu kaygıyı daha da güncel bir bağlamda değerlendirmeyi gerektiriyor.

İstanbul son yirmi yıldır kentin yaşamını oldukça derinden etkileyen ve yeniden şekillendiren bir dizi kentsel dönüşüme sahne oldu. Bu süreç içerisinde bir yandan finansal sermaye, iletişim endüstrileri ve hizmet sektörü bu şehri bölgesel bir merkez kılacak düzeyde İstanbul'da birikirken, öte yandan şehirde yoğunlaşan sanatsal ve kültürel üretim bu dönüşümün işaretlerinden biri olarak, içinde geliştiği siyasi-ekonomik koşullarla ilişkisi fazla sorgulanmaksızın olumlanageldi. Salt özel müze ve sanat galerisi sayısının birkaç sene içerisinde katlanarak artmasına ve çabucak küresel gösteri kültürünün bir parçası haline gelen büyük çaplı sergilerin ve festivallerin şaşaasına referansla kurulan bu olumlama, Batı'nın birkaç yüzyıl süren modernleşme serüveninde her türlü estetik üretime zemin sağlayan sanat eleştirisi, eleştirel felsefe ve toplumbilimlerinin bu hızlı büyüme

içindeki eksikliklerini yok sayıyor. Bu eksikliğin doğrudan etkisi, sanatsal üretimin bu alanın dışında oluşan siyasi, ticari, kentsel ve medyatik etkilerin yarattığı yönlendirmelerle sağlıksızca büyümesi.

Öte yandan, İstanbul’u etkisi altına alan yoğunlaşma süreci aynı zaman dilimi içerisinde küreselleşerek “çeper”liğin baskısından kurtulan başka şehirlerde ve coğrafyalarda da yaşanıyor – yani bu anlamda salt İstanbul’a dair bir dönüşüm değil tanığı olduğumuz. Bu “küreselleşen” eski çeper ülkelere/şehirlere baktığımızda, kültürel üretim alanında görülen yoğunlaşmanın aslında doğrudan yukarıda bahsettiğimiz finansal sermaye, iletişim endüstrileri ve hizmet sektöründeki büyümelere endeksli olduğu aşikâr. Bu durum, ilk bakışta modern çağ boyunca batı/merkez ülkelerinde ve şehirlerinde yaşandığı şekliyle genel refah düzeyinin yükselmesiyle sanatsal üretimin artması ve yaygınlaşması arasındaki doğrudan ilişkiyi çağrıştırırsa da, küreselleşmenin ekonomi-politiğini mercek altına aldığımızda, bu süreçlerin beraberlerinde zorunlu olarak toplumun geneline yayılma eğilimindeki bir refah etkisi getirmediğini, ya da siyasi düzlemde zorunlu olarak demokratik toplumsal yapıların gelişimine katkıda bulunmadıklarını tespit etmek mümkün. Hal böyleyken, bu yerlerde yoğunlaşan sanatsal üretim biçimlerinin kendi varlık koşullarının farkında olabilmesi ve içinde kuruldukları toplumsal koşullarla diyaloga girebilmesi, eleştirel düşünce ile yakın temas halinde gelişmelerini gerektiriyor.

Tam da bu nedenlerle, Sanat ve Arzu Seminerleri’nin İstanbul’un bu koşullarda gelişen sanatsal ve kültürel üretim ortamına önemli bir katkı sağlayabileceğini düşünüyoruz. Sanat ve Arzu Seminerleri ismini, 2007 yılında yitirdiğimiz dostumuz ve hocamız Ulus Baker’in 1998 yılında ODTÜ-GİSAM’da sürdürdüğü aynı adlı seminerden alıyor. Baker’in 1990’ların ortalarından başlayarak ölümüne kadar yaptığı çalışmalar Türkiye’de aynı dönemde gelişmeye başlayan deneysel iletişim sanatı pratikleri için önemli bir kuramsal kaynak teşkil etmiş ve şu an bu alanda gerek ülkemizde gerek uluslararası düzeyde üretimde bulunan birçok sanatçı ve eleştirmeni etrafında toplamayı başarmıştı. Bu çalışmalar, güncel felsefenin estetik alanındaki açılımlarını derinlikli olarak sorgulayan, modern toplumsal özne tasarımıyla aynı süreçte gelişen görsel-işitsel ifade biçimleri ve teknolojileri arasındaki

geçişlerin izini süren, günümüz toplumsal dinamik ve ifade biçimlerini bu sorgulama aracılığıyla değerlendirmeye girişen ve bu bağlamda yaratıcı düşünceye açılımlar sağlayabilen bir birikim oluşturmakta. Baker'in 1998'de ODTÜ'de yürüttüğü semineri, 12 sene sonra düzenlediğimiz bu seminer dizisi için çıkış noktası olarak almamızın nedeni, bizce Baker'in bu seminerde işaret ettiği düşünsel izleklerin, çağdaş sanatsal pratikleri ve kuramsal üretimleri takip edebilmeye ve anlamlandırabilmeye yönelik açılımları barındırıyor olması.

İstanbul 2010 kapsamındaki seminerleri, yukarıda belirttiğimiz kaygılardan hareketle dört ana tema etrafında formüle ettik. "Arzunun Halleri", "Sanat ve Biyopolitika", "Sanat ve Otonomi" ve "İmgenin Halleri" başlıklarıyla işaret ettiğimiz bu dört tema bizce günümüz sanat pratikleriyle çağdaş eleştirel kuramların birlikte tartışılmasına yönelik temel izlekler sunuyor.

Arzunun Halleri temasının kaynağında Baker'in o meşhur "*Ignoramus* = Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru" adlı makalesinde, psikanalizin "eksiklik" üzerine kurulu bilinçdışı kavramına karşı, "üretilmesi ve aktif olarak, insan uğraşısıyla imal edilmesi gereken" ve bu özelliği ile yeni değerlerin, arzuların ve deneylerin üretilmesini uyaran aktif bir güç olarak Spinozist bir bilinçdışı kavramını önererek açtığı tartışma var. Tartışma aslında bizzat arzu'nun nasıl kavramsallaştırılması gerektiğine dair bir tartışma. Lacancı psikanalitik söylemde arzu, gösterenler zincirinde bir gösterenden diğerine, gösterenler arasındaki boşluklar (yani anlamın kaçınılmaz bulanıklığı) sayesinde kayar, ve tatmin olmadıkça yoluna devam eder. Arzunun sonsuz hareketi kuşkusuz bir bolluk sergiler ama bu, gösterilenin olması gereken yerde karşımıza çıkan bir boşluğa dayanan bir bolluktur. Boşluk ve negativiteyi merkezine alan Lacancı psikanalizin arzu kavramının karşısına, kurucu ve yaratıcı kudretin ontolojik önceliğine dayanan, Spinoza'nın "varolma ve eyleme gücü" olarak arzu kavramını koyabiliriz. Birçoklarının belirttiği gibi, Lacan'ın arzu kavramı (itki, haz, fantazi, gerçek gibi kavramlar eşliğinde) öznenin kulluk haline isyan etmeyişi'nin nedenlerini anlamak için önemli ipuçları sunuyor. Buna karşın, Spinoza'nın arzu kavramı yaratıcı özgürleşim mücadelelerinin gücünün artış (sevinç) ve azalışlarını (keder) anlamamız için pratik bir

felsefe olarak öneriliyor (Gilles Deleuze, *Spinoza: Pratik Felsefe*). Ama amacımız ne bir karşıtlığı, bir saflaşmayı yeniden-üretmek, ne de arzunun Lacancı ve Spinozacı halleri arasında bir işbölümü vazetmek. Bu iki taşlaşma biçimi arasında tercih yapmayı reddederek, iki gelenek arasında bir uzlaşmaya varmasını beklemediğimiz, tartışmanın kendi içsel gerilimini tutkuyla sahiplenen ve geleneklerini birbirlerini ve kendilerini tanımlarına olanak tanımaktan başka bir ereği olmayan bitimsiz bir müzakere sürecini başlatmak istiyoruz.

Sanat ve Biyopolitika temasıyla neoliberal toplumsal iktidar aygıtları içerisinde sanatsal ve kültürel üretimin işlevlerini tartışmaya yönelik bir çerçeve kurmayı hedefledik. “Biyopolitika” kavramıyla Foucault toplumsal öznenin – yani modern bireyin – “kendini idame etmesi” ile hükümetin tüm bir nüfusu yönetmesi arasındaki bu geçişlilikte siyaseti tanımlamaya çalışıyordu. Bu anlamda biyopolitika artık kimsenin “egemen” olmadığı, ama toplumsal iktidar mekanizmalarının günlük ilişkiler içerisinde onları sarmalar bir şekilde kurulduğu bir siyasi düzene işaret ediyordu. Foucault’nun eleştirel çalışması, böylesi bir siyaset düzleminde liberal demokrasinin yeni bir yönetim zihniyeti olarak belirmesini ve gelişmesini incelerken, 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen bir kırılmaya özellikle dikkat çekiyordu. 1980’lerden sonra başat siyasi mantık haline dönüşen bu kırılma, serbest pazarı ekonomik bir modelin ötesinde genel bir toplumsal örgütlenme modeli olarak gören liberalizmin başlıca varsayımlarını yeniden formüle etmeye girişecekti. Klasik liberalizm piyasayı toplumsal ilişkilerin içinden doğal olarak yükselen bir mübadele alanı olarak (ve böylelikle toplumsalın doğal bir uzantısı olarak) “mübadele” kavramı etrafında formüle etmişti; kendi çıkarlarının bilincinde olan “rasyonel” bireylerden oluşan piyasalarda arz talep dengelerinin adeta “görünmez bir el” aracılığıyla kendi kendine düzenlenmesi için devletin iktidarından ve kamusalı adına yapılacak müdahalelerden uzak tutulmalıydı. Foucault’nun çözümlemesinde belirlediği gibi, neoliberalizm bu anlayışta köktenci değişiklikler yaparak piyasayı “mübadele” değil, “rekabet” kavramı etrafında kurulan “ideal” bir form olarak tanımlıyor. Bunun ötesinde, yine klasik liberalizmden farklı olarak, rekabetçi piyasaların doğal olarak gelişmediği fikrinden hareketle, devleti ve kamusal aygıtları her türlü

toplumsal ilişkiyi ve kurumu türlü vasıtalarla idealize ettikleri iktisadi teşvik mekanizmalarının kurallarına göre yeniden düzenlemekle görevli kılıyor. Kültürel üretim alanı bu türden müdahaleler söz konusu olduğunda önem arz ediyor, çünkü doğrudan toplumsal ilişkilerin ve toplumsal öznenin kendisinin yeniden üretildiği bir alan bu. Bu tür müdahaleler, kanımızca kültürel üretimin, eğitimden sanata kadar, her alanında 1980'ler sonrasında uygulanan politikalara temel oluşturuyor, ve bu alanlardaki ilişkileri kültürel üretimin kolektif ve ortak mantığının uzağında yeniden tanımlamaya giriyor.

Sanat ve Otonomi başlığı altında tartışmaya açtığımız tema, bu dönüşümlerin başka bir çehresini irdelemeye yönelik. Küreselleşme süreci olarak yukarıda işaret ettiğimiz gelişimlerin arka planını kapitalist üretim tarzının kendi içindeki bazı önemli değişimler oluşturuyor. Bu değişimler aracılığıyla, post-Fordizm adıyla anılan bu yeni evresinde, yakın geçmişe kadar kültürel ve sanatsal pratiklere atfedegeldiğimiz üretim ilişkileri, emek süreçleri ve değer biçimleri kapitalizmin başlıca üretken ekonomik kaynakları haline dönüşüyor. “Marka değeri” kavramından, “serbest çalışma” biçimlerine ve “crowdsourcing” adıyla anılagelen kolektif emek biçimlerine kadar bu dönüşümün izlerini sadece ekonomik süreçlerde değil, günlük ilişkilerde de takip etmek mümkün. Böylelikle, özellikle İstanbul gibi finans, iletişim ve hizmet sektörlerinin yoğunlaştığı merkezlerde, sanatsal ve kültürel üretim ve dolaşım bu alanlardaki ekonomik yapılara doğrudan eklemlenir şekilde geliyor. Bu bir yandan aydınlanma çağından beri toplumsal özgürlüklerle doğrudan ilişkilendirilen “sanatın (ekonomik ve politik süreçlerden) görece bağımsızlığı” fikrinin altını kazırken, öte yandan da dolayımli olarak sanatsal üretimin politik boyutunu yeniden düşünmeye zorluyor bizleri. 20. yüzyıl boyunca estetik üretim alanı, bu görece bağımsız emek ve değer biçimlerine dayandığından, ekonomik alandan ayrı olarak kurgulanagelmisti; örneğin “öncü sanat” (“avangard sanat”) bir yandan öncü siyasete (yani “politik avangard”) referans verir ve zaman zaman onunla birlikte çalışırken, öte yandan ondan ayrı bir estetik alanda kendini varetmeyi başarmıştı. Ekonomik üretim ve sanatsal/estetik/kültürel üretim süreçlerinin içiçe geçtiği kapitalizmin bu yeni evresinde sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi sorgularken,

özellikle bu eklemlenmeyle belirlenen mevcut kurumsal üretim ve dolaşım düzenekleri dışında gerçekleştirilen ve bağımsız olarak örgütlenen sanatsal ve kültürel üretim pratiklerine dikkat çekecek bir tartışma yaratmayı amaçladık.

İmgenin Halleri başlığı altında tartışmaya açmayı hedeflediğimiz tema ise, sinema ve fotoğraf'tan sonra gelişen, dijital ve interaktif iletişim teknolojilerinin egemenliğinde kurulan yeni görsel-işitsel rejimlerin izini sürmeyi amaçlıyor. Fotoğraf ve sinema bir yandan geçmiş zamanın “hayaletimsi” ama “yadsınamaz” izleri olarak dış dünyayla kurduğumuz ilişkiyi yeni bir ontolojik düzleme oturturken, öte yandan da mekanik yeniden-üretim biçimleri/teknolojileri olarak modern çağın gayrimaddi endüstriyel üretim ilişkilerine ve aygıtlarına model teşkil ediyorlardı. Dijital teknolojiler sadece doğrudan veya öncelikli olarak “şimdiki zaman”a referans vererek ve görüntünün geçmiş ve gelecekle olan ilişkisini çetrefil hale getirerek dış dünyayla kurduğumuz ilişkiyi başka bir ontolojik düzleme taşımakla kalmıyorlar, bu ontolojik düzlemde yeni toplumsal üretim aygıtları ve ilişkileri örgütlemeyi başarıyorlar. Bu temayla tartışabilmeyi hedeflediğimiz, bu yeni görüntü rejimlerinin ontolojik kurulumu kadar, etrafında gelişen toplumsal ilişkiler.

Şu an elinizde tuttuğunuz derleme, seminerlerde yapılan sunumlardan sadece bir kısmı. Elimizden geldiğince tüm katkıları yayınlamaya çalıştık ancak gerek zaman sınırından dolayı gerek sunumların metne dayanmayan yapıları nedeniyle, bazı seminerler derlemenin dışında kaldı. Bu girizgâhta en azından kısaca da olsa programa dahil olan tüm katılımcıların katkılarına değinmek istiyoruz.

Haziran Seminerlerini sanat eleştirmeni ve küratör Angela Harutyunyan'ın derlediği “Söyle Bana” başlıklı video seçkisinin gösterimiyle açtık. Hassan Khan (*Rant*, 6'45", 2008), Aras Özgün (*Can I?*, 3'2", 2002), Shady El Noshakaty (*Stammer: A Lecture in Theory*, 12', 2007), Lusine Chergeshtyan (*Puzzle*, 3'32", 2009) ve Wael Shawky'nin (*The Cave*, 12'42", 2005) videolarının gösterildiği bu seçki, konuşma eyleminin anlamından ziyade kendisini dönüştürücü, yerinden edici bir müdahale aracı olarak kurgulayan çalışmalara yer verdi. Harutyunyan, seminerlerin son gününde yaptığı ve derlememize dahil edebildiğimiz “ACT/ivizm: Olumlamanın

Siyasi Estetiği” başlıklı sunumda ise, 1990’lı yılların ortalarında, Ermenistan’da yeni uygulamaya konulan neoliberal piyasa reformları ve tarihin ve gündelik hayatın neopozitivist demitolojizasyonu bağlamında faaliyet gösteren ACT adlı kavramsal sanatçı grubunu inceledi.

Seminerlerin ikinci gününde Ulus Baker’in 1998 baharında ODTÜ-GİSAM’da “Sanat ve Arzu” başlığı altında dört ay boyunca verdiği seminer dizisinin kayıtlarından derlediğimiz 1 saatlik bir seçkiyi yayınladık. Seminerlerin giriş niteliği taşıyan bu bölümünde Baker, modern özelliğin kurucu öğelerinden biri olan, ve modern felsefenin olduğu kadar modern sanat pratiklerinin de temelinde yatan “bakış açıları” kavramını tartışmaya açıyordu.

Seminerlerin ikinci gününde, Sanat ve Biyopolitika ve Arzunun Halleri temalarının beraber işlendiği üç seminerden ilki olan Alexandros Kioupkiolis’in “Radikal Demokrasi, Biyopolitik Özgürlük ve Anarşik İkilemler” başlıklı sunumunu dinledik. Bu sunumunda Kioupkiolis, Lacancı siyaset kuramının toplumsal negativiteye yaptığı vurgudan beslenen radikal demokrasi projesi ile Spinozist bir siyasi ontoloji içinden çıkan çokluğun özgürleşmesi olarak “mutlak demokrasi” projesi arasındaki gerilimlerin haritasını çıkarıyor. Seminerlerin üçüncü gününde dinlediğimiz Yannis Stavrakakis ise “Söylem, Duygulanım, *Jouissance*” başlıklı sunumunda siyasette duyguların rolü etrafında dönen tartışmalara müdahil olarak siyasi öznellik ve hegemonyanın inşası ve yeniden-üretilmesinde söylem ve duygulanım ilişkisinin farklı yönlerine odaklanıyordu. Ve bu üçlü alt-dizinin son ayağı olarak, seminerlerin son gününü açan Ceren Özselçuk ve Yahya M. Madra’nın “Komünün Biçimlerinde *Jouissance* ve Çatışkı: Biyopolitik Özelliğin Eleştirisi” başlıklı semineri, biyopolitik yönetim zihniyeti yazınına merceğine aldı. Özselçuk ve Madra’ya göre bu yazın, öznel yatırımların ve özellikle *jouissance*’ın, hem krizlerden muzdarip kapitalizmin bekaasında hem de komünizme doğru gerçekleştirilecek yapıcı dönüşümler üzerinde oynadığı kurucu rolü gözardı ediyor. Derlemeye dahil edebildiğimiz bu üç sunumun ortak noktası, Lacancı ve Spinozacı arzu kavramlarının arasındaki tartışmayı siyasal ve ekonomik düzleme taşıyarak eşitlikçi bir özgürleşme siyasetinin öznellik koşullarını araştırıyor olmaları.

Bu üç seminerin siyasi alan üzerinden gerçekleştirdiği Arzunun Halleri üzerine olan tartışmayı felsefi zeminde yürüten Zafer Aracagök'ün seminerlerin üçüncü gününde okuduğu ve bu derlemede yer alan “Cinsel-Oluş” adlı makalesi, Deleuze'ün “arkadan yaklaştığı” felsefecilerle kurduğu ilişkinin niteliğini tartışmaya açtı. Arzunun iki hali arasındaki gerilimi irdelediği sunumunda, birleşme içinde tatmin edilebilecek olan bir arzu kavramına karşı, sürekli yeniden-üretilen, fiziksel birleşmenin uzakta, bir “olay” olarak tutulması sayesinde macerasına devam eden bir arzu kavramı önerdi.

Seminerlerin ikinci gününde kendi çektiği New York fotoğrafları eşliğinde “Soho Holding: Sanatsal Pratikler, Kentsel Dönüşüm ve Yaratıcı Şehir Miti” başlıklı bir sunum yapan Anette Baldauf, New York'un bu tarihi göçmen mahallelerinin nasıl azınlıkların yerinden edilmesi ve nihayetinde tahliyesini hedefleyen yağmacı bir sınıf ve ırk savaşı ile mutenalaştırmanın ön cephesi oluverdiğini anlattı. İstanbul'un halen yaşamakta olduğu süreci anlamak ve ona müdahale etme yolları üzerine düşünmek istiyorsak eğer, sanatsal pratiklerin yarattığı otonomi alanları ile biyopolitik rejimin mantığının çatıştığı Soho'nun yakın tarihine bakmanın faydalı olacağından kuşumuz yok. Baldauf'un sunuş metnini de bu derleme içinde bulabilirsiniz.

Seminerlerin üçüncü gününde kentsel dönüşüm sürecinin bizzat Türkiye'deki işleyişini belgeleyen “Ankara'dan Hakkari'ye Kağıtçılar” adlı filmi üreten Karahaber Video Kolektifi'nin düzenlediği gösterim, bir yandan biyopolitika'nın işleyişini faş ederken, öte yandan da bizzat örgütleniş biçimi ile Sanat ve Otonomi izlegimiz için bir deneyimlilik örneği teşkil ediyordu. Ama Alper Şen'in sunumu bize sadece kağıtçıların hikâyesini (kendi gözlerinden ve dillerinden) aktarmadı, İmgenin Halleri izleğinde açtığımız temaları irdelememiz için de bir alan yarattı.

Aras Özgün'ün “Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı” başlıklı video sunuşu ise İmgenin Halleri temasını doğrudan tartışmaya yönelik bir seminerdi. Elektronik görüntünün geçmişini ve şimdiki gelecek zamanını tarih ve bilim-kurgu içinden anlatan bu video sunuşu, elektronik görüntünün ontolojik koşulları ve zamansallığı üzerine, içinde bulunduğumuz “anı” sinemanın temsil rejimleriyle karşılaştırarak siyasi bir yorum getirdi.

Sunumlar arasında en çok ilgi görenlerden biri Tolga Tüzün ve Alper Yılmaz'ın seminerlerin ikinci gününde sergiledikleri elektronik müzik performansı idi. Performanslarında müzikal doğaçlamayı üslupsal kaygıların belirleniminden kurtararak özgürleştirmeyi amaçlayan Tüzün ve Yılmaz, çalışmalarının kavramsal altyapısını şöyle anlatıyorlardı: “Bu performansta nota yok, saklı bir teleolojik süreç yok. [...] Geniş planda neler olduğunu hiç kimse tam olarak kavrayamıyor; ‘ıcranın esnekliği ile gelen özgürlük’ şeklinde özetlenebilecek uydurma söylemi yıkmayı deneyen bileşenlerin mikro-organizasyonunun otonomisi bu.”

Kasım Seminerlerinde, benzer şekilde yoğun ilgi gören başka bir canlı müzik performansında Siya Siyabend, Tüzün ve Yılmaz'ın elektronik enstrümanlarla yaptığı türden bir doğaçlamayı bu kez insan sesini, sözü ve şiiri de içine alacak bir şekilde akustik olarak kurmayı başardı. Siya Siyabend müziğini sadece üslupsal kaygılardan değil, mekânsal belirlenimlerden de bağımsız, o ana dair bir özgürleşme edimi olarak tanımlıyordu: “Sokakta da çalarız. Müzikle düzeni özgürleştirebildiğimiz ve özgürleştirdiğimiz başka yerlerde de.”

New York merkezli olarak faaliyetlerini sürdüren ve bağımsız yayıncılığın dünyadaki önemli temsilcilerinden biri olan Autonomedia Publishers'ın eş-kurucularından Jim Fleming ise Seminerlerin Kasım programına, “Sanat ve Otonomi” temasıyla doğrudan ilgili “Otonom Medya: Teori ve Pratik” başlığı altında, kendi kolektif yayıncılık deneyimleri üzerinden kapitalizmden bağımsız bir kültürel üretim biçiminin olasılıklarını tartışarak katıldı.

Kasım programımıza katılımından onur duyduğumuz Raymond Bellour özellikle görsel sanatlar, sinema ve video kuramıyla ilgili çalışmalarıyla yapısalcılık sonrası Fransız düşüncesinin dünyaca tanınmış temsilcilerinden biri. Bellour sinemanın görsel rejimlerini görüntüyü doğrudan mekânla ilişkili olarak kurmayı amaçlayan çağdaş video yerleştirme pratikleriyle karşılaştıran “Sinema ve Yerleştirmeler” başlıklı çalışmasıyla İmgenin Halleri tartışmasına önemli bir katkıda bulundu. Bellour'un sunuş metnini bu kitapta bulabilirsiniz. Çağdaş Fransız düşüncesinin dünyaca tanınmış bir başka ismi, Georges Didi-Huberman'ın Seminerlerimizin Aralık programında yapmayı tasarladığı sunuşu ise elimizde

olmayan nedenlerden ötürü 2011 yılının Nisan ayına ertelemek zorunda kaldık. Yine de, Didi-Huberman'ın "Korku ve Çatışkayı Dans Etmek" başlıklı, Pasolini'nin filmlerindeki acı ve sevinç duygulanımlarını, sanatçının bu iki duygulanımın biraradalığına işaret eden "abgioia" kavramı etrafında tartışan metnine bu derlemede yer verebildik. Kasım programında Arzunun Halleri tartışmasına önemli katkıda bulunan bir diğer sunuş Alber Nahum'un Spinoza'nın özenle kaçındığı ve dışladığı ölüm korkusu karşısında izlediği etik stratejiyi betimlemeye çalıştığı "Spinoza ve Ölüm" başlıklı sunuşu oldu. Nahum'un seminerinin metnini de bu derlemede bulabilirsiniz.

Kasım Seminerleri kapsamında, ele aldığımız birkaç temayı birarada tartışmamıza olanak sağlayan üç ayrı deneysel sanat pratiğine yer verme şansımız oldu. Bunlardan ilki çalışmalarını New York'ta 16 Beaver kolektifiyle sürdüren ve video, grafik, yazı vs. gibi birkaç farklı formatta politik ve kuramsal içeriği oldukça yoğun işler üreten Ayreen Anastas ve René Gabri'nin sunuşlarıydı. Anastas ve Gabri bu oturumda Albert Aghazarian'la Kudüs'ün Ermeni Mahallesinde videoya kaydettikleri söyleşiden parçalarla yaptıkları "Bazılarının Saati Var, Ötekilerin Zamanı" isimli video işlerini ilk kez izleyiciye sundular. Bu söyleşi Filistin üzerine önemli soruları tartışmaya açarken, aynı zamanda kendi derme çatma tarihini bile olumlamaktan aciz bir dünyanın inandırıcı bir yorumunu dile getiriyor, Anastas ve Gabri'ye göre; "Sanata ve arzuya dair sorular bu noktada mücadeleye, yenilgiye ve direnişe dair olanlarla karşı karşıya geliyor."

Aynı gün programımızda yer alan ikinci sanatçı sunuşu ise Sönke Hallmann'ın "Dil ve Hareket" adlı sunuşuydu. Berlin'de yaşayan ve çalışan Hallmann sunuşunda son dört senedir sürdürdüğü, performatif "okuma" etkinlikleri aracılığıyla yazma ve okuma eylemleri arasındaki ilişkiyi tersyüz etmeye yönelik bir dizi çalışmasını anlattı. Hallmann seminerlerimiz için özel olarak hazırladığı sunumunda, edebiyat kuramı, siyaset ve estetiğin kesişimindeki "Department of Reading" (Okuma Bölümü) adlı bu oldukça sıradışı üretimi, kuramsal derinliği olan bir tartışmaya açmayı amaçladı.

Kasım seminerlerimizde sunduğumuz üçüncü sanatsal gösterim ise Tiyatrolokomotifin sergilediği, A. Bülent Acar'ın yönettiği, Samuel Beckett'in "Quad" ve "Ben Değil" adlı iki kısa oyunundan

oluşan “Kare” adlı deneysel tiyatro performansı oldu. Şimdiye değin ürettikleri işlerle Türkiye’nin avangard ve deneysel sahne sanatları birikimine önemli katkılarda bulunan ve sahne sanatları kültürünün eleştirel ve kuramsal zeminlerde gelişebilmesi yönünde önemli çabalar sarfeden Tiyatrolokomotif, bir süredir üzerinde çalıştıkları kısa deneysel Beckett performanslarından ilki olan “Kare”yi, özellikle Sanat ve Arzu Seminerleri’nde sahnelemek üzere tasarladı, ve 26 Kasım Cuma günü Sanat Limanı’nda izleyicilerine sundu.

Aralık oturumuna katılan Simon Reynolds ve Halil Turhanlı, radikal ve eleştirel müzik kültürü üzerine yazan önemli çağdaş yazarlardan ikisi. Reynolds, Sanat ve Arzu Seminerleri’ne korsan radyo kanalları ve yeni dolaşım biçimleriyle içiçe yaşayan, muhalif ve alternatif müzik üretim ve dolaşım biçimlerinin içsel çelişkileri üzerine, “Underground Denilen Arzu” başlıklı bir sunuş yaparak katıldı. Halil Turhanlı ise sunuşunda Richard Rorty’nin “kuvvetli şiir” kavramı aracılığıyla müziği ve çeşitli müzikal işlerin barındırdığı radikal imgelemi toplumsal muhalefet hareketleri ile ilişkilendirerek tartıştı. Reynolds’ın sunuş metnini bu derleme içerisinde bulabilirsiniz. Sunuşlarının ardından Reynolds ve Turhanlı, Türkiye’deki belli başlı eleştirel müzik kültürü yayınlarından biri olan Bir+Bir dergisi yazarlarının da katıldığı bir açık oturumda üzerine çalıştıkları konuları okurlarıyla uzun uzadıya tartışma fırsatı buldu. Bir+Bir dergisini yayınlayan Express yazarları ise Kasım programının başka bir oturumunda okurlarıyla biraraya gelerek Türkiye’ye özgün koşullarda on yılı aşkın bir süredir sürdürdükleri bağımsız yayıncılık tecrübelerini aktardılar.

Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı

Aras Özgün

Gece Treni

zaman, her an ikiye ayrılıyor;
bir kısmı geride kalıyor ve geçmişin katmanları üzerinde birikiyor,
ve aynı anda, öteki kısmı geleceğe doğru kaçıyor.

duyduğun her ses, demiryolunun her çatırtısı,
onu duyduğun anda kayboluyor.
her görüntü – elektrik kıvılcımının karanlıkta görülebilir kıldığı her
şey, görüldüğü anda geçmişte kalıyor.

bu gece treninde, önündeki sıvı kristal ekranda akan karanlığı
gözlüyorsun,
elektrik akımının karanlığı aydınlatıp görülebilir kıldığı anları
kaydediyorsun.

görülebilir her anı, duyduğun her sesi kaydediyorsun.

kaydettiğin her şey o an bitiyor. her görüntü, her ses, hemen o an
geride kalıyor,
ama aynı zamanda, geleceğe saklanıyor.

her an, zaman kırılıp ikiye yarıyor. “şimdi” dediğimiz, ölmüş
bitmişle henüz gelmemiş arasında oluşan bu dönüşü olmayan
kırılmadan ibaret.

kairos, geçmişle gelecek arasındaki o kırılma anı.
belli belirsiz, geçişken, kaygan, şekilsiz.
ve aynı zamanda sabit, kalıcı, ebedi, telafisiz.

bu gece treninde, önünde akan karanlığı kaydederken, artık neden yol filmleri yapılmadığını düşünüyorsun.

yol filmleri hiçbir zaman geçtikleri yerleri anlatmazlar, hep iki yer arasında yolda geçen zamanı anlatırlar.

Yeni bir Hareketin Keşfi

Paul Virilio “Görüntü Makinesi” (*The Vision Machine*) kitabına heykeltraş Auguste Rodin’le İngiliz yazar Paul Gsell arasında geçen bir konuşmayı aktararak başlar: Gsell, ünlü heykeltraşla yaptığı mülakatlardan birinde, Rodin’in “Bronz Çağı” (*The Age of Bronze*) ve “Vaftizci John” (*St. John the Baptist*) eserlerinin kendinde uyandırdığı hayreti ifade eder; “Hâlâ şaşırtıyor beni, nasıl bu devasa bronz kütleleri gerçekte hareket edermiş gibi görünüyor, ve hatta eylemde bulunmak için güç sarfediormuş izlenimi uyandırıyor?”

Rodin sorar; “Hiç hareket halindeki insanların fotoğraflarına yakından baktın mı?... Farkettiğin ne oldu?” Gsell cevaplar; “Sanki hiç ilerleyemedikleri; genelde ya tek ayak üzerinde hareketsiz duruyorlar ya da yerlerinde sıçırıyorlar gibi.”

“Tam da öyle! Benim Aziz John’u ele alalım mesela. Onu iki ayağı da yere basıyor halde resmettim. Oysa aynı hareketi yapan bir modelin o andaki bir fotoğrafı, onu muhtemelen arka ayağı halihazırda kalkmış ve ileri doğru atılırken resmedecektir. Ya da tam tersi – arka ayak benim heykelimdekiyle aynı pozisyonda olduğunda ön ayağın halen yere basmıyor olması gerekirdi. Tam da bu nedenle fotoğraftaki model o garip, sanki bir anda felç olmuş birisinin görüntüsünü arzedecekti. Bu, az önce sanatta hareket üzerine söylediğim şeye geliyor. Fotoğraflardaki insanlar bir hareketin ortasında olmalarına rağmen sanki havada asılı kalmış, donmuş gibi duruyorlar: bunun nedeni bedenlerinin her parçasının, saniyenin yirmide/kırkta biri kadar tutan aynı zaman dilimi içerisinde resmediliyor olması, yani sanatsal temsilde olduğu gibi jestler açılarak serilmiyor.”

Gsell karşı çıkar; “Öyleyse, sanat hareketi yorumlarken fotoğrafın, yani tamamen mekanik bir şahitliğin tam tersini yapıyor, yani gerçeği çarpıtıyor.”

“Hayır...” diye cevaplar Rodin; “Sanat gerçeği gösterir, asıl fotoğraf yalan söyler. Çünkü gerçekte zaman asla durmaz, ve eğer sanatçı süregiden bir eylemi, zaman içerisinde kurulan bir jesti tek bir poz aracılığıyla yansıtmayı başarabiliyorsa bu, zamanı garip bir şekilde donduran bilimsel temsilden çok daha gerçekçidir.”

Virilio’nun aktardığı konuşma, Deleuze’ün bahsettiği, mekanik olarak üretilmiş görüntülerin dolaşıma girmesiyle ortaya çıkan ontolojik dönüşüme işaret ediyor. Önceki bir algı rejiminde, mesela geleneksel resmin yansıttığı algılama tarzında, herhangi bir olay ancak barındırdığı hareket akışı içerisinde bulunabilecek “ayrıcalıklı anlar”a bakılarak anlaşılabilirdi. Olay bu ayrıcalıklı anlar aracılığıyla serimlenir, görülür, tanımlanabilir olurdu. Olayın temsili ise, gene bu ayrıcalıklı anlara işaretlerle, onlar aracılığıyla yeniden kurulabilirdi. Buna nazaran, fotoğraf ve sinema ise bize modern zamanların başat algı rejimini ve çözümleme mantığını sunuyordu. Zamanın ve uzamın eşit aralıklı kesimleri çıkarılarak, herhangi bir hareket birbirine eşit uzaklıkta ardıl kesmelere ayrılabilir, ve hareketin tamamı bu kesimlerin oluşturduğu “örnekleme”ler aracılığıyla tekrar kurulabilir ve “temsil” edilebilirdi. Rastlantısal örnekleme frekansı ne kadar sık olursa, yani aralarındaki uzaklık ne kadar az olursa, bunlardan türetilen temsili de hareketin aslına o derece yakın olacaktı – çünkü, bu temsil aygıtının işlemesi ancak insanın hayal gücü ve hafızasının, kesmelerin arasındaki boşluğu doldurmasıyla mümkündü, ki her ikisi de hiç de “güvenilir” şeyler değildi. Bu yeni algılama biçiminin “bilimsel” ve “tarafsız” olarak kabul edilmesi de kaderin garip bir cilvesi tabii; sinema filmi seyrederken zamanın yarısını aslında filmin karelerini birbirinden ayıran karanlık ekrana bakmakla geçiririz. Sinemayı hareketli kılan şey, bir önceki sabit görüntünün izinin aradaki karanlıkta halen retinamızda kalması ve onu izleyen sabit görüntüye bağlanarak hareket yanılsamasını kurması – yani algısal bir yetersizliğimizdir.

Ya da, Rodin’in işaret ettiği gibi, aslında zamanın durmasının mümkün olmadığını, hareketin süregitmek zorunda olduğunu gizliden gizliden bilmemizdir; her fotoğraf dondurduğu hareketin arzusunu barındırır, her sabit görüntü hareket etmeyi arzular. Ancak fotoğrafla anı dondurmak mümkün olduğunda, sinemayla hareketi ve zamanı tekrar kurmak da mümkün olabilecekti.

Daguerreotype'in icadının hemen ertesinde, 1878'de Eadweard Muybridge bazen otuzu aşkın kamerayı birarada kullanarak hareket halindeki nesneleri kısa aralıklarla art arda görüntülemeyi başardı. Muybridge, kurduğu araştırma merkezinde, bu yöntemle insan bedeninin çeşitli etkinliklerini analiz etmeye girişti. Muybridge'in işi insan bedeninin hareketlerini izleyebilmek ve çözümleyebilmek kaygısını ifade ediyor, ama bu bilimsel üretimin kendi zamansallığını yansıttığı da aşikâr. Batı dillerine Latince'den geçen "temporality" ("zamansallık") iki anlamı birden barındırıyor; bir yandan zamana işaret ederken, öte yandan da dünyeviliğe ve geçiciliğe işaret ediyor – yani ebedi, aşkın, ruhani olmayana, zamanın içinde kurulan dünyevi ilişkilere.

Muybridge'in kaydettiği bedensel etkinlikler, ait oldukları beden cinselliğiyle belirleniyordu: Erkekleri atletik, çekiç ve kılıç kullanan, gülle ve mızrak atan, güreşen çıplak bedenlerdi. Kadınları ise, dantellerle kuşanmış, dans eden, banyo yapan, su taşıyan, erkeklerle hizmet eden bedenlerdi. Bu yarı-çıplak kadınlar, erkeklerin beden hareketlerinin detaylarını ifşa etmeye yönelik çıplaklığından farklı bir arzuyu ifade ediyordu; giysileri ne bedenlerini tam olarak örtmeye yarıyor, ne de jestlerin ve postürlerin detaylarının belirgin olarak görüntülenmesine olanak sağlıyordu. Muybridge'in "bilimsel temsil"lerini sarmalayan, bir erkeğin açıktan açığa şehvetli bakışıydı.

Etienne-Jules Marey aynı alanda çalışan birçok çağdaşından biri olmasına rağmen, fotoğraftan hareketli görüntüye geçişin mümkün kılınması, o zamanki popülerliğinden dolayı, daha çok Muybridge'in işlerine atfedilegeldi. Halbuki Marey, tıp doktoru olmasından kaynaklanan anatomi bilgisinin yanı sıra, oldukça da hünerli bir mucitti. Uçmak onu çocukluğundan beri büyülemişti ve mesleki tıp eğitimi ona, kuşlara ve böceklerle uçuş yeteneği veren bedensel aygıtların yakın anatomik gözlemlerini yapma imkânı sağlamıştı. Bedensel hareketleri kaydederek inceleme isteği uçmanın sırrını çöze-bilme arzusundan kaynaklanıyordu. Muybridge'in yakından takip ettiği işleri konusunda oldukça eleştirel di Marey, ve eleştirisi bu işlerin erotik niteliğinden değil, onun nezdindeki teknik yetersizliğinden kaynaklanıyordu. Marey'e göre Muybridge'in işleri, bedensel jestlerin ve pozisyonların farklı anlarını hareket devamlılığı içerisinde

kaydedebilmek konusunda oldukça etkiliydi, ama bu hareket kesitlerini hareketin zamanına referansla kaydedebilmek hususunda yeterince hassas değildi. Kendi çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırdı, ve bedenlerle cisimlerin hareketlerinin zaman boyutunu daha hassas bir şekilde kaydedebilmek için, oldukça teferruatlı cihazlar ve teknikler geliştirdi. Kayıt altına aldığı zamana atıfla, geliştirdiği bu tekniklere “kronografi” (“*chronography*” – zaman grafiği) ve çektiği görüntülere de “kronograflar” (“*chronographiques*”) adını verdi.

Marey’nin uçmanın esrarını ne ölçüde çözebildiği tartışılabilir, ama zamanı belli bir kesinlikle görselleştirebilmeyi pekâlâ başardı. Ürettiği işler, belki de fotoğraftan sinemaya geçişin temel mantığını kuracak şekilde, basitçe hareketli bedenler üzerinde zamanın haritasını çıkarıyordu. Artık hiçbir an herhangi bir başkasına nazaran “ayrıcıklı” olamayacaktı; zaman hiçbir anında yavaşlamaksızın, yoğunlaşmaksızın ve derinleşmeksizin, her anı kendisini izleyen diğer anlarla aynı kalınlıkta, eşit haklara sahip ve türdeş olarak, geleceğe doğru uzanacaktı. Böylelikle zaman, eşit aralıklarla art arda gelen türdeş anlardan oluşan bir çizgi olarak sadece “ölçülebilir” olmakla kalmıyor, aynı zamanda onun aracılığıyla her şeyin – özellikle de üretken emeğin – hesaplanır kılınabileceği temel bir ölçü birimi haline geliyordu. Weber’in modernliğe atfettiği “dünyanın büyüünün bozulması”, zamanın büyüünü kaybetmesiyle başlayacaktı.

Henri Bergson’un öne sürdüğü “süre” (“*durée*”) mefhumu zaman algısının bu şekilde türdeşleşmesi ve çizgiselleşmesine yönelik bir tepkiyi dile getiriyordu. Bergson, Marey’nin kronografi çalışmalarını yürüttüğü Paris Üniversitesi’nde felsefe dersleri vermekteydi. Marey’nin çalışmalarının ve icatlarının, bize endüstriyel kapitalizmin egemen temsil rejimlerinin ve saatin tiranlığının yolunu açacak bir ontolojik dönüşümün habercisi olduğunun farkındaydı. “Süre” kavramıyla Bergson, sadece vuku bulan olayın kendine referansla kurulan, ona “içkin” bir zaman anlayışını tekrar formüle ediyordu. Süregiden olayın bu kendinden menkul zamanı ne türdeş anlardan oluşuyordu, ne de kendi dışındaki bir ölçüte tabi olabilirdi, sadece tecrübe edilen olaya işaret edecekti. Süre, böylelikle heterojen bir varlık düzlemi tanımlıyordu; her olay kendi içinde kendi süresinde kuruluyor, dışarısında ise başka olaylarla ve onların süreleriyle çevreleniyordu.

Edisonist Kapitalizm

Endüstriyel kapitalizmin en arı halinin hâlâ otomobil üreticisi Henry Ford’a ithafla, “Fordism” adıyla anılageliyor olması, ve bu isim arayışı sırasında Ford’un yakın arkadaşı Thomas Edison’un hiç akla gelmemiş olmasının nedeni herhalde erken Marxist eleştirinin öncelikle kitlesel üretimin (gayrimaddi biçimlerinden ziyade) nesnel biçimleriyle ilgilenmesi olsa gerek. Aslında, Henry Ford’un, eşyaların kitlesel üretiminin en verimli yollarını yetkinleştirmekle uğraştığı sıralarda, Edison çoktan aynı gayrimaddi endüstriyel üretimin en gelişkin modellerini kurmuş, endüstriyel kapitalizmin gerek duyduğu bilimsel-teknolojik işletme mantığını ve bunun temel araçlarını formüle etmiş, yaratıcılığı endüstriyle doğrudan ilişkilendirip “sermaye”ye dönüştürmeyi başarmıştı. Edison’un en büyük buluşu, maalesef ender olarak kendisine ithaf edilen bu yeni icat biçimi olacaktı.

Mucit “Edison” bir “kişi” değildi artık; işçileştirdiği yaratıcı insanların, içinde “fikirsel mülkler” ürettiği bir fabrika, bu fikirsel mülkleri sermayesi kılan ve bunlar aracılığıyla sürekli yeni endüstriyel üretim faaliyetlerine yatırım yapan devasa bir şirketti. Fonografin icadının ardından, Edison akıllıca hemen bir plak şirketi kurup piyasaya sürdüğü fonogramlarda çalınacak müzik eserlerini satmaya başladı. Aslında Edison müzikçaları icat etmekle kalmadı, müzik endüstrisinin ta kendisini, ve bugün halen yürürlükte olan temel işleyiş biçimini icat etti.

Fikirsel mülkiyet ve “telif hakkı” Gutenberg devriminin doğal sonucuydu. Matbaanın getirdiği üretim biçimi bağlamında, yazarların ekonomik çıkarlarını yayınevlerine ve yayınevlerinin çıkarlarını birbirlerine karşı korumayı amaçlıyordu. Çünkü, bu teknolojik gelişmenin yarattığı, basılı eserlerin kolayca kitlesel boyutta yeniden üretilebilir olması koşullarında “telif hakkı” aygıtı, basılan eseri emeğiyle vareden yazara emeğinin karşılığını, ve yazarın eserine yatırım yapan yayınevine de yatırımının getirisini garanti ediyordu – basılacak eserin fikirsel mülkiyeti yazara ait oluyor, belli bir basım adedi veya süre zarfında bu mülkiyetin kullanımı yayınevine atfediliyordu. Böylelikle hem yazar, eserinin sahipliğini sürdürebiliyor (ve emeğinin karşılığını

alıyor) hem de yayınevi eseri basmakla yaptığı yatırımın karşılığını alabiliyordu. Bu halen yayın endüstrisinin temel ekonomik mantığı, ve halen yazarların kitaplarının sahibi kalabilmesinin temel koşulu.

Fonogramla Edison gayrimaddi ürünlerin kitlesel üretimi ve dolaşımına yönelik başka bir model inşaa etti. Gutenberg'in aksine, Edison icat ettiği üretim aracının tüm haklarının tek sahibiydi, ve karşısında herhangi bir rekabet yoktu; hem icat ettiği müzikçaların, hem de modelini ürettiği müzik endüstrisinin tek sahibi olarak, ticaretin koşullarını da o belirleyecekti. Böylelikle Edison yayınladığı müzik eserlerinin yaratıcısı olmamasına rağmen sahipliğini üstlendi, ve artık “sanatçı” onun için çalışan, müzik endüstrisinin vasıflı işçisi haline dönüştü. Bu da halen müzik endüstrisinin baskın ekonomik mantığı, ve halen bu endüstride çalışan müzisyenlerin eserlerinin sahibi olamamasının temel koşulu.

Fonogramın ve müzik endüstrisinin başarısının ardından, Edison bir patent fabrikası olarak tasarladığı Menlo Park'ı kurdu. Bu fabrikada istihdam ettiği, saatlik ücretlerle işçi olarak çalışan ve ürettikleri icatlar üzerinde hiçbir hakkı olmayan yaratıcı bilim adamları arasında elektrik çağının asıl mucidi Nikolai Tesla da vardı. Dehasını İspanya'da kendisine bağlı olarak çalışan bir şirket aracılığıyla öğrenen Edison, Amerika'ya göçetmesinin ardından Tesla'ya günün birinde şirketin ortağı olabilecek kadar para kazanacağını vaat ederek kendisi için çalışmasını önerdi. Edison'un sahibi olduğu patentleri üreterek, icatlarını çalışır ve işler hale getirerek geçen yılların ardından, 1885'te Tesla farketti ki, o an aldığı 18\$'lık haftalık ücretle şirketin ortağı olabilecek kadar sermaye biriktirebilmek için 53 sene daha aynı şekilde çalışması gerekiyordu. Edison'a durumu anlatıp ücretini haftalık 25 \$'a çıkarmasını istediğinde, aldığı cevap “Tesla, biz Amerikalıların mizah anlayışını hâlâ kavrayabilmiş değilsin”, oldu ve bunun üzerine bütün icatlarını Edison'a bırakarak Menlo Park'tan ayrıldı.

İcatlarının potansiyel ticari boyutları zaten Tesla'yı fazla ilgilendirmiyordu. Edison'un sahiplendiklerinden başka, pek çok faydalı icadının patentini edinmeye gerek bile duymadı. Elektrikle oynamanın heyecanı, evrenin bu gerçek gücüne olan hayranlığı onu sürekli yeni bir şeyler keşfetmeye çağırıyordu. Tesla keşifleriyle arkadaşlarına oyunlar ve gösteriler sunmaktan, onları sıçrayan kıvılcımlar ve havada beliren

akımlarla eğlendirmekten keyif alıyordu. Bazı fikirleri işadamlarından ve politikacıardan destek buldu, bazı büyük çaplı projeleri de büyük çaplı fiyaskolarla sonuçlandı. 1900'lerin başında Westinghouse'la Amerikan şehirlerinin ihtiyaç duyduğu elektrik şebekelerini tasarlamak ve inşa etmek üzere ortaklık kurdu. Tasarladığı “dalgalı akım” şebekeleri uzak mesafeler arasında güç kaybı olmaksızın elektrik iletimini mümkün kılacak ve günümüze değin kullanılabilecekti. Westinghouse altyapı anlaşmalarını imzaladığında, şirketin, tasarımını yaptığı şebekeden dolayı hakkı olan patent ücretlerini ödemesi durumunda iflas edeceğini farkedenden Tesla, karşılıksız olarak icadının patent haklarını şirkete devretti. New York'ta, Central Park'a bakan bir otel odasında yalnız yaşıyordu. Düzenli olarak parktaki güvercinleri beslerken, kendisini otele kadar takip eden beyaz bir kumruyu arkadaş edindi. Tesla kumrunun, vefat eden annesinin ruhunu taşıdığına inanıyordu, ve günün birinde penceresinden bir daha dönmek üzere uçup gidene kadar ona ihtimamla baktı. Kumrunun ardından, ölene değin başka bir icatta bulunmadı Tesla, yaratıcılığının da kuşla birlikte onu terkettiğini söylüyordu dostlarına. Ölümünün ardından otel odasında bulunan bütün dokümanlara ve eskizlere Amerikan hükümeti el koydu ve “devlet sırrı” damgası vurdu.

Henüz yetişmekte olan elektrik çağı uzun süre yarı kaçık bir sihirbazın soyundan geldiğini reddedecek, soranlara babasının ünlü işadamı Thomas Edison olduğunu söyleyecekti. Film kamerasını ve sinema projektörünü Edison icat etmedi, ama her nasılsa halihazırda başka yerlerde geliştirilen bu teknolojilerin patent haklarını o aldı. “Black Mariah” adında, Menlo Park modeliyle işleyen bir film stüdyosu kurdu Edison. Black Mariah kameramanlar, yönetmenler, oyuncular ve sinema işçilerinin Edison'un mülkiyetini sahipleneceği filmleri ürettiği bir sinema fabrikasıydı. Aynı zamanda ürettiği kameraların ve sinema projektörlerinin de sahibi olan Edison, bunları kamusal gösterimler için ve başka prodüksiyonlar için kiralıyordu. Edison, film kamerasını ve sinema projektörünü icat etmemesine rağmen, film endüstrisini icat etti ve uzun bir süre onun tek sahibi oldu.

Edison ölümünden önce bir kez daha Tesla'yla karşı karşıya gelecekti. Tesla ve Westinghouse'un geliştirdiği “dalgalı akım”la

alışan elektrik şebekesine karşı, Amerikan şehirlerine kendi ürettiği “doğrudan akım”la işleyen elektrik şebekesi tasarımı satmaya çalışıyordu. Doğrudan akım uzak mesafeler arasındaki elektrik transferlerinde çok güç kaybına yol açacağından, Edison’un tasarımı kısa aralıklarla daha çok sayıda santral kurulmasını rryor ve bu nedenle de müteahhidine daha çok para kazandırmayı vaat ediyordu. Edison gibi halihazırda müzik ve eğlence endüstrilerinin tek sahibi konumundaki bir şirket için, Tesla ve Westinghouse’un üstün tasarımıyla rekabet edebilmek amacıyla icat edilmesi gereken bir şey kalmıştı; “kamuoyu” Tam Edison Amerikan halkını Tesla’nın tasarladığı dalgalı akımın tehlikeleri konusunda aydınlatmayı amaçlayan dev bir kampanya başlatmaya hazırlanıyordu ki, büyük, oldukça büyük bir fırsat çıktı karşısına.

Topsy, New York yakınlarındaki Coney Island’da bir eğlence merkezinde gösterilerde kullanılan dişi bir fildi. Kendisine yanan bir sigarayı yedirmeye kalkan bakıcısını ve yanındaki iki kişiye öldürmekten yargılanmış, suçlu bulunmuş ve idam cezasına çarptırılmıştı. Fakat, 3,5 tonluk bir fil nasıl asılabilirdi ki? Edison’un iyi bir fıkrı vardı; Topsy’i Tesla’nın icadı dalgalı akımla çarparak öldürmek ve böylelikle halka bu icadın nasıl tehlikeli bir şey olduğunu gösterebilmek. “3,5 tonluk bir fili böyle çarpıyorsa, kim bilir sizi ne yapar?” 1905 yılında, bira bin kişilik coşkulu bir kalabalığın önünde ayaklarına bağlanan elektrotlarla bedenine verilen toplam 6.000 watt’lık elektrik akımı Topsy’i anında kmrleştirerek yere yıktı. Topsy’nin infazı Edison tarafından filme kaydedildi ve Amerika’nın dört bir yanında “Bir Filin Elektrikle arpılışı” adıyla gösterime sunuldu.

Sinema keşfedilir keşfedilmez, görüntüler de mülkiyet rejiminin parçası haline geldi. Sinema bir yandan modernliğin ontolojik modelini kurarken, öte yandan da endüstriyel kapitalizmin gayrimaddi üretimine model teşkil etti, ve onun da ötesinde, modern yönetim-selliğin (*governmentality*) başlıca araçlarını kurdu – kamuoyu ve kitle kültürü. Sinema sayesinde artık büyüsünü yitirmiş bir dünyanın fertleri devasa gaddarlık gösterileriyle kendilerini avutur oldu, imgeler mülke, keder sermayeye, insanlar “kamuoyu”na dönüştü.

Fakat, Edisonist kapitalizmin makineleri ta başından beri emeğini smrp yaratımını sahiplendiği Tesla’nın hayaletini taşıyordu. 70’lere

gelindiğinde elektronikteki gelişmeler kültürel/gayrimaddi üretimi yeni bir düzleme oturtacak türden yeni temsil ve kayıt tekniklerinin gelişmesine olanak sağladı. Fotokopi makinesi, kasetçalar, taşınabilir video kayıt sistemleri gibi ulaşılabilir yeniden-sunum teknolojilerinin mümkün kıldığı imgelerin, seslerin ve sözlerin fütursuzca kaydı ve çoğaltımı Edisonist kapitalizmin fıkırsel mülkiyet rejimini tehdit etmeye başladı. Kitaplar, müzikler, sesler ve görüntüler artık sadece kültür endüstrisinin fabrikalarında değil, toplumsalın gündelik akışı içerisinde yeniden üretilebilecekti. Edisonizm'e vurulan darbe, telif hakları simgesinin gösterge olarak anlamının değişmesiydi; artık "fıkırsel mülkiyet hakları" eserin yaratıcısını yayıncısına ve yayıncısını haksız rekabete karşı korumuyor (ki Edisonizm bunlardan ilkinin nesnel koşullarını zaten ortadan kaldırmıştı), açıktan açığa sermayeye dönüşen kültürel ürünü halka ve bizzat yaratıcısına karşı korumaya yarıyordu. Kültürel ürünün dolaşım koşullarını yeniden tanımladı bu teknolojiler; yaratıcı insanlar çoğalttıkları fotokopilerle, kaydettikleri karışık kasetlerle, video kurgularıyla kültürel ürünleri tekrar müşterek hale getirdiler. Telif hakları sembolü artık toplumsal yaratıcılıkla kültür endüstrisi arasındaki sınır tabelasından ibaretti.

Ama makinedeki hayalet henüz son oyununu oynamış değildi. 70'lerin elektronik yeniden-üretim teknolojileri kültürel ürünlerin bağımsızca çoğaltımına olanak vererek Edisonist sermaye rejimini tehdit etse de, analog doğalarından kaynaklanan teknik yetersizlikler halen kültür endüstrisinin üretim ve dolaşım biçimlerini avantajlı kılıyordu, ve bu bağlamda kültür endüstrisinin üretim ilişkilerini kökten dönüştürebilecek bir potansiyelleri yoktu. Gündelik hayatta erişilebilir olan elektronik analog yeniden-sunum ve çoğaltım teknolojileri teknik olarak endüstriyel üretim aygıtları kalitesinde ürünler üretebilmekten çok uzaktı; her fotokopi orijinal resmin veya kitabın kötü bir taklidi, her çoğaltılan kaset orijinal plağın daha düşük ses kalitesi sunan bir kopyası, her video orijinal sinema filminin hasbelkader izlenebilir bir sureti idi.

80'lerde ve 90'larda gelişen dijital yeniden-sunum/üretim teknolojileri ise bu bağlamda köktenci bir dönüşümü beraberlerinde getirdiler. Dijital teknolojiler görüntü, ses, ve yazının (veya hepsi birden) niteliğinden hiçbir şey kaybetmeksizin sonsuzca

kopyalanabilmesini mümkün kıldı. Bunun pratikteki en doğrudan sonucu “orijinal” ve “kopya” arasındaki hiyerarşik ilişkinin anlamını yitirmesiydi, ama bu kültürel ürünün üretimi ve dolaşımı etrafında kurulan ilişkileri derinden etkileyecek, yerinden edecek, ve “üretim biçimi”nin ta kendisini temelden değiştirecekti. Son on yılda maruz kaldığımız “telif hakları” ve “fikirsal mülkiyet” savaşları – ya da, daha doğru bir deyişle, kültür endüstrisinin tüketicilerine yönelik olarak, (liberal demokrasinin öznelere sunduğu) en temel kişisel hak ve özgürlükleri çiğneme pahasına sürdürdüğü saldırılar ve baskılar, ve dahası hükümetleri politik düzlemde hukuksal olarak bu hak ve özgürlükleri yeniden tanımlamaya zorlaması, bu dönüşümün bir göstergesi. Ama bu savaşın tozu dumanı arasında asıl gözden kaçan kültürel üretim faaliyetinin ve kültürel ürünün ontolojik kurulumundaki dönüşüm; sonsuzca kopyalanıp yeniden üretilebildiği ölçüde, artık hiçbir film, müzik, görüntü, ses “bitmiş” değil, son derece gündelik aygıtlar aracılığıyla her an yeniden kurgulanmaya, tekrar üretilmeye, başka bir “eser”e dönüşmeye açık “ham malzeme” Bütün bunlar Edisonist kapitalizm’in sonunu, ya da yeni bir evresini haber veriyor. Çünkü, bir yandan sesler, görüntüler, yazılar, bilişsel ürünler bu şekilde ortak kullanıma açılırken, öte yandan kültür endüstrisi artık “kültürel ürünler” değil, yaşam biçimlerine işaret eden kullanım eşyaları, “estetik ürünler”, tasarım nesneleri, hatta düpedüz “şeyler” üretmeye yöneliyor. Hangi şarkıyı dinleyip hangi filmi seyrettiğimiz değil, artık kültürel kodların göstergeleri, hangi cep telefonunda o şarkıyı dinlediğimiz, hangi bilgisayarda o filmi seyrettiğimiz.

Gene de, hangi bilgisayarı kullanıyorsanız kullanın, gelecek sefer makineniz çöktüğünde hiç kızmayın. Düşünün ki o makine siz excell tablolarında kuruluşlarınızın hesabını tutun, internetten alışverişinizi yapın, vergilerinizi online verebin diye yapılmadı. Küçük bir dua fıslıdayın makinenin içindeki ruha, hacker’ların, sihirbazların, meczup dahilerin, elektronik terhanelerde ter döken prekaryanın, yaratıcılığıyla sömürülenlerin koruyucusu Aziz Tesla’ya. Deyin ki, “Ah, sevgili Nikola, beyaz güvercin hâlâ geri dönmedi, ama bu piksellerin ışıltısı artık bizim”

Canlı Görüntü Zamanı

Televizyonun bizi ikna ettiği şey, “canlı yayın”da yer almayan herhangi bir olayın aslında hiç yaşanmadığı idi. Bugün bilgisayarların, cep telefonlarının, internetin artık yerleşikleştiği inanç ise, flickr’da bulunamayan, tweet ya da digg edilmeyen, facebook’a konmamış, rapidshare’e yüklenmemiş, blog’da yazmayan veya google edilemeyen bir şeyin aslında hiç varolmadığı. O görme anı, ve o bakışın nesnesi, sadece kaydedilmek zorunda değil artık, aynı zamanda paylaşılmalı, herkes tarafından görülmeli ve tasdik edilmeli, varolabilmek ve tecrübe edilebilmek için.

İmgelerin bu yeni başıboş dolaşımı, onları mülk edinen Edisonizmin krizine yol açıyor muhakkak. 2005’te İrlandalı pop grubu U2’nun “ası” şarkıcısı Bono, Madison Square Garden’daki konserlerinde izleyicilerden birinin cep telefonuna başka bir izleyiciye (ve cep telefonuna) küfrederken kaydedildi; “Cebine koy o siktiğimin telefonunu!.. Şu an bir konserdesin, tamam mı?.. Bırak telefonu, bu anı yaşamaya bak!..” Bir başka konserde ise sahneye çağırdığı genç kızın elindeki cep telefonunu farkettiğinde, ne yapmaya çalıştığını anlayamayan kızcağızın şaşkınlığından istifade ederek, beceriksizce telefonunu elinden almaya kalkacaktı. Tabii, bütün bu görüntüler hemen internet üzerinden, U2’ya ızdırap çektirecek bir şekilde dolaşıma girdi.

Bir sene sonra, U2 ve Bono “U2 360” adı altında ilk 3 boyutlu canlı video kayıtlarının prodüksiyonuna başladı. Özel bir sahne düzeneği ve 30’dan fazla kamerayı birarada kullanarak kaydettikleri “o çok özel anı” paketleyip satmaya giriştiler. Sonraki yıllarda, ya artık yaşlanmaya başladığından, ya da kamuoyuyla sürtüşme yaratmaktan kaçınmak kaygısıyla, Bono giderek daha bir “ceptelesonuperver” olmaya yöneldi. Dublin’deki konserlerinde izleyicilerinden birinin cep telefonunu bu sefer rica ederek ödünç alıp şarkısını telefona okudu, bir başka konserlerinde izleyicilerden cep telefonlarını kaldırıp (tıpkı 80’lerde çakmaklarla yaptırdıkları gibi) ışıklarını havada sallamalarını istedi. Nihayetinde, 2007’de U2 ve Bono Amerikan cep telefonu markası “Blackberry”nin televizyon reklamlarında oynamaya başladı.

2000'lerin başlarından beri her pazar bir grup insan New York'ta geçici olarak belirlenmiş mekânlarda biraraya geliyor. Aralarında DJ'lerin, elektronik müzikçilerin, video sanatçılarının, animasyon ve bilgisayar grafiğiyle ilgilenen sanatçıların bulunduğu bu grup, örgütledikleri bu buluşmalara “share” (“paylaş”) adını verdi. “Share” katılıma açık ve davetkâr bir örgütlenme; bir gösteri veya sergi değil – bilgisayarını, elektronik enstrümanını (ve sıklıkla da alakasız oyuncaklarını) getiren herkesin dahil olabileceği, ya da herkesin izleyici olarak katılabileceği bir platform bir yandan, öte yandan da isteyen herkesin başka şehirlerde de örgütleyebileceği (ve şu an artık dünyanın pek çok başka şehrinde de aynı şekilde toplanan) bir “network”. Bu buluşmalarda, müzisyenler ve görsel sanatçılar birlikte doğaçlama “çalıyorlar” ve bu şekilde “canlı video performansı” adını verdikleri yeni bir sanat biçiminin öncülüğünü yapıyorlar.

Bu yeni sanat biçiminin temel malzemesi, estetik düzlemde olduğu kadar ontolojik düzlemde de fotoğraf ve sinemadan uzaklaşan yeni bir görüntü türünün kristalize olmuş hali. Bazın'ın işaret ettiği gibi, fotoğraf ve sinemanın sunduğu görüntüler zorunlu olarak geçmişe referans veren göstergeler, olmuş bitmiş olayların “hayaletimsi izleri” idi. Bu yeni sanat biçiminin kristalize ettiği görüntünün referansı ise şimdiki zaman. Bu rizomatik örgütlenme bir yandan bu yeni görüntü türünü rafine ederken öte yandan da geçen yüzyıl boyunca sinemanın (Edison'un “Black Maria” fabrikasıyla temellerini attığı) endüstriyel üretim modelinin bir antitezini sunuyor, ve başka tür üretim ilişkilerini seferber ediyor. Bu insanların izleyicilerine ve katılımcılarına sunduğu görüntüler ve sesler “o an”da kolektif olarak üretiliyor. Ama bu kolektif üretim sürecinin “nihai ürünü” ekrana yansıyan görüntüler ve sesler değil; bu görüntüler sürekli yeniden üretilerek, yeniden şekillendirilerek dönüştürülüyor, bu yeni görüntü pratiği o ana dair olduğu ölçüde de geriye (belki tanıklıktan ibaret video ve ses kayıtları dışında) bir şey bırakmıyor. Yaratıcısının kendi ifadesi olarak gördüğü “yaratıcı emek” ürünü ise ekrana yansıyan görüntüleri kompoze etmeye yarayan, “yama” (*patch*) adını verdikleri yazılım enstrümanları, algoritmalar.

Zamanın kesitleri mekanik olarak kaydedilebilir olduğuunda, imgeler insanın mülküne dönüştü. Dijital temsil ve yeniden üretim teknolojileri bu mülkiyet rejimini tersine çeviriyor, ve görüntüleri tekrar müşterek kılıyor. Cep telefonlarından, gözetleme kameralarına ve füze kılavuz sistemlerine kadar her yere yerleşip gündelik hayatı kuşatan kameralar Vertovyan bir arzuyu temsil ediyor; hayatı olduğu gibi kaydetmek, algıyı ait olduklara yere – şeylere – geri vermek, bakışı insanın gözünden özgürleştirmek. Bu aygıtları gözetleme ve denetleme teknolojileri kılan militarist ve otoriteryan toplumsal işlevler ise “makinenin içindeki hayalet”ten kaynaklanmıyor, kuşattıkları gündelik hayata dair bir politik problem bu. Elektronik görüntüler “orijinal”leri, “master”ları olmaksızın her yerde, ve her kopyası farklı ekranlarda farklı biçimlerde “görülür” olabilecek bir “bilgi”den ibaret. Artık aşkın bir dilsel “temsil düzeni”ne ait değil bu görüntüler; bize dışardaki dünyanın suretlerini sunup olayları ve şeyleri temsil etmiyorlar, olayların ve şeylerin ta kendisi bunlar, dışarıdaki dünya onlardan oluşuyor. Sinemanın aksine, zamanı durdurup hareketi yeniden kurmuyorlar; her ekranda başka şekilde beliriyor, toplumsal dolaşımları içinde kendilerini sürekli yeniden kompoze ediyor, böylelikle farklı bakışlara eklenilen bir akış üretiyorlar.

Yüzyıl aradan sonra, Edison’nun sinema aygıtının bizden çaldığını geri alıyoruz; imgeler artık kimsenin malı değil, yeniden müşterek yaşamın parçası. Yaşam olduğu gibi kaydediliyor, biz şeylere değil, şeyler bize bakıyor, ve bu bakışları üstlenerek daha fazlasını ve daha uzağı görebiliyoruz. Geriye kalan şey, o an’a ayrıcalıklarını geri vererek onu sıradanlığından kurtarmak ve zamanı tekrar özgürleştirebilmek. An’ı, geçmişle gelecek arasındaki o telafisiz kırılışı, zamanın yarılarak açılmasını, geçmişten koparak hemen şimdi, şimdiden gelecek olabilmesini olumlamak.

“Devrim Zamanı” kitabında Antonio Negri, Kairos’u şöyle tanımlıyor: “Klasik zaman kavramlaştırmasında, kairos o an demektir, yani zamanın o andaki niteliğı, kırılan ve dünyevi geçiciliğe açılan hali. Şimdi, ama tekil ve açık bir şimdi. Üzerine açıldığı boşluğa

dair bir kararı ifade ettiği oranda tekil bir şimdi. Kairos, zamanın ucunda, varlığın içine çekildiği boşluk karşısında o boşluğu doldurma iradesiyle kendini açık ettiği andaki halidir.”

Eski Yunan’da Kairos yayından fırlayan bir ok imgesiyle temsil ediliyordu. 21. yüzyılda bu temsili sıvı kristal ekrandaki piksellerin ışıltısında görebilmek mümkün.

Georges Didi-Huberman

Aklıma tek bir imge gelmiyor ki bir çarpışmayı yansıtsın. Çarpışma olmasın. Yalnızca karşımızda varolan imgeyle yüz yüze kalmak durumunda olduğumuzdan değil, bu imgenin bir şey değil bir eylem, bir duralama değil bir hareket, bir tıkanma değil bir yüzleşme olmasından. Burada Pasolini'den söz edeceğim. *L'Expérience hérétique*'te,¹ sinemacı, anımsanacağı üzere, insan hareketlerine ve “enstrümantal uygulamalar”a iyice yaklaşarak sinemanın şiirsel yapısını üstleniyordu güçlü biçimde: En küçük film, bu anlamda, “büyük bir hareket şiiri” (*grande poema d'azione*) olmalıdır, diye yazıyordu.²

Peki ama bu açıdan bakıldığında, göz önünde bulundurulan “hareket” nedir? Bu soruya yanıt verebilmek için, Pasolini'ye göre her insan hareketinin doğal olarak içerdiği özel çatışma alanına girmek gerekiyor şimdi. “Hareket” hem küresel, hem de yereldir: Onun küresel alanı *çarpışan halklar*'inkidir – bu yüzden de “büyük hareket şiiri” ifadesi hemen Lenin'in devrime ilişkin evrenselleştirici formülünü yeniden ele alır –; yerel alanıysa *çarpışan bedenler*'in ve onların her zaman kendilerine özgü arzularının alanıdır. Pasolini'nin, Ayzenştayn'a onca hayranlık duyduktan ve onun düşüncelerini benimsedikten sonra, ondan artık hiç hoşlanmadığını ilan etmesinin nedeni, her şeyden önce zamanını sınıf çatışmalarını sahneye taşımakla geçiren Rus sinemacının halkların ve onları oluşturan bedenlerin betiminde yerel ve küresel çatışmayı bilmemesidir: “Potemkin'deki denizciler ‘pozitif

1 İtalyancası *Empirismo eretico*. (ç.n.)

2 P. P. Pasolini, “La langue écrite de la réalité”, (1966), A. Rocchi Pullberg (çev.), *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Payot, Paris, 1976, s. 176.

kuklalar gibi hareket eden ruhsuz, bedensiz, cinsiyetsiz varlıklardır. Canlı olabilmek için haklı ve kahraman olmak yetmez.”³

La Ricotta’nın yoksul kahramanı, filmin öteki figüranlarının “sınıf”ına bile uygun biçimde giremeyen o adam özel *beden*’le *toplumsal beden* arasındaki çatışmayı, her bedenin tutarlı bir “halk” çerçevesinde kendini göstermesinin zorluğunu açığa vurur. “Zavallı Stracci” bu şekilde kendisinden daha az yoksul olanlar tarafından aşağılanır, çünkü onun bedeni açlıktan kıvranmaktadır: Toprağın üstünde bir haça bağlı durumda, bir ara, ona yiyeceği uzatıp uzatıp geri çeken bir film teknisyeninin, kendisine sadistçe acımasızlık etmesine boyun eğmek zorunda kalır. Pasolini’nin kutsallığa saldıran düzeni içinde, bu ayırım kendisinin pek sevdiği sözcükle, gerçek anlamda en çok “kutsallaştırılmış” sahne olarak görülebilir. Çünkü burada kurban rolüne soyunan kişi İsa değil, kendini güzel sanan, önemsiz, genç bir figüran olan yoksul hırsızdır – şunu da belirtelim ki, Stracci her şeyden önce Hristiyanlığın yedi temel günahtan saydığı *golosità*’nın, demek ki oburlukla birlikte açgözlülüğün kurbanı olur (Stracci çok aç olduğundan, ama aynı zamanda, en sonunda kendisinin ödüllendirildiği, Caravaggio’yu akla getiren şölende aşırı yemekten ölür).

Dolayısıyla, Pasolini’nin kendisini neden “bulanık edimler”in⁴ (*atti impuri*) ozanı olarak tanıtabildiği anlaşılmaktadır. Sözelimi, *Matta İncili* tasarısını “bir inançsızın, bir Marksist’in gözünden”, olduğu gibi sergilenen, dolayısıyla bir iç çatışma ve “biçemsel bir bulaşma”⁵ ilkesi uyarınca oluşturulmuş, dinsel bir anlatı olarak tanımlar. Biraz da *türlerin karışımı*’nı ve “sefil biçimler” övgüsünü bulanık ve aykırı bir “kutsallık” kuramından ayrı düşünmeyen

3 P. P. Pasolini, “Contre Eisenstein” (1973), H. Joubert-Laurencin (çev.), *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, s. 163.

4 P. P. Pasolini, *Actes impurs* (1946-1947), R. de Ceccatty (çev.), Gallimard, Paris, 1983 (2003 baskısı).

5 P. P. Pasolini, “Entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli” (1965), *Cahiers du cinéma*, dizi dışı, 1981 (“Pasolini cinéaste”), s. 40-42. Pasolini, “Pasolini l’enragé (dialogues avec Jean-André Fieschi)”, *a.g.e.*, s. 46.

Georges Bataille'da olduğu gibi,⁶ Pasolini'deki *sacralità* da (kutsallık) *biçimlerin çatışmaya sokulması*'ndan ayrı düşünülemez ve bu girişimin siyasal bahsi tam da halkları hem sahne hem oyuncu olarak, hem küresel hem de yerel anlamda içeren *çatışmaların biçime sokulması*'ndan başka bir şey değildir.

O halde Pasolini'nin gerçekçiliği bu olacaktır. Giuseppe Zigaina'nın ozanın sinemasını “gerçekliğin yüreğinde”⁷ görmesini bütünüyle anlamamız gerekiyor; yüreğin bedenimizi canlı kılmasının nedeninin, ritmik biçimde *çarpması*; onun içinde gevşemeyle kasılmanın, darbelerin gücüyle sessizliklerin bekleyişinin *çarpışması* olduğunu unutmamalıyız. Pasolini'de gerçekçiliğin “metinlerarasılık” yüzünden karmaşık, “ütopya” yüzünden şiirsel ya da “fetişizm” yüzünden aşırı olduğunu⁸ söylemek doğru olsa da yetersizdir. Ayrıca bu gerçekçiliğin neden dünyayı bunca kaygı verici kıldığını ya da bedenleri bize neden açılım düşleriyle totalitarizm karabasanları arasında gösterdiğini anlamak gerekir.⁹ Alain Bergala Pasolini sinemasından söz ederken “iki kere bulanık” demektedir haklıdır kuşkusuz: hem (Godard'inki gibi) “sinema kaynaklı bir sinema” olmadığından bulanıktır; hem de

6 Bkz. G. Bataille, “L'abjection et les formes misérables” (1939), *Œuvres complètes, II*, Gallimard, Paris, 1970, s. 217-221. G. Bataille, *La Sociologie sacrée du monde contemporain* (1938), Éditions Lignes & Manifestes, Paris, 2004.

7 G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venedik, 1995 (2005 baskısı), s. 45-75.

8 Bkz. A. Bergala, “Pasolini, pour un cinéma deux fois impur”, *Cahiers du cinéma*, dizi dışı, 1981 (“Pasolini cinéaste”), s. 7-10. M. Vianno, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1993, s. 1-67. F. Vighi, “Beyond Objectivity: The Utopian in Pasolini's Documentaries”, *Textual Practice*, XVI, 2002, Sayı: 3, s. 491-510.

9 Bkz. L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, s. 31-51. R. Chiesi, “Le corps rêvé et le corps dégradé. Formes de la corporalité pasolinienne de la *Trilogie de la vie à Pétrole*”, Fr. çev. J.-B. Para ve C. Gailleurd, *Europe*, Sayı: 947, 2008, s. 148-164. Bu açıdan, Pasolini'nin U. Barbaro'nun resmettiği haliyle (*Neorealismo e realismo*, G. P. Brunetta (yay.haz.), Roma, Editori Riuniti, 1976), büyük bir gerçekçilik ve yeni-gerçekçilik tablosuna sokulmasının güç olması açıklayıcıdır.

(André Bazin'ın arzulayacağı üzere) bütünüyle bir “gerçek kayıt”¹⁰ sineması”¹¹ olmadığından.

Ama bir yapıt yalnızca redleriyle ya da kendine özgü sapkınlık istekleriyle tanımlanmaz.¹² Asıl sorun Pasolini'nin “bulanık” ya da “bulaşık”¹³ düzenlemelerinin – yokluğunda değil – çarpışmaya ilişkin canlılığında, temel taşkınlığında neye *evet* demek istediğini bilebilmektir. Jean-André Fieschi görünüşte teknik bir düzeyde kendisine bu soruyu yönelttiğinde, Pasolini önce deneysel bir Fransızcayla, “bir basitleştirme deneyimledim – deneyimledim mi denir? Yoksa denedim ya da deneyledim mi?” der... Bunun nedeni de “kutsallığın çok basit olmasıdır”.¹⁴ Bu hem gerçekçi, hem “kutsallaştırılmış” isteğin, bu basitlik “deneyimlemesi”nin ya da “deneme”sinin içerdiği karmaşıklığa değinmeden, Pasolini'nin o zaman kendiliğinden, yakın plana övgüye giriştiğini belirtmek yeterli olur;¹⁵ kaldı ki adının başharfleri de İtalyan senaryo yazımında “yakın plan”ı tanımlayan harflerle aynıdır: *PPP (primissimo piano)*. Yakın plan, demek ki: o kadar yakından bakıyorum ki, bütünüyle baktığım şeyin içine giriyorum – tüm varlığımla ona uyuyorum. O kadar yakından bakıyorum ki *öteki figür kazanıyor*, bana doğru sarkıyor ve en sonunda sanki *bende* toplanıyor. Öyle ki, mantıksal olarak, “plan-ters açıdan plan”ın kullanımı hiçbir belirli kural olmaksızın

10 Fr. *inscription vraie*. Jean-Louis Comolli'nin ortaya attığı, film haline getirilen ilişkinin gerçekliğine, bir zaman biriminde (çekim) filmi çekilen bedenle filme çeken makine arasında oluşan gerçekliğe gönderme yapan kavram. (ç.n.)

11 A. Bergala, “Pasolini, pour un cinéma deux fois impur”, *a.g.e.*, s. 9.

12 Bkz. N. Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton University Press, Princeton, 1990. B. Levergeois, *Pasolini: l'alphabet du refus*, Éditions du Félin, Paris, 2005, s. 17-26 ve 113-148.

13 Pasolini'de sürekli karşımıza çıkan bulaşma motifi için bkz. G. Zigaina, *Hostia*, *a.g.e.*, s. 13-30 (“La contaminazione totale”). P. Rumble, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londra, 1996.

14 P. P. Pasolini, “Pasolini l'enragé”, *a.g.e.*, s. 44.

15 *A.g.e.*, s. 45.

[gerçekleşecektir]”,¹⁶ tıpkı bulaşmada olduğu gibi. Böylesi bir sinema uygulamasında, öznelerin birbirine karıştığı bağlanmanın, çarpışmanın ve duygudaşlığın cepheden çatışmasını artık ayırtırmamak için sanki.



Bundan böyle, bu hem cepheden, hem de bağlanmaya ilişkin “figür kazanma”nın temel *pathos*’u ya da *passio*’su ne olacaktır? Pasolini daha önce de değindiğimiz, Jean-André Fieschi’yle söyleşisinde, bütünüyle kendi durumundan hareketle türettiği, kesin bir sözcük ileri sürer: *Abgioia* sözcüğüdür bu. Söylediğine göre, “sevinçle (*gioia*) acı”yı ifade eden bir sözcük. “İkisini birden. Çocukluğumdan beri, Friuli lehçesiyle yazdığım ilk şiirlerimden son İtalyanca şiire kadar bölge, daha doğrusu ‘taşra’ şiirinden alınma bir ifade kullandım: *abgioia*. Bülbül *ab-gioia*, sevinçten, sevinçle şakır... Ama *gioia*’nın, o zamanki dilde, şiirsel bir *raptus*’e, şiirsel bir taşkınlığa, coşkunuğa değin özel bir anlamı vardı. İşte bu belki de tüm işlerimin anahtar sözcüğüdür. [...] Tüm işlerime egemen olan özellik, bu yaşam nostaljisidir; yaşama sevincini öldürmeyen, aksine onu çoğaltan dışlama düşüncesidir.”¹⁷

İtalyanca’da olduğu gibi Friuli lehçesinde de, Latince’de olduğu gibi taşra ağzında da, *ab* ilgeci hem *bir şeyin geldiği yer*’i, hem de *uzaklık*’ı ifade eder: bağlantı noktasını ve kaçış çizgisini. Her şeyin

16 A.g.e., s. 46.

17 A.g.e. s. 50. Bu “dışlama”yla “çoğalan sevgi”nin Pasolini’nin bir eşcinsel olarak, “eşcinsel kültürü” sözcükleriyle adlandırılan şeyden çok farklı duruşu üstüne önemli bir noktaya işaret ettiğini belirtmek gerekiyor. F. Cassano’nun alıntılıdığı (*La Pensée méridienne* (1996), J. Nicolas (çev.), Éditions de l’Aube, La Tour d’Aigues, 1998, s. 132), Silvana Mauri’ye yazılan mektup da bunu doğrulamakta: “Benim gibi, genel kurallara göre sevmemeye yazgılı olanlar en sonunda sevgi sorununu abartmaya başlarlar. Sıradan bir adam iffete, yitik fırsatlara boyun eğebilir – boyun eğmek ne kadar korkunç bir söz; ama benim içimde, sevme güçlüğü sevme gereksinimini takıntılı bir hale getirdi; yeniyetmeliğimde, sevgi ulaşılması olanaksız bir düş gibi görünürken, işlev organı irileştirdi; ardından, deneyim kazandığımda, işlev yeniden gerçek oranlarına kavuştu ve o düş kutsallığını yitirip en sefil gündelik yaşama karıştı, hastalık artık bulaşmış, süregelen ve tedavi edilmez bir hal almıştı.” Bkz. P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, N. Naldini (yay.haz.), Einaudi, Torino, 1986, s. 389-390.

geldiği yeri, ama aynı zamanda yola çıkılan ya da yeniden yola çıkılan noktayı. O halde, *abgioia* onun temelini ya da geçici olarak başarısızlığa uğramış yazgısını oluşturan acıyı üstlenmek adına ister istemez kendisinden çıkması gereken ana sevinç olacaktır. Sıkıntıya bırakıldıktan sonra yeniden kavuşulan bir sevinçtir o. *Her şeye karşın sevinç*’tir; çarpışmaların her yerde olduğunu bilen, ama arzunun, yakınlaşmanın, temasın ilkesini onda arayan kişinin yaşadığı sevinçtir. Kötüye kullanılmış olsa da derin, umutsuz olsa da taşkın sevinçtir. Akıldışı sevinçtir, hatta kimi zaman iğrenç bir sevinç. Dolayısıyla, *abgioia* Pasolini için kutsallık dışı yaşam olarak “kutsallaştırılmış” yaşamın ilkesidir. Hem karmaşada, hem düzende düşünülen her buluşmanın devindirici gücüdür. “Skandalda ve öfkede ısrar etmek gerek”, diye yazar Pasolini *Poeta dele ceneri*’de.¹⁸ Ama onun bütün yapıtı aynı zamanda *abgioia*’nın “acı veren sevinci”ne yönelik karşı konulmaz eğilimi içinde direnç gösterir.

Ayrıca, sevinç her zaman bedenin hareketlerinden ileri geldiğinden, “hareket şiiri” yapıtı Pasolini için yalnızca çarpışma figürleriyle bağlılık figürlerini birlikte sergilemek demek olacaktır. Sinema yapmak bir hareket şiiri oluşturmaktan başka bir şey değilse, bu şiir *çatışmaları dans ettirmek*’ten, demek ki çarpışmayı arzunun diyalektiği ve güzelliğin en son biçimi olarak ortaya koymaktan başka bir şey yapmaz. Pasolini sinemasındaki kavga sahnelerinin – özel dövüşler, yakın olmanın çarpışmaları – önemine dikkat çekmek yeter bunun anlaşılması için: Bunların en ünlüleri 1961 tarihli *Accattone*’deki, 1962 tarihli *Mamma Roma*’daki, 1965 tarihli *Uccellacci e uccellini*’deki, 1967 tarihli *Edipo re*’deki, ama aynı zamanda, daha sonra, 1971 tarihli *I Racconti di Canterbury*’deki ya da 1973 tarihli *Il Fiore delle mille e una notte*’deki kavga sahneleridir.¹⁹

Örneğin, *Accattone*’nin senaryosu, çarpışan iki kahramanın karşı karşıya getirilişinin – bu da elbette filmde, cepheden çerçeveye alınan iki yüzün plan-ters açıdan plandan çekilmesiyle olacaktır – onları

18 P. P. Pasolini, *Qui je suis. Poeta delle ceneri* (1966), J.-P. Milelli (çev.), Arléa, Paris, 1999, s. 31.

19 Bkz. M. Mancini ve G. Perrella (haz.), *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*, Theorema Edizioni, Roma, 1981, s. 254-263.

etraflarındaki insanların ya da “koro”nun ayıramadığı, göğüs göğse bir kavgaya sürüklediğini güçlü bir biçimde gösterir. “Accattone kayınbiraderine sımsıkı bağlanmış gibidir (*come incollato al cognato*), kendisini ondan koparmayı başaramazlar.” Böylece “ikisi tek beden olmuşçasına birbirlerine bağlı olarak kalırlar (*i due restano attaccati, come un corpo solo*) [...] hayvanlar gibi homurdanır (*solo ringhiando come bestie*), onları ayırmaya çalışan komşulara direnirler.”²⁰

Filmde dikkat çeken şey öncelikle sahnenin uzunluğudur. Pasolini doğruluk ve acımasızlıkla – ama aynı zamanda bakışındaki şaşırtıcı sevecenliği de farketmeden edebilir mi insan?– iki bedenin düğüm olmuş çarpışmasına dalar. *Accattone*’deki sahne, kazananın çok geçmeden ortaya çıktığı, Amerikan tarzı dalaşlardan farklı olarak, kavganın kendi devinimsizliğini yarattığı anlar üstünde bile oyalanır (yeri gelmişken söyleyelim, yalnızca yırtıcı hayvan belgesellerinde görüldüğü üzere). Kuşkusuz buradaki önderlerin kavgası değildir, pekâlâ *sefil bir kavg*a’dır, birbirinden güçsüz iki zavallının kavgasıdır. Kaldı ki, tüm bunlardan aynı zamanda olağanüstü bir koreografik incelik doğar: tek, ama düşsel, hayran olunası, aşkla dolu bir bedene dönüşmüş iki beden. O sırada, *Aziz Matta Pasyonu*’nun koro bölümleri gezinir tüm bedensel şiddetin üstünde: Johann Sebastian Bach İsa’nın mezarı önünde, halkı insana-dönüşmüş-tanrıya tutulan yasın derinliklerinde mutluluğu arayan, gerçek bir ruh *abgioia*’sı içinde yakındırmaktadır.

Görünüşe göre, çarpışmayla bağlanmanın bu şekilde birbirine karışmasının Pasolini’nin sahnede kullandığı kurgular olmaksızın gerçekleşmeyeceği açıktır: sahneye yön veren oyun bilgilerinde *beden kurgusu* (birbirini bırakmadan dövüşmek, birbirine vurmadan şiddet sergilemek); halkın doldurduğu sokakla – Pasolini senaryosunda sahnenin geçtiği yeri “*spiazzo miserabile*”²¹ olarak, demek ki “sefil bir alan” olarak adlandırır – bu dalaşa bir senfoni gibi ezgiler söyleten orkestral örtü arasındaki güçlü karşıtlık içinde *uzam kurgusu*; son olarak da, *zaman kurgusu*, değil mi ki şu anda dövüşen dilenci, *La*

20 P. P. Pasolini, “Accattone” (1961), *Per il cinema*, W Siti ve F. Zabagli (yay. haz.), Arnoldo Mondadori, Milano, 2001, I, s. 54.

21 A.g.e., s. 51.

Ricotta'da ikonografi geçmişinde İsa'yı akla getiren bir figür sergileyerek, çekimin şimdiki zamanında ölen figüran gibi, "kutsallaştırılmış" geçmişin bir figürüne dönüşür kavgasının müziğiyle.

Şimdi yine Guiseppe Zigaina'nın "gerçekliğin yüreğinde"ki Pasolini sinemasından söz ederken ileri sürdüğü imgeye dönebiliriz. *Kurgunun* – o her şeyden önce biçimsel işlemin – *yüreğin kendisi olduğu* düşünülebilir, bu yürek tüm "canlı" filmi bir "hareket şiiri" gibi çarptırır. Sinema "gerçekliğin kurgusu" olarak temsil edildiğinde yüreğe erişir; Pasolini'nin oluşturmak istediği, "anlatımsal" olmayı hedefleyen *ritmik kurgu* kavramında açıkça görülen şey budur işte; bu kurgu sinemayı basit görsel-işitsel bir "söylem" haline sokmaya çalışan "düzanlamsal kurgu"dan çok farklıdır.²² "Ritmik kurgu", der Pasolini, bütünüyle göstergebilimsel her işlemi aşıp planların çarpışmasının gücünü oluşturan gerçek, "görüngübilimsel"²³ bir gücü devreye sokar.

Peki neden bu kurgu türü bir başkasından daha verimli, daha gereklidir? Çünkü o *mimèsis*'i (gerçekliğin kaydı olarak sinema), *figura*'yı (biçimsel-gösteren olarak sinema) ve *passio*'yu (insan hareketleri ve duygulanımlarının seferber edilişi olarak sinema) birlikte oynatmayı başarır. Bu anlamda, Pasolini kurguya sadece bir *yapım* yöntemi açısından değil, ayrıca bir *bulaşma* seyri açısından; "bir şeylerin meydana gelebilmesi için",²⁴ demek ki şimdide ve geçmişte ortaya çıkması, karşı karşıya gelmesi ve bağlantı kurması, *geçip gitmesi* ve *geçisi sağlaması* için bir ögenin bir başkasına ya da anlatımsal bir boyutun bir başkasına bir şekilde bulaşması açısından bakar.

Oysa Pasolini'ye göre, tutku (*passion*) olmadan geçiş de (*passage*) olmaz. Tıpkı geçiş olmadan, demek ki aynı zamanda aralık, bölünme ya da *kırılma* olmadan, kısacası her anlatımsal duygulanımın ve hareketin içerdiği iç çarpışma olmadan tutkunun da olmayacağı gibi: "Hareketi birçok kısa ayrıma, yakın planlara, diz çekimlerine, genel planlara bölüyorum. Demek istediğim, her ifadeyi ve her hareketi

22 P. P. Pasolini, "La langue écrite de la réalité", *a.g.e.*, s. 182-184.

23 P. P. Pasolini, "La fin de l'avant-garde" (1966), A. Rocchi Pullberg (çev.), *L'Expérience hérétique*, *a.g.e.*, s. 98-101.

24 *A.g.e.*, s. 102.

tek bir plana topladığım söylenebilir.”²⁵ Ama bu plan da sadece onu ayakta tutan çatışmalardan, kırılmalardan ve geçişlerden oluşur; tıpkı gevşemeyle kasılmanın yüreği çarptırması gibi; birbirine karışmış sevinçle acının ozanın *abgioia*’sını yaşatması gibi. Dolayısıyla, Pasolini kurguyu, oradan hareketle bütün halinde sinemayı, temel – bir şekilde insanbilimsel – bir plan üstünde, gerçekle bağlantının ve çarpışmanın “eskil gücü” (*arcaica forza*) olarak düşünecektir.²⁶

Pasolini’nin, bu insanbilimsel esinle, kurgudan ölümün kendisiyle kurulan belli, “yaşamsal” bir ilişki olarak söz etmesi anlamlıdır. Özetle, ritmik kurgu *bizim ölümle çarpışmamızı müzikalleştirir*, aynı şekilde Pasolini’nin düşlediği haliyle ölüm de “[kendi başına] yaşamımızın baş döndürücü bir kurgusunu gerçekleştirir.”²⁷ Böyle düşünmek demek, sinemayı yalnızca bir *abgioia* yapıtına değil, aynı zamanda bir ölüm sonrası yaşam yapıtına dönüştürmek demektir: “Uygulamada, sinema ölümden sonraki bir yaşam gibidir [ve] işte bir yaşam bu şekilde tarihe dönüşür.”²⁸ İşte bizi *Accatone*’deki iki yoksul adamın çarpışmasına ritim kazandıran Johann Sebastian Bach’ın *lamento*’suna götüren şey budur. Sonuçta, “hareket şiiri”nin modeli ölen kişinin yaşamının şiirselleştirilmiş, müzikalleştirilmiş biçimde yeniden kurgulanması olarak tasarlanan antik *threnos* ya da ağıt olacaktır: “Biri öldüğü anda, hızla daha yeni sona eren yaşamının bireşimi gerçekleşir. Milyarlarca hareket, ifade, ses, söz hiçlikte yiter; onlarcası ya da yüzlercesiye varlığını sürdürür [ve] bu tümcelerden bazıları direnir, sanki bir mucize eseri, yazıtlar gibi belleklere kazınır; sabahın ışığında, akşamın tatlı karanlıklarında askıda kalır: Karısıyla arkadaşları o tümceleri anımsayarak ağlarlar. Bir filmde, geri kalan işte o tümcelerdir.”²⁹

25 P. P. Pasolini, “Petits dialogues sur le cinéma et le théâtre” (1968), H. Joubert-Laurencin (çev.), *Écrits sur le cinéma*, a.g.e., s. 9.

26 P. P. Pasolini, “Sur le cinéma” (1966-1967), A. Rocchi Pullberg (çev.), *L’Expérience hérétique*, a.g.e., s. 207.

27 P. P. Pasolini, “Observations sur le plan-séquence” (1967), a.g.e., s. 212.

28 P. P. Pasolini, “Signes vivants et poètes morts” (1967), a.g.e., s. 226 ve 228.

29 P. P. Pasolini, “La peur du naturalisme” (1967), a.g.e., s. 222.

Pasolini'nin yapıtında, 1967 tarihli sinematografik masalı *Che cosa sono le nuvole?* filminden tamamlayamadığı yazı tasarısı *Petrolio*'ya³⁰ dek, kendi yasına adanmış bu *abgioia*'nın aldığı farklı biçimleri saptamak için çok özel bir çalışma yapmak gerekir. Ama her şekilde, böylesi bir diyalektiğin temelinde Pasolini'nin öyküleriyle – masallarıyla, şiirleriyle, özyaşamöyküsel ya da mitolojik parçalarıyla – tarih arasında, o masalların çarpıştığı ve birbirinden ayrılmayasıya birleştiği halkların tarihi arasında kurduğu bağlantı vardır. 1963 tarihli, *La Rabbia* gibi, arşiv görüntülerini kullandığı bir “kurgu filmi”nde bile, Pasolini Marilyn Monroe'nun bireysel tarihiyle – gülümsemesi, çağdaş peri kızı güzelliği, Hollywood'da arzusun anamala çevrilmesine “boyun eğişi yüzünden uygunsuzluğu”³¹ (*indecente per obbedienza*) – atom bombası patlamalarını ve bir maden ocağının dibinde ölen işçilerin gözyaşları içindeki dul karılarını karşı karşıya getirir; tüm bu görüntülere Giorgio Bassani'nin içli tınısıyla, *voce in poesia*'sıyla okunan şiirsel bir metin eşlik eder; arkadan da Pasolini'nin Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ından aldığı, Albinoni'nin ünlü müziği çalar.

1968 tarihli, *La Sequenza del fiore di carta* adlı nefis kısa metraj da daha açık biçimde, küçücük bir öykücükle halkların büyük tarihi arasında koreografik ve görsel bir koşutluk kurar ritmik açıdan. Öykücük yalnızca Roma'da, Via Nazionale'de, kent trafiğinin, karayolu şantiyelerinin, gelip geçenlerin, işe giden işçilerin ortasında Ninetto Davoli'yi izlemeye dayanır... Pasolini'nin gözünde, “kutsallaştırılmış” öge bütünüyle Ninetto'nun bedeninde, gülümsemesinde, sevimliliğinde, sevincinde toplanır. O yürümez, dans eder. İş gücü yoktur, çevresinde açılan dünyaya katıla katıla güler. Sokağı kentin bir noktasından bir ötekine giden bir taşıma eksenini kullanmaz, onun için sokak kendini koyuverişinin ve güzelim *ragazzo* aylaklığının aracıdır: Olası buluşmaların alanıdır; çevresindeki insanlara, yol işçilerine ya da durduk yere öpüştüğü genç kıza *bağlanma* yeridir. O

30 P. P. Pasolini, *Pétrole* (1973–1975), R. de Ceccatty (çev.), Gallimard, Paris, 1995 (2006 baskısı).

31 P. P. Pasolini, “La rabbia” (1963), *Per il cinema, a.g.e.*, I, s. 399.

ilerlerken bir ara ortaya çıkan kağıttan büyük kırmızı çiçek kendisine masum bir azizin *kitsch* aylası gibi – ama aynı zamanda din şehitlerinin simgesel hurma dalı gibi – eşlik eder.

Ama renkli olarak filme çekilmiş, sıradan kent manzarası konusuna – üstelik gitgide daha şiddetli biçimde – siyah-beyaz çekilmiş, çağdaş savaş ve siyasal mücadele görüntüleri bulaşır. Bunun üstüne, Via Nazionale birçok bindirmeyle, bütün bir tarihsel dünyayla “kalabalıklaşır”; artık sadece atılan bombalarla, güç gösterileriyle ya da bastırılan gösterilerle dolu genel bir *çarpışma* alanı görüntüsü sergiler. Dolayısıyla, Ninetto’nun saf *gioia*’sı ritmik kurgu ve başka görsel bulaştırma yöntemleriyle, Pasolini’nin şiirsel *abgioia*’sı ve siyasal *angustia*’sı aracılığıyla bozulur. Bunu Tanrı’yla yapılan olağanüstü bir konuşma izler – Tanrı otobüs hattının elektrik telleri sayesinde iletişim kurar–; konu zorbalığın güçlerine karşı siyasal istencin sergilenmesinin çok önemli olduğu bir dünyada insanın nasıl masum olabileceğidir. Kaldı ki, Tanrı en sonunda kendisinin de açmazda olduğunu kabul eder: “Çelişkili bir durum, biliyorum, hatta belki içinden çıkılamayacak bir durum, çünkü masumsan eğer [...] ne bilincin, ne istencin olabilir.”³²

Geriye masumiyetinden ötürü masumu cezalandırmak kalır – bu konuşma kurnazca ve acımasızca Aziz Matta İncili’ni yansılar. Ninetto’nun sonunda bir *sökülme* alanına dönüşmek üzere kendi içine döneceği bir *mimèsis* ve *passio* edimi gerçekleştirmek kalır geriye: Dansçının asfalt üstüne yığılıp tam olarak Vietnamlı bir çocuk cesedini taklit ederek hareketsiz kaldığı anda, *gioia*’sı kırılıp *abgioia*’ya dönüşür, *abgioia*’sı da ölümde gerçekleşir. “Masumiyet bir hatadır, masumiyet bir hatadır, anlıyor musun? Ve masumlar mahkûm edilecektir, çünkü artık varolmaya hakları yoktur. Haksızlıkların ve savaşların ortasından, korkuların ve kanın ortasından bir masumun mutlu bakışlarıyla geçip giden kişiyi affedemem artık.”³³

Fransızca’dan çeviren: Orçun Türkay

32 P. P. Pasolini, “La sequenza del fiore di carta” (1967-1968), *a.g.e.*, s. 1094.

33 *A.g.e.*, s. 1095. Bu satırlar *Peuples exposés* adlı devam eden bir çalışmadan alınmıştır.

Sinema ve Yerleştirmeler

Raymond Bellour

Yerleştirmelerin (video ve sinema) daha şimdiden eskilere dayanan, ama 1999 ve 2001 tarihli simgesel Venedik Bienalleri dönemecinden sonra fazlasıyla hızlanan gelişimi, görüntü ve ses düzenlerinin uzun tarihinde, sinemanın bir yerleştirme olarak yeniden düşünülmesine yol açmıştır. Karanlık bir salonda, belirli bir gösterimle, projeksiyonla tanımlanan sinema, bu şekliyle, yeni bir sanatın keşfiyle bir tutulabilecek denli başarılı bir yerleştirme olarak görülebilir. Kaldı ki, sinemayı kendi içinde de iki kez bölmekten çekinmeye gerek yoktur. Öncelikle, başlarda, daha sessizken, sinema, görüntüsünü yaşamın kayda alınması ve kitaptan fırlamış sözcük dizileri arasında bölüştürür ve o görüntünün dışındaki bir müzikten, orkestradan ya da piyanodan destek alır, bu açıdan da tiyatro ve operaya benzer. Ardından, daha sonrasında, ikinci seferde, sinema televizyonun yükselişiyle yarışmaya başladığında bir bölünme meydana gelir. Sesli filmin ortaya çıkışından savaş sonrası döneme kadar, 15-20 yıl boyunca, böylesi sinema; büyük Fransız eleştirmeni Serge Daney'nin deyişiyle “yalnız sinema” sadece hareket halindeki görüntünün ve onun özel zaman deneyiminin sorumluluğunu üstlenmiştir.

Ondan beri, bu düzenin biricik formülünü çeşitlendirmek adına birçok güç biraraya gelmiş, hareketli görüntülerin galeri ve müze uzamlarına girmesini sağlamışlardır: *deneysel sinema* (onun birçok *expanded cinema* biçimi); *video sanatı* (onun daha da çok *expanded cinema* biçimi); sonra da *bilgisayarın olanaklı kıldığı tüm yeni görüntüler*, dijitalleşmenin getirdiği tüm yeni yayın ve görüntü projeksiyonu teknikleri (düz ekrandan DVD'ye, İnternet'e). O kadar ki, bugün her yerleştirme, özel düzene göre, her durumda kendi sinemasını hazırlar, yeniden bulgular; bence “bir başka sinema” olarak adlandırılabilir, tam anlamıyla sonsuz gizillike açılabilir gibidir (aynı zamanda “sergi sineması”ndan da söz edilebilir burada).

Hareket halindeki görüntüyü temel alan yerleştirmelerin bu şekilde gelişmesinin sessiz sinemanın, özellikle de ilk zamanların sinemasının tarihsel gösterim koşulları üstüne gittikçe yoğunlaşan bir araştırmayla atbaşı gitmesi rastlantı değildir. Bu aynı zamanda, o tarihsel anın berisinde, sinema kavramından önceki tüm görüntü (hareketli ya da hareketsiz görüntüler) gösterim düzenlerinin genel anlamda yeniden ele alınmasını düşünmek demektir. Dolayısıyla, her anlamda, “yalnız sinema”ya göre olanaklı sinemaların sayısız çeşitliliğinin yeniden sorgulanması söz konusudur. Aynı zamanda yeni bir sanat, çok öğeli bir “başka sinema” sinemanın biricik gücünü, onu yitirmek pahasına, ayrıca onu başkalaştırmak adına yeniden devreye sokmaya çalışır. Çünkü söz konusu olan bir başka şey de, birer birer ve her biri ötekilerle olan ilişkisi içinde, tüm görüntü düzenlerine özgü düşünsel boyutu daha iyi kavramaktır.

Bu yüzden, bu açıdan bakıldığında, özellikle üç büyük akım çağdaş yerleştirmeler içinde, sanatlar arası geçişlerin çoğalması ve onların olanaklı kıldığı fizik ve ruhsal, çeşitli durumların yoğunlaşması uyarınca gelişmiş gibi görünmektedir. Bunlardan ilki imgesini başka yöne kaydırmak amacıyla, sinemanın kendisini (özellikle klasik Amerikan sinemasını) nesne olarak ele alan girişimlerdir. İkinci akımsa sinemacıların sayıları günden güne artan yerleştirmeleriyle ilgilidir; bu sinemacılar böylece sanatlarıyla yapı gereği canlı ve aşırı karmaşık ilişkiler kurarlar (bu sinemacıların listesi bugün çok uzamıştır, eskiden olduğu gibi adlarını saymamız olanaksızdır). Üçüncü akımsa, gerek düzenleriyle, gerek konu ve nesne seçimleriyle, doğrudan bir “başka sinema”nın kurgularına açılan yerleştirmeleri biraraya getirir.

Bu tür yerleştirmelerin sayısı arttıkça bu yapıtlar, sinema, bilgisayar ve müzenin birleştiğı bir noktada, diğerklerini de içerecek şekilde bir *karmaşa estetiğı* yaratırlar.

Bu kısa durum değerkendirmesinden hareketle, örnek olarak alacağım, oldukça yakın tarihli dört filmin her birinin, yönetmenlerinin isteğı doğrultusunda, kendine özgü bir niteliğı var. Dolayısıyla, böylesi bir karmaşanın gerçekliğinin iyi yansıtılmasını sağlıyorlar.

James Coleman, *Retake with Evidence*’ta (2007), o zamana dek zincirleme sabit görüntülerden hareketle gerçekleştirdiğı

“slide-show”larındaki mantığı sürekli, çevrilmiş ve olduğu gibi yorumlanmış, ama bir müze yerleştirmesi olarak yansıtılmış filmin gerçekliğine yönelir.

Chris Marker’sa *The Hollow Men*’de (2005), T.S. Eliot’un Birinci Dünya Savaşı’nın açık travması üstüne yazdığı şiiri yankılayan sözcüklerle birlikte sabit görüntü malzemesini, sıra halinde düzenlenmiş, kesintisiz bir devinimle hareket eden sekiz ekrana yaymayı yeğler.

David Claerbout da, *Sections of a Happy Moment*’ta (2007 ve bu girişimle dizi oluşturan iki yapıt) bir yandan fotoğraf aracılığıyla kırılmadan tek bir anın sonsuzluğuna çıkan, zaman içinde geliştirilmiş bir projeksiyon taklidiyle karşı karşıya bırakır bizi.

Son olarak da Thierry Kuntzel *La Peau*’da (2007), fotoğrafla bilgisayarda işlenmiş görüntüleri biraraya getirerek, her an değişen insan ciltlerinden bir manzaranın akıp gidişini ortaya koyar. Ama bu gösterimin gerçekleşmesini olanaklı kılan şey 70 mm’lik bir filmin yavaşlatılmış gösterimi için tasarlanan bir makinedir.

Her yapıt çelişkili ve sınırsız bir görünümün yalıtılmış bir parçasını simgeler (bunları, onlara ulaşabilme fırsatını yakaladığım için, kişisel olarak seçtim – bir başkası kuşkusuz başka örnekler ele alacaktır). Bununla birlikte, her biri yönetmenlerinin izlediği güzergâhın doruk noktasına işaret eden bu dört yapıt biraraya getirildiğinde, onlar üstüne tamamlayıcı ilişkilerine göre düşünmek ne kadar güç olursa olsun, yapı gereği sinemaya yabancı ya da en azından sinemanın dışında bir şeye dönüşmüş, ama onsuz da – en azından onun hayaleti olmaksızın – düşünülemeyecek bir yerleştirme evreninin olası imgesini oluştururlar.

Burada bir bahis ortaya atıyorum: Her yapıta atfedilen nitelikli tanım ve değerlendirmeler bugün görüntülerin içinde gezindiği, belki de sürekli olmaya yargılı bunalım durumunun kavranmasında, bu yapıtları aslında durmaksızın parçaladıkları çerçevelere sokmaya çalışan, çoğunlukla aceleci ve gerçeğe aykırı, genel kavramlaştırmalardan çok daha işlemseldir.

Ama bu yapıtlar aynı zamanda görüntülerin o bunalım durumunu yaratan temel sorundan da esinlenirler: Hareketle donatılmış görüntülerle hareketsiz olduğu düşünülenler arasındaki, gitgide daha şiddetlenen, dolambaçlı bir hal alan gerilimdir bu sorun.

1. James Coleman: *Retake with Evidence* (2007)

Documenta XII'nin en dikkat çekici olayı: *Retake with Evidence* “Film” olarak ilan edilir: James Coleman'ın bir filmi.

Elbette, eskiden birtakım yapıtlarında filmden yararlanılmıştır.

1970'li yıllarda, *Plump, Fly, Box* gibi yapıtlarda çok kısa, tekrar tekrar başa dönen 8 ve 16 mm'lik filmler kullanılmıştır. *La Tâche aveugle* “sessiz film” olarak ilan edilmiştir: Oysa söz konusu olan, dokuz fotogramla birkaç saatlik, potansiyel olarak sınırsız, ayırımına varılmaz bir uzam ve ışık çeşitlemesi gerçekleştirecek biçimde, zamanları hafifçe kaydırılmış iki dizi diyapozitifin gösterimidir (bu dokuz fotogram büyük olasılıkla adı yüzünden seçilmiş klasik bir filmde, James Whale'in 1933 tarihli *The Invisible Man*'inden alınmıştır). Ayrıca 1990 yılında, 17 dakikalık, 35 mm'lik, renkli *Untitled, Philippe Vacher*'den söz edilebilir. Ama orada da, birkaç saniyelik film, her biri uzun saniyeler boyunca işlenmiş fotogramları asgari hareketle yeni bir zaman çelişkisi yaratacak biçimde, uzatılmıştır.

Ama *Retake with Evidence*'ta durum farklıdır. O pekâlâ bir filmidir (davetiyede ve katalogta “projected film” denmektedir), daha doğrusu 46 dakikalık orta uzunlukta bir filmidir. Stüdyoda, 35 mm olarak, dikkate değer bir ekiple çekilmiştir; filmde bir oyuncu, üstelik bir Hollywood oyuncusu, Harvey Keitel oynamaktadır. Keitel'i tanımlayan “performed by” sözü kendisinin katıldığı sanatsal girişimin çerçevesini belirtmek açısından oldukça uygundur; Ferrara'nın ya da Scorsese'nin bir filminde olduğu gibi “starring” sözüyle anılacağı bir tanıtma yazısından farklıdır bu söz.

Bu “performans”ı sergilemek üzere tasarlanan düzen de sinema salonundan bir hayli farklıdır. Bu düzen Coleman'ın yıllardan beri “slide show”larında benimsediği düzenlerle karşılaştırılabilir: Sözgelimi, her türlü dış sesin içeri girmesini engelleyecek biçimde, eksiksizce yalıtılmış çıplak bir uzam. Ne var ki düzen bu kez daha da dikkat çekicidir: İki uzun, karanlık koridordan birinden geçilerek ulaşılan ve orada kalmak isteniyorsa, doğrudan yumuşacık bir halının üstüne yerleşilen koskocaman, kare bir oda. Özel bir düzenlemeyi de unutmamak gerek: Koridora girmeden önce, serginin sahte gezgini dışarıdan, koyu renk kocaman bir camdan tüm düzeni şöyle böyle

görür; camın üstünden ekranın ışıklı biçimi farkedilmektedir orada. Buradaki amaç kuşkusuz, sinemada olunmadığını anımsatmaktır. Ama içeri girilir girilmez, insanın dönüşüverdiği özel izleyici, geldiği müze uzamını unutacaktır; kendini bütünüyle, ışığın geldiği görüntüye ve sese bırakır. Film aralıksız olarak gösterilir; ama tam biterken birazcık durur, bu şekilde izleyiciye dönüşen ziyaretçinin onun yeniden başlamasını beklemesi sağlanır. Tıpkı yeni, sürekli bir sinema biçimi gibidir.

Açıkça hareketle bezeli planlara ayrılmış bir film işte böyle ilerler. Yarattığı etkinin farkında olan her filmde olduğu gibi, bu hareket ikilidir: sahneyi kateden oyuncunun hareketi – oyuncunun ortaya çıktığı sahne önce çıplaktır, ardından çeşitli dekorlarla donanır; ve az çok oyuncuyu izleyen ya da kendi özerkliğine vurgu yaparak onun önünden giden kameranın hareketi. Oyuncunun, dekordan dekora gezinirken, dile getirdiği bilmecemsi metinde, bir düğüm noktasına bağlı özdeşleşmeyle karşılaştırılabilecek bir özdeşleşme düşünülmez. Ama metin Coleman'ın tüm “slide show”larının yıllardan beri iki düzey arasında bir bölünme yarattıkları noktada, gerçek bir ifade bedenini de anımsatmaktan geri kalmaz: bir yanda bir sesin aşırı gücü, öte yanda hareketsiz cisimlere adanmış, zincirleme görüntüler. Dolayısıyla, *Retake with Evidence*'ta, o noktada güçlü, gizemli bir sıçrama vardır.

(James Coleman, her zaman olduğu gibi, bu konuda çok az şey söylemiştir. Documenta kataloğunda *Retake with Evidence* için kullanılan beyaz sayfa onun her zaman benimsediği sessizlik stratejisine yeni bir örnek oluşturur. Basına çok az görüntü verilmiştir. Ben fotoğraf makinemle bir sürü fotoğraf çekmiştim. Ne var ki, sonradan mantığa uygun bir yazgı olarak göreceğim şekilde, ertesi gün *Documenta*'nın bir salonunda o fotoğraflar çalındı...)

Coleman'ın yakın tarihli yapıt dizisini (*slide show*'larını) aklımızda tutarak, art arda sıralı onlarca sabit görüntünün yerine, bilgisayar tarafından hesaplanan bir program uyarınca, sinematografik bir gösterimin görünmez fotogramlarının neredeyse sınırsız, anlık gizliliğini getiren bu sıçramayı nasıl anlayabiliriz (bu şekilde, 46 dakika boyunca, *Retake with Evidence*'ta – her filmde olduğu gibi – görünmez ya da en azından gizlenmiş, 66.240 fotogram bulunur)?

Coleman'ın yapıtının anlaşılmasını sağlayan yollardan biri, kendisinin her seferinde göstermeyi seçtiği görüntülerin sayısı ile o yapıtı ele almaktır: Örneğin, tek bir görüntünün gösteriminin bir metin tarafından üretilen çeşitlemelerin dayanağı olduğu *Slide Piece*'le (1972-1973) bugün ilgilendiğimiz film arasındaki farka bakmak gerekir.

O halde, *Retake with Evidence*'ta, birdenbire katettikleri bedenle özdeşleşen sözcüklerin akını; inceden inceye ölçülmüş planlara göre bedenin içinde gezindiği dekorlara da, adsız bir acının pençesindeki, buna karşın rahatlıkla tanınabilen o bedene de bağlanan kamera neyi desteklemektedir? İnsanlara gerek Shakespeare (*Macbeth* ya da *Kral Lear*), gerek Sophokles (iki *Oedipus*) esinli olduğunu düşündüren metnin kökeni sorgulanmıştır. İkisi de olabilir, aynı zamanda anlamları için olduğu kadar ritimleri ve müzikal değerleri açısından seçilmiş bir yığın şey daha olabilir. Bu metin kamerayla kahramanının sabırla keşfettiği antik ikonlarla karşı karşıya getirilir: insan ve hayvan yontuları, eksiksiz ya da kırık, dağılmış sütunlar. Bu ikonlara başka motiflerle düzenlenmiş halde, yüzyılın dönemecindeki tiyatro ya da sinema dekorlarını çağrıştıran gökperdesinde de rastlanır: demek ki, bugün sözümona bir postmodernizm görünümünde geri dönen şeyin kendini göstermesi amacıyla, birçok sanat ve tarih tarzının birlikte biçimlendiği anda. Aynı zamanda karanlıkta uzun uzadıya okşanan o kemik yığınları, kafatasları vardır. Tüm bunların karşısında da, sözcüklerin içine işleyen iç çekişleriyle acı çeken, kararsız soluk alıp veren oyuncunun bedeni, kendisinin ve dünyanın yasını tutan bir ruh vardır. Tüm bunların dipyüzeyi Gerhard Richter'in birçok resmindeki üzüntü verici manzaraları, birbirine karışmış denizle göğü anımsatan balkımalı mavi-boz renktedir.

Bir varsayım ileri süreceğim. Her zaman tüm görüntü yöntemlerinin, tüm olanaklı görüntü biçimlerinin içindeki tragedyayla ilgilenen Coleman burada daha dolaysız, daha bütünlüklü, daha şiddetli, daha karanlık bir tragedyaya; tanımlanamaz bir şimdiki zamana çağrılmış bir geçmişin parçalarından yükselen, insanoğlunun yazgısıyla ilgili bir tragedyaya açar kapılarını. *Retake with Evidence* bu şekilde, yargı, tanıklık, suçluluk, gerçek dava, kişisel ve toplumsal yazgı düşünceleri çevresinde çekilmiş, oynanmış, dramlaştırılmıştır. Hangi “gerçekliğin” (*evidence*) hangi “yeniden çekimi”dir (*retake*) bu?

Bu konuda ancak tahmin yürütülebilir. Ama insanın sınırlarının arayışında, yaşamın temsil edildiği görülür, hissedilir. Bir yeryüzü. Bir durum. Tanrılar. Suçlar. Afetler. Kör edilmiş bir kahraman. Önceden belirlenmiş zaman. Bellek... Tragedya kendini dayatır. O halde, sergi ve müzenin durumuna, aynı şekilde sanatçının konumuna özgü tüm uzaklıklara karşın, James Coleman'ın, filmiyle, bu filmle, hem kafasında, hem de gerçekliğinde, sinemanın olduğu şeye – Griffith'ten Rossellini'ye, Resnais'den Pedro Costa'ya – dokunmaya çalıştığı düşünülebilir; sinema belki de hâlâ böyle hissetmeyi ve betimlemeyi umabilecek tek görüntü sanatıdır.

2. Chris Marker: *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* (2005)

Bir süreliğine, kısmen sinemaya başvuran bir sanatçıdan sonra, işte uzun zamandır yerleştirme deneyimine açık olan bir sinemacı-yazar.

Şimdi size hemen Marker'ın 2005 sonbaharında, yapıtını onun için ürettiği New York Museum of Modern Art'ın yeniden açılışı dolayısıyla yazdığını sunumdan birkaç satır okuyacağım:

“Öğlen vakti görünen baykuşlar, günün ortasında ortaya çıkan gece kuşları, kimseye ait olmayan, buna karşın orada olan şeyler, nesneler. Tanıtımalkılar, kartpostallar, oymabaskılar, grafitiler, unutulmuş fotoğraflar, televizyonun sürekli ve ayırımına varılmaz akıntısına gizlenen fotogramlar (buna Duchamp belirtisi diyelim: Herkesin dikkatinden kaçan, saniyenin on beşte biri kadar süren bir görüntüyü farkettiğimde, o on beşte bir saniye benim olur.) Genelde gizli duran olay ve insanları aydınlığa kavuşturmak. Benjamin'in *Passagenwerk*'le geliştirdiği tasarımı andırıyor bu biraz da: tarihçilerin ve toplumbilimcilerin önemsemediği ayrıntılara, küçük şeylere odaklanmak. Bu hammaddeden, tarihin önem verilmeyen şeylerinden hareketle, 20. yüzyıl içinde öznel bir yolculuk yaratmaya çalışıyorum.

Herkes geçtiğimiz yüzyılın kökeninin, kaynağının Birinci Dünya Savaşı olduğu konusunda uzlaşıyor; T.S. Eliot da o güzelim, umutsuz şiirini o bağlamdan hareketle yazmış: ‘The Hollow Men’ Dolayısıyla, bu yolculuğa ‘prelüd’ de bu şiir üstüne bir düşünme olacak, buna bir de belleğimin karanlıklarından toplanmış birkaç görüntü eklenecek.”

Düzen (ileride göreceksiniz): ikişer ikişer almalı siyahlarla ayrılmış sekiz ekran, görüntülerin ve dilin örüsü.

İnsanı hemen çarpan ve sonrasında da sürüp giden izlenim algının ilk gerçek olanaksızlığından doğan, bir anımsama olanaksızlığı izlenimi.

Ziyaretçi için, Marker'ın daha önceki yerleştirmeleriyle olan ilişkiye bakalım:

Zapping Zone (1990): Kaynakların, monitörlerin ve bilgisayarların çokluğuyla orantılı olarak *parçalanmış* bellek, ama her öge kendi içinde kolaylıkla anlaşılabilir;

Silent Movie (1995): İnsanın üstüste yığılmış 5 ekranı birlikte görmeye çalışmasına ya da içlerinden herhangi birine yoğunlaşmasına göre, *gezdirilen* bellek; onların arasındaki ilişki daha çok yeni bir iç kurgu, karışıklık ve ayrışıklık biçiminden oluşur.

İnteraktif *Immemory* (1997) CD-Rom'uyla olan ilişkiye bakalım: Belleksizlik orada dilediğince yer değiştiren bir okuyucunun hareketlerine göre, bölgeler arasında sonsuz dolaşımın belleksizliğidir; ama bu belleksizliğin belleği küçücük de olsa zihnin seçimine aktarılan her harekete, beden devinimine özgü etkinlikle sağlanır.

Oysa burada, ziyaretçi hemen izleyiciye dönüşür. Onu izleyiciye dönüştüren düzende, gösterilen şeyi algılamamanın güçlüğü yüzyıl tarihinin ve özellikle de onun kökenindeki olayın, Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı saplantı etkisi oranında yansıtılır. Yapıt Birinci Dünya Savaşı'na ağıt yakmak ister.

Dolayısıyla, hem aşırı göz önünde olan, hem de her metin ya da görüntü ögesinin yanındaki ekrandan değil, birer aralıklı olarak gösterilmesiyle hemencecik dağılan okuma ($1/3/5/7=A - 2/4/6/8=B$); pekâlâ tek başına da gösterilebilecek bir dizi, o zaman bir an için boş bırakılan dört ekranın oluşturduğu kocaman karanlıklar katılır o diziye (8 ekranın aynı metni ya da aynı görüntüyü gösterdiği ender anlar dışında).

Tamamı sabit görüntülerden hareketle devinim etkisi.

Öne ya da arkaya her devinimin ilkesinin, dörtlü belirlenimine orantılı olarak, öteki ekranın kenarına çarpması. Bir ekrandan ötekine tepkeli sıçrayışın ortaya çıkardığı çoklu devinim; söz konusu olan ister aynı devinimin kesintili devamlılığı olsun, ister karşılıklı görüntülere

ya da özellikle birbirine karşıt konulara, görüntülere ve sözcüklere dokunan, farklı yönler hareketler arası çarpışma.

Sözcüklerle görüntüler arasındaki kopuk söyleşimin uç örneklerinden biri olan bu “Prelüd” Jean-Luc Godard’ın video denemelerinin ya da Gary Hill’in görsel şiirlerinin yanında yer alır. Çünkü ekranda gösterilen metnin tamamının da çoklu bir yapısı vardır. Bir yanda, tam anlamıyla, alıntılacağı ve yorumladığı Eliot’un şiirinden fazlasıyla esinlenen Marker’ın yorumu. Öte yanda, şiir de oyulmuş dikme taşları andıran ince bloklar, büyük harfler halinde çıkagelir; kimi zaman öne kayan devinimlerin genel etkisine ve esinlenen çarpışmalara boyun eğer.

Ama metin aynı zamanda, çoğunlukla tüm ekranı kaplayan harflerin kalın biçimiyle, sözcüklerle ya da yontu parçaları gibi görünen, biçimlendirilmiş sözcük parçalarıyla ele alınır. Bunların anlamları eskiden okunmuş sözcüklerin yankısı gibi gelir ancak, ama ona korkutucu bir boyut, özerk bir yaşam kazandırılır. Çünkü tüm ekranı kaplayan bu sözcükler ya da sözcük parçaları az çok kesintisiz ve çoğunlukla, daha çok soldan sağa gerçekleştirilen öne ya da arkaya yörüngelerin tersine sağdan sola olsa da, iki yönlü bir devinimle canlanır. Öyle ki sıra halinde düzenlenmiş, dört kere iki girişli ve sadece sabit görüntülerden oluşan bu filmin kesintisiz bir devinimi varmış gibi görünür.

Görme duyusunun üstünde pek etkili olamadığı, çok gerçekdışı bir devinimdir bu, çünkü görme duyusu zar zor kavranan, aldatıcı bir sabitliği sanki anbean parçalayan, saklayan, ortadan yok eden, çatışma halindeki çeşitlemelere boyun eğer. Görüntülerin üstünde ve içinde ölçüsüzce işlenen saf sinema deviniminin ne kadar şaşırtıcı ve yaratıcı olabildiği bilinmektedir; eskiden bunun ilk örneklerinden biri olan, Alain Resnais imzalı *Van Gogh*’un da kanıtladığı gibi.

Ayrıca farklı hesap yöntemlerinin bugün görüntüye bağlı kılmayı başardığı yeni devinimlerin ne ölçüde tuhaf olabildiği de bilinir (örneğin, bunu Thierry Kuntzel’in bazı yerleştirmelerinde göreceğiz).

Ama burada, tuhaflık en basit olanaklardan ileri gelir. Tuhaflık önceden belirlenmiş, algıya karşıt, algıyla çelişkili yönler; beden, beden zihninin, gördüğü şey karşısında sürekli olarak kendinden uzaklaştığı duygusuyla deneyimlediği engellere bağlıdır.

Bu ilke engelleri, çoğu az çok bilmecemsi, arşiv resimleri olan görüntülerin yapısına etki ettikleri oranda daha da şiddetlenirler. Çünkü ekranda yazılı olan yorum, Chris Marker'ın bir sürü filmi boyunca, birçok olanaklı tarz ve karşısürümlere göre, konuşan yorumun yaptığı gibi, o görüntüleri gerçek anlamda aydınlatmaz. Marker'ın metni T.S. Eliot'un şiirinin soyut ve yabanılca canlandırılan yalvaçlığını çok az aydınlatır. Hatta sanki imgelerin tek başlarına acımasızca sırtlandıkları bilmecelere benzeyen, görünür olanın bilmecelerini ekrana taşıyarak, onun karanlık tarafını daha da güçlendirir.

Üstlerinde bilgisayarda, kuşkusuz Marker'ın pek sevdiği basit yöntemlerle çalışılan bu görüntülerin olasılık dışı bir dokusu vardır çoğunlukla. İnsan Goya'nın gravürlerini, Jacques Callot'nun oymabaskılarını, Alfred Kubin'in desenlerini, Henri Michaux'nun titrek varlıklarını düşünür. Onlar için, çoğunlukla sanki kendi dokuları içinde parçalanmışçasına, radyoaktif bir maddeden oluştukları söylenebilir. Mezar ötesinden grafittiler. Arafın, öbür dünyanın görüntüleri. Daha iyi görebilmek adına izleyici sırasından kalkıp ekranlara yaklaşma isteği doğsa da içimizde, çok geçmeden yalnızca ergime halindeki belirsiz bir madde algılarız.

Marker'ın sevdiği üzere, kadın yüzlerinin güzel, yakın plan çekimleri kateder *The Hollow Men*'i, ama ansızın beyazlığın içinde yıkılıp yokolan görüntü ikizlerine çarparlar. Bu planlar ileri geldikleri, üstünde sadece bir an için belirdikleri karanlık yıkımın içine çekilirler sanki. Çünkü Marker'ın 1950'den sonra Cocteau'nun *Orphée*'sine¹ getirdiği yorumda öylesine güçlü biçimde çağrıştırdığı Bölge'ye, "radyoaktif bölge"ye girmişizdir: Bu sözcük ve bu düşünce ondan beri bir yandan, *La Jetée*'den *Sans Soleil*'e, *Zapping Zone*'dan *Level Five*'a ve *Immemory*'e dek, savaş durumunu ve toplama kamplarındaki durumu; öte yandan, bilgi-işlem yöntemleriyle değişime uğramış görüntülerin, analog fotoğrafların dönüşümünün çoklu durumunu tanımlar. Bölge'de ve birçok yoldan *The Hollow Men*'de yakalanan şey bakışın kendisinin imgesidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın bu şekilde anılmasının *La Jetée*'nin başında haber verilen, kurgusal üçüncü savaşın başlarını böylesine

1 Chris Marker, "Orphée", *Esprit*, Cilt 18, Sayı: 11, Kasım 1950, s. 694.

uyumlu biçimde yankılaması, belleksizliğin burada da yeni bir bellek saplantısıyla; tıpkı filmin ya da yerleştirmenin içinde gezinen izleyicinininki gibi, tarihin zorunlu izleyicisinin belleği saplantısıyla kendini göstermesinden kaynaklanır. *La Jetée*'de, bu çalışma kahramanın kendi belleğinde yeniden ele geçirdiği düşünsel görüntülerin varsayılan öznel deneyimi içinde; aynı şekilde fotoğrafların sabitliğiyle art arda geliş, müzik ve yorum sayesinde edindikleri devinim arasındaki ilk gerilime bağlı, sonunda çıkış noktasına dönen bir anlatının gelişimi aracılığıyla yürütülür. *The Hollow Men*'deyse, yeni bir uzaklığa göre yenilenen o aynı gerilimi başka olanaklar yaratır; görüntülerin programlı unutuşuna ve kendileri de görüntüye dönüşen sözcüklerin daha da yoğunlaştırdığı acılı bilince –Toru Takemitsu'nun donuk bir şiddete sahip, sürekli olarak uyumsuz, hayran olunası müzikal kompozisyonu da bu acılı bilinci iyice körükler– algılama güçlüğü eklenir. O kadar ki izleyicinin içselleştirdiği-yansıttığı bellek deneyimi açısından, *The Hollow Men* hiç kuşkusuz Marker'ın *La Jetée*'den beri tasarladığı en gelişmiş yapıttır.

Artık yüzyıl belleğinin gerektirdiği koşullar bunlar olacaktır: hem kendinin belleği, hem de Ağların Ağı içinde “dünyanın tüm belleği”nin biçimlendirdiği belleksizliğin belleği.

Film tasarısının ya da yeni yerleştirmenin bir İnternet sitesinin hazırlanmasına dönüşümü; bu da özellikle herkesin kendine özgü belleği olarak interaktivite düzeyinde, içerdiği tüm gizilliklerle, devasa *Owls at Noon* tasarısını *Immemory*'nin dönüştürülen konusuyla birleştirecektir.

3. David Claerbout: *Sections of a Happy Moment* (2007)

Biz acelesi olan bir ziyaretçi olarak değil de, düşüncelere dalmış bir izleyici olarak oturur oturmaz, David Claerbout'nun bu yerleştirmesi karşısında doğan film yanılsaması nereden kaynaklanır?

Elbette, bunun saf bir yanılsama olduğunu biliriz. Kendi kendimize ne söylersek söyleyelim, ne söylemek istersek isteyelim, görüntüden başka türlü tat almaya çalıştığımız başka bir dünyanın içindeyizdir burada.

David Claerbout sık sık yaptığı üzere, bir arşivde ilgisini çeken fotoğraflar bulur. Sonra fotoğraflardaki 1960'lı yıllarda inşa edilmiş yapı topluluğunun fotoğraflarını bir de kendisi çekmek üzere o yerlere gider. Ardından, o fotoğraflar üstünde, onları asıl modellerine daha yaklaştırmak, ama aynı zamanda kendi keyfince biçimlendirmek amacıyla, bilgi-işlem araçlarıyla çalışır, onun deyişiyle o fotoğrafları “yeniler”². Ardından, stüdyoda, mavi zemin üstünde, seçilmiş on iki kişinin hareketlerini ve pozlarını fotoğraflar. Bunun için aynı anda, her seferinde bir ya da iki kişiye odaklanmış on beş makine kullanır ve defalarca fotoğraf çeker, öyle ki seans başına yaklaşık 16.000 görüntü kaydeder. *Sections of a Happy Moment*'ı bu şekilde “filme çekmek” için dört seans gerekir; dolayısıyla, 50.000'den fazla fotoğraf çekilir, sonradan ayıkladığı yapı zeminlerine işlemek üzere bunlar arasından bir seçim yapar ve şeridi oluşturan 180 foto-planı elde eder. Ayrıca, bu son görüntülerden bazıları çok daha büyük görüntülerden kesilip alınmıştır, bunlar böylece gösterim sırasında daha bulanık dokulu ayrıntılar oluştururlar; buradaki amacı, kendisinin söylediği gibi, “elinde bir kamera varmış” izlenimini uyandırmaktır.

Dolayısıyla, David Claerbout “bir başka sinema” düşüncesiyle, başka zamanlar ve başka devinimler yaratmak için sinemadan olabildiğince uzakta durur.

Büyük ölçüde her seferinde aynı ilkedен hareketle düzenlenmiş dizilerle işleyen bu yapıtta, kabaca dört dizi ayırt edilebilir; bunların hepsi sabit görüntüyle hareketli görüntü arasında, devinimle zamanın aralığını hedefler.

Çok geniş kapsamlı ilk dizi, önce, yinelemeli biçimde, bilgi-işlem araçları yardımıyla fotoğrafları hareketlendirmeye dayanır. Böylece yansıtılan büyük görüntülerde, gözün öncelikle kolay kolay algılanmayan kısmi devinimlere duyarlı kılınması amaçlanır. Bu devinimler çoğunlukla ağaçları etkiler – sanki ironik ve geriye dönük biçimde, ilk Lumière filmlerindeki “kıvıldaayan yapraklar” mucizesinin yarattığı hayranlığı anımsatırcasına.

2 Kaynağı verilmeyen alıntılar David Claerbout'yla yapılan konuşmaları ya da kendisinin 1 Ekim 2007'de, “Vidéo et après” dizisi çerçevesinde, Centre Georges Pompidou'daki katılımından notları yansıtmaktadır.

Kapsamı çok daha kısıtlı olan ikinci diziye çok karanlık fotoğraflara, *light-boxes*'a dayanır: Burada, ağtabakanın önce neredeyse kapkara olan, karanlığın içinden zar zor seçilen o görüntülere yavaş yavaş alışmasıyla bir devinim izlenimi doğar, görüntü zamanla kendisini izleyenlerin bedenine yerleşir.

Üçüncü dizi gerçekçi özellikler taşıyan kısa kurgular biçiminde gelişir. Ama bunlar, çevrimsel olarak, bir tam gün boyunca ışığın sergilediği değişimlere bağlı bir seyir uyarınca, yeniden ele alınıp çoğaltılırlar. Böylece, anlatılan, yaklaşık on dakikalık öykü yavaş yavaş yoğunluğunu yitirir; yapıtlarda ekrana yansıtılan gerçek zaman izleyici için geniş ölçüde sanal olarak kalır hep.

Dördüncü dizi *Sections of a Happy Moment*'ın ilk parçasını oluşturduğu dizidir. Burada, gerçeklik ya da zaman izlenimi bambaşkadır. Zaman aslında iki açıdan çevrimsel bir biçimde gösterilir: Çünkü film şeridi DVD halindeki video gösterimlerinin çoğunun ilkesine uygun olarak, tekrar tekrar başa döner. Ama özellikle, görüntüler arasına, özünde zamandışı bir kurgunun devreye soktuğu özel bir döngüsellik katar. Bu da geçen zamanın aslında geçmediğini düşündürür, çünkü zaman yalnızca bir anın parçalanmasına bağlıdır, her ne kadar o an yirmi altı dakika boyunca uzayıp gitse de. Anın biricikliğinin en kesin belirtisi insan grubunun çevresinde toplandığı topun, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, hep havada, aynı yükseklikte olmasıdır. Aynı şekilde, elinde plastik torbayla gelen adam da her zaman aynı kaldırım bölümünün kenarında durur. Dolayısıyla, burada söz konusu olan tek bir andır, sürekli olarak aynı andır. Buna karşın, o an devam eder, ona tanıklık eden görüntülerle çoğalır, çelişkisi de bundan kaynaklanır; an akıp gittiğini, o halde bir tür kurgunun ya da en azından bir dizi edimin içinde olduğumuzu düşündürecek kadar devam eder, oysa bu edimler tanım gereği eşzamanlıdır.

Bu çelişki Claerbout'yu o kadar yakından ilgilendirir ki, bununla karşılaştırılabilecek bir düşünce çerçevesinde iki başka deney daha yapar: bir başka top kurgusundan hareketle *Arena*'yla; ve bu kez martıların uçuşu üstüne bir bakış açısından hareketle *Algiers*'yle. Sözelimi, *Arena* benzer bir yöntemle, bir basket maçı kurgusu ve seçilmiş bir an çevresinde çekilmiştir: O anda, bir oyuncunun attığı

top potaya girebilir de, giremeyebilir de. Burada da, stüdyoda, sekiz seans boyunca, binlerce fotoğraf çekilmiş ve bunlar gizlice çekilmiş insan fotoğraflarıyla karıştırılıp kurgulanmıştır. Sonuç olarak, film şeridi bu kez, *Sections of a Happy Moment*'inkiden biraz daha uzun bir süre için (29'), 450 fotoğraf içerir; bu da gerek oyunculara, gerekse daire biçiminde yerleştirilmiş izleyicilere dönen bakış açılarıyla, baş döndürücü şekilde çoğalan daha kısa planları açıklamaktadır. Burada da an yoğunluktan yoksun olsa da, hacminin, ona birer birer ikincil bir yoğunluk kazandıran planlarınkine dönüştüğü ölçüde devam eder. İnsan gözü için olasılık dışı olan, buna karşın birbirini izleyen planların art arda geliş ilkesiyle doğrulanan bir eşzamanlılık uyarınca, bir yığın bakış açısıdır ortaya konan.

Peki ama *Arena*'dan daha çok, *Sections of a Happy Moment*'ta bir zaman duygusu gibi gösterilen şey nereden gelir? Neden düzenin açığa vurduğu kesin makine etkisini unutma eğilimi gösterir insan? Öncelikle aralarında hafif ritim eşitsizlikleri bulunan, yaklaşık sekiz-dokuz saniyelik planların süresi bunda etkili olur: Süre hayal anını böylesi uzam parçalarına, böylesi çizgi ve beden gruplarına, böylesi hareketlere bağlı kılar. Sonra müzik, piyanoyla düzenlenen bir ortam müziğinin hüznünlü döngüsellığı gelir. Görüntü durumlarını birbirleriyle olan ilişkileri içinde göreceli bir bellekle donatarak, zincirlemelere *şöyle bir gözden geçirilen* geçmiş niteliği vererek, bir bağ işlevi görür. En son olarak da, burada da ilişkiler bakımından; yine çok saydamsız, çok belirsiz olsalar da, sahneye taşınan kahramanlarla kurulan ilişkiler bakımından, o geçmişin nasıl biriktiğini ayrıntılarıyla kavramak gerekir. Bu ilişkiler gerçek anlamda özdeşleşme ilişkileri değil, insan silüetine kazandırılan hayvansal vaade karşı içgüdüsel dayanışma ilişkileridir.

Örneğin plastik torbalı adamın ortaya çıkışı (sürekli bir görüş kurgusu benimsenirse, 1'48'de) başlı başına bir olaydır. *Sections of a Happy Moment*'ın başındaki, üstten görünen, genel planda, onu izleyen birkaç geniş planda, sonra da top oyununa bağlı planlarda yoktur o. Adam sırttan, diz çekimi biçiminde çerçevelenmiş, yüzü izlediği oyunculara dönük olarak ortaya çıkar. Onu konu alan, yüzünü ayrı tutan sonraki beş planın ilginç yanı bir yandan çerçevelerin değişiminden (diz çekiminden yakın planlara, üstten

daha geniş bir plana), bir yandan da seçilen açılardan ileri gelir: Bunlar sinema planlarının yapacağı gibi, figürü rahatlıkla ayırıştırır. Ama onun edimi şu haliyle hemen kesin olarak yansıtıldığından, bu planlar onu özgürce, herhangi bir etki kaygısı gütmenden, bir uzam partiyonu düzenleyerek, sanki boşu boşuna farklılaştırır. Ondan sonra da, birçok plan boyunca, adamın figürü yeniden top oyununu içeren geniş bakış açılarının içine sokulur. Arkasından, insan grubunu oluşturan on iki kişiden herhangi birilerine, başka bir şekilde, odaklanmalar meydana gelir, öyle ki o insanların hepsi gölge kahramanlara dönüşür. Tüm bunlar kimi zaman aynı olduğu düşünülebilecek, ama hep az çok farklı bir biçimde ortaya çıkan çerçevelere göre gerçekleşir, bu sayede belleği devreye sokan sürekli değişim sürdürülür: elips biçimli bir anın içinde yoğunlaşmış ve kırılmış zamanın belleği.

Sections of a Happy Moment gibi bir yapıtta, uzamın eşzamanlı işlenişi ve gösterime dönüşmesiyle gerçekleşen zamanın billurlaştırılması işlemi yeni bir türün imgesini yaratır, o imgenin içinde yeni bir zamanın gelişi yakındır. Fotoğrafın yavaşlığıyla ve bilgi-işlem araçlarıyla işlenmesiyle yaratılan an, böylece hem gözle görünür bir sürenin etkisi altındaki *saltık bir an'a*, hem *belirleyici bir an'a* (Cartier-Bresson) ve *herhangi bir an'a* dönüşür (Deleuze).

Bu an aynı zamanda herhangi bir an olduğu için sergilenmelidir ve yerleştirme de onun yeni gerçekliğine en çok uyan düzendir. Buna karşın, gösterim olarak hareket eden bu yerleştirme bir de imge-zaman geliştirir. Ama bu imge-zaman orada gerçekleşen zaman kırılmasıyla, Deleuze'ün önerdiği anlamda bir billur-imge değildir artık. Bu imge özgürce akar; kendisine kazandırdığı, onu yöneten ve onun da sanat seçimlerine göre bambaşka bir sinemaya doğru yönelttiği buyurgan makine engelinden hareketle durmadan akar. Bu bir akış-imgedir; Deleuze'ün o dönemde elektronik otomatizme gönderme yaparak, *L'Image-temps*'ın sonunda ileri sürdüğü ve gizlilik üstüne kitabının düşünme konusu olarak ele aldığı bilgi-işlem devrimiyle küreselleşen o imgedir. Fransız felsefeci Christine Buci-Glucksmann'ın *L'Esthétique du temps au Japon*'da ve *Esthétique de*

l'éphémère'de açığa çıkardığı akış-imgedir.³ Hem kendi sınırları, hem de maddi düzeninin ona kazandırdığı sınırlar aracılığıyla kaçıp giden, sınırsız bir imge.

4. Thierry Kuntzel: *La Peau* (2007)

Nisan 2007'de, *La Peau*'yu tasarlamayı bitirdikten birkaç ay sonra ölen Thierry Kuntzel yerleştirmesinin yerleştirildiğini göremez. Ama düşüncede bunun kadar doğru biçimde görülen yapıt sayısı azdır: *La Peau* düşüncenin duyarlı bir otoportresidir.

Kuntzel *La Peau*'yla insan ciltlerinden bir panorama sunar. Farklı farklı bedenlerden alınan makro-fotografik parçalar aracılığıyla elde edilmiş, ardından bilgisayarda işlenip birbirine bağlanmış 80 cilt görüntüsü PhotoMobile adlı bir makinede çok yavaşça akıp gidecek şekilde, 70 mm'lik bir film şeridine aktarılmıştır (kaldı ki bu makine, yaratıcısı mühendis Gérard Harlay tarafından Ekim 2000'de Centre Pompidou'daki "Les bons génies de la vie domestique" sergisi dolayısıyla, bambaşka amaçlar için tasarlanmıştır). En sonunda elde edilen ve 5 dakika 20 saniye süren film şeridi kırk beş dakika boyunca, sessizce, geniş ve hafif değirmi bir ekranın üstünde soldan sağa doğru akıtılarak gösterilir, amaç bakışı daha güçlü biçimde kuşatmaktır (biraz da Orangerie Müzesi'nde, Monet'nin isteği üzerine *Nilüferler*'in düzenlendiği gibi; Monet Kuntzel'in çeşitli *Desserte* tasarımlarına ve şerit-yerleştirmesi *La Desserte blanche*'na esin kaynağı oluşturmıştır). Görüntüler öylesine yavaş akar ki filmin sergilenen makinenin çarkları arasında kayıp gidişi zar zor algılanır. Sürekli başa dönen gösterim de sanki sonsuzdur.

Gözelici sergisinden soyutlandığında, *La Peau* bir düşünce düşünüyü gerçeğe dönüştürür. Önceleri, 1970'li yılların ilk yarısında

3 Galilée Yayınları'ndan çıkan bu iki kitap (biri 2001'de, öteki 2003'te) ayrıntılı biçimde akış-imgenin Japonya'da mimarlık ve plastik sanatlar uzamındaki, aynı zamanda çağdaş sanat yapıtlarındaki mantıklarını işler. Ayrıca Valérie Lamontagne'in vardığı sonucu da aklımızda tutalım: "Burada, bu dijital çağın sunduğu şekliyle billur-imgeye tanıklık ediyoruz: Bu imge uyumsuz zamansal çerçeveler, gerçek zamanlı etkileşimler ve fotoğrafın hayaletinin nostaljik biçimde yenilenmesiyle altüst ediliyor" (s. 27).

bir sinema kuramcısı olan Thierry Kuntzel, o dönemde bütünüyle “şerit-film”in görünüşte devinimsiz maddiliğiyle “gösterim-film”in devinimine özgü temel yanılısına arasındaki kavranılamaz noktayı arar. Şöyle yazar: “Film çözümlemesinde söz konusu olacak filmsellik ne değişkenliğin, ne de sabitliğin tarafında olacaktır; asıl ikisi *arasında* bir yerdedir, gösterim-filmin şerit-film tarafından yaratılmasındadır, o şerit-filmin gösterim film tarafından yadsınmasındadır.” Bu, gösterimin mekanik akışı içinde, görünürlüğe can atan bir görünmezlik hayali gibi, hem sürekli, hem de oynak, kendi içine kıvrılmış bir odak noktasını belirlemeye çalışmak demektir. Ondan sonra kavramsal plastik yapıtlardan filmlere ya da video yerleştirmelere kadar, Kuntzel’in tüm yapıtı kaçış halindeki görüntüyle duran görüntü, devinimle durma arasındaki, o sürekli değişen sınırı yakalamaya yönelik, çeşitli görüntü yavaşlatmalarına ve yinelemelerine dayanır – bunu çocukluğun olasılık dışı imgelerindeki, durmaksızın geri dönen kıvrandırıcı kaygılara kıyasla yapar. Video böylece, kaçınılmaz akıcılığı uyarınca, sinemadan gelen görüntünün yavaşlatılmasını, neredeyse askıda bırakılmış gibi görünmesini sağlayacak, aynı zamanda ona yeni biçimbozumların ve yeniden yapılandırılmaların kapısını açacaktır.

La Peau’nun özelliği bir film-yerleştirme olmasıdır, ama bütünüyle kendine özgü ve çelişkili bir tür ortaya koyar. Orada, aralıksız bir film şeridi üstünde sıralanmış, böylelikle devinimin mekanikleşmiş yanılısından kurtulan sabit görüntülerden hareketle yeni bir devinim yaratılır. Açık, ileri sürülen, neredeyse sınırsız bir art arda geliş içinde, olduğu gibi kendisini açığa vuran, çıplak bir devinim. Böylesi bir seyrinde, adı kendisine cık oturan PhotoMobile’in (hareketli [*mobile*] hale dönüşecek fotoğraf’tan) varlığının o kadar önemli olması da bundan kaynaklanır. PhotoMobile kendi içinde, görünen mekanizmasıyla, kaydeden makineyle gösteren makine arasındaki ayrıma tanıklık eder. Üçüncü bir makine, çekilen fotoğrafları yeniden yapılandıran bilgisayar sayesinde, sabit fotoğraf burada saf devinim olur, fotogramın tüm gerçekdışı gerçekliğini engeller. Film şeridi cilde dönüşür, kuşkusuz bunu yine bir optik aracılığıyla yapar; ama bir yandan da maddi olarak ve sonsuzca ekranın üstüne yayılmış gibidir, şerit-film gösterim-filme dönüşmüştür

sanki. “Hiç kuşku yok ki”, diye yazar Thierry Kuntzel, “bu benim sinemaya, filme son kez saygılarımı sunuşum (son kez zarar verişim).”

İşte izlediğimiz yol burada sona eriyor. Umarım, çağdaş sanatın bu dört çok önemli yapıtı arasındaki ilişki hareket eden görüntülerle hareket etmeyenler arasındaki gitgide alevlenen gerilimleri ve bu görüntülerin sinema sanatıyla olan hem tartışılmaz, hem de kapalı bağlarını aydınlatmayı başarır.

Fransızca’dan çeviren: Orçun Türkay

The Logic of Sense'de, "Porselen ve Volkan"¹ başlıklı bölümde Deleuze, altında her an patlayabilecek bir volkanın bulunduğu bir çatıktan bahseder. Bu çatlağı ve bir röportajında felsefe yapma pratiğine ilişkin söylediklerini – okuduğu felsefecilere arkadan yaklaşmak² – göz önünde bulundurarak, bu duruşa ilişkin birtakım temel meselelerden bahsetmek istiyorum.

Bazı temel soruları indirgemeci cevaplarla yanıtlamaktan kaçınmak gerekirse, Deleuze'ü okumak, benim için, birçok düzeyde ve aynı anda belli ölçüde dikkat gerektiren bir pratik olmuştur. Örneğin, içkinlik nedir? Oluş nedir? Tutarlık düzlemi nedir? Kadın-oluş nedir? Kavram nedir? Organsız-beden ne demektir? vb. Deleuze'ün bu soru-cevap diyalektiğini sorunsallaştırmasına rağmen, Deleuzecü düşüncenin bazı benimsememe, benimsenmeme ya da yanlış benimsenme biçimleri bu düşüncedeki 'karar-verilemezlik' sorunsalını ortadan kaldırıyor. Buna karşın, aslında karar-verilemez olan şey, Deleuze'ün diğer felsefeciler üzerine yazarken, bu felsefecileri ürettiği kritik bağlamında tam anlamıyla benimseyip benimsemediğidir. Bu noktada şöyle bir soru sormamız gerekiyor: Deleuze arkadan yaklaştığı felsefecilerle özdeşleşerek ya da onları tam anlamıyla benimseyerek arzusunu tatmin edip susuzluğunu gidermekte midir; yoksa arzu üretimine devam ederek, diğer felsefecilerle olan ilişkisini, fiziksel bir birleşmenin asla

1 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Constantin Boundas (yay. haz), Mark Lester ve Charles Stivale (çev.), Continuum, Londra, 2003, s. 154-161.

2 Deleuze şöyle der: "Kendimi, bir yazara arkadan yaklaşıp ona kendinden türeyen fakat canavar bir çocuk veren biri olarak görmekteydim. Bu çocuğun yazara ait olması gerçekten çok önemliydi, çünkü yazar benim ona söyletmek istediğim her şeyi söylemeliydi." "Letter to a Harsh Critic", *Negotiations*, Martin Joughin (çev.), Columbia University Press, New York, 1995, s. 6.

gerçekleşmediği ya da her zaman bir “olay” olarak kaldığı, sadakat ve ihanetin bir sorun olmaktan çıktığı sarayvari bir aşk macerasına mı dönüştürmektedir?

Bu, benim Deleuze ve Guattari ile olan ilişkim için de geçerli. Onlara sadık kalmadan burada tartışacağım şey, bir felsefeciye, daha doğrusu bu iki felsefeciye, Deleuze ve Guattari’ye arkadan yaklaşıp böylece hem benim hem onların dindirilmemiş arzularını her an patlamaya hazır bu volkan fikriyle açarak, bu çatlağı olmadık boyutlara ulaştırmaktır.

Böyle bir pozisyon belirleyerek, Deleuze ve Guattari’nin belli ölçüde bir karar-verilemezlik çerçevesi içinde sundukları kadın-oluş mefhumunun kriptik bir formda diğer oluşları, bu oluşların en önemlisi olan queer-oluşu ya da “cinselin cinsel-oluşu”nu hem içerip hem de örttüğünü tartışarak bu mefhumun bazı sorunlarını göstermeye çalışacağım. Bu konulardaki fikirlerimi açıklamak üzere Deleuze ve Guattari’nin teorizasyonlarında kullandığı birtakım kuantum teorisi bulgularının üzerinden gideceğim.

Quantum Teorisi

Kuantum mekaniği, Deleuze ve Guattari’de karanlık ve karar-verilemez olarak kalan ya da ihmal edilen bazı noktaların izah edilmesi için verimli bir çıkış noktası oluşturur. Özellikle karar-verilemez olarak ifade ettiğim bu şey, çoğu zaman karar-verilebilir bir şey ya da karar-verilemez gibi görünmesine rağmen kararı önceden verilmiş bir şey olarak karşımıza çıkar. Hayır, felsefi kavramlar hakkında paranoyaya kapıldığımı düşünmeyin... belki bu tür bir atmosferi yaratan kuantum mekaniğidir. Makalenin sonlarına doğru göreceğimiz üzere, oluş ve özellikle kadın-oluş konusunda paranoyaya kapılanlar belki de Deleuze ve Guattari’dir. Buna karşın, burada nihai noktası olmayan bir tartışma içinde olacağım, paranoyaya kapılmaktan ve hatta histerik olmaktan korkmadan.

Kuantum fiziği 1900’lerin başı gibi erken bir tarihte³ Max Planck’ın şu iddiasıyla klasik fiziğin neredeyse bütün temellerini sarsar:

3 Arkady Plotnitsky, *The Knowable and the Unknowable*, Ann Arbor, University of Michigan Press, Michigan, 2002, s. 30.

Daha önce her koşulda süregelen bir olgu olarak tanımlanan ışık ışıması bazı koşullarda kuantum ya da süreksiz bir karaktere sahip olmaktadır. Klasik görüşe göre, ışık dalgasal bir davranış göstermektedir, fakat takip eden yıllarda, özellikle Einstein'ın ışığın bazı koşullarda parçacık davranışı içinde olduğunu keşfetmesiyle, klasik görüş ışığın dalgasal ve parçacıksal karakterinin aynı anda gözlenmesinin imkânsızlığıyla karşı karşıya kalır, ve bu durum, kuantum olgusunun uygun bir resim ile görselleştirilmesine ya da temsiline müsaade etmemektedir. İşte tam da bu noktada Bohr *tümleyicilik* (*complementarity*) kavramını ortaya atar, ve bu terim karşılıklı dışlama durumunu (karşıtlıkların aynı anda varolmasını sağlayan Derrida'cı manevraya benzer bir şekilde) açıklamakta kullanılmaya başlanır. Daha sonra aynı terim Bohr'un genel kuantum mekaniği yorumunda kullanılarak felsefi bir kavrama dönüşür.

Eğer temel sorun bir maddenin nasıl birbirine karşıt karakterlere sahip olduğuyorsa, yani belirli bir anda dalgasal, başka bir anda parçacıksal olmasıysa, daha sonraki deneyler, “dalgasal” ve “parçacıksal” ifadelerinin kuantum objelerini açıklamada kullanılabilecek nitelikler olmadığını, bunların radikal bir biçimde yeni olan bir olguyu açıklamak için kullanılan, aslında klasik ve bu yüzden de yetersiz kavramlar olduklarını gösterdi. Başka bir deyişle, bu, kuantum objelerinin ‘obje’ olup olmadıkları ile ilişkili birtakım başka soruları da beraberinde getirdi.⁴ Kısacası, klasik fizik sadece sonuçlarını gözlemleyebildiği ya da görebildiği bir “bilinmeyen”le karşı karşıyaydı. Klasik fiziğin kavramları çerçevesinde gözlemlendiğinde sadece sonuçları itibariyle ulaşılabildikleri için kuantum olgusunun bu bilinmeyen objeleri daha sonra sonuç-üretenler (*efficacies*) adıyla anılmaya başlandı.

Durum, “Dünya yiyeceğini nereden üretiyor?” sorusunu kafaya takan, Kafka'nın “Bir Köpeğin Araştırmaları”ndaki köpeğin durumuna benziyordu. Eğer yiyecek bir yerlerden geliyorduyorsa, köpek, “insan-oluş”unda, bu kaynağı bir modele dayanarak açıklayabilmeliydi.

4 “Örneğin, klasik fizikteki obje ve devinimlerin standart özelliklerini, kuantum objelerine uygulamak olası olmayabilir ki Bohr'un yorumuna göre de bu olası değildir. Bu noktada objelerden ve devinimden (örneğin, parçacık ya da dalgalarda olduğu gibi) söz etmek artık olanaklı olmayabilir, fakat bu hiçbir şeyin olmadığı ya da her şeyin durduğu anlamına da gelmez.”, *K&U*, s. 3.

Model olanın modeli. Bilinemeyen model. Nedensellik ilkesi üstüne çalışan klasik fizik ilkin ve temel olarak, doğal objeler ve doğal olgular arasındaki etkileşimin gözlemlenebileceği, ölçülebileceği, teorize edilebileceği, açıklanabileceği ve doğrulanabileceği bir modelin inşasını gerektirir. Oysa kuantum mekaniğinde, sadece sonuç-üretenlerin sonuçları ve ölçüm aletleri arasındaki ilişki tanımlanabildiğinden, böylesi bir model oluşturulamıyordu.

Bohr'un söylediği gibi, bütün bunlar sadece nedensellik ve görselleştirmeyi değil, “fiziksel gerçeklik problemine olan yaklaşımımızı”⁵ da reddetmeyi ya da gözden geçirmemizi gerektiriyordu. Klasik, nedensel ve deterministik yöntemlerde belli bir model kavramına göre model oluşturma tersine, kuantum olgusu bu tür bir model kavramının artık çalışmadığını gösteriyordu, çünkü kuantumda, klasik fiziğin varsaydığı şeyin, yani “fiziksel gerçeklik”in varlığından bile şüphe duyulmaktaydı. Sonuç olarak, eğer böylesi bir varsayım yapılamıyorsa, o zaman kuşkusuz, bir model oluşturmak ve hatta bu modele bir model oluşturmak da başarısızlığa uğrayacaktı. Durum, bir Merzbow konserinde bulunmaya benziyordu: bir ses duvarının önündesinizdir ve duyduğunuz mikro ses birimleri sadece duvarın arkasıyla ilgili ipucu verir çünkü Merzbow duyamadığı sesleri temsil etmektense duyma eylemini bile kısa devreye uğratan, sesin kaynağını sorgulayan şeyleri temsil etmeye çalışmakta ve bunda tökezlediğini saklamamaktadır.

“Fiziksel gerçeklik”e bu yaklaşım Bohr'un “tümleyicilik” kavramını olduğu kadar bu kavramın barındırdığı model, kopya ya da mimesis eleştirilerini de ön plana çıkarmıştı. Bu açıdan, kuantum teorisi, bilimin olguları “akılcı” bir şekilde temsil edebilmesine olanak sağlayan Platoncu ‘modelin modeli’ kavramını tehlikeye atan bir kriz olarak görülebilir. Kuantum olgusundaki yükselişle birlikte sorunsallaştırılan şey, bir olgunun görünürlüğü, dolayısıyla temsil edilebilirliğidir. Bu bakımdan, Bohr Hegelci değildir ve tümleyicilik kavramı Hegel’in sentez mefhumunu risk altına sokar. Bohr'un duruşu, – Derrida'dan bildiğimiz – “varlığa-geçiş metafiziği”nin (*metaphysics of presence*) bir çeşit eleştirisidir. Bütün bu özellikler göz

5 K&U, s. 42.

önüne alındığında, Bohr, sentezin ancak “varlığa-geçiş metafiziği” varsayıldığı zaman gerçekleşebileceği yönünde yapısökümcü bir stratejinin altını çiziyor gibidir. Bohr’da sentez yerini kesintiye, uçuruma bırakır.

Bohr, belki de fizik dünyasının Bataille’ı olarak düşünülebilir, karşıtlıklar arasındaki herhangi bir sentezi bozan Hegelci olmayan bir Hegelci: sınırları sentez olmaksızın anlayan ve çatlağı genişletmek ve derinleştirmek üzere zorlayan, fakat yine de nerede durması gerektiğini nerede durması gerektiğini bilmeden bilebilen biri. Ya da sessizliğin gürültüsünü duymaya başlamadan, delirmeden, kendini öldürmeye kalkışmadan beş dakika önceki Büchner’in *Lenz*’i. Buna karşın, tümleyiciliğin derinlemesine anlaşılması, kendini öldürmeyi, kendini öldürmenin imkânsızlığıyla birlikte ele alıp bunu ömür boyu sürecek bir projeye yaymak demektir.

Oluş

Tümleyicilik kavramının izlerini, Deleuze ve Guattari’nin felsefesinde nerede aramalı, onların teorileriyle uyumluluğunu nerede araştırmalıyız? Rizom kavramı bize iyi bir açılım sağlayabilse de, böyle bir çıkış noktasının bir açılım için fazlasıyla basit olacağını ve bize bu iki kavramı hemen özdeşleştirme fırsatı vereceğini düşünüyorum. Daha önce söylediğimiz gibi, bizim amacımız, çatlağı genişletmek ve volkan ile, tanımlanamaz, özdeşleşmez, ve karar-verilemez olanla, ya da dahası, sonuçsuz olanla yüzleşmek. İşte tüm bu nedenlerden dolayı, ve belki oluş-oluşa bir geçiş sağlamak amacıyla, *A Thousand Plateaus*’taki bir bölüme, “Yoğun-oluş, Hayvan-Oluş, Farkedilmez-Oluş” bölümüne bakmayı öneriyorum.

“Oluş” hakkındaki bu bölümün tamamı, Deleuze ve Guattari’nin “tutarlık düzlemi” (*plane of consistency*) ve “örgütlenme düzlemi” (*plane of organization*) diye isimlendirdiği düzlemler arasında varsayılan bir karşıtlık üzerine katmanlaşmalar olarak okunabilir. Eğer, tutarlık düzlemi, verili biçimlerin, öznelere, yapı ve kökenin olmadığı, biçimlenmemiş öğelerin, moleküllerin veya her tür parçacığın birbiriyle sadece hız ve hareket yoluyla ilişkilendikleri bir düzlem olarak anlaşılacak olursa, örgütlenme düzlemi, şeylerin arkasında gizli

kalan yapı ve kökenin formlar, öznel ve organizasyonlar ürettiği, tutarlık düzleminin karşıtı olan bir düzlem olarak anlaşılmalıdır. Bir başka deyişle, örgütlenme düzlemi, kurucu prensibi kendinin dışında olan *aşkınsal* bir düzlemken, tutarlık düzlemi, formlar, yapılar ya da organizasyon üretmek için, model ve kopya arasındaki *mimetik* bir ilişkide olduğu gibi bir dışarıya, aşkınsal bir ilkeye müracaat etmeyen içkin bir düzlemdir.

Deleuze ve Guattari'ye göre, bizim doğayı ve dolayısıyla hayvanları ve kendimizi anlayışımız, her ikisi de mimetik olan iki ayrı yaklaşımla belirlenir: diziler ve yapılar. Bu yaklaşımlar birbirinden farklı gibi gözükseler de, her ikisinde de, varlıklar, bir köken-model temeli etrafında birbirlerini taklit ederek ilerler; her iki yaklaşım da bir örgütlenme düzlemine yönelir: dizisel yaklaşımda benzerlik yoluyla lineer bir biçimde ilerlenir, diğerinde ise yapısal anolojilerle. Bu yaklaşımların aksine, ya da bu yaklaşımları belirleyen mimetik etmenlere muhalif olarak, Deleuze ve Guattari “oluş” kavramını ileri sürerler. Onların deyimiyle:

Oluş ilişkiler arası bir eşitleme değildir. Ne de benzerlik, taklit ya da sonuçta, bir özdeşleşmedir.⁶

Dahası, oluş ya da hayvan-oluş, gerçektir. Böyle bir oluşun gerçekliği, hayvana dönüşen kişinin hayvanı taklit etmesinden değil, gerçeğe dönüşen şeyin “oluş”un ta kendisi olmasından ileri gelir. Eğer oluş, formlar, öznel ve organizasyonlar barındırmayan tutarlık düzleminin ilkesiyse, oluşun bir öznesi olamaz ya da “kendinden başka hiçbir şey üretmez.”⁷ Kafka'nın köpeği dönüşmek istediği besine asla dönüşmez, fakat belki bir köpeğin besin-oluşunu ifa edebilir. Deleuze ve Guattari'nin iddia ettiği gibi:

Oluş kesinlikle taklit etme, ya da bir şeyle özdeşleşme değildir; bir gerileme-ilerleme de değildir; bir eşitleme ya da eşitleme ilişkisi kurmak

6 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi (çev.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s. 257.

7 Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 238.

da değildir; ne de bir üretim, bir soy üretimi ya da soy üzerinden bir üretimdir.⁸

Bu anlamda, hayvan-oluş, hayvanlardaki çoğulsallığın kavranması, doğaya dizisel ve yapısal yaklaşımların türler arasındaki farklılıkları aynılığa indirgeyerek onları bir birey olarak örgütlediği durumun karşısında hayvanların oluşturdukları sürülerin farkına varılması demektir. Bu çoğulsallığın ya da sürülerin rizomik örgütlenmesi, çoğul-oluş ya da hayvan-oluş süreçlerinin kendiyile-özdeş ya da mimetik olmasına izin vermez, aksine, kapalı özne ve formları çevreleyen sınırların çoğulluğa açıldığı bir “dışarıya yönelme”⁹ durumu üretir. Öte yandan, Deleuze ve Guattari için, çoğulsallıklar kendilerini oluşturan öğeler yoluyla değil, sınır çizgileri sebebiyle, anlık olarak sayılabilen çizgileri ve boyutlarıyla tanımlanırlar.¹⁰ Bu, bir başka deyişle, çoğulsallıkları, boyut sayılarıyla tanımlayabileceğimiz anlamına gelir. Fakat böyle bir tanım, yeni bir indirgemeyle, belirli “form”ların, farklı çoğulsallıkların “form”larının inşasını da beraberinde getirerek tutarlık düzleminin tanımıyla tamamen çelişkili bir durum yaratmıyor mudur? Kısa bir süre sonra bu tehlikenin farkına vararak, Deleuze ve Guattari buna karşı şu tür önlemler alır:

Eğer çoğulsallıklar, her durumda, boyut sayılarını belirleyen sınır çizgileri tarafından tanımlanabiliyor ve dönüştürülebiliyorsa, o zaman sınır çizgilerinin art arda gelip kesik bir çizgi oluşturarak düzlem üzerine yerleştiği olasılığını düşünebiliriz. Böylesi bir düzlemin boyut sayılarını “indirgeyeceği” ancak görünüşten ibarettir: çünkü bu düzlem düz çoğulsallıkları bütün boyutlarıyla – artan ya da azalan sayıda boyutları olan çoğulsallıkları – üzerine işlendiği derecede ihtiva eder.¹¹

8 A.g.e., s. 239.

9 A.g.e., s. 240.

10 “Bir çoğulsallık, onu oluşturan öğeleriyle ya da bir bütünleşme veya bir anlam merkezi olarak tanımlanmaz. Sahip olduğu boyutlarla tanımlanır; bölünebilir değildir, doğası değişmeden bir boyut kazanamaz ya da kaybedemez.” A.g.e., s. 249.

11 A.g.e., s. 251.

Burada, Deleuze ve Guattari böyle bir “tehlike” karşısında form sorunsalını, “kesik çizgiler” ya da “yalnızca görünüşte varolan” indirgemelerle yeniden formüle ederek, aslında bunun örgütlenme düzleminde üretilen form kavramıyla aynı olmadığını söylemek istemektedir. Fakat, biz yine de bu çeşit bir formülasyonun model ve kopya arasında mimetik bir ilişkiyi gerekli kıldığı yönünde bir saptama yapmakta aceleci olmayalım. Yani biraz daha sabırlı olarak, formdan form olarak değil de, “kesik çizgiler” olarak bahsetmenin tartışmayı yine de forma, model ve kopyanın gerekliliğine gönderebileceği olasılığını bir süreliğine de olsa unutalım.

Kitaptaki bu tartışmanın hemen ardından, Deleuze ve Guattari, bu düzlemin içkinliği konusundaki fikirlerini Spinoza’ya referansla desteklemek istercesine “Bir Spinozistin Hatıraları I” ve “II” başlıklı iki bölümü birbiri ardına sunarlar. Eğer hayvan-oluş, Deleuze ve Guattari’nin “oluş” teorisinde ilk basamaksa, bunun nedeni, hayvan-oluşun “mutlak” bir tutarlık düzlemi teorize etme gücünde ve insan için statik bir “varolma” halinden, “oluş” haline uygun bir geçiş için uygun zemini sağlamasında bulunmalıdır. Hayvan-oluş, yoğun Spinoza referansları ışığı altında, bedenin organsız bedeniyle buluşarak, organizasyonunun bozulduğu bir alana ulaşma halidir. Diğer kaynaklardan bildiğimiz üzere, organsız beden, bedenin organizasyonuna ilişkin sınırların, organlar ile işlevlerinin toptan reddidir. Organizasyon, psikanalizde olduğu gibi (“hayvan-oluşu çocukta olduğu gibi yetişkinde de öldüren”¹²), Oedipal üçgende mimetiğe ilişkinse, *kompozisyon* taklit edecek bir modelin bulunmadığı bir sıfır noktasından başlamak anlamına gelir.

Spinoza üzerine bu iki zorlu bölümden sonra, bir felakete yol açacakmış gibi görünen çatlak engellenmiş ve bir karar-verilemez olarak havada kalan şey, tutarlık düzleminin mutlak olduğu iddiasıyla yeniden karar-verilebilir bir şey olarak sunuluyor gibidir. Şimdi, Merzbow gürültü üretmeye devam edebilir ama, biz aracısız (*immediate*) dünyanın sanatçıları olan ses sanatçılarını ya da Kim Cascone’yi tercih etmeliyiz. Bu karardan sonra, izleyen bölümde, her şey anlaşılması daha da güç hale gelir ve sarpasarar. Sanki tutarlık

12 A.g.e., s. 259.

düzleminin mutlaklığı hakkındaki bütün tartışılanlar boşunaymış gibi, “Memories of a Plan(e) Maker”¹³ adlı bölümde, Deleuze ve Guattari’yi, örgütleme düzleminin, tutarlık düzlemine karşı bir güç olarak anlaşılması gerekliliğinden bahsederken görürüz. Şimdi çatlak yeniden açılmıştır, ve sanki model düşüncesini gerekli kılan her neyse, kadın-oluşu teorize etmeden hemen önce tekrar kaçınılmaz olmuştur ve filozoflar şöyle derler:

Belki de iki tane düzlem ya da düzlemi kavramsallaştırmanın iki yolu vardır.¹⁴

Tutarlık ve örgütleme düzlemlerini daha önce belirttiğimiz gibi tanımladıktan sonra bunları şu şekilde bir karşıtığa sokmaya karar verirler:

düzlemler farkedilmeyecek derecelerde ve farkında olmaksızın ya da ancak sonradan farkına varılabilecek bir biçimde sürekli bir ötekine geçme halindedirler. Çünkü düzlemlerden biri sürekli diğerinin üzerine yeniden kurulur ya da diğerinden çıkarılır. Örneğin, yapmamız gereken şey yüzen içkinlik düzlemini, yüzeyde serbest bir şekilde faaliyet göstermesine izin vermeden, Doğa’nın derinliklerine gömmektir ki öteki tarafa geçip örgütleme açısından bir analogi ilkesi ve gelişme açısından bir sürerlilik yasası olmaktan daha fazla bir şey ifade etmediği bir zemin rolünü üstlensin.¹⁵

Daha önce mutlak olduğu söylenen tutarlık düzlemine ne olmuştur? Ve neden şimdi birbiri içine karşılıklı bir geçişten bahsedilmektedir? Burada kesin olan şey şu ki, Deleuze ve Guattari bu ilişkiyi formüle ederken bunu Hegelci bir sentez ilişkisi olarak görmememiz yolunda bizi uyarmaktadır: yani bu, diyalektik bir ilişkidense, Batailleci bir genel-kısıtlı ekonomi ilişkisine ya da belki

13 “Bir Plan Yapanın Hatıraları”, (e) eklenerek “Bir Düzlem Yapanın Hatıraları” halini alır. (ç.n.)

14 Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 265.

15 *A.g.e.*, s. 269-270.

tümleyicilik ilişkisine yakın düşen bir ilişki olarak anlaşılmalıdır. Fakat yine de, bu düzlemlerden birinin, diğeri için bir zemin, temel teşkil edip etmediği sorusu hâlâ geçerlidir. Bu noktada belki de Bataille'in Hegel okumasını hatırlamalıyız: Hegel'den sentez fikrini atarak, transgresyon fikrinin açılanmasını sağlayan hamlelerini. Burada da, genel ve kısıtlı ekonomi arasındaki bir sentezi olanaksız kılan şeyin benzerinin işlemekte olduğunu söyleyebilir miyiz? Bu iki düzlem arasındaki ilişkinin mimetik olmadığını söyleyebilir miyiz? Ve hatta, bu düzlemlerin bir model-kopya ilişkisi içerisine sokulduğundan kuşku duymamız gerekmez mi? Köpeğin araştırmaları bir telosa ulaşacak mıdır? Bunlar hakkında karar vermeden önce, bu konulara bir açıklık getireceğini ve bize, “queer-oluş” ya da “cinselin cinsel-oluşu”nu, sentez olmaksızın, yani bir transgresyon ya da tutarlık ve örgütlenme düzlemlerinin tümleyiciliğine dayanan bir imkânsızlık yönünde teorize etmemiz yönünde bir yol açacağını düşündüğüm “kadın-oluş”a ve Deleuze ve Guattari'nin “kadın-oluş”u nasıl teorize ettiklerine bakalım.

Deleuze ve Guattari, moleküler ve molar arasındaki ayrımı, önceden varolan bir model temelinde bir taklidi kabul veya reddetmek üzerine kurarlar. Hayvan-oluş, çocuk-oluş ve kadın-oluş moleküler oluşlardır, çünkü bunlar böylesi bir modele dayanmazlar. Bu yüzden eğer kadın, organları ve bu organlara atanmış işlevleri olan belirli bir özne formu olarak molar bir birim ise, kadın-oluş molekülerdir, çünkü gerektirdiği şey taklit değildir.¹⁶ “Kadın-oluş, bir mikrofemeninliğin hareket ve durgunluk ilişkilerine ya da yakınlık sahasına giren, diğeri bir deyişle içimizde moleküler kadını üreten, moleküler kadını yaratan parçacıklar yaymaktır.”¹⁷

Fakat bu arada, tam bu iki alıntının arasında, şöyle derler: “Bu arada, birtakım eşcinsel erkekler arasında taklidin ya da taklit anlarının önemini gözardı ediyor değiliz, ya da bazı travestilerin gerçek bir

16 “Molar kendilik olarak isimlendirdiğimiz şey, örneğin, kadının formu üzerinden tanımlanması, organlar ve bunların işlevlerine sahip kılınarak bir özne olarak belirlenmesidir. Kadın-oluş, bu kendiliği taklit etmek ya da kendini ona dönüştürmek değildir.” *A.g.e.*, s. 275.

17 *A.g.e.*, s. 275.

dönüşüme yönelik olağanüstü girişimlerini...”¹⁸ Durum gerçekten de gariptir: travestilerin dönüşümleri, filozofların da kabul ettiği ve gözardı etmemeye söz verdikleri gibi, taklide dayanmaktadır, fakat bu konuya bir daha dönülmez ve konu metinde yokolur. İşte tam bu noktada, bunun bir daha karşımıza çıkmamasıyla ilgili olarak şu soruları sormak istiyorum: Deleuze ve Guattari travestilerin “kadın”ı taklit ettikleri için kadın-oluş sürecine dahil olmadıklarını mı düşünmektedirler? Yoksa travestilerin takındığı taklit başka türlü bir şey, modelsiz bir mimesis midir? Her iki durumda da taklit edilenin bir kadın olduğunu nereden biliriz, bu kadın nerededir ve neden bir türlü “kadın” olarak görünür değildir?

Bu sorulara yanıt üretmek ve de çatlağı uçurumun dibine doğru derinleştirip genişletmek için, kadın-oluşu, tutarlık ve örgütlenme düzlemleri arasındaki ilişki bağlamında tekrar düşünmeliyiz. Eğer, Deleuze ve Guattari’nin söylediği gibi beden bizden “karşıtlık ilişkilerinden oluşan organizmalar üretmek” amacıyla çalınmışsa, bu, örgütlenme düzleminin tutarlık düzlemine baskın gelmesinin bir sonucudur. “Kadın” olarak bildiğimiz ve adlandırdığımız form, erkeğin, kız çocuğun “oluş”unu ondan çalmasıyla kurulur¹⁹ ve kız, kendinden bir şeyler çalınarak, erkek düzeninin ilkeleriyle çalışan örgütlenme düzleminde modellenen bir cinsiyettir. Bu çerçevede kadın-oluş, örgütlenme düzleminden, bir modele dayanmayan tutarlık düzlemine doğru bir yersizyurtsuzlaşma anlamına gelir. Diğer bir deyişle, eğer tutarlık düzlemi organsız bedense, örgütlenme düzlemi, kız çocuğundan çaldığı “oluş” ile kendini bir erkek olarak kuran eril, organize etme ilkesidir. Ve bu hırsızın kimliği, Deleuze ve Guattari tarafından erkek olarak saptandığı için, erkek için “erkek-oluş” diye bir şey yoktur. Filozoflar bu görüşlerini şöyle bir iddia ile desteklerler: “erkek” evrende bir standart oluşturmuş ve bu da kaçınılmaz (analitik) bir erkek çoğunluğuna yol açmıştır.”²⁰ Erkek çoğunluğunun analitik belirlenimi konusunda kuşkusuz Deleuze ve Guattari yerden göğe kadar haklıdırlar. Yani burada erkek olmayı kabul etmiş erkek

18 A.g.e., s. 275.

19 A.g.e., s. 276.

20 A.g.e., s. 291.

popölasyonu ya da çoğunluğu olarak Fassbinder'in *Querelle*'indeki Franco Nero'yu "temsil ettiğimizi" söyleyebiliriz.

Fakat, eğer temsil etmiyor ya da filmde Franco Nero'nun oynadığı rolü, klinik anlamda bir sapkın (*pervert*) olmayı ve duvarlara açık saçık resimler çizmeyi reddediyorsak ve hâlâ bu hırsız hakkında meraklarımız varsa, şunu sorabiliriz: Kız çocuğundan "oluş"unu çalan bu hırsız, erkek çocuktan da aynı "oluş"u çalmıyor mudur? Ve üstelik kimdir bu hırsız? Nerededir? Burada, Deleuze ve Guattari, erkeğin, yalnızca istatistiksel bir belirlenim olarak değil, aynı zamanda cinsel bir oluş, cinsel-oluş olarak erkek-oluşluğunu tamamlamış olduğunu varsaymıyorlar mı?

Bu soruları aklımızda tutarak, tartışmayı Deleuze ve Guattari'nin erkek için bir erkek-oluş öngörmediği analitik ve istatistiksel belirlenimden, iki temel cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki, cinsel farklılık sorunsalına kaydırmak istiyorum. Erkek, analitik ya da istatistiksel olarak kadınları baskısı altına almış ve "oluş"larını onlardan çalmış olabilir fakat, analitik olarak erkeğin "erkek" olarak kurulabilmesi için erkek çocuklardan da çalınan bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Ve inanıyorum ki bu hırsızın kimliği, eğer varsa, histerik bir şekilde çeşitli yönlere saçılan sorularımızı yanıtlamak için kullanılabilir.

Öncelikle, bu açıklamalarda gördüğümüz üzere, Deleuze ve Guattari, tutarlık düzlemine karşıt bir düzlemi, bir model olmaksızın formdan bahsetmenin imkânsızlığını farkettilerinde ortaya atmaktadırlar. Önerdikleri üzere, tutarlık düzlemi, bu iki düzlem arasındaki etkileşimin temelini oluşturmakta, fakat tutarlık düzleminin doğası, örgütlenme düzleminden ortaya çıkan formlara öncelik eden bir model olarak anlaşılmak yerine belirleyici gücü olmayan bir "düşünce imgesi" (*image of thought*) olarak düşünülmelidir. Böyle bir düşünme biçiminin zorluğu – başka bir yazımda açıkladığım üzere²¹ – sadece Deleuze ve Guattari'nin değil, genel olarak düşüncenin bir kusurunda aranmalıdır: Hegelsiz ya da bütün teoriyi kısıtlı bir teoriye dönüştürmeden düşünmek. Aslında,

21 Bkz. "Decalcomania, Mapping and Mimesis", *Symploke*, Cilt 13, Sayı: 1-2, 2006, University of Nebraska Press.

Deleuze ve Guattari'de daha önce tanık olduğumuz gibi, bütün sorun kendisini önceleyen bir modeli varsaymadan formsuz, farklılaşmamış bir düzlemi kavrayamayışımızdan kaynaklanır. Ve sonuçta tutarlık düzlemi, bütün teorizasyon çabalarının aksine, aşağıdaki sebeplerden ötürü, örgütlenme düzlemi için bir model haline gelir.

“Erkek”in potansiyel olarak “hırsız”a dönüştüğü kısma geri dönelim. Deleuze ve Guattari’ye göre, erkek, kız çocuktan “oluş”unu çalmakta ve böylece, kız, “oluş”u ilk çalınan olmaktadır. Bu iddiadan yapacağımız en önemli çıkarsamalardan biri, böylesi bir çalma anında, Deleuze ve Guattari’nin, erkeği, erkek olarak, zaten-hep tamamlanmış bir form olarak varsayıyor olduklarıdır. Yani, erkek, erkek olarak, formu zaten-hep tamamlanmış olduğu ve aynı zamanda örgütlenme düzlemini eril bir ilkeye göre oluşturduğu için, kızın oluşunu ondan çalar. Fakat bu çalma anında, gerçekleşen başka bir şey daha vardır: eğer erkek, erkek olarak, zaten-hep tamamlanmış bir formsa, bunu, model olarak, sarsılmaz bir erkek modeli olarak kullandığı tutarlık düzlemine borçludur; oysa bu Deleuze ve Guattari’nin teorisiyle çelişir çünkü daha önce söz ettiğimiz gibi tutarlık düzlemi asla bir model oluşturmaz ve formsuzdur. Bu çelişkiye rağmen, Deleuze ve Guattari, erkeğe, tıpkı kadın-oluş’taki gibi bir oluş vermekten ısrarla kaçınırlar. Erkek, nasıl ve ne zaman erkek olmuştur? Bana kalırsa, Deleuze ve Guattari’nin erkeğe bu “oluş”u verememelerinin temel nedeni, her ne kadar bu iki düzlem arasında bir model-kopya ilişkisi olmadığında ısrar etseler de, aslında orada bir model-kopya ilişkisi bulunmasındandır ve kadın-oluş da bu belirlenime tabidir ve sonuçta erkekler ve kadınlar analitik olarak eşitlenecektir. Ve travestinin taklidinin doğası metinde bir daha karşımıza çıkmıyorsa, genel olarak bu çelişki yüzündendir. Bu çelişkiyi daha da ciddiye alıp ilerleyecek olursak, Deleuze ve Guattari’nin bahsetmeme yoluyla bahsettikleri “oluş,” aslında erkek ve kadının, model olarak tanımlanamayan model gibi bir şeyi taklit ettikleri mimetik bir düzene dayanmaktadır. Bu anlamda, eğer bir hırsız varsa, bu hırsız, yalnız kız çocuğundan oluşunu çalmasıyla değil, erkek çocuğun oluşunu da çalmasıyla hırsız olur, çünkü erkek hırsız – büyük E ile – bir analitik belirlenime göre indirgenmemesi gereken cinsel farklılığın karşısında körleştirilmiştir.

Bu teorizasyona referansla denebilir ki Deleuze ve Guattari'de kadın-oluş henüz kadın-oluş sürecine girmeden önce zaten-hep belirlenmiş, felsefenin söylemini hep belirleyen eril-aşkınsal ilke tarafından çalınmıştır. Yani, erkeğin kadın üzerinde analitik anlamda edindiği üstünlük, konu cinsel farklılığa geldiğinde o kadar da kolay bir belirlenim gücüne sahip olamaz, çünkü analitik olan, çoğu kez olduğu gibi, bizi, ne kolaylıkla benimsenebilen ne de hiç benimsenemeyen cinsel farklılık konusunda da körleştirmiştir. İşte bu noktada, cinsiyetler arası süreksizliğin daha görünür hale gelmesi için çatlağın genişletilmesini ve derinleştirilmesi gerektiğini öneriyorum: erkek ve kadın arasındaki cinsel fark, mutlak, kesin bir çatlaktır; fakat bu cinsiyetlerin birbirinden farklı olması, ne bunların bir tözden kaynaklandığını ne de nihai bir telosa sahip olduklarını gösterir. Olsa olsa her iki cins de belki sürekli bir oluş, cinselin cinsel-oluşu hareketi içinde devinip durmaktadır.

Gelin, erkek-oluş ve kadın-oluş arasında “tümleyici” bir ilişki hayal edelim...

erkek çocuğun ve kız çocuğun oluşlarının asla olmaları gereken şeye dönüşmedikleri bir ilişki...

“erkek” ve “kadın”ın bilinmeyen sonuç-üretenlerin etkileri olarak anlaşıldıkları bir ilişki...

Bu düzleme, queer-oluş düzlemi diyebilir miyiz? Ama bir dakika, sonlu modellerden bahsetmediğimize göre, bu da çok mu belirleyici bir tanım olur? Fakat, queer-oluş sonlu modellerden bahsetmek mi demektir?

Bu düzlemi, queer-oluş düzlemi olarak tanımlamak, kadının ve erkeğin ne olduklarını bilmediğimiz için, durumu imkânsız bir projeye dönüştürmez mi?

Belki, bu düzlem için başka bir ad daha düşünebiliriz: “Erkek” ve “kadın”ın, formların ve cinsel farkın arkasında saklanan şeyin kendini asla bir model olarak sunmayacağı bir düzlem... cinselin cinsel-oluş düzlemi... farkın sürekli, oluşun önkoşulu olacağı bir düzlem.

Karar-verilemez olanın karar-verilemez olarak korunabileceği bu düzlemin adı nedir?

Bütün bu soruları sorduk ama savunulabilir bir proje sunmak değildi amacımız...

Sadece farkedilmez-oluşa dair imkânsız bir projeye işaret etmek istedik.

Bu makale daha önce *Tesmeralsekdiz*'de yayınlanmıştır; Emre Koyuncu (çev.), Kış 2008.

Ölümü Değil, Hayatı Düşünmek: Spinoza'nın Ölümü Kavrayışına İlişkin Bir Taslak

Alber Nahum

Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum.
Cemal Süreya "Ölüm"

Bu bildiride ölümün Spinoza düşüncesindeki yerini irdelemeye çalışacağım. Tabii, ölüm deyince, işin içine ölme olgusu kadar, ölümle ilgili duygular, yani ölüm karşısındaki korku ve kaygılar da giriyor. İnsan gibi sonluluğunun bilincini taşıyan bir varlık söz konusu olduğunda, ölümü hem *fiziksel-biyolojik* hem de *psikolojik-etik* boyutuyla incelemek gerek. Ölüm sadece insanda böyle ikili bir görünüm kazanıyor gibi: Bizim için ölüm, yaşamın bitişi olmanın ötesinde, yaşamın içine sızan ve bir fikir, bir imge, bir bilinçlilik olarak *yaşanan* bir şey. Çifte bir ölümlülüğe mahkûm görünüyoruz... Birazdan bu çifte ölümlülüğü Spinoza'nın düşüncesi bağlamında açma fırsatımız olacak. Bunun için özellikle *Etika*'ya bakacağız. Ama bir yandan da, felsefe tarihinde daha gerilere gitmek ve *Etika* yazarının bazı antik düşünürlerle *felsefe-ölüm ilişkisi* konusunda yürüttüğü örtük polemğin kaynaklarını göstermek istiyorum.

Aslına bakılırsa ölüm, Spinoza felsefesinden çok, birazdan sözünü edeceğim Stoacı ve Epikürosçu felsefelerle özgü bir ana-izlek. Öyle ki, ölümü merkeze alan bir Spinoza yazısı, bu filozofun pek çok okuruna yadırgatıcı gelebilir. Gerçekten de ne ölüm ne de ölüm korkusu tam anlamıyla Spinozacı konular. En azından ölümü bu şekilde başlığa taşımanın Spinozacı olmayan bir yanı var gibi. Zira ölüm konusu *Etika*'da dolaysızca ele alınmıyor, tam tersine başka konular altında, ikincil bir düzlemde beliriyor. Bazen de gizemli sayılabilecek ifadelerle geçirtilmiş gibi duruyor. Bunların en ünlüsü elbette IV Bölümdeki

67. Önerme: “Özgür insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez, onunki, ölüm üzerine değil, yaşam üzerine bir meditasyondur/ tefekkürdür (*meditatio*).”¹

Bu önerme, Fransa’nın yaşayan en önemli Spinoza yorumcularından Chantal Jaquet’ye göre “alıntılanması, sanki ölümü ve ölümün peşisıra sürüklediği tüm korkuları yenmeye yetecekmiş gibi, Spinozacılar tarafından sıklıkla dogmatik bir biçimde başvurulmuş vecizemsi formüllerden biri” haline gelmiş durumda.² Bu önermeye döneceğiz, ama bence Jaquet’nin betimlemesinde dikkat edilmesi gereken ilk nokta şu: *Etika*’daki bu önermenin (ya da herhangi bir önermenin) bir vecize, bir öğüt ya da basitçe bir buyruk olarak alınması, Spinoza’nın geometrik düzende sunulan etik tasarısına taban tabana aykırı. Çünkü Spinoza’nın *Etika*’sı klasik anlamda bir ahlak kitabının tam zıddı olarak kurgulanmış bir yapıt. Burada ne kadar değerli olursa olsun, ahlaki öğütlere, hikmet dağıtan özdeyişlere yer yok. Her şeyden önce insanlık durumuna ilişkin önyargısız, keskin bir gözlem kitabı *Etika*; duyguların ve davranışların ardındaki yasalılığı açığa çıkarmayı hedefleyen ve okurunu bu yasalılık uyarınca hareket etmeye yöneltten bir kitap... Bakın, Spinoza III. Bölümün önsözünde kendi yapıtını önceki ahlak kitaplarından nasıl ayırt ediyor: “Elbette doğru yaşama yolu üzerine birçok güzel şey yazmış ve ölümlülere basiret dolu öğütler vermiş değerli insanlar eksik olmamıştır (onların emek ve çalışmalarına çok şey borçlu olduğumuzu itiraf ediyoruz); ama bildiğim kadarıyla kimse, Duyguların doğası ve kuvvetiyle Zihnin bunları denetim altına almak için yapabileceklerini belirlemiş değildir.” İşte *Etika* “insanın eylem ve iştahlarını, tıpkı çizgiler, yüzeyler ve katı cisimlermiş gibi ele alarak” tam da bu belirlemeyi arıyor. Özgürlük ve mutluluğu da, duyguların ve zihnin işleyişini, doğanın yasalılığı, yani zorunlu nedenselliği içinde kavramaya dayandırıyor.

1 *Etika*, IV. Bölüm, 67. Önerme. Bundan böyle *Etika*’dan yapılan alıntıları metin içerisinde göstereceğim (örn. IV, 67). Bu yapıtın şu çevirilerini kullanıyorum: *Éthique*, Charles Appuhn (çev.), GF Flammarion, Paris, 1965; *Éthique*, Bernard Pautrat (çev.), Seuil “Points”, Paris, 1999; *Törebilim*, Aziz Yardımlı (çev.), İdea, İstanbul, 2000.

2 Chantal Jaquet, “La peur de la mort”, *Les expressions de la puissance d’agir chez Spinoza*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2005, s. 275.

Bu fazlasıyla genel sözleri şunun için söylüyorum: Spinoza’da varılacak yer kadar, yani “özgür insan” kadar, bu insana götüren yol da, strateji de önemli. Bu açıdan, tavsiye ve telkin cümleleriyle, özgür insanın nasıl hissetmesi ve davranması gerektiğini anlatmanın bizi bir yere götürmeyeceği açık. Öyleyse yukarıdaki önerme kesinlikle bir öğüt ya da vecize olarak değil, özgür insanın karakterine ilişkin bir saptama olarak alınmalı. Nitekim *Etika*’nın sondan bir önceki bölümünde, okurun, tutkuların kör egemenliğinden yavaş yavaş kurtulup aklın kılavuzluğunda, salt kendi doğasından kaynaklanan etkin bir hayata yöneldiği varsayılan bir aşamada karşımıza çıkıyor. Kısacası, Spinoza bize kuru kuruya “özgür olmak istiyorsanız ölümü düşünmemeniz lazım” demiyor. Bunun bir işe yaramayacağını farkında. Tam tersine bizi, duygusal hayatımızda, ölümle, ölüm korkusuyla yatıp kalktığımız bir noktadan alıp, ölümün artık neredeyse etkisiz, hükümsüz, ihmal edilebilir, hatta yok sayılabilir bir meseleye dönüştüğü bir duruma taşıyan bir güzergâh, incelikli bir strateji kuruyor. Spinoza’nın, felsefesini biraz da ölüm fikrini, ölümün doğurduğu kaygıları, korkuları, tüm karanlık-köleleştirici duyguları savuşturmak, bertaraf etmek amacıyla kurduğunu söyleyebiliriz. Yani, *Etika*’da işleyen başka mekanizmaların yanı sıra, yaşamı gittikçe ölüm korkusunun tahakkümünden kurtaran bir mekanizma da var.

Peki ama ne tür bir mekanizma bu? Spinoza bu vaadi nasıl yerine getirecek? Ölümünden söz etmekten kaçınarak, ölümü başlı başına dikkate alınacak bir şey olarak görmeyerek mi? Ayrıntılı bir *ölümle baş etme reçetesi* sunmadan, gözüümüzü oradan uzak tutmayı nasıl başaracak? Acaba Spinoza’nın yapıtında, metninde *kayıp olanın* peşine mi düşüyoruz, ölüm derken? Tam olarak öyle olmadığını, biraz ileride gösterebilmeyi umuyorum.

★ ★ ★

Ama şimdi, demin sözünü ettiğim örtük tartışmaya geliyorum. Spinoza’nın andığım önermesinde (Tekrarlayalım: “Özgür insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez, onunki, ölüm değil bir yaşam meditasyonu/tefekürüdür”) polemik bir boyut olduğu kesin

görünüyor bana. Spinoza'nın düşüncesinde yer yer izleri-etkileri de görülebilen iki antik felsefe okulunun temsilcilerine karşı, Stoacılık ve Epikürosçuluk'a karşı yürütülen bir polemik... Bu noktada Spinoza'nın çok geniş bir antik felsefe kültürüne sahip olmadığını belirtmek gerek. Ana dilleri olan Portekizce-İspanyolca ile Tevrat'ın dili olan İbranice'den sonra, yirmili yaşlarının başında Van den Ende'nin okulunda Latince öğrendiğini biliyoruz. Sanılanın aksine, Yunancası ya da Arapçası olduğunu gösteren hiçbir bilgi yok elimizde. En kapsamlı Spinoza biyografisinin yazarı Nadler, Amsterdamlı düşünürün, Ende'nin yanındaki seküler öğrenimi sırasında Latin dilinin ünlü şair, oyun yazarı ve filozoflarının yapıtlarını okuduğunu, hatta bazı pasajları sahnelemek üzere ezberlediğini belirtiyor.³ Bunlardan bazı ifadelerin aynen kullanıldığı da oluyor *Etika*'da... Latince felsefe denince akla gelen ilk yazar ise şüphesiz Cicero... Spinoza öldükten sonra noter tarafından kaydı tutulan kitapları arasında Cicero'nun mektupları da yer alıyor.⁴ Ancak, kitabın çok pahalı olduğu ve kitapların çoğunlukla elde ele dolaştığı bu çağda Spinoza'nın Cicero'nun başka birçok kitabını okuduğunu da varsayabiliriz.

Cicero'nun *Tusculum Tartışmaları* (*Tusculanae disputationes*) adlı, bildiğim kadarıyla henüz Türkçe'ye çevrilmemiş yapıtının ilk kısmında (Batı dillerinde bazen ayrı bir kitap olarak, *Ölümün Karşısında* diye basılıyor bu kısım) şöyle bir cümleye rastlıyoruz: “Filozofun bütün hayatı, dendiği gibi, ölüme bir hazırlıktır (*Tota enim philosophorum vita, ut ait idem, commentatio mortis est*).”⁵ İlkin, buradaki *commentatio* sözcüğünün “hazırlık” demek olduğu gibi, “idman, çalışma, alıştırma, uygulama” ve hatta “derin düşünme, tefekkür etme” anlamlarına da geldiği kaydedilmeli.⁶ *Commentatio* ve *meditatio* bu bağlamda hemen hemen eşanlamlı sözcükler. Yani, Spinoza, Cicero'nun

3 Steven Nadler, *Spinoza. A Life*, Cambridge Univ. Press, 1999, s. 109-110.

4 “Inventaire des livres formant la bibliothèque de Bénédicte Spinoza (1888)” *Éthique* (Seuil, 1999) içinde, s. 627-695.

5 Cicéron, *Devant la mort*, D. Robert (çev.), Arléa, Paris, 1991, s. 66.

6 Cicero'nun formülünün yorumlanması ve düşünce tarihindeki izdüşümleriyle ilgili olarak Jean Salem'in çalışmasını izliyorum: *Cinq variations sur le plaisir, la sagesse et la mort*, Michalon “Fonds perdus”, Paris, 2007, s. 103-194.

düsturundakilere oldukça yakın sözcüklerle tam tersi anlamda bir şey ileri sürüyor: *commentatio mortis* olarak değil *vitae meditatio* olarak felsefe...

Cicero'nun bu sözüne ("Filozofun bütün hayatı ölüme yönelik bir hazırlıktır" yahut "Filozofun bütün hayatı bir ölüm hazırlığıdır, ölüm çalışmasıdır") biraz yakından bakalım: Rahatlıkla görülebileceği gibi, burada Stoacı bir yaklaşımdan çok, Platoncu bir yaklaşım egemen. Cicero'nun kendisi de *Tusculum Tartışmaları*'nda ruh konusunda Pythagorasçı ve Platoncu tezleri savunduğunu söylüyor: Bunlar esas olarak, ruhun doğasına, ölümsüzlüğüne, tanrısallığına ilişkin tezler. Zaten Cicero'nun bu formülünün Platon'un *Phaidon* diyalogundaki, Sokrates'e, ölmeden hemen önce söylediği şu sözlerle dayandığı da açık: "[Ş]imdi yargıçlarım olan sizlere, hayatını gerçekten felsefeye vermiş olan güven dolu bir adamın niçin ölüm karşısında cesaretini kaybetmemekte haklı olduğuna, bir kere öldü mü, öbür dünyada en büyük nimetlere kavuşacağını umduğuna beni inandıran sebepleri anlatacağım. [...] Kendilerini gerçekten felsefeye vermiş olanların, yalnız ölmek ve ölmüş olmak için çalıştıklarını halk bilmez görünür. [...] Ölüm ruhun tenden ayrılmasından başka bir şey mi? [...] Ölüm adını verdiğimiz şey, bir yandan tenin ruhtan ayrılması, öbür yandan ruhun tenden ayrılarak kendi kendine varolmağa devam etmesi değil midir? [...]"⁷ Aslında bunlar, Platon'dan sonra epeyce yol alıp yaygınlık kazanmış, felsefeyle ilgili olsun olmasın herkesin aşına olduğu, hâlâ ruh denince ortalama insanın aklına gelebilecek tezler. Açıkçası, bunların ontolojik ve hatta eskatolojik diyebileceğimiz boyutu (ruhun bölünmezliği, ruhun beden dağıldıktan ve parçacıklara ayrıldıktan sonra devam edeceği, ölümün bir yokoluş değil bir dönüşüm ve bir göç oluşu vs.) bizi şu anda çok da ilgilendirmiyor. Bizi daha çok, imparatorluk Stoacılığında (örneğin Seneca'da), bu ontolojik bağlamdan çıkarak özerkleşecek ahlaki yönü ilgilendiriyor bu formülün: Yaşarken ölümü çalışma, ölümü özümseme, onun yabancılığını ve dehşetini bu yolla yenme öğüdü: ölümle yakınlık, tanışıklık kurma çabası olarak tanımlanabilecek bir yaşama ilkesi...

7 Eflâton [Platon], *Phaidon*, 64b-64c, S. K.Yetkin, H. R. Atademir (çev.), MEB, Anlara, 1997.

Bu yön Cicero’da da yok değil esasında. Aynı metinde şöyle yazıyor: “Ruhumuzu hazdan (yani bedenden), (ona sıkı sıkıya bağlı) özel işlerden, kamusal işlerden, kısacası meşguliyetle eşdeğer olan her şeyden kopardığımızda yaptığımız şey, ruhu kendini yeniden kavramaya zorlamak, yoğunlaşmaya ve özellikle bedenden kendisini yalıtmaya teşvik etmekten başka nedir ki? Ruhunu bedenden ayırmak, kesinlikle ölmeyi öğrenmektir. İnan bana, bunu hep aklımızda tutalım, bedenimizle ayrışalım ve kendimizi ölmeye alıştıralım [...]”⁸ Elbette burada esas vurgulanmak istenen nokta, ruhun, ölümle birlikte bedenden ve duyulardan, yani algısını, kavrayışını, temasını zorlaştıran o yükten, o hapishaneden kurtulacağı, böylece doğası gereği ait olduğu yere (göklere) ulaşp, hakikati tüm açıklığıyla algılayacağı. Felsefe de bunun bir provası: bedeni tüm tutkularıyla indirgeme, bozguncu etkisini en aza çekme çalışması. Ama işte, bir yandan da, dünyanın işlerinin boşluğu, aldaticılığı, hayatın bir sürü güçlük ve kötülük barındırdığı izleği de işleniyor (Cicero’nun bu satırları, Roma’daki iç savaşta bağlandığı siyasi hizbin yenilgisinden ve kendisinin siyaset dışına itilmesinden sonra yazdığı unutulmamalı). Bunlara karşı ölüm ise, zamanı geldiğinde, erdemli bir yaşamın ardından sevinçle karşılanacak bir kurtuluş, bir lütuf, bir iyilik olarak beliriyor. Temelde ruh ölümsüzlüğü metafiziğine bulanmış bir terapi bu: Durum böyleyse, ölümden korkmaya, ölüm gelip bizi bulacağı için tasalanmaya gerek yok. Ölüm kötü bir şey değil, tam tersine, filozofun ölümle kazanacağı çok şey var.

Epikuros ve onun izleyicisi Lucretius için de ölüm, felsefenin asli konularındanmış gibi görünüyor. Ama burada bambaşka bir yaklaşım göze çarpıyor: Bir defa, atomcu ve materyalist Epikurosçuluk ruhun ölümsüzlüğünü, başka bir hayat ya da öte dünya fikrini kesin bir şekilde reddediyor. Hatta ölüm konusunu ele almasının sebebi tam da insanları, ölüm fikriyle birleşmiş bu dayanaksız yargılardan, kendi deyişiyle “boş korkular”dan kurtarmak ve ölümün gerçek doğasını sergilemek. Ménécée’ye yazdığı mektupta şöyle diyor Epikuros: “Ölümün hiçbir şey olmadığını [ya da hiçbir şey olduğunu - A.N.] düşünmeye alıştır kendini. Zira her türden iyilik ve kötülük duyumdadır: ölüm ise her türlü duyumun yokluğudur. Sonuç olarak, ölümün bizim için

hiçbir şey olmadığı hakikatinin bilgisi, bu ölümlü hayatın tadını çıkarmamızı sağlar; hem de bu hayata sonsuz bir süre bakışını katarak değil, bizdeki ölümsüzlük arzusunu gidererek. Zira hayatın dışında korkulacak ve çekinilecek hiçbir şey olmadığını anlayan biri için, hayatta korkulacak, çekinilecek hiçbir şey yoktur. Demek ki ölümün, gerçekleştiği zaman acı vereceği için değil de, ölümü beklemek acı verdiği için korkulacak bir şey olduğu savunulduğunda söylenenler hep boş laftır. Nitekim varlığıyla hiçbir rahatsızlığa sebep olmayan bir şeyi beklemenin doğurduğu korku, boş ve nesnesiz bir korkudur.”⁹ Bu sözlerle Spinoza’nın yöneldiği hedef arasında bariz bir paralellik var. Sonuçta Spinoza da kalabalıkların imgelemelerinde neredeyse bir kök-korku (başka bütün korkuların kök aldığı korku) olarak hüküm süren, hepsinin hayatına musallat olan ve istismara sonuna kadar açık bu korkuyu minimize etme, hayat üzerindeki yükünü hafifletme derdinde. Bu korkuya karşı Epikuros’un dediği ise kabaca şu: Ölüm her türlü duyumun silinip gittiği mutlak bir son, evet. Ama duyumlarla birlikte ben de yokolacağım için, bunda ne korkacak bir şey var, ne de ölüm geldiğinde korku ya da acı duyacak bir *ben* kalacak ortada. Harfi harfine: “[Ö]lüm bizim için hiçbir şey, çünkü biz varolduğumuz sürece ölüm yok, ölüm varolduğunda da artık biz yokuz.”

Epikuros, Deleuze’ün deyişiyle, ölüm kültünün, ona eşlik eden keder ve endişelerle hayatın üzerine bütün ağırlıyla çöktüğünü, onu zehirlediğini ilk görenlerden. Ondan Lucretius’a, Spinoza’ya ve Nietzsche’ye uzanan bir çizgi var. İşin ilginç Spinoza da kendini bu hat üzerinde konumlandırıyor. Bir mektubunda, kendisine hayaletlerin varlığını Platon ve Aristoteles’in tanıklığına başvurarak ispatlamaya çalışan muhatabına şöyle cevap veriyor mesela: “Platon’un, Aristoteles’in vs. otoritesinin benim üzerimde büyük bir ağırlığı yok: Epikuros, Demokritos, Lucretius ya da Atomculardan herhangi birinin [hayaletlerin varlığını savunduğunu] öne sürseydiniz, bakın o zaman şaşırırdım...”¹⁰

9 Épicure, “Lettre à Ménécée sur le bonheur”, *Lettres et maximes*, O. Hamelin ve J. Salem (çev.), Libro, Paris, 2009, s. 11-17.

10 Spinoza, “Mektup 56 – Hugo Boxel’e” *Traité politique et Lettres*, Appuhn (çev.), GF Flammarion, Paris, 1966, s. 300.

Gelgelelim, ölümün hayaletlerini savuşturmada Spinoza'nın öncüsü olan Epikuros da, hayatta hiç değilse bir kez dikkatimizi ölüme yöneltmemizi öneriyor. Ölüm düşüncesinden kaynaklanan korkuları dağıtacak ve hayata daha sıkı sarılmamızı sağlayacak olan felsefe, mutlaka ölüm üzerine bir meditasyonu da içermeli ona göre. Çünkü ölümün hiçliğini kavrama, bu fikri içselleştirme çabası ölümü düşünmeyi gerektiriyor. Aynı mektupta şöyle diyor Epikuros: “İyi yaşama çabasıyla iyi ölme çabası bir ve aynı şeydir.” Epikurosçu bilge, ölümün, bir bela ya da bir kötülük olmasa da, her an gelebileceğinin bilinciyle hareket ediyor; bu sayede, biriktirici ve tüketici bir hırsla, ihtirasla değil, dinginlik ve yumuşaklıkla, hayattan çeşitli tatlar, mutluluklar devşirerek yaşıyor. Hayata sövmemekle, onun dertleri hakkında dövünmemekle birlikte, yaşamamaktan, bir gün yaşamayacak olmaktan da korkmuyor: “çünkü ne yaşamak onun için bir yük, ne de yaşamamakta herhangi bir fenalık var.” Buna göre, ölüm, bitimsiz bir uyku gibi kucaklayacak bizi: duyumsuz, acısız...¹¹ Şimdilik, buralarda Spinoza'yla Epikurosçuluğun yollarının ayrılmakta olduğunu belirlemekle yetinelim...

Seneca'nın ki ise daha eklektik bir düşünce. Stoacı bir yazar olsa da sık sık Epikuros'un sözlerine başvurmaktan çekinmiyor Seneca.

11 Bu noktada Epikuros'un Romalı izleyicisi Lucretius'un *De rerum natura* adlı şiirinden bazı dizeler okunabilir. Bu şiiri, Turgut ve Tomris Uyar, *Evrenin Yapısı* başlığıyla nefis bir biçimde Türkçeleştirmişlerdi: “Ölümün ne önemi var bizim için öyleyse/ Ruhumuz da bedenimiz de ölümlüyse?/.../ Öldükten sonra bedenimizle ruhumuzun dirimsel bileşimi bozulduğunda, hiçbir şey/ Etkilemeyecek bizi, duyularımıza işlemeyecek./ İster yerle gök bir olsun, ister deniz/ Yükselip karışsın göğe, bize ne? [...] Bitmiştir hepsi. Mutlu bir yuva ve/ Eşsiz karın karşılamayacak seni, çocukların/ Koşmayacaklar kapıya, ilk öpüşü almaya yanağından:/ Duymayacaksın artık o anlatılmaz sevinci./ Ne aileni gözetme, ne zenginleşme derdi var. Zavallı diyecekler, yaşamın sayısız tatları/ Bir günde hileyle alındı elinden! Bilmezler ki/ Bu tatları yitirme acısı işleyemez senin yüreğine./ Bunu iyice kavrasalar, çelişmese/ Sözleriyle davranışları, ölümün ve yasin/ Ağır yükü altında kalmazlardı. Derlerdi ki:/ Evet, sen ölüm uykusunda, erinç içindesin/ Ve öyle kalacaksın sonsuza kadar. Acı ve/ Umutsuzluk değmeyecek bile sana. Ama bizler,/ Küllerini gözlerken onulmaz gözyaşı dökenler:/ Dinmeyen acı, hiç eksilmeyecek bizim içimizden./ Sor onlara: bir şey uykuya ve erince varıyorsa/ Ardından yas tutup dövünmenin anlamı ne? [...]” (II. Şarkı, dize 842-924), İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 117-120.

Ama az önce söylediğimiz gibi, onda, ölüm çalışmasının ya da ölüm alıştırmalarının, bir bakıma ontolojik-teolojik yönünden arındırılmış, tamamen ahlaki bir görünümüyle karşılaşyoruz. Ve burada, ölüm an'ı bir çeşit sınava dönüşüyor. Ama ölüm sonrasındaki hayatı ilgilendiren bir sınav değil bu; kişinin felsefeyle olan ilişkisinin sahiciliğini ele veren, karakterinin ahlaken sağlam olup olmadığını ortaya çıkaran bir sınav. Bilgeyi yine ölümü serinkanlılıkla karşılaması, hatta koşullar gerektirdiğinde ölümü seçebilmesiyle ayırt ediyoruz. Stoa öğretisinin bileşenlerinden intihar problemi de karşımıza çıkmış oluyor böylece... Seneca'nın, Epikuros'u da kendince yorumladığı şu satırları *Lucilus'a Mektup*'tan: "Epikuros'un düşüncesi açık: 'Güzeldir ölmeyi öğrenmek.' Belki de işine yalnızca bir kez yarayacak bir sırrı öğrenmeyi gereksiz bulacaksın. Ama işte tam da bu yüzden o konuda kendimizi geliştirmeliyiz (*meditari debeamus*): Çok iyi bildiğimizden emin olamayacağımız bir şey üzerinde devamlı çalışmak gerekir. 'Ölmeyi öğren' (*Meditare mortem*). Bu söz benim için şu anlama geliyor: Özgür olmayı öğren. Ölmeyi bilen kişi artık köleliği bilmiyor demektir. Her türlü baskının üzerinde, ya da hiç değilse dışında bir yere kuruluyordur o. Ne yapabilir ki ona hapishaneler, gardiyanlar, parmaklıklar? Onun her zaman açık bir kapısı vardır [...]"¹² Burada kastedilen kapı elbette kişinin kendi elinden gelecek ölüm... Görüldüğü gibi, Seneca, ölüme hazırlanmayı, ölüm çalışmasını, eski Stoacılar da olduğu gibi sonuna kadar götürüyor: Bilge kişi, gerektiğinde, sadece ölümün düşüncesini, imgesini, tutkularını değil, ölümün kendisini, daha doğrusu ölüm korkusuyla kendisine dayatılan köleliği de yenerek özgürleşiyor. Bu anlayışa göre, doğumumuz bize bağlı bir şey değil, ama ölümümüz bize bağlı, bizden kaynaklanan bir şey olabilir... Dolayısıyla, yeri geldiğinde haksızlığa, baskıya, onursuzluğa karşı intihar etmek özgürlükle özdeş olan son derece meşru ve soylu bir edim... Ölümü öğrenmek de işte bu nihai edime hazırlanmak demek: Sürekli olarak ölümü düşünmek, onun zaten bizi her gün azar azar kemirdiğini bilmek, hep onunla haşır neşir olmak, onu iyice sindirmek ve böylece onun ürkütücü yanını ortadan kaldırıp, bu konuda kayıtsızlığa yani mutlak bir içsel özgürlüğe ulaşmak...

12 S  n  que, *Lettres    Lucilus*, Kitap III, Mektup 26 (Fr.   ev. J. Baillard).

Bu arada, bir zamanlar Neron'un hocası ve danışmanı olarak iktidarın tüm nimetlerinden yararlanan Seneca'nın, alıntıladığımız mektupları yazdıktan kısa bir süre sonra, imparatoru düşürmeye yönelik başarısız bir komploya karıştığını ve Neron'un emriyle “damarlarını açarak” intihar ettiğini hatırlayalım...¹³ Seneca'nın bu mektuplarının Spinoza'nın kitaplığında bulunduğunu, Spinoza'nın Romalı filozofun sonunu da ünlü tarihçi Tacitus'un yapıtlarından okuduğunu biliyoruz. Hatta *Etika*'da intiharı ele aldığı notta Seneca örneğini veriyor Spinoza. Seneca'nın sadece erdemli değil, aynı zamanda akılla ve evrenin yasasıyla uyumlu bulduğu bu edim hakkında Spinoza'nın ne düşündüğünü birazdan göreceğiz.



Ölüm karşısındaki tutumlarını, daha kesin bir ifadeyle söylersek, felsefeyle, felsefe yaparak ölüm korkusunu yenme girişimlerini incelediğimiz bu düşünürler arasında, Spinoza'yla kökten karşıtlık içinde olanları da var, bazı konularda fikirleri onunla örtüşeni de. Ama galiba en büyük fark, bütün bu düşünürlerin, ölüm meselesini, ölümün üzerine giderek, onu sürekli olarak ya da bir defalığına düşünerek (onun gizemine erişerek ya da onun sahte gizemini dağıtarak) çözmeyi denemeleri. Spinoza'da ise bu karanlık konuyla doğrudan uğraşmaya karşı bir direnç buluyoruz, daha önce de belirttiğim gibi. Yine de ölüme ilişkin sorgulamanın *Etika*'dan büsbütün dışlandığını söyleyemeyiz. Zaten dikkat edilirse, “özgür insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez” diyor Spinoza. Demek ki, tutkulardan, kederli-gücsüzleştirici etkilenişlerden (*affection*) azami ölçüde özgürleşmiş insan bile, çok az da olsa, zorunlu olarak ölümü düşünüyor ve ölümden korkuyor. Düşüncesi, Spinozacı bilgiyi bile

13 Bkz. Lucien Jerphagnon, *Les divins Césars*, Hachette “Pluriel”, Paris, 2004, s. 113: “Hatta Seneca ve Thræas açılmış damarlarının ilk kanını Kurtarıcı Jüpiter'in şerefine adadılar. Zira Stoacılar bu tanrıyı, kendilerinin akıl ve adalet tanrısının, *kozmos*'u düzenleyen bu *Logos*'un [...] en uygun temsili olarak görüyorlardı.” Bu dava uğrunda intihar edenler böylece Kozmos'un düzeninin parçası olduklarını ve edimlerini bu düzen uyarınca – demek, özgürce – gerçekleştirmiş olduklarını bir kez daha vurgulamış oluyordular herhalde.

ara sıra sarmalayan tekinsiz, huzursuz edici, korkutucu bir olgu, ölüm. Bu durumda Spinoza, ne Cicero ve Seneca gibi ölüme iyi bir şey deyip övgüler düzecek, ne de Epikuros’la birlikte “ölüm hiçbir şekilde bizi ilgilendirmez” ya da “ölüm bir hiçtir” demeye kadar gidecek.

Bununla birlikte, ölümün fiziği ya da biyolojisi konusunda Spinoza’nın Epikuros ve Lucretius’la büyük ölçüde hemfikir olduğunu söyleyebilirim: Antik atomculara göre ölüm, bedeni ve ruhu (çünkü ruh da kesinlikle maddi ve bileşik bir şey) oluşturan parçacıkların yani atomların, başka bir şey oluşturmak üzere ayrışıp dağılmaları...¹⁴ Spinoza’nın ölüm tanımı da bundan uzak değil. Ama insanın yıkımının ve yokolmasının ne olduğunu anlayabilmek için önce insan bedeninin ne olduğunu öğrenmeliyiz. Bunun için de *Etika*’nın II. Bölümünde Aksiyom ve Lemma’larla (Yardımlı’nın çevirisinde Belit ve Yardımcı Önerme) sunulan *Fizik Özeti*’ne gitmemiz gerek. Buradaki tek tanım bize bireyleştirici ilke olarak bedenin oluşumsal bir tanımını veriyor. (Oluşumsal tanım, söz konusu şeyin, sadece ne olduğunu değil, nasıl olduğu şey olduğunu da içeren bir tanım türü). Okuyalım: “Aynı ya da aynı büyüklüklerdeki bir dizi cisim [cisim ile bedenin Latince aynı sözcük olduğunu lütfen unutmayın – A.N.] başka cisimler tarafından üst üste yatacakları bir şekilde bastırılırlarsa ya da devinimlerini belli bir ilişki/oran uyarınca (*certa quadam ratione*) birbirlerine iletecek şekilde aynı ya da farklı hız dereceleriyle devinirlerse, bunların kendi aralarında birleşmiş cisimler olduğunu söyleyeceğiz ve hep birlikte tek bir cisim ya da Birey oluşturduklarını, cisimler arasındaki bu birleşme yoluyla da öteki cisimlerden ayırt edildiklerini söyleyeceğiz.”

14 Bu bakış açısını yansıtan çok güzel bir betimlemeyi Türkçe’nin büyük denemecilerinden Nurullah Ataç’ın bir yazısında bulabiliriz: “Tabiatla hiçbir şeyin yitmeyip hiçbir şeyin de tükenmediğini öğrendiğimiz günden beri biliyoruz ki yaşama denilen değişmenin, aramanın sonu yoktur, ölüm yoktur, bizim ölüm dediğimiz, bir varlığı kuran zerrelere birbirlerinden ayrılıp başka zerrelerle birleşerek başka biçimlere girerek yeni varlıklar kurmağa gitmeleridir. Ölüme inanmıyorum ki diliyeyim onu, ben bir gün elbette yok olacağım, ama zerrelerimin hiçbiri yitmiyecek, demek ki ben gene onlarda yaşıyacağım. Ancak benliğim geçici hani şu ruh dedikleri şey geçici... Oysaki asıl onun, yalnız onun kalıcı olduğunu sanırlar. Gelin de gülmeyin siz bu işle!” “Öz ile Biçim”, *Okunuma Mektuplar – Prospero ile Caliban*, YKY, 2007, s. 99.

Zor, fakat Spinozacı materyalizmi anlamak açısından çok önemli bir tanım bu... Buradan, Birey diye adlandırdığımız şeyin bazı cisimlerin/bedenlerin ya da parçaların özgül bir bileşimi ya da karışımı olduğunu; bu bileşimin de birbirlerine yapışmış cisimlerin belli bir ilişki içinde devinmelerinin, birbirlerine devinim iletmelerinin sonucu olduğunu öğreniyoruz. Demek ki bedenimiz, sayısız parçacığın belli ve bize özgü bir ilişkilenebilirliğiyle (özgün ve özgül bir devinim-dinginlik ilişkisi altında) bileşmesinden, biraraya gelmesinden oluşuyor. Bu bileşime biçim de diyor Spinoza. Böylece ölüm meselesi de açıklığa kavuşmuş oluyor: Bedenimizin bileşenleri kendi aralarındaki ilişkiyi korudukları sürece varolacak, bu bileşenler başka bir ilişkiye geçtiklerinde ise yokolacağız. Ölüm, parçaları birbirine bağlayan ilişkinin yitirilmesi ve bu parçaların çözülüp dağılmalarından ibaret. Spinoza'nın ifadesiyle: “[B]enim anladığım, ölüm, bedenin parçalarının birbirlerine karşı farklı bir devinim ve dinginlik ilişkisi edinecek tarzda düzenlendiklerinde meydana geliyor.” (IV, 39, not).¹⁵

Peki ama, bu ilişki niye yitiriliyor? Bedenimizi oluşturan parçacıklar arasındaki özgül ilişki er veya geç yitiriliyor, çünkü bu bileşimin ancak göreceli bir istikrarı var, kendisine yeten bir varoluşu yok. Bedenimiz varlıkta kalmak, varlığını sürdürmek için pek çok dışsal şeye ihtiyaç duyuyor: “İnsan Bedenini bileşerek-oluşturan bireyler ve dolayısıyla insan Bedeninin kendisi dışsal şeylerden pek çok şekilde etkilenir”; “İnsan Bedeni, varlığını sürdürmek için (*ut conservetur*), onu sanki sürekli olarak yeniden oluşturan (*continuo quasi regeneratur*) pek çok başka cisme ihtiyaç duyar” (II, postulat [konutlama] 3 ve 4). Yaşarken dışarıdan bir şeyler alıp vermediğim, dışsal cisimleri kendi parçalarım ile birleştirmede bir an bile yok. En başta sürekli solunum halindeyim. Sonra, sözcüğümü bu bildirişi okurken su içme gereği duymamın nedeni de bu. Yani kesintisiz bir biçimde dışsal şeyler tarafından etkileniyorum. Bu etkilenişler kimi zaman eyleme gücümü artırıp beni sevindiriyor, kimi zaman gücümü

15 Deleuze'ün Spinoza'yla ilgili yapıtlarını okuyanlar, onun bu süreci ne kadar güzel anlattığını hatırlayacaklardır. Deleuze biçimi oluşturan ilişkiyi “karakteristik ilişki” olarak adlandırıyor ve doğanın düzeninin yalnızca bu ilişkilerin sonsuz bileşme ve çözülüp dağılma süreçlerini içerdiğini gösteriyor. Bkz. *Spinoza: Pratik Felsefe*, U. Baker (çev.), Norgunk, İstanbul, 2005, s. 37-50.

azaltıp beni kederlendiriyor. Sözelimi su içtiğimde, birtakım dışsal cisimleri (oksijen ve hidrojen atomları vs.) kendi yararım için edinmiş oluyorum; böylece parçalarımın ilişkisini takviye ediyor, güçleniyor, ferahlıyorum... Ama ne olursa olsun, varolmak demek sürekli olarak etkilenme demek Spinoza için. Yaşam bu sürgit etkilenme haliyle özdeş. Öte yandan, etkilenmelerim sadece ihtiyaçlarımı karşılamakla kalmıyor, beni daha yetkin bir zihin yapısına taşıyacak hammadde de yine bu etkilenişlerde saklı. Zira zihin-beden paralelizmi gereği, bedenimiz ne kadar çok şekilde etkilenirse, zihnimiz de o kadar çok şey algılayabiliyor (II, 14). Etkilenmenin yanı sıra etkilemelerimin artması, özellikle kendimizi etkilemede nedensellik zincirinin ilk halkalarına yükselmemiz de buna bağlı.

Ne var ki, etkilenmeye açıklığımız bir bakıma bizim zayıf noktamız aynı zamanda. Çünkü sonsuzca şeyden sonsuz şekilde etkilenmeye muktedir değiliz. Her ne kadar doğamız değişmeden, yani parçalarımızın ilişkisi bozulmadan pek çok şeyden etkilenebiliyorsak da, eninde sonunda etkilenme eşiğimizi aşan bir şey geliyor ve bedenimizi tanımlayan o görelî istikrarı ortadan kaldırıyor. Etkilenişlerini en etkin ve rasyonel şekilde, yani kendisi için asıl yararlı olanı gözeterek ve tesadüfî maruz kalışları en aza indirgeyerek örgütleyen kişi bile, bir gün onun parçalarını dağıtacak bir dışsal cismin etkisine girmek durumunda kalıyor. Ölüm kaçınılmazdır, çünkü “[D]oğada daha güçlüsü ve daha kuvvetlisi olmayan hiçbir şey yoktur. Herhangi bir şey verilmişse, onu yok edebilecek daha güçlü bir başka şey vardır” (IV, aksiyom); “İnsanın varoluşta direnmesini/sürüp gitmesini sağlayan kuvvet sınırlıdır ve dışsal nedenlerin gücü tarafından sonsuzca aşılır” (IV, 3). Bu noktada, hem *conatus* kavramıyla, hem de Deleuze’un “ölümün indirgenemez dışsallığı” ya da “kötü karşılaşma olarak ölüm” diye adlandırdığı olguyla karşılaşıyoruz: Spinoza’ya göre hepimizi tanımlayan şey, varoluşta sınırsızca sürüp gitmeye çabalamamız. Hatta kişiyle onun varoluşa tutunmasını sağlayan çaba özdeş. (III, 6-8). Neden böyle? Nasıl bir şeyin tanımı onu dışlayan ya da yadsıyan bir şeyi içermezse, yaşayan bir insanın özü de onun yokluğu ya da ortadan kaldırılması demek olan ölümü içeremez de ondan. Belirsizce sürmeye yönelmiş ve herhangi bir sınırlandırmayı zorunlu olarak dışlayan bir çaba hepimizin özünü kuşatıyor. Özümüz bundan

başka bir şey değil zaten. Kendimizi varoluyor olarak imgeledikçe eyleme gücümüz ve sevincimiz artıyor, buna karşılık, öldüğümüzü, yok olduğumuzu düşünmek bizi zorunlu olarak kederlendiriyor, güçsüzleştiriyor, acizleştiriyor. O yüzden kaçınıyoruz varoluşumuzu ortadan kaldıran durumları düşünmekten: “Zihin kendi gücünü ve bedenin gücünü azaltan ya da engelleyen şeyleri imgelemekten tiksinti duyar” (III, 13, ön. sonucu). Yani Spinoza’nın gözünde, yaşadığımız sürece, biteviye yaşayacakmışız gibi yaşamak sağlıklı olan, *conatus*’un gücünü, sağlamlılığını gösteren tavır.¹⁶

Ölüm kesinlikle dışarıdan geliyor öyleyse. Etkilenme kudretimizi aşan ve bedenimizi bileşenlerine dağıtan bir dışsal nedenin sonucu... (III, 4) Karşı karşıya kaldığımız, kazanmak istediğimiz, bedenimizin ilişkisine yedirmek istediğimiz bir şey, gücümüzü artırmasını beklediğimiz şey, parçalarımız arasındaki devinim ve dinginlik, hız ve yavaşlık ilişkisini bozacak, çözüp dağıtacak... Ölümün mutlak dışsallığı *Etika*’da kesin bir kural. Öyle ki Spinoza intiharı da bununla açıklıyor.¹⁷ Bu konuya değinirken Seneca’nın intiharını örnek verdiğini söylemiştik. O kısmı okuyalım şimdi: “[H]iç kimse dışsal ve doğasına aykırı nedenler tarafından yenilmedikçe ona yararlı olanı ya da varlığını korumayı göz ardı etmez. Diyorum ki, birinin yiyecekten tiksinişmesi ya da kendisini öldürmesi doğasının zorunluluğundan değil, ancak ve her zaman dışsal nedenlerin zorlamasıyla olur. Bu da birçok şekilde meydana gelebilir; herhangi biri, [...] Seneca gibi, bir tiranın buyruğu ile kendi damarlarını açmaya zorlanabilir, yani daha büyük bir kötülükten kaçabilmek için daha küçük bir kötülüğü

16 Rousseau, vahşi insanı betimlerken, onun ölümden korkmadığını, çünkü ölümü tanımadığını söylüyor: “[Vahşi insanı] korkutan belalar sadece acı ve açlıktır; Ölüm değil acı diyorum, zira hayvan hiçbir zaman ölümün ne olduğunu bilemez; ölümün ve dehşetinin bilgisi, insanın hayvanlık durumundan uzaklaşarak gerçekleştirdiği edinimlerdendir.” *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*, GF Flammarion, Paris, 2008, s. 81.

17 Spinoza’da intiharin ontolojik konumunu inceleyen bir makale için bkz. Türker Armaner, “Etika’da İntiharin Ontolojik İmkânsızlığı”, *Baykuş*, Sayı: 5, Temmuz-Ekim 2009, Alef, İstanbul, s. 51-58. Özellikle şu satırlar: “[B]irinin varlığını bilinçli olarak sona erdirmesi de dışsal bir nedene bağlıdır – kişi, kendisi dışındaki şeylerle baş edemediğinde, kendi sınırlı gücünü aşan dışsal nedenler olduğunda bu kararı verir.”

yeğleyebilir; ya da nihayet meçhul dışsal nedenler imgelemine öyle bir eğilim verebilir ve Bedenini öyle etkileyebilir ki, doğasının yerini karşıt ve zihninde fikri bulunamayacak bir doğa alabilir. [...]” (IV, 20, not). Bir başka deyişle Spinoza’ya göre, ister açık bir baskı ya da zorlama, ister imgelemsel-bedensel bir başkalaşma yüzünden olsun, intihar sırasında, öldüren kişiyle öldürülen kişi aynı değil. Acılardan kurtulma ya da onurunu kurtarma gibi gerekçeler, ancak intihar eden kişiyi önce kendisi olmaktan çıkardığı ölçüde birer gerekçe sayılabilir. Dolayısıyla Spinozacı bakış açısından, Seneca’nın intihar edimi ne evrenin yasasıyla ne özgürlükle ne de felsefeyle bağdaşır.

Şimdi, bireyin gücünün sınırlılığı göz önünde bulundurulduğunda ölüm de en az yaşam kadar zorunlu gibi. Yine de bir fark var bana kalırsa. Spinoza’da yaşamının kendisinde kesin bir açık-uçluluk var; yani yaşamınki özü gereği zorunlulukken, ölümünki güç dengelerine dayalı, deyim yerindeyse ilineksel bir zorunluluk...

Ama görünen o ki, başta çifte ölümlülük diye adlandırdığımız ya da Deleuze’ün içsel ölüm dediği duygusal boyunduruğu, ne varoluş süremizin belirsizliği, ne ölümü imgelemeye yönelik doğal karşıtlık, ne de ölümün dışsallığı büsbütün ortadan kaldırılabiliyor... O halde neden *Etika*’da ölüm korkusuna ilişkin açık ve doğrudan bir tedavi bulamıyoruz? Bu sorunun cevabını baştan beri andığımız IV, 67’nin kanıtlamasında kısmen veriyor Spinoza. Diyor ki: “Özgür insan, bir başka deyişle aklın buyruğuna göre yaşayan insan, ölüm korkusuyla güdülmeyip, doğrudan doğruya iyi olanı arzular, yani kendisine tam olarak yararlı olan şeyin arayışı ilkesi uyarınca davranmayı, yaşamayı ve varlığını sürdürmeyi arzular...” *Etika*’nın en ayırt edici yönlerinden olan *olumlama mantığı* bu kanıtlamada da kendini gösteriyor: İyiye, doğruyu ya da erdemi bir şeylerden kaçınarak ya da herhangi bir dolayım ile değil, dolaysızca ve doğrudan doğruya arama ilkesini *Etika*’da her alanda görüyoruz. Kendisi için kötü olandan kaçınarak iyiye tutunmak, bilgisizliğin ve köleliğin göstergesi Spinoza’ya göre. Demek ki bilgenin işi, kötülükten kaçınmak değil, doğrudan doğruya iyiye aramak. Bilge ve özgür kişi, varoluştaki sürüp gitme çabasını kendisi için tam anlamıyla yararlı olduğunu bildiği şeylerle besleyecek: bilgiyle, eyleme gücünü ve sevincini artıracak insanların dostluğuyla, aklın kılavuzluğunda örgütlenen güç birlikleriyle ve varolan herkes için

en yararlı şey olan Tanrı ya da Doğaya yönelik zihinsel bir sevgiyle... Böyle böyle, ontolojik olarak zaten gerçek bir varlıkları olmayan ve asla upuygun fikirleri oluşturulamayacak olumsuzlukların (kötülük, ölüm vs.) psikolojik-etik etkileri de silinip gidecek. Ölüm ve ölüm korkusu, doğanın düzenini olduğu haliyle (demek ki zorunlu ve ebedi olarak, sürekli yenilenen oluşumlar-bileşimler olarak) algılayan biri için neredeyse görüş açısından çıkacak... Yani bu korkunun yoğunluğuyla, şeyleri upuygun bir biçimde bilme arasında kesin bir bağlantı var: İkinci türden bilgiye, yani Akıl'a ve üçüncü türden bilgiye, yani sezgisel bilime geçtikçe bu korku azalıyor. *Etika*'daki ifadeyle: "Zihin şeyleri ikinci ve üçüncü tür bilgiyle ne kadar çok anlarsa, kötü duygulara o kadar az maruz kalır ve ölümden o kadar az korkar" (V, 38). Ayrıca ikinci ve üçüncü tür bilgi, şeyleri, varlığın tek varoluş tarzı olan zorunluluk ve ebediyet veçhesi altında algılamayı sağladığından, zihnin ebedi parçasını yani upuygun fikirleri de azami ölçüde artıracak. Böylece ölüm, deyim yerindeyse, daha az zararlı, çünkü daha küçük bir kısmını ilgilendiren (upuygun olmayan fikirler, edilgin duygular vs.) bir şey olacak bilge-özgür insan açısından. Spinoza bu durumu şöyle açıklıyor: "İnsan Bedenleri pek çok şeye yatkın oldukları için, hiç şüphesiz hem kendileri hem de Tanrı hakkında büyük bir bilgiye sahip olan ve en büyük ya da asli kısımları ebedi olan, dolayısıyla da adeta ölümden korkmayan (*mortem vix timeant*) Zihinlerle ilişkili olabilirler" (V, 39, not).¹⁸

Öte yandan, kötü bir şeyden duyulan korkuyla iyiye yanaşmak da büsbütün mahkûm ettiği bir şey değil sanki Spinoza'nın. Ölümden korktuğu için yaşama (iyi bir yaşama) sarılan bir kişi, kendisine dayatılan normlara boyun eğerek, itaat yoluyla "daha iyi" yaşayabilir belki. Ama burada umut-korku gibi sallantılı duygular ve itaat mekanizması hep devrede olduğundan, bu "iyi"ye hep bir keder eşlik etmek zorunda. Spinoza bu açıdan hasta ile sağlıklı kişi ayrımını örnek veriyor: "Hasta insan ölüm korkusuyla iğrendiği şeyi yer; sağlıklı insan ise yemeğin

18 Spinoza'nın öne sürdüğü "zihin ebediliği" (V, 21 ve sonrası) yorumcuları çok uğraştırmış bir konu. Burada ayrıntısına girmeksizin zihin ebediliğinin dinlerin vazettiği kişisel ruh ölümsüzlüğünden farklı olduğunu, burada kişiyi ayırt eden imgelem ve bellek gibi öğelerin bedenle birlikte dağılıp gideceğini belirtelim. Kalıcı olan upuygun fikirlerse anonim, kişiliğimizin damgasını taşımayan şeyler.

tadını çıkarır ve böylece yaşamdan, ölümden korkması ve ondan doğrudan kaçması durumunda alacağından daha çok zevk alır” (IV, 63, not).¹⁹ Dolayısıyla, davranışları aynı olsa bile, yaşamı ya da etkinlik olarak yaşamayı gözeterek hareket eden insan ile ölme imgesine saplanmış ya da ölümden kaçınmayı ilke edinmiş insan arasında devasa bir fark var.

Toparlarken, Spinoza’nın Seneca’nın reçetesini şiddetle reddettiğini söylemeliyiz: Ölümlü düşünerek, ölüme kendini alıştırmak, ölümlü içselleştirmek ya da ölüm korkusunu yenmek mümkün olmadığı gibi, bu boşuna çaba zorunlu olarak kedere, güçsüzlüğe yol açacak. Ölüm üzerine düşünme, bırakın korkuyu azaltmayı ve hafifletmeyi, tam tersine sonluluğun – ilineksel de olsa – zorunluluğu gözümüze sokarak korkuyu artıracak... Öbür yandan, Epikuros’un ölümün hiçliğiyle yüzleşme tedavisini de geçersiz buluyor Spinoza: Ölümün duyumun yokluğu olduğu doğru ama, bir teselli değil. Teselli olmadığı gibi, yine keder uyandıran bir gerçek. Çünkü duyum yokluğu Spinozacı bir deyişle etkilenme yeteneğimizin de tamamen yokoluşu demek.²⁰ Oysa daha önce söylediğimiz gibi etkilenmeye açıklık bizi upuygun bilgiye, dolayısıyla da esenliğe ve kutluluğa götüren tek olanak. Spinoza’daki yetkinleşme süreci bir tür niceliksel dinamizm taşıdığından, ölüm her zaman yetkinleşmeyi kesintiye uğratan bir olay olacak. Yani ölüm tam da duyum yoksunluğu ya da etkilenme yeteneğinin sonu olduğu için kötü bir şey... Spinoza’nın önerdiği çare ise ölüme karşı ölümlü yok sayma ve sadece yaşamayı, ama gerçek bir etkinlik olarak yaşamayı önemseme. Bir tür yana kayma ya da etraftan dolaşma stratejisi bu. Ölüm, hakkında upuygun bir fikir oluşturulamayacak olumsuz ve muğlak bir nesne olmanın ötesinde, her ele alınışında zorunlu olarak kederli duyguları, aczi, hatta

19 Bu noktada aklıma son zamanlarda hayli revaçta olan sağlıklı yaşam çılgınlığı geliyor. Elbette bu sağlıklılık promosyonunun yararlarını yadsıyacak değilim. Ancak, burada esas saik sağlıklı yaşama gibi görünse de, sağlıklı ilgili gazete haberlerini, beslenme önerilerini vs. okuduğunuzda hepsine alttan alta egemen olan ölüm korkusunu hissetmemek olanaksız: endişelerle, korkularla dolup taşan bir sağlıklılık çabası bu.

20 Burada Jaquet’nin ikna edici akıl yürütme zincirini izliyorum. Bkz. “La peur de la mort”, *a.g.m.*, özellikle s. 280.

hurafeleri kışkırtan bir mesele. Ölüm bahsi, onunla ilintili korkuyu giderme amaçlı bile olsa, zehirleyici bir yön, belli bir kötücüllük barındırıyor. O zaman yapılacak tek şey, ölümü bir kenara bırakıp, bitimsiz gözüken sürekliliği içinde hayata, yaşamaya yoğunlaşmak. Bir duygunun ancak daha güçlü ve karşıt bir duygu tarafından ortadan kaldırılabileceğini biliyoruz (IV, 7). Öyleyse, ölümü düşünüp bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde kederin bizi ele geçirmesine izin vermek yerine, yaşamayı olumlayan sevinçli duygulara yönelmeliyiz. Ölümle ilgili kaygılar bizi yakaladığı anda, başka bir şeye atlamayı, bizi biraz olsun güçlendirecek, ayağa kaldıracak bir sevince tutunmayı denemeliyiz.²¹ Çünkü Spinoza'ya göre ölüm, ancak hayatın ve ebediyetin upuygun kavranışıyla, bilgiyle ve sevinçle yenilebilir.

21 Bu çok eprimiş, yıpratılmış sözleri yazarken, belki de bir sahicilik efekti olarak Edip Cansever'in şu dizeleri uğulduadı kafamda: “Çok denedim, karanfili sapı suya değince/ İçimde biri vurulur sanki/ Yeşime oyulmuş bir diriliş olur bir de/ Çalınır her sabah kapımın zili/ Açarım: ben haziranım/ Yaşamak, süresiz yaşamak eğilimi belki.” “Bir Yitişten Sonra”dan.

Soho Holding: Sanatsal Pratikler, Kentsel Dönüşüm ve Yaratıcı Şehir Miti

Anette Baldauf

Yaratıcı Şehir: Teknoloji, Yetenek ve Hoşgörü

2002 yılında Richard Florida çabucak Amerika'nın en çok satan kitapları arasına girecek olan *The Rise of the Creative Class (Yaratıcı Sınıfın Yükselişi)* adlı kitabını yayınladı.¹ Kitap kısa sürede Batı kentlerinin geleceğine yönelik tartışmaların temel referanslarından biri haline geldi. Endüstri kentlerinin yeniden yapılandırılması sürecine ideolojik bir zemin sağlayan bu kitap, aynı zamanda kent yeni baştan keşfedilirken hangi değerlere önem verilmesi gerektiği konusunda da somut bir rehber niteliğindeydi. Yaratıcılığın ABD ekonomisinin en etkin itici gücü olduğunu öne süren Florida, işçi sınıfının 19. yüzyıldaki devrimci öncü rolünü artık, günümüzde ekonomik ve politik ilerlemenin lokomotifi konumuna gelen yaratıcı sınıfın devraldığını dile getiriyordu. Florida, 2005 yılında yayınlanan, *The Flight of the Creative Class (Yaratıcı Sınıfın Kaçışı)* adlı bir sonraki kitabında “Yaratıcılık, ekonomik değer üretmek konusunda hammaddenin, işgücünün ve hatta sermaye akışlarının birincil önemini yerinden etti”, diyordu.²

Florida'ya göre, “yaratıcı sınıf” kavramı geniş bir profesyonel yelpazeyi içine almakta. Sadece sanatsal ve kültürel üretim yapanlar değil, aynı zamanda reklam, halkla ilişkiler, iletişim, finans ve hukuk

1 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2003.

2 Richard Florida, *The Flight of the Creative Class*, HarperCollins, New York, 2005, s. 218.

çevreleri, yazılımcılar ve akademik dünya da bu sınıfa dahil. Florida yaratıcı sınıf kavramını mesleki temelde tanımlarken yaşam tarzına ve “yaratıcı ethos” adını verdiği, boş vakit uğraşlarıyla, aile ve hatta siyasetle ilgili bazı beklentileri yaşam tarzıyla bağdaştırmaya büyük önem atfetmekteydi: “her türden farklılığa açık olmak ve yüksek kaliteli bir hayat tecrübe edebilmek” Florida’ya göre yaratıcı sınıfın iki temel kaygısını teşkil ediyordu.

Yaratıcı sınıf kavramını betimleyici ve normatif anlamlarda kullanmak arasında gidip gelen Florida, yazılarında bu sınıfın yerleşikliğini ampirik verilerle vurguluyordu. Florida, çeşitli göstergeler ve etkileşim tablolarını baz alarak “yaratıcı sınıf”ı oluşturan meslek gruplarının durmaksızın yükselen bir Gayrisafi Milli Hâsıla ürettiğini ve bu büyümenin de eşitsiz bir şekilde dağıldığını öne sürüyordu. Bu GSMH üretimi ona göre “yaratıcı şehirler”de, yani nüfusunun büyük oranını yaratıcı sınıfın oluşturduğu şehirlerde yoğunlaşmaktaydı. Florida, buradan hareketle bir yaratıcı şehrin oluşması için gerekli olduğunu düşündüğü koşulları ölçmek ve sıralamak için bir yöntem arayışına girmiştir. Araştırmasının sonucu olarak yazar, bir alanı yaratıcı sınıf için cazip hale getiren üç değişkenin altını çizer: Teknoloji, yetenek ve hoşgörü. İlk iki unsur herhangi bir post-endüstriyel kent portresinin standart nitelikleridir. Bu nedenle Florida geleceğin kent mühendisliğine yaptığı bir katkı olarak üçüncü unsur olan hoşgörüyü göklere çıkarır. Florida şehirlerin ve bölgelerin sanatçılara, yabancı uyruklu sakinlere ve eşcinsellere açık oldukları takdirde gelişeceğini öngörür. Sanayi sonrası gelişimin prototipi olan New York’un Soho’suna bakarak şöyle der: “New York’un SoHo’su veya San Francisco’nun SoMa’sı gibi merkezi mahallelerin mutenalaştırılmasını ele alalım. Buralarda ilk önce ne oldu? Biraz duyarlı herhangi bir kentsel gelişim gözlemcisinin de ortaya koyabileceği gibi, bu mahallelerdeki fabrika ve atölyelerin köhnemiş tesislerinden taşınmasıyla, buralarda ilk olarak mavi yakalılar mesleklerini kaybetti. Onların terkettikleri yerlere, sanatçılar, kültürel anlamda yaratıcı kişiler ve göçmenler taşınmaya başladı. Çoğu zaman yasadışı dönüştürmelerle ve kendi alın terleriyle hayat verdikleri bu harabelerin mülkiyeti üzerinde hak iddia ettiler. Sonra eşcinseller ve yalnız yaşayan bekârlar gelmeye başladı. Çok daha sonraları (öncü

gruplar gayrimenkul değerlerini artık yükselttikten sonra) aileler, iş dünyası, yuppie'ler, teknoloji-bazlı şirketler ve perakende satış yapan dükkânlar peyda oldu".³

Bu noktada sözlerime Florida'nın ana öncülüne karşı çıkararak devam edeceğim, ve Soho'yla Lower East Side'in (New York) gelişimini yeniden yorumlayarak, bu mahalleleri eninde sonunda kurumsal tüketim mekânlarına dönüştüren şeyin hoşgörü olmadığını, hatta hoşgörüsüzlük, daha doğru ifade etmek gerekirse sıfır hoşgörü olduğunu öne süreceğim.

Bunu bugün hâlâ New York'u evrenin merkezi olarak alan bir kültürel emperyalizme katkım olsun istediğimden değil, pek çok başka şehircilik uzmanı gibi, New York'un savaş sonrası gelişiminin birçok Batı şehrinin geçirdiği dönüşümün tipik bir örneği olduğunu düşündüğüm için yapıyorum. Benim argümanım şu: New York şu iki gelişim tarzı açısından tam bir kent laboratuvarı sayılır: a) Sanayi sonrası dönüşüm: üretim tarzlarında endüstriyelden post-endüstriyele kayış; b) Neoliberal dönüşüm: kent idaresinde dağıtımçı bir tarzdan girişimci tarza doğru kayış.

Bana göre, her iki gelişimin de *sanat ve arzu* ile belirli ve çoğu zaman sorunlu bir ilişkisi var. Sanatsal pratikler Batı şehirlerini şekillendiren ve organize eden yeniden ölçeklendirme süreçlerinin merkezi aracı olurken, sanatçılar da – isteyerek ya da istemeyerek – şehrin yeniden yapılandırılmasının oyuncularını halini aldı.

Richard Florida New York'u yaratıcı şehirlerin bir sembolü gibi gördü. New York, şehrin ekonomisinin yaratıcı endüstriler (*creative industries*) tarafından yönlendirildiği bir kent olarak görüldü. Hatta yaratıcı endüstriler şehrin tanımını yapıyor, daha net konuşmak gerekirse, şehri markalaştırıyordu (*branding*).

New York'u bir marka olarak düşündüğümüzde, markalaştırma stratejisinin çok önemli öğelerinden birinin yaratıcılık kavramı olduğunu düşünüyorum. 80'li yıllarda bu böyleydi. Şehrin çılgın, asi, underground sanatsal pratiklerin odağı olarak nam salması şehrin post-endüstriyel dönüşümünün de temelini attı: biraz punk, biraz rock&roll ve epeyce bohem.

3 Florida, *The Rise of the Creative Class*, s. 44-45.

Houston Street'in güneyinde kalan Soho, genel olarak New York'un merkezi ve ruhu olarak kabul edilir.⁴ Aynı zamanda da endüstriyel kentlerin ayakta durma öyküsünün rehberi niteliğindedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Soho New York'un kumaş, cam ve porselen üretim merkeziydi. Prestijli işyerleri merkezin dışına taşınınca, bunların yerini kötü çalışma şartlarının hâkim olduğu imalathaneler aldı. Bu dönemde Soho'dan "yüz dönüm cehennem" olarak bahsediliyordu. New York'un dünyanın kültür başkenti olma iddiasına soyunduğu dönem 50'lerin sonuna rastlar. Bu dönemde sanatçılar bu bölgede yaşamaya, boş fabrika alanlarında yasadışı olarak çalışmaya ve buralarda hak iddia etmeye başladılar. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş) adlı kitabında, Serge Guilbaut kültürel hegemonyanın ekonomik ve siyasi açıdan zayıflamış olan Paris'ten New York'a kaymasının, ABD'nin savaş sonrası ekonomik patlaması, liberalizmi ve ayrıca soyut dışavurumcu hareketin rezonansı sayesinde gerçekleştiğini öne sürer. Soğuk savaş ideolojisi ile içiçe geçmiş olan Soyut Dışavurumculuk hareketi propaganda ve illüstrasyonun çağrıştırdıklarından uzak dururken, bir yandan da toplumsal mutabakat duygusunu koruma iddiasındaki bir "politik apolitizm"i savunuyordu. Sanatçılar politik olarak tarafsız bir öncü (avangard) rolü üstlendi; hiçbir özür borcu hissetmeden ticariliğe sıkı sıkı sarılıp sanatların asıl meselesinin estetizm ve kendini ifade edebilmek olduğu doktrinini yeniden canlandırdılar.⁵

4 Soho, aslında kentin Little Italy ve Greenwich Village, ve kentin ana akslarından biri olan Houston Street arasında kalan, ve daha önce herhangi ayrık bir ismi olmayan kısmına Baldauf'un bahsettiği kentsel gelişimlerin sonrasında "South of Houston" (Houston'ın güneyi) deyiminin kısaltılmasından üretilerek takılmış bir isimdir. (ç.n.)

5 Rosalyn Deutsche ve Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification", *October*, Cilt 31, Kış 1984, s. 91-111.

Entelektüel, estetik ve politik özgürlüğe böylesine vurgu yapan ve toplumsal eleştiriden dikkat çekecek kadar yoksun olan Soyut Dışavurumculuk hareketi ister istemez soğuk savaş cephesinin ideolojik bir oyuncusu haline geldi.⁶ Küresel mânâda politikanın işe bulaşmasıyla, New York sanatçıları da kendi şehirlerinin geleceğinin tanımlanması için verilen kavgada önemli bir rol oynadılar. 1964'te sanatçılar ve şehir, toplumbilimci Sharon Zukin'in "kültür ve sermaye arasında tarihi bir uzlaş" olarak tanımladığı bir pazarlığa oturdular. Bu uzlaşma ile kentin gelişiminin sanatsal pratikler tarafından yönlendirilmesinin temeli atılmış oldu.⁷ New York şehir yönetimi sanatçılarla ailelerinin Soho'nun imalathane loftlarını ve ticaret alanlarını, birarada yaşamak ve stüdyo olarak kullanmak üzere kiralamalarına olanak sağlayan bir karar değişikliğine imza attı. Yüzlerce sanatçı Soho'ya taşındı. Hemen ardından galeriler geldi. Leo Castelli'nin yakın geçmişte bahsettiği gibi, 1971'de "buralar tam bir çöldü. İyi hatırlıyorum, sadece tek bir restoran vardı, o da Spring Caddesi'ndeki Fanelli's. Kimsenin (yani müze küratörleri, koleksiyonerler, sanat camiası) buralara gelmeyeceğinden korkuluyordu. Bu korkuların tamamen yersiz olduğu ortaya çıktı."⁸

70'li yılların başında çoğunluğunu sanatçıların oluşturduğu yerel menfaat grupları dökme demir binaları ve kaldırım taşlı sokaklarıyla Soho'nun tarihi açıdan şehrin simgesi sayılması gerektiği iddiasıyla harekete geçti.⁹ 1973'te nihayet başarılı olduklarında çıkarılan koruma yasası Soho'nun gelecekteki mekânsal soyutlaması açısından çok önemli bir şart koyuyordu: Önceleri endüstriyel daha sonra bohem olan bu otantik alanın görüntüsü olduğu gibi donduruldu. Bu durum güçlü kent efsanelerinin yaratılması için uygun bir

6 Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, Artforum, 15/19, Haziran 1974, s. 39-41.

7 Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Rutgers University Press, Baltimore, 1989.

8 <http://www.nytimes.com/1993/01/03/realestate/if-you-re-thinking-of-living-in-soho.html?pagewanted=1>.

9 Charles R. Simpson, *SoHo: The Artist in the City*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

ortam oluşturdu. Bankerler, emlakçılar, medya kodamanları ve yeni yeni ortaya çıkmakta olan profesyonel-yönetici sınıfla el ele veren sanatçılar üretimle öne çıkan kent manzarasının radikal bir biçimde tüketim manzarasına dönüşmesinin yolunu açtı. Mekânsal koruma ve kozmetik estetikasyon sürecinde, “loft yaşamı” bohem hayat tarzının âlâmetifarıkası oluverdi. Loft yaşamı rüyası, endüstrileşmenin nostaljik bir biçim almış bir dekor şeklindeki göstergelerini güvenli ve temiz bir post-endüstrinin gösterişli bir biçimde sergilenmesi için harekete geçirdi. Sharon Zukin bunu şöyle ifade eder: “Yaratıcı ve üretken sanatçılar için kısa vadeli bir kazanç kaynağı olarak görölen ve sanatın altyapısının üretimi için verilen devlet desteğı, uzun vadede konut gelişimcilerine altın tepside sunulan bir kaynak halini aldı.”¹⁰

70’lerin sonlarına gelindiğinde Soho’daki sanatsal üretim giderek kurumsal bir havaya büründü ve emlak fiyatları fırladı. 1986’da Soho sakinleri yeni bir bölge yasasının çıkarılması için bastırdı. Bu yasa artık Soho’ya taşınacak kişilerin sanatçı olması zorunluluğunu getiriyordu¹¹. Bu yasa yürürlüğe kondu ama hiçbir zaman uygulanmadı. Çok geç kalınmıştı, birçok şey tehlikeye atılmış olacaktı. 1980’lerde, prestijli moda mağazaları Soho’ya taşınmaya başlamıştı. 1982’de Comme des Garçons bir galeri estetiğı yaratarak giysileri adeta bir sergi objesi gibi yerleştirdi. Birkaç sene sonra Helmut Lang; Jenny Holzer, Louise Bourgeois ve Richard Serra’nın sanat eserlerinin yanında, minimalist moda ürünleri sunmaya başladı. Kısa süre içinde Marc Jacobs, D&G, Kenneth Richard, Betsey Johnson, Rene Lezard ve diğerkleri Soho’nun şık köşelerini tutmuşlardı bile. Soho’nun artık alışveriş merkezine benzer, ticari bir koridora dönüşmeye ve başarılı bir şekilde daha homojen bir hal almaya başladığı 90’lı yılların ortalarına gelindiğinde pek çok New Yorklu şu iki soruyu sormaya başladı: “Soho bitti mi? Yeni cephe neresi olacak?”

10 Zukin, *Loft Living*, s. 118.

11 “...düzenli olarak resim, heykel, sahne sanatları veya yaratıcı sanatlar (koreografi, film yapımı vb.), güzel sanatlar alanında çalışan veya müzik bestelemek gibi sanat faaliyeti kabul edilen bir mesleğe sahip kişiler.”

Tarih kendini tekrar eder, ilkin trajedi, sonrasında fars olarak...

Daha az kira ödemek isteyen veya altkültürel kimliği olan bir sanat çevresi arayışına girmiş olan sanatçılar daha 70’li yıllarda Lower East Side’a taşınmaya başlamıştı. New York’un en yoksul mahallelerinin bulunduğu bu bölgede toplam nüfusun % 40’ından fazlasının fakirlik sınırı altında yaşadığı düşünülüyordu.¹² Lower East Side’da sanatçılar ucuza kiralayabilecekleri yerler buldular. Buralarda tuttukları dairelerinde veya dostlarının yaşadığı binalarda birtakım deneysel gösteriler organize etme imkânı buldular. Bir örnek vermek gerekirse, 1981 yılında underground oyuncular Pati Astor ve Bill Stelling, 10. Sokağın Doğu kısmında kalorifersiz bir ticarethane binasında Fun Gallery adında bir yer açtılar. Burada “varoş sanatının örneklerinin sergilendiği, rap müzik ve break dans gösterilerinin yapıldığı mini-festivaller düzenlediler; duvarlar da grafittilerle kaplıydı.” Buranın en prestijli sanatçıları Jean-Michel Basquiat ve Keith Haring’di. Galerinin en büyük başarılarından biri, şehrin eteklerinde yaşayan sanatçıları şehir merkezine çekmek oldu. Böylelikle grafiti sanatı sokaklardan tuval üzerine aktarılmış oldu. Bu kayma, sokak sanatının, Harlem sokaklarını gezmeye asla cesaret edemeyecek olan beyaz izleyiciler için bile tüketilebilir hale gelmesini sağladı.

Soho deneyiminden ders alan yetkililer, yeni gelenleri kentin sahip olduğu gayrimenkullerin ıslah edilip kendilerine sunulacağı vaadiyle çektiler. Ayrıca, yeni bir bölge düzenleme yasası çıkarıldı. Bu yasa ticari mülklerin beş yıllık sözleşmelerle sanatçılara kiralanmasına olanak sağladı. Ancak sözleşmelerde kira stabilizasyonuna dair bir madde bulunmuyordu. 1984’e gelindiğinde 14 adalıklı bir alanda 70’den fazla ticari galeri bulunuyordu. Ve East Village sanat camiası New York sanat dünyasının çalışmalarına tam anlamıyla entegre olmuştu. Medya bu yeni sanat ortamını “özgürleşme” ve “yenilenme” gibi agresif bir dille göklere çıkardı. *Flash Art* adlı sanat dergisinde, sanatçı ve eleştirmen Nicholas Moufarrege camianın başarısını şu sözlerle

12 Deutsche ve Ryan, “The Fine Art of Gentrification”

açıkladı: “Orman kanunlarının geçerli olduğu bu ortamda en sağlam olan ayakta kalır eninde sonunda kalite galip gelir” *Artforum*’da eleştirmen Rene Ricard, kafasındaki ideal sanatçıyı Lower East Side’a yerleştirdi ve onu şöyle tarif etti: “Askerlerimin, yani sanatçılarımlarım genç ve güçlü olmasını isterim. Uyanık olmalı ve olağandışı marifetlerini sergilemek için sonsuz bir enerjileri olmalı.”¹³ *Art in America* dergisinde Lower East Side, sanat üretimi için bereketli bir toprak olarak nitelendi: “Benzersiz bir karışım bu, yok yok, fakirlik, punk rock, uyuşturucu, kundakçılık, Hell’s Angels, şarapçılar, fahişeler ve ayrıksı avangard macera sahnesini daha da güçlendiren yıkık dökük evler, binalar.”

East Village sanatı hızla büyüdü (Yıllar sonra New York’taki New Museum’da yer alan bir sergi için kullanıldığında East Village sanatı ifadesi bir etiket oldu). Köhnemiş ve yıkık dökük apartmanların ve çöpler atılmış kaldırımların yer aldığı görüntüler ulusal ve uluslararası medyada geniş yer buldu. Bu görüntüler sanatçıların üretiminin kültürel izleriyle ilintilendirildikçe yeni bir anlamlandırma süreci başlamış oldu: Bu eserlerin değerlendirilmesi korku ve iğrenme yerine merak ve arzuyla yapıldı. 80’lerin sonlarında, yaratıcı yükseliş başaşağı gitti. Sanat mekânlarının çoğu kapandı. Hızlı yükseliş ve düşüş genellikle finans ve hizmet sektörlerinin tetiklediği uluslararası bir sanat spekülasyonu dalgası ile ilişkilendiriliyor.¹⁴ Ama Lower East Side’ın zihinsel ve fiziksel olarak yeniden üretimi kendi yolunda ilerliyordu, ve bu yeniden inşa sürecinin artık onu vareden sanatsal pratiklerle en ufak ilgisi yoktu.

Çoğu yerde beş yıllık sözleşmelerin süresi daha sona ermeden kiralar % 400-600, hatta bazı yerlerde % 1000 arttı. Emlakçılar, eski kiracılar ve mahalleye yeni gelenler arasında vahşi bir savaş başladı. 1988’in Ağustos ayında New York polisi, pek çok insanın East Village’in kalbi kabul ettiği Tompkins Meydanı Parkı’nı boşaltıp, burayı kanlı bir savaş alanına çevirince bu süreç iyiden iyiye kızıştı.

13 A.g.e.

14 Kurt Reymer, Daniel Webb ve Christopher Mele, *Selling the Lower East Side*, University of Minnesota Press, 2000; bkz. <http://www.upress.umn.edu/sles/Chapter7/ch7-3.htm>.

Mutenalaştırma terimini ilk olarak 1960'larda İngiliz sosyolog Ruth Glass, üst tabakanın Londra'nın şehir merkezine nasıl geri döndüğünü izah ederken kullandı. "Eski püskü, gösterişsiz, küçük, kafes gibi evler [...] bunlar kira kontratları sona erince ele geçirildi. Artık şık ve pahalı evlere dönüşmüşlerdi [...] Belli bir bölgede bu 'mutenalaştırma' süreci bir kere başladı mı, orada, yerleşik olan işçi sınıfı çalışanlarının hepsi veya büyük bir çoğunluğu yerlerinden olana ve bölgenin toplumsal karakteri bütünüyle değişene dek devam eder."¹⁵ Coğrafya uzmanı Neil Smith görüşlerini Glass'ın yaklaşımının üzerine inşa ederek, Tompkins Meydanı Parkı'nın içinde ve etrafında meydana gelen süreçleri açıklamaya çalışmış ve bunları 'yağmacı bir sınıf' ve 'ırk savaşı' olarak nitelemiştir.¹⁶

Smith'e ve pek çok başka Marksist coğrafya uzmanına göre, mutenalaştırma sadece bir mekânsal sahiplenme sürecinden ibaret değildir; sanayi sonrası üretim tarzları ve emlak spekülasyonu da yakından alakalıdır. Smith bu konuda şöyle der: "Sermaye getiri oranının en yüksek olduğu noktaya akar. Sermayenin banliyölere doğru kaymasının yanı sıra, kent-içi sermayenin durmaksızın devalüe olması, eninde sonunda kiralılar arasında bir fark meydana getirecektir. Bu fark yeterince büyüdüğünde, [...] başka yerlerde mümkün olan getiri oranlarını zorlayacak bir rehabilitasyon başlayabilir. Ve sermaye tekrar içeri akar. Evet, mutenalaştırma bir kente dönüş hareketidir, buna itirazım yok, ama insanlardan ziyade sermayenin kente dönüşü hareketidir."¹⁷

Mart 1977 ile Mart 1984 arasında New York ekonomisine 215.000'den fazla iş ilave oldu. Bu işlerin çoğu ticari hizmet sektöründe ya da finansal endüstrilerde yaratıldı. Aynı süre zarfında şehrin endüstriyel tabanında 100.000'i aşkın iş silinip yokoldu.¹⁸ Smith için mutenalaştırma intikamcı bir şehrin (diğer bir ifadeyle,

15 Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, Macgibbon & Kee, Londra, 1964, s. 18.

16 Neil Smith, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, New York, Londra, 1996, s. 3-29.

17 A.g.e., s. 71.

18 Deutsche ve Ryan, "The Fine Art of Gentrification"

hıncını ayrımcılığa maruz kalanlardan ve fakirlerden alan bir şehrin) mekânsal tezahürüdür. Ama popüler neoliberal ideoloji içinde, şehrin dönüşümü kentin endüstriyel üretim tarzlarından post-endüstriyel üretime doğru kaymasının doğal bir süreci olarak tarif edilir. Bu durum endüstriyalizmin alanlarının iyileştirilmesi gerekliliğini doğurur ve bunun sonucu olarak da işçi sınıfı nüfusunun bölgeyi terketmesi gerekir. Yaygın olarak kullanılan “yeniden hayat verme” ve “rönesans” söylemleri bir anlamda bu mahallelerin Lower East Side’da olduğu gibi, sanatçıların müdahalesinden önce çok cansız, hatta bir anlamda ölü olduğunu dile getiriyordu.

Mutenalaştırılan alanı fethedilmeyi ve medenileştirilmeyi bekleyen kentimsi bir orman veya vahşi bir bölge olarak ele alıyorlardı. Buradan hareketle toplumsal çatışmaları mitoloji âlemine sundular.¹⁹ Aslında pek çok kent sosyoloğu araştırmalarında mutenalaştırmanın zıtlıkları daha da kızıştırdığını öne sürdü: Bu yeniden biçimlendirme süreciyle kapı önlerinde, otobüs duraklarında gayet canlı bir şekilde gündelik hayatlarını yürüten işçi sınıfı grupları canlılıklarını yitirdi, ve dikkat sokaktan mahremiyet alanlarına, kendi içinde kapalı, çoğunlukla da güvenli sitelere yöneldi.²⁰

Daha 1989’da coğrafya uzmanı David Harvey kent yönetiminin paylaşırmacı olmaktan uzaklaşarak girişimci bir tarza doğru kaymakta olduğu uyarısında bulunmuştu: Belediyeler kamu hizmetlerinde kısıntılar yapmaya başladı. Kent idaresinin idari sorumluluklarının büyük bir kısmı kamu-özel sektör ortaklıklarına devredildi. O dönemlerde sokakların temizlenmesi, çöplerin toplanması veya polislerin devriye gezmesi gibi kent hizmetleri bu kuruluşlar tarafından verilirken, daha sonra bu hizmetler giderek artan bir hızla hükümetlerin bütçe kısıtlamalarına kurban gitti. Bu bağlamda, Harvey neoliberalizmi zenginliğin yeniden paylaşılmasının bir yolu olarak tanımladı. Diğer bir ifadeyle: hakların, kaynakların, başkalarına ait varlıkların kamulaştırılması aracılığıyla sermaye birikiminin sağlanması. Harvey’e göre neoliberalizm kapitalizmin en yakın tarihli

19 Simpson, *SoHo: The Artist in the City*.

20 Robin Kelley, *Yo’ mama’s disfunkcional!: Fighting the Culture Wars in Urban America*, Beacon Press, Boston.

tecellisiydi. Ve Harvey neoliberalizmin amacının işçi sınıfının disiplin altına alınması ve gücünün elinden alınması olduğu konusunda ısrarlıydı.²¹ Harvey'e göre neoliberalizm bireysel özgürleşme, hürriyet ve serbest piyasa söylemleri arkasına saklanmış bir sınıf projesidir; neoliberalizmin esas doğası ise sınıf savaşıdır.

Pek çok coğrafya uzmanının iddia ettiği gibi, bu kavganın merkez üssü New York'taydı. New York neoliberal deneylerin yapılacağı coğrafi bir hedef ve kurumsal bir laboratuvar halini aldı. "Gerçekte varolan neoliberalizm" analizlerinde Neil Brenner ve Nik Theodore kütsel sermaye akışlarının ve spekülaf finansal hareketlerin çok istikrarsız gelişmelere ve toplumsal kutuplaşmalara neden olduğunu dile getirdiler. Bu yazarlara göre, neoliberalizm bir yandan piyasa odaklı bir ekonomik büyüme seçkinci tüketici pratikleri üretirken, öte yandan da alt sınıf üzerinde bir kontrol sağlıyor ve bu gruba bir düzen getiriyordu.²²

Sıfır Hoşgörü ve Sokakların Militarizasyonu

1990'ların başından itibaren, neoliberal yeniden yapılanmaya ve onun merkezi yeniden biçimlendirme aracı olan mutenalaştırmasına, giderek artan bir şekilde militarize olan sokaklar eşlik etti. 1993'te "toplumun geleneksel üyelerine" daha "kaliteli bir yaşam" sunma sözü veren Rudolph Giuliani belediye başkanı seçildi. William J. Bratton'un New York Polis Departmanı'nın en tepe yöneticisi olarak atandığı 1994'te başlatılan kent politikası programının adı şöyleydi: "Sıfır Hoşgörü". Bu kavram aslında uyuşturucuyla ilgili yasanın federal olarak 1980'lerde yürütölüş tarzı ve o dönemde izlenen politikalardan feyz alıyordu ve belli bir topluluğa has olduğu düşünölen bazı suçların

21 David Harvey, *The New Imperialism*, Oxford University Press, Oxford, 2003; David Harvey, "Neo-Liberalism as Creative Destruction", *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88 (2006), s. 145-158.

22 Neil Brenner ve Nik Theodore, "Cities and the Geographies of 'Actually Existing Neoliberalism'", *Antipode*, Sayı: 34/3, 2002, S. 356-386; Neil Brenner ve Nik Theodore (yay. haz.), *Spaces of Neoliberalism: Urban Restructuring in North America and Western Europe*, Blackwell Press, Oxford, 2002.

işlendiği bölgelere ilave kolluk gücü ve kaynakları ayrılmasına dayanıyordu. Bu politika gereği, bireyin içinde bulunduğu koşullar (hemen hemen) hiç dikkate alınmaksızın en ufak bir yasa ihlaline derhal ve çok sert yanıt veriliyordu²³. Yaklaşım 80’li yılların başlarında geliştirilmiş olan Kırık Pencereler Teorisi ile meşrulaştırılmıştı. Bu teori “grafitti, çöp, kırık camlar gibi küçük problemlerin görmezden gelinmesi, geri dönülmez bir bozulma duygusu yaratır, bu duygu da insanların cemaatlerini terketmesine veya cemaatten uzak durmasına sebep olur”, diyordu.²⁴

New York’u kökten dönüştürmek isteyen Giuliani polislik faaliyetlerinde agresif bir “yaşam kalitesi” yaklaşımı uyguladı. Bu yeni yaklaşımda ayakta durmak, birarada durmak, turnikeden atlayarak geçmek, kamuya açık alanlarda uyumak, yemek yemek ve/veya içki içmek gibi normalde suç teşkil etmeyen bazı davranışların yanısıra grafitti yapmak, kamuya açık yerlerde işemek, dilencilik, sokağa çöp atmak veya izinsiz tezgâh açmak gibi küçük çaplı suçlara da odaklanılıyordu. Giuliani yönetimindeki intikamcılık, evsizleri, dilencileri, fahişeleri, araba camı temizleyicilerini, terkedilmiş boş mekânlara yerleşen işgalcileri, grafitti sanatçılarını, dikkatsiz giden bisikletlileri ve kural tanımaz gençliği kent düzeninin karşısındaki en temel tehdit olarak görüyor ve çürümüşlüğü müsebbibi olarak tanımlıyordu. Sokaklarda polis varlığının artırılmasını teşvik eden sıfır hoşgörü döneminde tutuklama ve gözaltı oranları hızla tırmandı.

Kısa sürede açıkça görüldü ki, sıfır hoşgörü politikaları ve kanunları ırksal bir eğilimin peşindeydi. Burns Gençlik Adalet, Doğruluk ve Eşitlik Enstitüsü’nden (Burns Institute for Juvenile Justice, Fairness and Equity) Audrey Grace’in bu konudaki eleştirisi şöyleydi: “‘Yaşam kalitesi’ suçlarıyla ilgili olan ve ‘şüpheli görülmek’ gibi nesnel sebeplerle yapılan tutuklamalarda tutuklananların büyük

23 Incite (Women of Color against Violence), Quality of Life Policing; bkz. http://www.incite-national.org/media/docs/3316_toolkitrev-qualitylife.pdf.

24 .George Kelling ve James Willson, “Broken Window”, *Atlantic Monthly*, Mart 1982, bkz. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/4465/>.

çoğunluğunu Afrikalı-Amerikalılar oluşturunuyordu.”²⁵ Grace’in yanısıra pek çok eleştirmen de, sıfır hoşgörü politikasının azınlık gençliğini, “efendi” Amerikalıların güvenliğini vahşi biçimde tehdit eden ve korkunç tipler olarak yansıtan ırk bazlı korkuları ve ırkçı kodları harekete geçirmek için biçilmiş kaftan olduğunu dile getirdi.

New York polisi “sıfır hoşgörü”nün şehirdeki suç oranında % 17 düşüş sağladığını öne sürdü. Ama eleştirmenler karşı görüş olarak 90’ların ortalarında cinayetlerde meydana gelen düşüşün demografik gerekçeleri olduğunu, ekonomik iyileşmenin ve başta kokainin ortadan yokolması gibi, uyuşturucu piyasasında meydana gelen değişikliklerin bu sonucu getirdiğini söylediler. Eleştirmenlere göre, yaşam kalitesi temelli polislik faaliyetlerinin, kırık pencereler teorisinin ve sıfır hoşgörü politikasının gerçek suç oranları üzerinde çok az etkisi vardı. Bu unsurlar sadece halkın kendisini emniyette hissetmesini sağlıyordu. Amerika’nın büyük bir buhran içinde bulunduğu 1980’lerde yeni “sıkı” hükümet politikasıyla nüfusu, özellikle de fakirlerin çocuklarını eğiten, bilgilendiren, halka iskân ve beslenme imkânı sağlayan destekleyici kamu hizmetlerine ayrılan bütçe azaltılmıştı. En basit örnek olarak, azınlık gençliği için konmuş olan okul sonrası programların kapatılmasıyla daha fazla sayıda insan sokaklarda vakit geçirir oldu. Ama pek çok beyaz, onca Afrikalı-Amerikalı oğlanın başlarında biri olmaksızın sokaklarda takılıyor olmasını bir tehlike işareti olarak algıladı. Dahası, birçok eyalet kentlerinin daha emniyetli gözükmesini sağlamak amacıyla gençlik adaletine olan yaklaşımlarını değiştirdi. 1985-2000 yılları arasında hapishane nüfusu 744.206’dan 2 milyona çıktı. Hapishanelere ayrılan bütçe de 1980’de 7 milyar dolarken 2000 senesinde 40 milyar dolara tırmandı.²⁶

25 Audrey Grace, “Explaining the Shift: A three-part blog on factors contributing to disparities in the juvenile justice system”, Burns Institute for Juvenile Justice, Fairness and Equity, 19 Haziran 2009, bkz. <http://www.burnsinstitute.org/article.php?id=135>.

26 Henry Giroux, “Racial injustice and disposable youth in the age of zero tolerance”, *Qualitative Studies in Education* 16/4, s. 553-565, bkz. http://www.csub.edu/~danderson_facile/docs/Week8_1.pdf.

Belediye Başkanı Giuliani 1994 senesinde Bratton’u Polis Şefi olarak atadığında, Bratton da hemen altındaki en yetkili makama, Jack Maple’ı getirdi. Daha önce New York metrolarında suçla savaşılmış olan Maple suç verilerini bilgisayarda sentezleyerek ve etkin bir suç haritası yaratarak suç oranını düşürdüğü iddiasıyla Bratton’un dikkatini çekmişti. Önce kendi halkına, kısa süre sonra da uluslararası kamuoyuna tanıtılan yeni stratejinin adı bilgisayarlı istatistik (*computerized statistics*) sözcüklerinden türetilmiş olan “COMSTAT”tı. Bu strateji suça karşı savaşta zafer kazandıran bir araç olarak pazarlandı. Giuliani 1996 yılında Bratton’u görevden aldığı anda Maple da peşinden gitti. Daha sonra ortağı John Lindner’le birlikte dolgun ücretli bir danışman olarak çalışan Maple, aralarında Newark, New Jersey, Philadelphia, Baltimore ve hatta İstanbul’un da bulunduğu birçok büyük kent için çalıştı. 1999’da Maple *The Crime Fighter* adlı kitabını yayınladı. Ayrıca CBS televizyonu tarafından 2000-2004 yılları arasında haftada bir yayınlanan bir polisiye drama olan *The District* adlı dizinin de ilk örneğinin yazarları arasında yer aldı. Dizi Washington’da yaşayan bir polis şefinin iş ve özel hayatını konu alıyordu. 90’lı yılların sonuna gelindiğinde, Giuliani’nin sözümona sihirli müdahaleleri pek çok silahsız Afrikalı-Amerikalı erkeğin New York sokaklarında öldürülüyor olması nedeniyle giderek daha ağır eleştirilere maruz kaldı. Ama Maple’ın yarattığı dramada polislerin gaddarlığı ile gündelik yaşam arasındaki ilişki kesilmişti; polis vahşeti kurgusal bir perdeye aktarılmıştı.

New York’ta ekonomi 1990’ların ortalarında toparlanmaya başladı. Disney’in Times Meydanı’na yaptığı müdahale kent içi bölgeye genel anlamda yeniden değer verilmeye başlandığının bir göstergesiydi. New York yeniden popüler bir turist destinasyonu olmuştu. Mutenalaştırma ivme kazandı ve sürecin daha önceki dalgalarında baypas edilen mahallelere doğru yayıldı. Sokaklarda “uyuşturucuya karşı savaş” adı altında polis şiddeti hâkimiyetini koruyordu. Fakirlerin yerlerinden edilmesi için bu defa kullanılan ana silah spekülatif emlak piyasasıydı: Kentin işçi sınıfıyla fakir ve etnik nüfusu, astronomik seviyelere fırlayan kira bedelleri ve sona eren kira kontratlarıyla yerlerinden uzaklaştırılıyordu. Hatta bazı durumlarda binaların boşaltılmasını hızlandırmak için insanların evleri ve daireleri

ateşe veriliyordu. Sanatçılar Williamsburg, New Jersey, Queens ve eyalet dışı bölgelere taşındı. Birkaç sene sonra, Richard Florida yaratıcı şehir ve bunun teknoloji, yetenek ve hoşgörüsüyle olan bağı konusunda bir kitap yayınladı.

New York'u Seviyorum

Florida'nın teorisine göre, New York'un burada kabaca özetlenen dönüşümü post-endüstriyel kimlik arayışında olan kentlerin yeniden gelişimi için bir model gibidir. Ayrıca, Florida'ya göre, Detroit gibi şehirlerin “yeni sınıfı çekebilecek bir mıknaatısa dönüşmedikleri takdirde ayakta kalmalarının imkânı yoktur.” Detroit'e karşı New York'un Soho'sunu, Central Austin'i veya San Francisco'yu oynamak Florida'nın tezinin merkezinde dile getirilmemiş bir önerme olabileceği izlenimini yaratıyor. Yaratıcı şehir teorisinin aksine, Detroit ABD'nin tarihteki en yaratıcı şehirlerinden biri olmuştur. Fordizm'in çığ gibi büyüyen sermayesi Motown, Techno, House, Electronica gibi ritimlerin yükselişini getirdi; bu müzik türleri dünya çapında diskoları fethetmekle kalmadı, aynı zamanda da, Florida'nın ifadesiyle, on yıllar boyu bütün müzik endüstrisini de besledi. Detroit veya Güney Bronx'taki zorlu koşullar bu bölgelerin sanatsal pratiklere ev sahipliği yapmaları ihtimalini güçlendirirken, ırksal demografi buraların Amerika ekonomisinin lokomotifleri olarak kabul edilmesini engelliyor. Florida, Afrikalı-Amerikalılar'ın, bahsini ettiği yaratıcı şehirlerinde iyi temsil edilmediğini bildirmekle birlikte, bu konunun üstüne hiçbir şekilde eğilmiyor. Florida'nın kafasındaki yaratıcı sınıf kavramının sanatla ilgisi yok. Bu kavram, sermayenin heveslerine kamu politikası içinde öncelik verme ve ticari tüketimden ibaret bir kent manzarası oluşturma teşebbüsü. Sadece birkaç yıl önce, Jane Jakobs bu dinamiği kavradı. New York'ta tırmanan emlak fiyatlarının etkileri hakkında kendisine yöneltilen soruya Jakobs şu yanıtı verdi: “Bir yer sıkıcı olmaya başlayınca, zenginler bile orayı terkeder.”

Ne sıkıcı olan, ne de bohem sanatçılar için bir eğlence parkı sayılabilecek bir kent düşünelim. Sanat, arzu ve kent gelişimi arasında, “yaşam kalitesi” yerine insana, evlerden çıkarılma yerine yerleşim

hakkına ve spekülâtif ekonomi yerine refahın yeniden paylaşımına öncelik veren bir ilişki hayal edelim. Bu mevzularda yapacağımız ilgi çekici tartışmaları dört gözle bekliyorum.

İngilizce'den çeviren: Zeynep Güden

Underground Denen Arzu

Simon Reynolds

Birkaç sene evvel rave kültürü ve elektronik dans müziği hakkında *Energy Flash* adlı bir kitap yazmıştım. Kitap hakkında genel anlamda olumlu görüşlere sahip bir gazeteci kitabın eksik bir underground tanımı üzerine inşa edildiği yorumunu yapmıştı. Bu yorum aklıma takılıp kalmış olacak ki, son yıllarda pop müzikte underground kavramıyla giderek daha fazla ilgilenir oldum. Hem eleştirel anlamda hem de fan'ların neye itibar ettiklerini algılayış biçimi açısından underground, müzik diskurunun temel kavramlarından biri. Fakat underground farklı insan grupları için farklı şeyler ifade ettiği gibi farklı dönemlerde farklı anlamlarda da kullanılabilir. Belli bir tanımının olmayışı (anlamının böylesine bir esnekliğe sahip olması), kavramı hem güçlü hem de zayıf kılıyor.

Makalemin başlığı *Underground Denen Arzu*. Frederic Jameson'un yakın tarihli *The Archaeology of the Future: The Desire Called Utopia, or Other Science Fictions* (*Geleceğin Arkeolojisi: Ütopya Denen Arzu veya Diğer Bilimkurgular*) isimli kitabına bir gönderme. Bu makalede son 50 yıl içinde kişinin kendisini underground'da konumlandırma arzusunun popüler müzik kültüründe nasıl ortaya çıktığı üzerinde duracağım. Şöyle bir düşünürsek, popüler olmamak veya standart pop müzik, overground veya anaakıma kıyasla daha az popüler olmak, bir arzudur. Kendinizi insanlardan, popüler olandan başka yere oturtma arzusudur. Ama öte yandan başka bir düzlemde, genellikle 'gerçek' insanlardan biri olma iddiasındadır: Asıl olarak popülist bir kültürün mahalinde yer alan underground kendini, sahte, taklitçi ve empoze edilen popüler kültürün, kültür endüstrisi, anaakım eğlence ve dinlence dünyası ürünlerinin karşısında konumlar.

Ben bazı insanların neden kendilerini underground olarak görmek, konumlandırmak istedikleri konusuyla ilgileniyorum. Bu

insanlar için hâkim anlayış kirli ve denetleyici iken, underground saflığın, özgürlüğün ve gerçekliğin bölgesi olarak algılanır.

Underground denen arzu ve ütopya denen arzu kimi zaman birbiriyle çok yakından ilintili hale gelir. Bazı altkültürlerin ütöpik bir yönü vardır: Küçük ölçekli, yabancılaşmanın olmadığı, mükemmel bir toplum yaratmaya teşebbüs ederler. Kendilerini yabancılaşmış ve yabancılaştıran bir toplumdan soyutlanmalarını sembolik olarak dile getiren yabancı bir kabile olarak görürler.

Öte yandan, underground oluşumlar kendi çaplarında elitist de olabilirler. Kendilerini seçilmiş bir azınlık, kendi kendini seçmiş bir kabile gibi tasavvur ederler. Hatta bazen müziksel underground'lar kendilerini ayırıştırarak farklı kılmak istedikleri büyük toplumun en kötü karakterlerini daha da yoğunlaştırarak taklit eder hale gelir.

Bu araştırmamda ele aldıklarımı şöyle sıralayabilirim: 60'lı yılların sonu ve 70'li yılların başı rock underground'u, 70'lerin sonu ve 80'lerin başını kapsayan postpunk ve bağımsız plak şirketleri, 90'lı yılların post-rave dans dönemi ve bu dönemin İngiliz korsan radyo kültürü, son olarak da geçtiğimiz on yıl içinde görülen noise/drone/free-folk vs. gibi çok sayıda mikro-janrın akını. (Bu mikro-janrlar bir yandan yaygınlaşmak için internete bağımlıyken öte yandan da plak veya kaset gibi analog medya formatı kültleri aracılığıyla dijital kültüre de tepkililer).

İlgilendiğim konulardan biri de bu sahnenin katılımcılarının merkezi ve bağlayıcı bir çelişki üzerinde nasıl anlaşmaya varmış oldukları: Underground sahneler şirketleşmiş albüm dünyasının ve ticari popun karşısında yer alıyor ama kendilerini büyük oranda ticari ve mikro-kapitalist aktiviteler aracılığıyla inşa ediyorlar. Bağımsız plak şirketi sahipleri, kısa süreli sahne işleri ayarlayanlar (*gig promoter*), müzisyenler, DJ'ler ve küçük çaplı müzik dergileri aslında kelimenin sözlük anlamıyla bir niş pazar inşa etme *işindeler*. Ve bu işlerini kültürel ticaret mallarıyla da destekliyorlar. Bu çelişki, underground olma arayışının motivasyonlarını geçersiz kılmaz. Bu motivasyonlar arasında, anaakım müziğe estetik anlamda verilen tepki, belli müzik sound'larına ve müziksel pratiklere tutkuyla bağlı olmaktan tutun da daha politik sebeplerle duyulan öfke ve hevesler yer alabilir. Ama sonuçta her tür ideolojik çarpıklığı ve çözümlememiş gerilimi doğururlar.

Öyleyse artık “underground” sözcüğüne daha yakından bakarak işe koyulabiliriz.

Underground kelimesinin “alt” sözcüğü ve öneki ile bir ilişkisi var. Altkültür, altını oymak gibi. Ama aynı zamanda da bir şeyin astı olmakla da ilintili. Underground (yeraltı) denince sualtı veya denizin altı da akla gelebiliyor. Resmi kültürün radarının ve spot ışıklarının dışında kalan, medyanın karanlığında varolan faaliyetler.

Sözlüğe baktığımızda bir dizi anlam ve birbiriyle üstüste örtüşen yan anlamlar buluyoruz: *Gizli veya saklanmış – el altından – tirana, düşmanlı faaliyetlere karşı veya İkinci Dünya Savaşı direniş hareketlerinin yaptığı gibi işgalci güç tarafından kurulan askeri hükümet benzeri bir iktidarın devrilmesi için yapılan yeraltı direnişi – “muhalif aydınların oluşturduğu underground” – devrimci bir grup – illegal faaliyetler yürüten bir organizasyon – avangard bir hareket veya onun genellikle özel olarak üretilen ve özel olarak takip edilen, çoğunlukla toplumsal veya sanatsal deneyimle ilgili filmleri, yayınları, sanatı.*

Underground olma uzamsal bir kavramdır. Ama bu öyle basit ve düz mantıkla ele alınmamalıdır. Aşağıda, ama aynı zamanda da önde olan bir şey anlatır, sanatsal öncülük gibi. Kendisini sanatsal fikirleri, değerleri, organizasyon şekli, gelenekleri ve yaşam tarzıyla toplumdan ve anaakım kültürden daha önde gören bir sanat ve davranış bölgesidir. Underground’lar nostaljik olabilir. Pop müzik tarihi boyunca geçmişten yeniden canlandırma heveslisi underground’lar, kaybedilmiş bir altın çağı anan ve bugünü reddeden retro underground’lar olmuştur. Ama genel olarak underground’lar ileriye bakar. Müzikte en etkili underground hareketler kendilerini hep geleceğin bir öngösterimi, bir anlık görüntüsü, yaklaşmakta olan bir ütopyanın şimdide gerçekleşmesi olarak algılamışlardır.

Underground’un overground (yerüstü) ile farkı değişik şekillerde kendini gösterir:

Üretim yollarının özerkliği – büyük müzik şirketleri aracılığıyla albüm yapmak ve çeşitli eğlence sektörü şirketlerine sözleşme ile bağlı olmak yerine;

- Kültürel marjinalite – İster etnik ister bohem non-konformist olsun;

- Müziksel ekstremizm, zorluk – ticari popun keyif veren ve ulaşılabilir olmasının reddi ve kasten ticari olmaya yöneliş;
- Bilinçli politik muhalefet.

Herhangi bir underground sahnede bütün bu şeylerin hepsinin veya bazılarının bir kombinasyonunu ya da sadece birini görebilirsiniz. Hepsini birarada götüren gruplar var. Endüstriyel müziğin öncülerinden olan Throbbing Gristle adlı grup, kendi prodüksiyonunu kendin yap düsturuyla kendi plak şirketleri olan Industrial Records’dan albüm çıkardı. Bunun yanı sıra sıradışı şarkı sözlerini, deneysel ve konformist olmayan hayat tarzlarını, anti-kurumcu siyasi çizgilerini, zorlayıcı bir müzikle (aslında bir tür anti-müzik formuyla) harmanlarken hiçbir politik parti veya ideolojiye bağlanmadılar.

Ama genellikle underground olmanın tüm bu yönleri aynı anda mevcut değildir. Örneğin, Rage Against the Machine’in çok siyasi ve sol içerikli şarkı sözleri vardı ama bu sözleri konvansiyonel hard rock sounduyla seslendirdiler. Üstelik büyük bir albüm şirketi ile de sözleşme imzalamışlardı. Sonic Youth’un avant-rock bir sound’u vardı. Bohem bir duyarlılığa sahip grup nadiren “Faşizme Karşı Gençlik” gibi politik şarkı sözleri kullandı. Üstelik müzik kariyerlerinin hemen hemen tamamı boyunca büyük bir albüm şirketi olan Geffen’le çalıştılar. Grup üyeleri alternatif rock’un ayrıcalıklı radikalleriydi. Geffen için bir prestij hareketiydiler ama muhtemelen firmanın kâr/zarar tablosuna pek de bir katkıda bulunmadılar.

Rock’ta underground konulu tarihsel araştırmama, bütün belirsizliklerine rağmen underground fikrinin gençlik kültürüne kendini eklemlediği ilk dönem olan 60’lı yıllarla başladım.

60’ların Sonları ve 70’lerin Başlarında Post-Psychedelic Underground

Özellikle İngiltere’de insanlar 1966’dan itibaren ortaya çıkan progresif müziği kapsayan amorf bölge için The Underground terimini kullandılar. Stil açısından bakıldığında, Hawkwind, Edgar Broughton Band, Family, Pink Fairies gibi kafası güzel hard

rock grupları, Traffic, Quintessence ve hepsinin ötesinde The Soft Machine gibi göz alıcı, pırıltılı psychedelic gruplar ve yine bu gruplardan çıkma Gong, Kevin Ayers and the Whole World ve Robert Wyatt gibi sanatçıların yanısıra Roy Harper, John Martyn, The Incredible String Band, Third Ear Band ve daha birçok başka folk-rock ustası underground'ı sembolize ediyordu. 1967 underground'un ortaya çıkışı açısından bir milat oldu. Akımın ruhu kırsala duyulan arzu formunda ve biraz melankoliyle renklendirilmiş tuhaf bir espri anlayışı olan yumuşak bir deneysellik ruhuyla devam ettirildi.

Underground sadece uzun saçlı grup elemanlarının kıvrak bir şekilde serbest stil rock parçaları çalmaları anlamına gelmiyordu. Aynı zamanda özgür basının International Times ve Oz gibi dergilerinde yer bulan bütün bir karşıt-kültür yelpazesini de kapsıyordu. En uç noktada ise underground, siyasi arenada terörist saldırılar düzenleyen Weather Underground ve Angry Brigade gibi grupların gerçek gerilla oluşumlarını içeriyordu. Ama aynı underground kendine has kapitalist faaliyet formlarını da üretti. Island, Virgin ve Charisma gibi plak şirketleri kendine özgü ve dolambaçlı reklam kampanyalarıyla ve Hipgnosis gibi tasarım şirketleriyle birlikte anılan gerçeküstü albüm kapaklarıyla günümüzün modası olan markalaştırmayı daha o zamandan öngörmüştü. Dinleyicileri kendilerini hedef tüketici kitle olarak değil bir topluluk olarak algıladı. Oysa giderek artan bir şekilde onlara bir şeyler pazarlanıyor ve bu pazarlama maharetle yürütülüyordu. İmaj ve tını açısından standartlara daha az uygun oldukları ve underground ile yeni progresif müziğin yanında yer aldıkları izlenimini yaratmak isteyen büyük müzik şirketleri butik plak şirketleri kurdular. Örneğin elektronik ve plak devi EMI, Harvest'i yarattı. EMI kadar büyük bir başka elektronik ve plak şirketi olan Philips de Vertigo'yu kurdu. Bunların dışında, Dandelion gibi bazı küçük çaplı bağımsız markalar da yok değildi. Hippi DJ John Peel tarafından kurulan Dandelion daha sonra bir dizi büyük marka ile ortaklıklar kurdu ve onların dağıtım sistemine dahil oldu.

Belki de bu dönemde underground sözcüğünün nasıl bir anlam karmaşası içinde kullanıldığını görmenin en iyi yolu şu olabilir: Uzun bir süre boyunca Pink Floyd İngiltere'deki en büyük underground

topluluk olarak görüldü. EMI'nin sahip olduğu Harvest ile sözleşme imzalamışlardı. Ama albümleri ciddi satış rakamlarına ulaşan kült plaklardı, ta ki Dark Side of the Moon'la o ürkütücü başarıya ulaşana kadar. Buna bir başka örnek de Mike Oldfield'dır. Sanatçının birkaç milyon satan bir hit olan Tubular Bells albümü banliyödeki hemen her eve girdi. Oysa Oldfield daha önce Kevin Ayers'in grubunun gitaristiydi. Tubular Bells'in mega-başarısı Virgin Records'u maddi açıdan uçurdu. Hatta Faust, Tangerine Dream, Lol Coxhill vs. gibi gerçekten underground olan bazı tuhaf tiplerin albüm kariyerlerine bu sayede parasal destek verildi. Bugün Richard Branson denince akla büyük bir imparatorluğun sahibi, bir havayolu şirketine sahip olduğu halde dünyayı balonla gezen, neşeli ve sakallı, olgun bir kodaman olan Sir Richard Branson geliyor. Oysa 70'lerin başlarında, henüz çok gençken, Branson karşıt kültürün bir parçası kabul edilirdi. O zamanlar paragöz değil, sadece gözdü. Bugün Florida ve Karayipler'de otel zinciri sahibi de olan bir başka tipik kodaman olarak görülebilecek Chris Blackwell de o zamanlar ultra-hip bir şirket olan Island Records'un sahibiydi. Traffic ve John Martyn gibi sanatçılarla çalışan arketipik underground bir marka olan Island Records'un sahibi Blackwell ayrıca hippie kültürü ile devrimci bir kökene sahip olan reggae'yi baş göz edip uzun saçlı beyaz çocukları Bob Marley'e yönlendirmişti.

Underground kültürünün kendi içinde, daha hardcore karşıt kültür gruplarından "hippi kapitalizmi" olarak adlandırılan duruşa karşı bir eleştirel ses yükselmedi değil. 1970 senesinin Isle of Wight Festivali'nde yaşanan protesto gösterileri ve kargaşa buna iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Festivalin bağımsız bir rock festivali olmasını isteyen göstericiler sanatçılara neden yıldız gibi muamele edilerek onca para ödenmesi gerektiğini hiç anlayamıyorlardı. Müzik sahnesine girişimcilerin hâkim olmasına ve bu işten kâr elde etmelerine kızıyorlardı. Festival alanını çevreleyen çitleri yıktılar ve herhangi bir para ödmeden içeri girmeye çalıştılar.

Oysa karşıt-kültürel faaliyetler, ticari faaliyetler olmadan herhangi bir şekilde beslenip kök salamazdı. Bu sebeple, San Francisco'daki Haight-Ashbury'nin Londra'daki karşılığı olarak niteleyebileceğimiz Ladbroke Grove baştan sona hippie kıyafeti ve yasal uyuşturucu satan

dükkânlarla (*head shop*) doluydu. Underground gazeteler, diğer bir ifadeyle özgür basın da aslında ticari işlerdi. Bu gazeteler bedava değildi, parayla satılıyorlardı. Postpunk dönemde tamamen amatör ruhla yapılan fanzinlerden çok, küçük çaplı ama profesyonel olarak işletilen dergilere yakın bir mantıkla çalışıyorlardı. Ofisleri ve maaşlı çalışan elemanları vardı. Punk dönemine gelindiğinde 60'lı yılların sonlarında doğan bu basının büyük bir bölümü artık yokolmaya yüz tutmuştu. Ama Londra'da bir karşıt-kültür gazetesi olarak yayın hayatına başlayan ve Virgin Records'un mevkidaşı olarak tanımlanabilecek Time Out dergisi bugün hâlâ dimdik ayakta. Hatta New York gibi başka kentlerde de versiyonları satılan küresel bir franchise. Bugün artık yuppie'lere hitap eden tüketim odaklı bir yaşam tarzı dergisi halini aldı ama bu dergi eskiden kolektif olarak işletilirdi. Tıpkı Fransız Liberation'da olduğu gibi bütün çalışanlar eşit maaş alırdı.

Özetle, underground bir dizi faaliyeti kapsayan, sınırları belirsiz bir terimdi. Bir uçta kapitalizmi büyük oranda dışlayan gerçekten anarşist faaliyetler vardı. İnsanlar biraraya gelip bazı mekânları işgal ederek ücretsiz festivaller düzenliyorlardı. Bunlar Isle of Wight'ta gerçekleştirilen ticari organizasyonlardan tamamen farklıydılar. İngiltere'de koca bir yaz boyunca devam eden festivaller dizisini ziyaret ve takip eden gezgin hippilerin pek çoğu konargöçer bir hayat yaşıyordu. Organizasyonlarda çalışanlar arasında Hawkwind, Gong gibi büyük markalarla sözleşme imzalamış olan grupların yanısıra Magic Mushroom Band veya Here and Now gibi başka müzik toplulukları da vardı ama istisnasız hepsi underground olarak niteleniyordu. Albüm anlaşması yapmış olanlarda bile bu grupların gerçek İngiliz underground'una ait olduğu fikri kökleşmişti. Almanya'da da durum farklı değildi. United Artists and Polydor gibi büyük markalarla sözleşme imzalamış olan Amon Düül ve Faust bir yandan da komün halinde yaşıyorlardı ve siyasi underground ile bağlantı içindeydiler. Ortada bir karşıt-kültür ve ticaret karışımı vardı. Bireysel çalışan girişimciler ve zanaatkârların yanısıra hip dükkânlar, butikler, pazarcılar, ıvır zıvır satanlar, günümüzde artık vintage adını almış olan giyim tarzından tutun da dönemin modası olan tişörtler ve ağızlara dolanmış sloganların yazılı olduğu rozetler üzerinde uzmanlaşmış

şirketlere, hatta Witchseason ve Blackhill gibi çoğu üst sınıftan gelme gayet paralı tipler tarafından yönetilen menajerlik şirketlerine varana kadar...

Kısacası, underground Devrimle ilgili olduğu kadar iyi ticaretle de ilintiliydi. Bir keşmekeş halindeki bu mikro-ekonomi bile aslında bir karma ekonomiydi, kamu sektörü de işin içindeydi. BBC gibi devlet yönetiminde olan organizasyonların da underground'a yönelik bazı programları vardı. Örneğin, John Peel'in sunduğu radyo programı veya televizyonda yer alan ve sakallı hippie Bob Harris tarafından sunulan The Old Grey Whistle Test adlı rock programı gibi. Progresif müzik gruplarının zaman zaman sahne aldığı yerler de genellikle büyük üniversitelere ait, öğrenci dernekleri tarafından yönetilen mekânlardı. Neticede, açık konuşmak gerekirse kötü tanınmış underground, hem hâkim ticaret pratikleri hem de resmi, hükümet tarafından yönlendirilen faaliyetlerle üstüste çıkışarak yayılıyordu.

Bu çift anlamlılık halinden de anlaşılıyor ki, bu noktada gençlik kültürü tarihinde “underground” aslında gayet beyaz ve orta sınıf bir kavramdı. 70'li yılların öncü akademik çalışmalarında, Dick Hebdige ve Paul Willis gibi araştırmacılar altkültürler ve karşıt-kültürler arasında bir ayrım yaptı. Altkültür Teddy Boy gibi işçi sınıfı tarzı hareketleri tarif etmek için kullanılırken, bir orta sınıf hareketi olan karşıt-kültür underground ve alternatif kelimeleriyle eşanlamlı ele alınıyordu. Buna göre underground büyük oranda eğitilmiş orta sınıfla eşanlamlıdır. Eğitilmiş orta sınıfa mensup olanlar henüz hâlâ 20'li yaşlarına gelmemişlerse vakti gelince üniversite öğrencisi olacak kişilerdir. Bu durum bize underground'un nasıl olup da bir uçta girişimsel faaliyetlerle diğer uçta da kamu kuruluşlarıyla örtüşme eğilimi taşıdığını açıklamaktadır. Çünkü gerek iş dünyası gerek kamu hizmeti üniversite sistemine ait pek çok ürünün yöneldiği tarafta anında biter. 70'lerin altkültür kuramcılarına göre altkültür kimliği toplumdaki dışlanmış olma statüsünün yarı-bilinçli bir ifadesi ve dramatisasyonuydu. (Polis ve okul yetkilileri tarafından potansiyel tehlike olarak algılanan gençler ve işçi sınıfının çocukları tarafından hissedilen yabancılaşmanın ayınsı bir ifadesiydi). Karşıt-kültürel kimlik ise görece ayrıcalığın ve gençlere açık olan orta sınıf yaşamının bilinçli

bir şekilde reddedilmesiydi, bir tür ikincil statünün seçilmesi, tercih edilmesiydi. Ama burada seçim derken bir seçilmişlik duygusundan da söz etmek gerekiyor. Bu grubun seçkinleri kendilerini, kendi ailelerinden, ait oldukları sınıfın nispeten standart ve konvansiyonel gençlerinden ve hatta işçi sınıfının pop kültüründen çok daha önde görüyordu. Ve son olarak bence çoğu zaman underground geçici bir duygusal yakınlıktı. Kişi daima kendisine kapılarını açık bırakan konvansiyonel orta sınıf hayatını yeniden kucaklamadan, bu hayatla tekrar barışmadan önce yaşanan bir dönemdi bu. Burada, yola underground bir dergi olarak çıkan ve sonunda yuppie'lere "en iyi 10" listeleri sunan bir dergiye dönüşen Time Out'un değişim süreci aslında çok anlam kazanıyor.

Bundan sonra ele alacağım rock müzikte underground bilincin ikinci önemli dönemecinde, yine daha ziyade İngiltere üzerinde yoğunlaşacağım. Ama psychedelic underground'da olduğu gibi, Kuzey Amerika ve Avrupa'da da benzer şeyler yaşandı:

70'lerin Sonları ve 80'lerin Başlarında Postpunk - Bağımsız Plak Şirketi Patlaması ve Kendi İşini Kendin Gör Kültürü

Punk gücünü pek çok şeyden alıyordu ama itici güçlerden birisi karşıt-kültürün hiçbir şeye karşıt duramayarak ve kapitalizm tarafından emilerek yerle bir edilmiş olmasıydı. Punk ve postpunk, underground fikrini tam sönmüşken yeniden canlandırdı ve üstelik ona daha sıkı bir altyapı sağladı: bağımsız plak şirketleri ve bağımsız dağıtım şebekeleri. Tabii ki, bir niş piyasaya müzik üretmek ve satmak yine de girişimsel bir faaliyetti. Ama bu mikro-kapitalistler kendilerinin, o tepeden inme ve kâr/zarar hanesi odaklı hareket eden büyük markalardan bambaşka bir şekilde çalıştığına inanıyorlardı.

Öte yandan, hippilerin başarısızlığı açıkça ortada dururken ve "hippi" kelimesi güçlü bir aşağılama (pasif olma ve hayatın akışına uyan yumuşak ve gevşek bir duyarlılık mânâsına geliyordu) içerir hale gelmişken, postpunk kültürünün pre-punk progresif underground ile yakın organik bağları vardı. Hawkwind için çalışan tasarımcı Barney Bubbles, New Wave'i tanımlayan grafik tasarımcılarından biri oldu ve bağımsız bir şirket olan Stiff Records ile çalışmaya başladı.

Clash'ın solisti Joe Strummer'ın ilk grubu olan The 101'ers, Ladbroke Grove'un işgal kültürünün bir parçasıydı. Aynı şekilde, anarko-punk grup Crass, grubun üyelerinin hep birlikte bir çiftlikte yaşadığı komünal hayat tarzında kendini gösteren hippie kökleri vardı. Yine Crass'ın kendine ait bir de bağımsız yapım şirketi bulunuyordu, kendi albümlerini çok cüzi fiyatlara piyasaya çıkarıyorlardı. Kendi albümünü kendin yap mantığının pek çok açıdan hippice bir havası vardı. Bunun kökleri ta The Diggers'ın öncülüğünü ettiği geriye dönüş hareketine uzanıyordu. Toprağa dönme ve kendi yiyeceğini kendin yetiştirme ruhu. Punk ve postpunk'ın en ilginç yanı kendi albümünü kendin yap mantığının ve bağımsız plak şirketleri kurulmasının yeni ve devrimsel fikirler olduğunun sanılmasıydı. Sanki insanlar bir çeşit tarihsel hafıza kaybı yaşıyor gibiydi. Virgin ve Island'ın da bir zamanlar bağımsız şirketler olarak kurulmuş olduğunu, 60'lı yıllarda Motown ve Stax gibi bağımsız plak şirketlerinin var olduğunu ve bazı başka ritm and blues markalarının varlığını, Topic gibi uzun süre ayakta duran bağımsız folk müzik yapımcılarını, ve müzisyenlerin kolektif olarak bizzat kurup yönettiği bir caz müzik yapım şirketi olan Incus'u tamamen unutmuş gibiydiler. 40'ların sonlarında Amerika'nın plak piyasasını büyük şirketler ellerinde tutmuştu. Piyasanın % 41'ine bu şirketler hâkimdi. Ama Sun ve diğer güneyli rock-n-roll markaları sayesinde, 1959'a gelindiğinde büyük şirketlerin piyasadaki payı % 34'e gerilemişti. Pazar payları yarı yarıya azalmıştı. Rock-n-roll ile doğan rock müzik ta en başından beri bağımsız plak şirketi sahibi olmak demekti.

Postpunk bağımsız hareketinin ardındaki kişiler nasıl olmuş da bu gerçeği unutmuştu? Ya da psikolojik açıdan kendi işini kendin gör fikrini bizzat icat ettiklerine ve yaptıkları şeyin sadece devrimsel değil aynı zamanda eşi benzeri görülmemiş bir şey olduğuna inanmaya mı ihtiyaç duyuyorlardı? Bu işin içindeki pek çok insan anlaşılması zor müzik türlerinin koleksiyonunu yapan plak delileriydi. Bu işi ilk yapanın kendileri olmadığını biliyor olmaları gerekirdi.

Arada bazı temel farklılıklar olduğu bir gerçek. Punk'a kadar, bağımsız plak şirketleri hemen hemen her zaman bazı girişimci kişiler tarafından kurulmuştu. Bu adamlar, örneğin Sun Records'dan Sam Philips gibi, hem zevk hem de ileri görüş sahibi müzik meraklılarıydı.

Ama aynı zamanda bir şirketin nasıl idare edileceğini de biliyorlardı. Bunlar çoğunlukla tez canlı tiplerdi ve çalıştıkları sanatçılarla imzaladıkları sözleşme şarkılarına bakılırsa en az büyük yapım şirketleri kadar sömürücüydüler.

Postpunk’la yaşanan bağımsız marka patlaması amatör bir girişimcilik ruhu barındırıyordu. Çoğunluğu sanat veya beşeri bilimler okullarında eğitim görmüş bu insanların iş sahibi olma geçmişi ve temeli olmadığı gibi, bir şirketi batırmadan ayakta tutma konusunda doğal bir yetenekleri de yoktu. Durum ya buydu ya da bazen müzisyenler kendi albümlerini kendileri çıkarıyordu. Ve ideolojik sebeplerle, bazı postpunk indie plak şirketleri yapmakta oldukları işi, yani birer girişimci olduklarını gizlediler: Şirketleri kolektivist ideallere göre yönetiyor ve çoğu zaman müzik gruplarıyla sömürücü olmayan, ortaklık tipi ilişkiler kurmaya gayret ediyorlardı. Örneğin, Rough Trade and Factory’nin meşhur kayıt masrafları çıktıktan sonra kalan yayın hakkı giderlerinin 50/50 paylaşımı. Diğer postpunk indie’lerin daha oyunbaz ve kaotik bir yaklaşımı vardı, sanki kapitalist olmacılık oynuyor gibiydiler. Sitüasyonistlerden etkilenen Fast Product veya Factory gibi markalar kendi adlarıyla endüstriyel üretim ve tüketicilik fikrine parodi tarzı ve oyunbaz bir bilinçle göndermede bulunuyordu. Factory’dekiler iş yaşamı konusunda basiretsiz olmalarına rağmen uzun süre işi başarıyla götüren estetlerdi. Ama sonuçta hepten işsiz kaldılar.

Burada bahsettiğim şeye en iyi örneği özellikle de hippie kültüründen gelen kökleri ve idealist bir şekilde bir kolektivizm teşebbüsü olmaları nedeniyle Rough Trade’de görüyoruz. İlk başlarda bir plak dükkânı olan Rough Trade daha sonra Londra’nın hippie underground dünyasının merkez üssü olan Ladbroke Grove’daki bir yasal uyuşturucu dükkânını devraldı. Böylece artık Island Records ve Virgin Records ile underground dergisi International Times’ın ofisine yürüme mesafesindeydi. Rough Trade çok kısa sürede bir dağıtım şirketi ve yapımçı şirket halini de alarak işin çapını büyüttü. Şirketin kurucu ortaklarından biri, bu işe başlamak için sigorta sektöründe çalışan babasından para almış olan Goeff Travis’ti. Şirket bir şahsa ait olmasına rağmen bir kooperatif gibi yönetiliyordu. Personel arasında alınan maaş ve hiyerarşik açıdan güya hiç fark yoktu: Kimse

kimsenin üstü değildi. Bunun yerine, hangi topluluğun albümünün çıkarılacağından, o hafta komünal mutfağı temiz tutma sırasının kime geldiğine kadar hemen her konuda demokratik kararlar alabilmek için mütemadiyen bir sürü toplantı yapılıyordu. Geoff Travis bir süre İsrail’de kibbutz’ta yaşamış ve bundan etkilenmişti. Ayrıca genel anlamda 70’li yılların underground kültürü de onu etkiliyordu. Bu dönemde İngiltere çapında çoğunluğunu sağlıklı gıda dükkânlarının oluşturduğu sayısız komünal grup, yüzlerce kooperatif vardı.

Rough Trade’de yer alan bazı gruplar da bu kolektivist anlayışla hareket etti. Scritti Politti’nin içinde 3 müzisyen ve müdür görevi gören bir organizatörden oluşan bir çekirdek kadro vardı. Ama bu dörtlünün etrafında sayıları 12 ila 20 arasında değişen ve müzisyen olmayan üyeler vardı. Bu kişiler toplantılara ve grup hakkındaki tartışmalara dahil oluyor, müziğinin durumu, değeri ve o dönemdeki politik gücü hakkında fikir beyan ediyorlardı. Grubun şarkılarını yazan ve solist–gitarist olarak ön planda duran Green Gartside bana grubun bu dönemdeki hayatını şu sözlerle anlattı: “Grubun lideri olduğum fikri asla aklımın ucundan bile geçmedi”

Aynı şekilde Geoff Travis de patron kendisiymiş gibi davranmıyordu. Aslına bakılırsa, Scritti Politti’nin ilk single’ı “Skank Bloc Bologna” söz konusu olduğunda albümü Rough Trade’in çıkarmasını gerçekten çok istemişti ama yoldaşlarının oylarıyla bu fikir reddedildi. Rough Trade’deki çoğunluğun fikri karşısında saygıyla eğildi. Arkadaşları altı dakika süren şarkının bir single olmak için çok uzun olduğunu düşünüyordu. (Yıl 1978’di ve punk değerleri hâlâ çok etkindi. Buna göre bir single taş çatlasa üç dakika sürmeliydi!). Böylece Scritti “Skank Bloc”u kendi şirketleri olan St. Pancras etiketi ile çıkardı ama bunun için, daha sonra single’ın dağıtımını da yapan Rough Trade’den bir tür borç alındı.

Bu dönemde Rough Trade hızla büyüyordu: İngiltere’deki bazı bölgesel dağıtımıcılar ile ortaklık kurularak, bütün ülkeyi kapsayan ve büyük markalar sisteminin dışında duran, bağımsız bir dağıtım şebekesi kuruldu. Londra merkezli Rough Trade bağımsız albümler ve fanzinler gibi alternatif yayınlar için bir takas merkezi işlevi görüyordu. Dağıtım şebekesi aracılığıyla kültürel merkezleşmeye erişilmişti: Yerel topluluklar müziklerinin ülkenin dört bucağına

dağıtılmasını sağlayabiliyordu. Scritti'nin ilk single'ında olduğu gibi, Rough Trade bazı müzik topluluklarına, albümlerinin yapımını kendilerinin üstlenebilmesine yardım etmek için borç para veriyordu: Bu hem idealistçe hem de zekice güdülen bir ticari politikaydı. Albümleri bağımsız olarak yapıyordu. Böylece Rough Trade'in dağıtımını üstleneceği ürün sayısı artıyordu. Tabii ki, dağıtımçı şirket olarak satış rakamlarından kendine düşen yüzdeyi alıyor, ve albümleri kendi müzik dükkânında satıldığında ise ayrıca bir komisyon alıyordu. Tıpkı hippî underground'unda olduğu gibi devrim işi de iyi bir ticaretti. Ama iş bir bütün olarak çok idealistçe yapılıyor ve anaakım pop endüstrisine doğrudan bir meydan okuma olarak algılanıyordu: Gücünün doruğunda olduğu dönemde Rough Trade kendi alternatif kültür dergisini yaratmayı, hatta belki sahne organizasyonları ayarlama işine soyunmayı hayal ediyordu.

Nitekim iş büyüdükçe bu idealist yaklaşım giderek zayıflayıp çözüldü. Bu kolektivizm görüntüsü tam anlamıyla bir maskaralık değildi belki ama bütünüyle gerçeği yansıttığı da söylenemezdi, çünkü uygulamada kaçınılmaz olarak pek çok karar belli bir hiyerarşik düzen içinde alınıyordu. İşin içine profesyonelleşme girdi. Artık büyük paralar dönüyor, ciddi nakit akışlarının yönetilmesi gerekiyordu. Tam da bu esnada alternatif kültür içinde nasıl ilerleneceği konusunda bir tartışma baş gösterdi. Adını Marksist kuramcı Antonio Gramsci'nin bir metninden alan ve üyeleri İngiliz Komünist Partisi'ne mensup bir grup olan Scritti Politti bu tartışmanın tam göbeğinde yer alıyordu. Grubun kendi kolektivist yüzü ufalanıp dağılmaya başlamıştı. Green Gartside artık sabrını yitirmişti ve daha sonra bu duygusunu anlatırken "sıcak hava" sözcüklerini kullanacaktı. Gartside aynı zamanda Scritti'nin yapageldiği marjinal deneysel rock'un artık anlamsızlaşmaya başladığını hissediyordu. O güne kadar Scritti kendi-albümünü-kendin-yap anlayışının önde gelen ideologlarından. Yüzlerce, belki binlerce grubu kendi albümlerini yapma ve yayınlama konusunda ikna etmişlerdi. Dahası Scritti kendi albüm kaplarının içine bir albümü nerelerde yayınlatabileceğiniz, plağı nerede bastırabileceğiniz, nasıl etiketlendireceğiniz vs. gibi konularda bilgiler de yerleştiriyordu. Böylelikle albüm yapımı araçlarının gizemini ortadan kaldırıyorlardı. Oysa Green artık funk ve soul'un müzikal açıdan daha ileri olduğuna

inanmaya başlamıştı. Gelecek melodi ve sakinlikteydi ve gerçek kültürel hareket alternatif marjinal işlerde değil “En Çok Satan” listelerindeydi. Böylece bu gerilla benzeri underground olma, uçlarda yer alan gizemli, üstü kapalı, gölgemsi figürler olma ethos’undan yüz seksen derecelik bir dönüş gerçekleşti. Artık devir yer üstünde olma devriydi. Albeni, reklam, tanıtım, stil, görünürlük gibi şeylerin dünyasını kucaklamak lazımdı. Bu stratejik kayış İngiltere sahnesinde çok etkili oldu. Aniden hırslı olmak, ulaşılabilir, popumsu bir müzik yapmak havalı bir şey oluvermişti. Rough Trade’de de duygular değişmişti. Artık postpunk underground’un bir gettoya dönüştüğü hissi egemendi. Anaakımdan ayrı, onun değerlerine karşı duran ama ona paralel bir kültürel ekonomi inşa edip yaşatma isteği yerini sistemin içine sızıp, içerden bir reformla değiştirme fikrine bırakmıştı.

Temel olarak Rough Trade sadece hippie kapitalistler olmamanın tek yolunun adıyla sanıyla *kapitalist* kapitalist olmak olduğuna ikna olmuştu. Bu, büyük markalarla kendi topraklarında savaşmak demektir. Bir zamanlar pop müziğin rekabetçi halini yerden yere vuran Travis ve Green artık hit şarkılar yapmak istiyorlardı. Bu durum doğal olarak Rough Trade’de yönetimin yeniden yapılandırılmasını gündeme getirdi. Single’ların çalınması için radyo çıkırtkanlarına para ödenecekti. Eğer bir müzik topluluğuna zaman ayırıyor ve para yatırıyorsan, bu harcamaları haklı çıkarabilmek için o grupla uzun süreli sözleşme imzalamalıydın. Aynı zamanda bilinçli olarak konvansiyonellikten uzak duran postpunk’tan (eskiden olsa Rough Trade; Pere Ubu, Red Crayola, Raincoats gibileri satışa sunardı) daha erişilebilir, cilalı, pop özentili müziğe doğru bir kayış yaşandı. Scritti Politti’nin yeni tarzı, Aztec Camera ve Microdisney gibi gruplar buna uygundu.

Burada ortaya bir problem çıktı, hem de çabucak: Rough Trade gibi bu tür popumsu müzik yapmak üzere yola çıkan bağımsız şirketler kısa sürede yapısal anlamda büyük markalar sistemine eklemeleniverdi. Adeta bir çiftliğe dönüştüler. Henüz ham olan genç müzik topluluklarını artık onları takip eden bir kitle oluşana kadar burada büyütüp yeşertiyorlardı. Sonra da büyük marka şirketler peyda oluyor, müzisyenlere daha fazla para ve dağıtım, ve tanıtım açısından daha iyi imkânlar sunuyor ve bağımsızların ekip biçtiği ürünün

hasadını büyükler topluyordu. Bu durum hem Scritti Politti hem de Aztec Camera'da Rough Trade'in başına geldi. Buna engel olmak için Travis de mantıklı davranarak bir başka adım attı. Ama bu adımla markanın ilk başlardaki kolektivist yapısından daha da uzaklaşıldı. Travis, büyük markalardan biri olan Warner Bros'la ortaklık yaparak bir tür sözde-indie şirket olan Blanco Y Negro'yu kurdu. Blanco Y Negro ile amaç indie underground'dan anaakıma geçişe hazır olan Jesus and Mary Chain, The Dream Academy gibi grupların tanıtımını yapmaktı. Kurumsal anaakıma karşı durmak ve onlara alternatif bir ekonomi yaratmak şöyle dursun, Travis kendini onlarla sözbirliği eder buldu. Bu değişim ve kayış 1990'lar ve 2000'lerde yaşananlara kapı açtı. Bu yeni dönemde indie-pop ve indie-rock'ta kullanıldığı şekliyle "indie" terimi tamamen estetik bir anlam kazandı. Artık indie kelimesinin bağımsızlık veya kendi işini kendin yap felsefesi gibi çağrışımları kalmamıştı. Indie artık sadece, belli bir demografik grubun hoşuna giden bir müzik türüydü. İşin gerçeği, indie müzik yapan grupların çoğu artık albüm anlaşmasını endüstrideki holdinglerle imzalar olmuştu.

Müzikte underground bilincin üçüncü büyük dönemi şöyle başladı:

90'lar Post-rave Dans Müziği

Bu tür, birçok yan dalı olan rengârenk bir alan. Ama ben hardcore, jungle, UK garage gibi özellikle Londra merkezli sound gelenekleri üzerinde duruyorum. Bu geleneğin kentin korsan radyo istasyonlarıyla derin bir bağı var. Korsan istasyonların sayısı bir dönem 100'ü geçiyordu. Bu istasyonlar, en son moda müziği yayınlamak için birbirleriyle yarış halinde olduklarından müziğin evrimini gerçekten de ilerlettiler.

80'lerin sonundan başlayarak rave, bağımsız plak şirketleri ve 'kendi kendinin yapımcısı ol' mantığının yeniden patlamasının temsilcisi oldu. Ancak bu sefer bunu mümkün kılan bilgisayarlardı. İnsanlar kendi müziklerini evlerinde yapıyor, 33'lük plaklar halinde basıyor, yine bizzat arkadaşları tarafından yapılmış olan diğer plakların yanına koyup, doğruca bu alanda uzmanlaşmış plak dükkânlarının

yolunu tutuyorlardı. Böylelikle pek çok albüm için dağıtımda aracılık etme işi ortadan kalkıvermiş oldu.

Dans müziği için, bir ideal olarak “underground”da, postpunk ve erken dönem indie-rock’ta olan hafif sosyalist bakış açısı yoktu. Eğer bu yeni dans underground’unun bir siyasi görüşü vardiysa, o da ırk ve sınıf konusu etrafında şekillenen “azınlıkçı” bakıştı: Küçük markalar ve korsan radyo istasyonları büyük markaların desteklemediği veya anlamadığı müziği besleyip büyütüyordu. Bu yeni müzik, gerek radyolar gerek kamuya yayınlanmak için aşırı yenilikçi veya “sokağa ait”ti, fazlasıyla “karanlık” ve saldırganı. Bu underground, para kazanmak konusuna soğuk durmuyordu. Hatta nakit hayatı bir konuydu, ayakta durabilmenin şartıydı. Bu yüzden büyük markalara muhalif olmalarının nedeni anti-kapitalist görüşler değil müziksel kaygılardı: Onlara göre büyük markalar, böylesine ileri gitme odaklı bir sahne için çok yavaş hareket ediyordu. Ortada rakip DJ’ler ve yapımcıları geçip geleceğe en önce uzanmak üzerine kurulu bir yarış vardı.

Büyük markalar bile dans underground sound’larını anlayabilmek için ellerinden geleni yaptılar. Kaçınılmaz olarak sokağın sound’unu sulandırıp mutenalaştırarak anaakım açısından lezzetli bir hale getirmeleri gerekiyordu. Özetle, burada sözü edilen politik değil de estetik bir underground’du. Aslına bakılırsa, alttan alta bir siyaset de güdülmüyor değildi. Korsan radyo istasyonlarında çalan müzik, herkese belli bir kentli kesimin varlığını hatırlatıyordu. Çoğunlukla İngiliz toplumunun geri kalanının korktuğu, polisin tartaklayıp zulmettiği ve her nedense yaptıkları müziğe kamuya ait kanallarda veya ticari radyolarda pek de yayın süresi ayrılmayan insanlardı bunlar.

Underground’un politize edilmiş haliyle elektronik müziğin çeşitli türlerinde karşılaşmak mümkündür. Hardcore punk ve riot grrrl’den çok etkilenmiş olan Almanya’daki Digital Hardcore plak şirketinden çıkma gruplar, hardcore techno’nun bir kısmı, yasadışı partiler (*squat party*) ve Fransa’daki teknival akımındaki gibi bağımsız rave’lerle özdeşleştirilmiş olan Gabba ve Breakcore gruplarının tarzları buna örnek gösterilebilir. Bunların en ünlüsü Detroit’li bir grup olan Underground Resistance’tı. Grup üyeleri Mad Mike, Jeff Mills ve Robert Hood saldırgan techno sound’larına siyahi militan bir aura

katmışlardı. Underground Resistance sık sık techno'nun Public Enemy'si olarak tarif ediliyordu. Kurumsallaşma karşıtıydılar, çok sert bir duruşları vardı. Sistemin bir parçası olmayı reddeden küstahça bir direnç şeklinde özetlenebilecek olan duruşlarını "Message to the Majors" gibi şarkılarında dile getiriyorlardı. (90'lı yılların başıydı. Tam da bu dönemde büyük plak şirketleri techno müzisyenleri ile sözleşme imzalamak için harekete geçmişlerdi. Techno müzik yapanları konvansiyonel albüm-odaklı sanatçılara dönüştürmeye çalışıyorlardı, çünkü rave kültürünün mantığının nasıl işlediğini hiç anlayamamışlardı.) Underground Resistance, militanca bir havaya sahip olmanın ötesinde askeri imajla da oynuyordu. "Electronic Warfare", "Sonic Destroyer" gibi isimlere sahip albümler yayınlamışlardı. Çıkardıkları, İkinci Dünya Savaşı'ndan ilham alan bir dizi albümde hissiz ve neredeyse soyut bir vurgu vardı. Mesela, Nazi karşıtı direniş hareketine selam çakan Belgian Resistance adlı bir kayıtları vardı. Öte yandan Japon intihar bombacılarına yazılmış Kamikaze adlı bir parçaları da bulunuyordu. Seawolf adlı kayıtlarını müttefik güçlerin gemilerini avlayan Alman denizaltılarından esinlenerek yapmışlardı. Bu denizaltı askerleri, denizcilik geleneğinin gereğini yerine getirmeyerek torpidolarını ateşlemeden önce bir ikazda bulunmamışlardı. Kısacası, askeri insafsızlığa, merhametsizliğe duyulan garip ve apolitik bir hayranlık vardı. Oysa *realpolitik* fikri 60'ların siyasi underground'unun bir parçasıydı. Örneğin Weather Underground ve The Red Army Faction tarafından ortaya konduğu şekliyle "By Any Means Necessary" (Gereken Her Yolla) sloganı gibi. Nihayetinde Underground Resistance'in tek yaptığı şey kendinden ödün vermeyen, sert, melodik olmayan dans parçaları üretmektir. 90'ların ortalarına doğru artık olgunlaşmış olan müziklerinde caz benzeri etkiler görülmeye başlandı. Dahası Underground Resistance da gerçekte küçük bir şirkete dönüşmüştü: Artık techno plaklar ve tişörtler gibi ticari mallar satan bir markaydı. Üstelik artık, kurucu ortakları arasında Mad Mike'ın da bulunduğu Submerge Distribution adlı dağıtım şirketine bağlıydılar. Burada da bir kez daha, askeri retorik ve statükoya karşı ekstrem bir muhalefetle, bilanço tutma, stok idaresi, kreditorlerin peşinden koşma vs. gibi gayet alelade ticari faaliyetlerin yanyana varolduğunu görüyoruz.

Yine de 90'ların underground rave kültürü, gerçekten cepheleşmiş, özerk karşıt kültürleri de içinde barındırdı. Tıpkı hippie underground'un daha hardcore ucunda olduğu gibi:

1) *Yasadışı rave'ler*: 1989-90 yıllarında yapılan orijinal yasadışı rave'lerin çoğu, bir sürü izin veya ruhsat alma süreciyle uğraşma zahmetine katlanmayan şaibeli tanıtımcılar tarafından organize edilen ticari faaliyetlerdi. Rave'e gelenler içeri girmek için bir ücret ödemek zorundaydı. Ama izinleri almak ve ruhsatlı işler yapmak kolaylaşınca, tanıtımcılar da buna yöneldi. Geriye kala kala anarşik ama iyi organize olabilen bir dizi operatör kaldı. Bu kişiler kendini *free party/rave* (özgür/bedava parti/rave) fikrine adanmıştı. Bu parti/rave'lerde bilet yoktu, güvenlik elemanları yoktu, insanları dışarıda tutma çabası yoktu. Bazen dans edenlerden bağış alma şeklinde para toplanabiliyordu. Bu paralarla elektrik jeneratörlerinin çalışmaya devam edebilmesi için yakıt alınıyordu. Ama herhangi bir zorunluluk yoktu. Parti bedavaydı ve herkesten gücü nispetinde bir bağışta bulunması isteniyordu. Burada yaşanan sadece 70'li yılların ücretsiz festival hareketinin bir yansıması değildi, arada doğrudan bağlar da vardı. Bedava festival turnesi gitgide güçlenerek tüm 80'ler boyunca sürmüştü. 90'lara gelindiğinde yaz festivalleri müzik gruplarının psychedelic rock parçaları çaldığı yerler olmaktan çıkıp DJ'lerin psychedelic dans parçaları çaldığı ortamlar haline gelmişti. Buradan da ortaya rave festivalleri çıktı. Bu festivallerde Circus Warp, Spiral Tribe, Bedlam, DIY gibi taşınabilir ses sistemleri kullanılıyordu. Bu gerçekten anarşist bir manzaraydı ve kaçınılmaz olarak ticari faaliyetlerle birarada varlığını sürdürüyordu: yiyecekler, eliş ürünler, giysiler satılıyor ve tabii ki bolca yasadışı uyuşturucu el değiştiriyordu.

2) *Korsan radyo*: Bunun da kökü 1960'lara dayanıyordu. Bu tür radyo istasyonlarına korsan adı verilmesinin sebebi, ilk olarak İngiliz karasularının dışındaki gemilerden yayın yapmış olmalarıydı. Bu istasyonlar pazarda bir boşluk olduğunu farkedenden açık göz iş adamları tarafından kurulmuş ticari müesseselerdi: İngiltere'de varolan tek radyo ticari bir şirket değildi, devlete aitti. Bu radyo halkın pop müzik talebini, özellikle de rock ve psychedelic müzik talebini karşılamıyordu. Ulusal BBC istasyonu bu müzik türlerine çok az yer veriyordu. Bu müziğe yer verilen yegâne programın adı da

Light Program'dı. (Programın adı bile bu türün önemsiz, ciddiye alınmayacak bir müzik türü olduğunu ima ediyordu. Yüksek kültüre - ki bu da klasik müzikti - karşı light/hafif eğlence). 60'lı yılların bu uyanık işadamları korsan istasyonları kurdular ve şirketlere reklam süreleri satarak para kazandılar. Aynı zamanda da BBC'nin çalmaktan uzak durduğu müzikler yayınlayarak İngiltere'de gerçekleşen rock devriminde hayati bir rol oynadılar. Hükümet korsanları devirmek için hemen harekete geçti. Devlet tarafından yönetilen pop istasyonu Radio One kuruldu. 80'lerde korsan istasyonlar yeniden dirildi. Bu defa karadan yayın yapıyorlardı. Londra'nın ve birtakım başka kentlerin merkezindeki, ağırlıkla siyah nüfusun oturduğu yoksul mahallelerden seslerini duyuruyorlardı. Çoğunlukla Radio One'ın görmezden geldiği, soul, funk, reggae ve erken dönem hip-hop gibi siyahi dans müzikleri çalınıyordu. 90'larda reggae ve rap yayınlayan bu istasyonlar birleşti. Aslında artan rave istasyonları nedeniyle sayıca bayağı azaldılar. Bu yeni korsan nesli 90'lar boyunca en gözde çok ırklı İngiliz underground müziği olan jungle'ı da ortaya çıkardı.

Hardcore rave ve jungle korsanlarının arkasındaki kişiler bazıları girişimciler, bir kısmı ise sabıkalılardan oluşuyordu. Ama büyük çoğunluğu sadece genç çocuklar, müzik fan'ları, ve korsanları kendi rave'lerinin veya kulüplerinin tanıtımı için kullanan hevesli DJ'lerdi. Genel itibariyle korsan radyo işi kapitalist değildi. Kendisine değişim ekonomisinin dışında duran tamamen özerk bir kültür bölgesi inşa etmişti. Müzik bedavaydı. Rave ve jungle meraklılarının oluşturduğu yerel topluluğa hizmet etmek üzere yayınlanıyordu. Bir müziksever olarak korsan radyo programlarından kayıt yaparak kendi istediğiniz kaseti oluşturabilir, hiçbir zaman plak satın almak zorunda kalmadan sevdiğiniz müziği dinleyebilirdiniz. Evet, belki DJ'lerin hepsi kendilerine bir isim yapmak ve kariyerlerine hızlı başlamak istiyordu ama o dönemde henüz amatördüler ve çalmak için para ödüyorlardı: cüzi bir miktar para toplanıyor ve bu para istasyonun işletme giderleri, yasadışı yayıncıların kökünü kazımaktan sorumlu hükümet departmanı tarafından el konulmuş olan vericilerin yenilenmesi gibi şeylere harcanıyordu. Korsanlar, özellikle 90'lı yılların başından başlayarak günümüze kadar profesyonel olmayan bir alanın temsilcisi oldular. Profesyonel olmamaktan kastedilen, DJ ve MC'lerin bu işi

müzik aşkıyla yapmış olmaları. Aynı zamanda şovların kaotik kurlsız atmosferi anlamında da profesyonel olmamaktan söz edilebilir. Bu şovlar pürüzsüz bir şekilde akmıyordu, çoğu zaman kendiliğinden anlık olarak ortaya çıkıyorlar, MC'ler şarkı uyaklarını emprovize şekilde yaratırken, DJ'ler, kulüplerde dans edenlere çaldıklarına kıyasla en uzlaşmaz ve en son moda parçaları çalışıyorlardı.

Bu nedenle, pratiğı açısından İngiliz korsan radyo müziğı benzersiz bir underground'du ve piyasanın hemen hemen tamamen dışındaydı. Öte yandan, bu müzik herhangi bir *realpolitik*'ten, herhangi bir tür aleni direniş ideolojisinden yoksundu. Herhangi bir yasal çerçeveye bağılı ya da sansürlenmiş olmamasına rağmen, bir tür politik demece veya protesto unsuru gibi alınabilecek herhangi bir şeye çok nadiren rastlardinız. Korsan kültürün sonlara doğru tümnden MC'lerin hâkimiyeti altına girmiş ve sözel ifadenin başıbozuk bir hal almış olduğı olan grime döneminde bile genelde şarkı sözleri MC'nin yiğitlikleri üzerine veya onun gangster kötü çocuk olmasına övgüler düzmekten ibaret idi. Ama yine de bu, tuhaf bir raddede estetik bir underground'du. Müziğın tüm kaygısı, kendi evrimini ileri götürmek etrafında biçimleniyordu. Evrim hiper-modernizmle hiper-rekabetin bir kombinasyonuydu. (DJ'ler, yapımcılar ve MC'ler rakiplerinden daha hızlı bir şekilde en son gözde olan müziğı ulaşmak için birbiriyle dalaşıyordu). Bir fütürizm, öncü olma ideolojisi vardı. Ama politik radikalizmle hiçbir bağlantı yoktu. 20. yüzyıl başları modernizminin karakteristiğı sayılan türden, sağa veya sola kayışı anlatan herhangi bir ifade dile gelmiyordu.

Korsan radyonun önemli bir özelliğı de halka açık olmasıydı: kültür underground'du, ama esas olarak, kulağı hitabeden, Londra ve İngiltere'nin diğeri büyük kentlerinin radyo vericileriyle sesini dört yana duyuran bir underground. FM radyo kanalıyla varolduğunu beyan eden bir topluluktan söz ediyoruz. Bu, şu anlama geliyor: Bu müzikten veya temsil ettiğı sosyal gruplardan hazzetmeyen insanların bile ona es kaza rast gelme olasılığı var. Dahası bu müzik hakkında hiçbir şey bilmeyenler bile onunla karşılaşabilir hatta belki bu harekete ihtida edebilir.

Son on yılda ilkin yavaş yavaş başlayıp son yıllarda giderek hızlanan bir biçimde İngiltere'deki post-rave underground müzik kültürü

online hale dönüştü. Burada bahsini ettiğim türler grime ve onunla alakalı dubstep ve funky house gibi janrlar. Verici ile yayın yapan korsan radyo istasyonları hâlâ var ama giderek daha fazla sayıda kanal internet aracılığıyla yayın yapar oldu. Böylece Londra'nın doğusundan bir dinleyici cep telefonu ile mesaj gönderirken, Finlandiya veya Yeni Zelanda'dan da e-posta mesajları gelebiliyor. Bu müzik stillerinin hayranları internet ortamında biraraya gelerek, tartışma gruplarında fikir paylaşıyor. Önde gelen gazetelerin müzik sayfaları internette, DJ'ler internetten bedava misk veya podcast dağıtıyor. Bu durum bize bir gerçeği işaret ediyor: Müzik artık daha az coğrafya ile bağıntılı hale gelmekte. Şimdiye kadar hep bir müzik türünün dünyanın dört bir köşesine yayılmış meraklıları, hayranları oldu ama artık aynı şey yapımcılar için de geçerli.

Burada dikkatimi çeken, bu müzik kültürünün neredeyse belli belirsiz bir biçimde bir underground hissi yaratmaktan uzaklaşıyor olduğu. Tamamen online olduğu takdirde artık underground olmayacak, daha ziyade bir niş pazara doğru açılan dar bir yol halini alacak. Neredeyse tamamen zaten hazır olan dinleyici kitlesine hitap eden bir marjinal müzik formu daha. Bir şeyin daha altını çizmeden geçemeyeceğim. Şahsen bu müziği bilgisayarımın bir internet akışı olarak dinlerken hiç heyecanlanmıyorum. Oysa radyodan yayınlandığı zaman jungle veya grime sound'u içimi kaynatırdı. İstasyonun yayın aralığı olan karasal yörüngenin içine dahil olma hissi vardı bunda. Sanki dinlediğiniz şeyin kamusal alanı işgal eden bir sinyal olduğu duygusu elle tutulabilecek kadar somuttu.

Bu düşünce beni müzikte underground kavramının temel bir paradoksuna getirdi: Asıl istenen tamamen underground olmak, anaakım için görünmez olmak filan değil. Görmezden gelinmek istemiyorsunuz, bir baş belası olmak istiyorsunuz! Üstelik, müzik underground'uyla anaakım arasında bir etkileşim var. Aşağıdan gelen fikirler kendilerine yer üstüne (*overground*) doğru bir yol açıyor, yer üstünü zenginleştirerek ona can katıyor. Bu durum underground'u daha başka yeni fikirler geliştirmeye zorluyor. Bu süreç İngiliz underground dans müziği için uzun süre işledi. Jungle'dan İngiliz garage'ına, grime'dan dubstep'e varana kadar çeşitli janrların oluşturduğu soyağacı dalları aldı yürüdü. Ben bunu hardcore'un

sürekliliği olarak tanımlıyorum. Bu müzik türü o kadar ilerici ve çekici yeni fikirler geliştirdi ki, büyük markalar sanatçılarla sözleşme imzalamaya mecbur olurken, BBC ve ticari dans müzik kanalı Kiss FM gibi dev radyo istasyonları da kanallarında kendi programlarını sunmak üzere bazı DJ'leri işe aldı.

Şimdiyse yanıtı aranması gereken soru underground'u nasıl bir geleceğin beklediği. Gerçekten bir geleceği var mı yoksa internet müzik kültürünün manzarasını toptan değiştirdi mi?

Bu konuşmayı kaleme almak için işe koyulduğumda “underground” mefhumunun tanımını yitirdiğini daha fazla farkettim. Bu mefhum artık bulanıklaştı, odağından şaştı ve belli bir çerçeveye oturtulamaz oldu. Rock kültürüne hâkim olan bir sürü temel kavram nedeniyle, “underground” ve “overground”, etrafında müzik gruplarının, albüm yapımcılarının, hayranların ve eleştirmenlerin kendine bir pozisyon bulduğu topografik birer uydurmacaymış duygusu vermeye başladı. Ama bu serabımsı özellik büyük olasılıkla, underground-overground arasındaki topografik farkı ve marjinal ile anaakım arasındaki boşluğu etkin bir şekilde ortadan kaldıran internetin etkisinin bir sonucu. İnternet, kültürün içinden geçerek dağıtılacağı ve deneyimleneceği yepyeni bir uzam-zaman inşa etti.

Web'in solun müziği üzerindeki etkisi bazı açılardan olumlu oldu: sanatçılara yaratıcılıkta özgürlük tanınması ve küresel bir kitleye ulaşma imkânı, “Uzun Kuyruk” ekonomisi, medyada köşeleri tutanları es geçerek tanıtım yapılabilmesi, kişilerin kendi kendilerinin tanıtımını yaptığı çeşitli yöntemlerin dört koldan yayılması gibi. Ama bazı olumsuz etkileri de olmadı değil: Aşırı bir ortalıkta olma durumu, herhangi bir kimsenin sindirebileceğinden çok daha fazla müziğe erişimine ve çok fazla diskurun ortaya çıkmasına sebep oldu. Ortalık yabani otların her yanı sardığı bir bahçeye döndü. Trendlerin ortaya çıkma hızı ve abartılı reklam döngülerinde de bir ivmelenme görüldü.

Bunun bir sonucu olarak, son on yıllık sürede görünüşte birbirine zıt iki sendromun aynı anda yaşandığı paradoksal bir durum ortaya çıktı. Müzikte “underground” olma fikri aynı esnada hem serpildi hem de kuruyup soldu. Bir yandan underground aşınmış ve demode olmuş bir kavram gibi gözükiyordu, ama öte yandan da garip bir

şekilde ısrarcı ve yerindeliği tartışma götürür bir pratiği de vardı. Son on yıl içinde noise, drone, free folk, improv ve black metal'den grime'a uzanan yelpaze içindeki düzinelerce başka marjinal janr üzerinde uzmanlaşmış küçük plak şirketleri ve fanzinlerin (bloglar) sayısında patlama oldu.

İnternette biraz gezirseniz, sayısız amatör, para değil aşk için tarzı yaratıcılık bulabilirsiniz. Buna karşın, nasıl olduysa bu çok fazla ulaşılabilirlik de muhalif müzik yapma mefhumunun altını oydu. İnternet her şeyin eşit olduğu illüzyonunu yaratıyor: Her şey kelimenin sözlük anlamıyla aynı seviyede, hepsi web alanının düz ekranı üstünde. Tek bir tıkla *New York Times*'tan çıkıp anlaşılması güç noise müzik yapımcısı Not Not Fun'ın sitesine girebiliyorsunuz. Bu hâlâ güçler arasında oransızlık olmadığı anlamına gelmez: Grime, noise veya free folk odaklı bir mikro-plak şirketi tabii ki Warner Music Group kadar güçlü değildir. Ama web'in aşırı aydınlatıcı ışığı gösteriyor ki, online varlık sürdüren hiçbir şey, underground basın ve fanzinlerin, kaset alışveriş şebekelerinin olduğu ve DIY (Do it yourself - Kendi albümünü kendin yap) mantığını güden o mazide kalan selefleri kadar underground olma *duygusu* vermiyor. Arkaik anlamıyla gerçek müziksel underground'un belki yalnızca ve kesin olarak çevrimdışı (*off-line*) kalmakla mümkün olduğu da bir gerçek. Ama bu, bağlantısallıkla bağlantıyı kopartmak, hayal gücünün bile ötesinde gibi gözüküyor.

Buna rağmen insanlar underground fikrine fazlasıyla bağlanmış durumda, underground denen arzu bugüne kadar hiç olmadığı kadar kuvvetli. Yeni teknoloji öyle bir hal aldı ki, yatak odanızın kapısından bile dışarı çıkmadan yüksek teknik standartlara ve ses kalitesine sahip müzik üretip bunu derhal kamuya açık hale getirebilirsiniz. İnsanlar ayrıca büyük bir enerjiyle undergroundculuğun toplumsal yönünün peşinden gidiyor. Az bilinen ve dışarıya eskisinden daha da kapalı yerlerde biraraya gelerek herkesçe bilinmeyen müzik olayları hakkında ağızdan ağıza bilgi aktarıyorlar. Amerika'da kelimenin tam anlamıyla underground olan bir ortam var. İnsanlar anne babalarının banliyödeki evlerinin bodrum katında çeşitli toplulukların punk çaldığı konserler organize ediyor. Amerika'da bodrum katlar genellikle oldukça büyük alanlardır. Kocaman mahzenlerden bahsediyor değilim ama yine de 30

kişi sıkış tepiş biraraya geliyor. Yangın önlemi, alkol ruhsatı gibi kulüp sahiplerinin yerine getirmek zorunda olduğu birçok şey sağlanamadığı için buralarda konser düzenlemek yasadı. Üstelik bu iş, adı üstünde, yeraltında (underground) gerçekleşiyor. Tam bir halk faaliyeti.

Underground denen arzu kısmen aktif olmak veya aktif hissetme arzusudur. Kendini pasif, sadece tüketici veya izleme odaklı kabul edilen popüler eğlence formlarının karşısında konumlandırır. Günümüzün bütün mikro-janrları bir katılımcılık ethosu üzerine kurulmuştur. Bu türden noise veya dubstep gibi türlerin izleyicilere göre daha yüksek oranda performansçısı vardır. Çok sayıda dinleyici, albüm yapmak, sahne performansları organize etmek gibi şeyler yapmakta veya yalnızca bu müzik türü hakkında yazılar kaleme almaktadır.

Kendini ait hissetme ve bunun için gayret etmenin çekiciliği bir tarafa, bu ortamların tozundan pay alma uğraşının bir başka nedeni de kültürel yakınlaşmaya duyulan hasrettir: özel, ayrı tutulmuş bir alana girme arzusu. Bu tür ortamlardan haberdar olma ihtiyacını kendi yaklaşımınız doğrultusunda “tribal/kabilese” veya “elitist” olarak niteleyebilirsiniz. Ama her durumda bu tür bir gizli bilgi risklidir ve tam da web’in yapısı nedeniyle korunması çok zordur. Başkalarının yaptıklarından haberdar olmak artık çocuk oyuncağı.

Şimdi de çağdaş underground müziğin özel bir alanına eğileceğim: Bir dizi birbiriyle örtüşen ve bağlantılı janrın varlığından söz edeceğim: noise ve post-noise, drone, neo-psychedelia, free folk, chillwave olarak da bilinen hipnagogik pop ve witch-house. Her ne kadar işin içinde olanlar bu alt-janrlar arasında ayırım yapıyor olsa da, aslına bakılırsa aynı tip insanların aynı müzik türleriyle haşır neşir olduğunu görüyoruz. Çok benzer blog ağlarına sahipler, küçük plak şirketleri veya uzmanlaşmış plak dükkânlarına ve yayınlara ilgi gösteriyorlar. Bu durum pek çok ülke için geçerli ama web’in sayesinde ağırlıklı olarak Amerika’da yoğunlaşmış durumda. Ve genel anlamda müziğin ilerici kısmı büyük oranda Amerika kaynaklı. Gerçi burada “ilerleme” sözcüğünü kullanmak pek de doğru değil. Bu müziğin hareketi ilerlemekten veya yönelmekten farklı işliyor. Daha çok müziksel değişikliklerde bir çoğalmadan, kıvrılmadan, helezonik bir hareketten ve kendini tekrar eden bir moddan söz edilebilir. Açıkça muhalif

siyasetin yokolmasının yanısıra, bu durum bu müziğin hippi, punk, hip-hop veya rave gibi klasik mânâda bir hareket olmasını engelliyor. Ama yine de bir underground, ya da underground özentisi.

Birbiriyle örtüşen bu janrlar mikro-plak şirketleri vasıtasıyla piyasaya sunuluyor ve genellikle sınırlı sayıda (30 ila 300 arasında bir sayı) üretilmiş oluyorlar. Çoğu plak veya kaset olarak çıkıyor. İnsanlar CD'ler ve CD-Rom'lar da çıkarıyor. Ama o modası geçmiş analog formatlara ve tuhaf el yapımı ambalajlara yönelik adı konmuş bir fetiş var. Hayal edilen, her bir malın tek ve benzeri olmayan bir eser olduğu bir ortam.

90'ların sonlarında bu tür bir mikro-ekonominin doğuşunu görmek mümkün oldu. *The Wire*'ın 1998'de yayınlanan bir sayısında, Yeni Zelandalı bir noisenik olan The Dead C üyesi Bruce Russell açık açık sol kanat müziğin ekonomisinden söz etti. Grubunun yılda ikincil projeler dahil, küçük miktarlarla (bin adet veya daha az sayıda) pek çok albüm çıkarabileceğini, çünkü inatçı Dead C hayranlarının ne olursa olsun satın alacaklarından emin olduklarını söyledi. Muhtemelen müzisyen bunu oldukça dalgacı bir tarzda ifade etmişti ama söylediği şeyler kağıt üstünde kulağa gayet iş bilir ve sinik gelmişti. 2000'lerde piyasanın küçüklüğü ile yapılan albüm sıklığı arasındaki oran tam anlamıyla şirazesinden çıktı. San Diego'lu müzisyenler James Ferraro ve Spencer Clark ikilisi birlikte çalıştıkları gibi bir sürü farklı takma ad altında solo albümler de yaptılar. İkilinin grubu The Skaters senede, hepsi de sınırlı sayıda olmak üzere, 30-50 arasında albüm çıkarıyordu.

Bilgisayar teknolojisi sayesinde artık sanatçılar için müzik prodüksiyonunun sabit harcaması çok azaldı, neredeyse sıfıra indi. Ekonomik olması sebebiyle kaset formatına özel bir eğilim var: Eğer bir master kasetiniz varsa birisi sipariş verdiği anda yeni bir kopya çıkarmak mümkün. Belli bir sayıda plak kaydı basmak zorunda değilsiniz. Plak basmak bir üretici ile sözleşme yapmayı gerektiriyor. Bu iş için belli bir miktar para yatırmak ve daha sonra bu parayı çıkarabilmek için hesap kitap yapmak gerekiyor. Kasetlerde sistem, talep üzerine basılan kitap mantığındaki gibi işliyor.

Bu aslında Uzun Kuyruk teorisinin ekstrem bir versiyonu. Sabit giderler ve depolama maliyeti minimal seviyeye inince satılan

her kopya kâr hanesine kaydediliyor. Kendi kendisinin yapımcısı bir sanatçı olarak geniş bir müzik kataloğu yaratıp, müziğini bu katalogda saklayabilirsiniz. Bu alandaki yüksek profilli sanatçılar dağıtımcılara ve müzik dükkânlarına çok sayıda kopya veriyor, ama bir o kadar kopyayı da online siparişlerle satıyorlar. Bu da araçlara komisyon vermeyerek çok daha fazla para kazandıkları anlamına geliyor.

Bugünlerde sınırlı sayıda çıkarılan bu kayıtların dijital korsan versiyonlarının, bloglar tarafından yüklenerak web'e düşmesi neredeyse rutin hale geldi. Bu durumun sanatçıları pek de rahatsız ettiği söylenemez, aksine bu uygulama sanki teşvik ediliyor gibi. Bir tür promosyon olarak işlev gören bu iş, gelecekte kaset veya plak formunda çıkarılacak albümleri satın alabilecek hayranları cezbetmekte kullanılıyor. Öte yandan, albümün web'de bedavaya dağıtılan fiziksel olmayan dijital versiyonu ile rekabet etmek için sanatçı kayıt işinin fizikalitesini abartmak durumunda kalıyor. Kişiyeye özel, çoğunlukla gayet özenle yapılmış el işi bir sanat eseri ortaya çıkarılıyor. Albüm ayrıca plak veya kasetteki gibi sesin analog yönünü de yansıtıyor, çünkü müzikseverler analog sesin dijital MP3'tekine göre çok daha zengin ve sıcak olduğunu düşünüyor. Bu manzarada bir tüketim malının mümkün olabildiğince benzersiz ve elle tutulur kılınırken aynı zamanda da bir fetiş objesi haline getirilmesinin ardında hem estetik ve ideolojik hem de ekonomik bir dürtü var. Underground rock'un tarihine baktığınızda popüler müziğin önce yarı-popüler hale geldiğini (60'ların sonu hippie underground) ve sonra da düpedüz gözden düştüğünü (postpunk, rave'in bazı formları) görürsünüz. Bu sürecin en son aşaması müziğin zanaatkâr işi (artisanal) bir hal almasıdır: artık el emeğiyle üretilmeye başlanır. İnsanlar seri üretim ürünü olmayan bir şeye sahip olmak için veya malın üreticisi ile doğrudan kişisel bir bağ kurduklarını hissettikleri için para ödeyeceklerdir.

Bu ortamlarda, uzun ömürlü bir underground müzik kariyeri yapmanın yolu süper-seçici bir müziksever kitleye müziği durmaksızın ama damla damla akıtmak oldu. Eksiksiz bir albüm yaratmaya zaman harcamak yerine, bu mikro-underground sanatçılar hiç sonu gelmeyecek bir işin henüz üzerinde çalışılmakta olan parçalarını taksit

taksit ortaya çıkarıyorlar. Sanki ilk taslakları ve tamamlanmamış işleri ortaya saçarak müzikal anlamda yüksek sesle düşünüyor gibiler.

Bu ortamlarda ciddi oranda kurumsallık karşıtı bir retorikten de nasipleniyorsunuz, fakat işin aslı, günümüzde “underground” muhalif bir duruşla veya konformizmden uzak bir yaşam tarzıyla ilintili olmaktan çok, gizli bilgiye sahip olma ve kültürel bir yakınlaşma etkisi yaratmakla bağlantılı.

Buna karşılık bu underground ekonomilerde kapitalizmin garip bir içbükey ayna yansıması da karşımıza çıkıyor. Anaakımdaki anlamıyla bir aşırı üretim gerçekleştirilmiyor. (Seri halde üretilen ama satmayıp, olduğu gibi çöpe giden tonla CD kitap ve dergi). Burada, enerjisini daha uzun aralıklarla piyasaya sürülen büyük işlere yoğunlaştırmak yerine, niş pazarını albümlerle doyum noktasına ulaştıran bireysel sanatçı açısından bir aşırı üretimden söz edebiliriz. Gerçekten yetenekli sanatçıların kendilerini böyle harcadığını görmeye başladık. Müzik sirkülasyonu ve mikro-trendler öylesine ivme kazandı ki, kendinizi halkın gözü önünde tutabilmek için yapılacak en mantıklı şey durmaksızın bir şeyler sunmak oldu.

Hem underground hem de overground seviyede müzik ekonomisinde gördüğünüz bir başka tersine dönüş de turnelerle ilgili. Eskiden turneler yeni bir albümün tanıtımı için zararına olmasına rağmen yapılırken bugün Rolling Stones’tan tutun, anlaşılmaz techo DJ’lere ve post-noise tarzı Emeralds gibi gruplara kadar herkes turnelerinin tanıtımını yapmak için piyasaya albüm çıkartıyor. Yeni parlayan sanatçılar açısından yeni bir albüm çıkarmak profil yükseltmek için gerekli. Üstelik yeni albüm turneye çıkabilmek için bir talep oluşturmaya da yarıyor. Asıl parayı turnenin bilet gelirleri üzerinden kazanıyorlar. Üstüne üstlük tişört ve sadece sahne aldıkları ortamlarda satılan ultra-sınırlı sayıda üretilen kayıtlar gibi şeylerin satışından da ek bir gelir elde ediyorlar. Elektronik müzik DJ’i/yapımcısı olanlar daha çok yerde çalma imkânına sahipler ve eğer kendi adlarıyla çıkmış bir albümleri varsa daha fazla ücret talep edebiliyorlar. Bu yüzden aşırı üretime doğru bir yönelim var. Piyasaya tonla kayıt sürülüyor. Bütün bu faktörler çılgıncasına oynak hiper ivmeli bir underground müzik kültürünün fitilini ateşledi. İnişli çıkışlı bu kültür anaakım poptan çok daha coşkulu ve gamsız.

hiç karşılaşılmayacaktı. O zaman kendi işini kendin gör, pop yıldızlığı ve bir ticari meta/kariyer olarak albüm yapma sisteminin tamamen dışında kalır, gerçekten özgürleştirici bir amatör müzik yapıcılığı olurdu.

Tabii ki, bu ekstrem bir noktaya giden, hiçbir hırs veya dinleyiciye sahip olmadan kendi işini kendin yapma formatının müziği sanat olmaktan çıkarıp hobiye dönüştürdüğü argümanını da unutmamak gerekir. Bu durumda rock, rave veya her ne ise, tıpkı bahçeyle uğraşmak, model araba yapmak veya balık tutmak gibi sıradan bir zaman öldürme uğraşına dönüşür. Bunlar anaakım medyanın hiç de ilgisini çekmeyen, ve bir azınlığı ilgilendiren faaliyetlerdir oysa. Dahası, bunları underground olarak da düşünemezsiniz, çünkü bunların hiçbiri bir tehdit unsuru teşkil etmez. Gerçekten de *altkültürdürler*, çünkü bir anlamda egemen sanat ve kültürün altında yer alırlar. Kendi işini kendin yap ifadesi de çift anlamlı. Underground dans müziğine ve bugünün noise mikro-ortamlarına doğru uzanan bir punk-rock anlamı var. İkinci olarak, kendi işini kendin gör satın alınan mobilyanın evde monte edilmesi, evde yapılacak tamirat/tadilat işlerinin ve her türlü amatör inşaatın kişinin kendisi tarafından yapılması anlamında da kullanılıyor. Şüphesiz bu işler de kişiyi çok tatmin eden ve kendini güçlü hissetmesini sağlayan şeyler ama bunu bir kültür olarak kabul eden kimse yoktur herhalde (bir itiraz, reddetme anlamında). Bu yüzden burada underground müzik kültürü açısından şöyle bir sorun var: Yaptığın iş senden başka hiç kimse için hiçbir anlam ifade etmeyecek hale gelmeksizin (ve dolayısıyla estetik ve politik açıdan varlığı da yokluğu da bir olmaksızın) radarın ne kadar altında kalabilirsin?

Bu soru bizi underground'un nihai paradoksuna getiriyor: underground'un overground'dan ayrılamaz olduğu gerçeğine. Marjinal ve anaakım, periferi ve merkez: Bunların kavramsal çiftler olduğu yadsınamaz. Ama müziğin son onyıllı gösterdi ki, underground'un kaderi overground'un kaderiyle çok yakından ilişkili.

Underground'u tanımlayan şey overground'dan ayrı olmasıdır ama overground'la temas halinde olduğu bir bölgesi de vardır. Aksi takdirde sadece uzmanlaşmış kişilere has bir faaliyet olurdu. Hiç kimse Morris Dansı gibi geleneksel İngiliz formlarıyla ilgilenen veya Kraliçe

Elizabeth dönemi madrigalleri çalan kimseleri underground olarak nitelemeyiz. Bunlar sadece arkaik döneme ait müzik pratikleridir, tıpkı taş oymacılık yapmak gibi. Underground'u tanımlayan anaakımla arasındaki antagonistik ilişkidir. Underground anaakımı daha yoz ve kendisinden daha az ilerici addeder. Underground'u tanımlayan bir başka şey de anaakımla temasa geçtiği anlardır. Bu anlarda underground bir çığır açma, atılım, yırtılma ve yenileşme duygusu yaratır.

İngiltere'de büyüdüğüm yıllarda müzik kültürü dinamik ama istikrarlı bir yapı çevresinde organize olmuştu. Bu ortamda underground ve overground antagonistik bir ortak yaşamla (simbiyoz) birbirlerine bağlanmıştı. Müziksel underground'u anaakım medya ile birbirine bağlayan ortak noktalar, eşikler vardı: Radio One, BBC'nin Top of the Pops adlı haftalık TV şovu ve haftalık müzik basını. Aradaki duvarın yıkılması zordu, ama eğer o barikatlar aşılabilse, o bariyerler devrilebilseydi, bir şeyler anaakım bilincine doğru itilir ve görmezden gelinemezdi. 60'ların henüz hâlâ kültürün içinde varlığını sürdürdüğü bir dönemde, punk, postpunk ve rave yıllarında büyüyen benim neslimin müzikal psikolojisi (veya buna kültürel-libidinal ekonomimiz de diyebilirsiniz) işte bu çığır açma anlarıyla, bir şeylerin dışarıdan içeriye sızdığı anlarla yakından bağlantılıdır. Bu belki de köhne bir model – belli ve kendine has bir çağın yaratılması ve onunla ilgili hatıralar, bir olasılıklar bütünü ve bir kültürel mantık. İnternet zemininde müzik açısından belki zaten hazır olan dinleyiciyi değil ama hali hazırda hevesli, niyetli olanı bulma eğilimi giderek artıyor.

Asıl sorun underground'da yaşanan erozyon olmaktan çok onun yapışık ikizi olan anaakım: İşgal edilme, şoka uğratılma, kökten değiştirilme veya reforma uğratılma ihtimali olan bir alan bu. Anaakımın kendisi de gerek satış hacimleri gerekse bizim dikkatimiz üzerindeki egemenliği açısından küçülmüş gibi gözüküyor. Eskiden olduğu gibi bir devasa canavar değil artık. Bu nedenle de, bir zamanlar yaptığı gibi, fethedilecek bir liderlik alanı veya barbarlar tarafından işgal edilecek bir iç bölgeymiş gibi davetkâr değil. 60'lı ve 70'li yıllara göre İngiltere'de listelerin en tepesine yerleşmek için gereken satış rakamları gözle görülür derecede düştü.

Bu sararıp solmuş ve küçülüp çekmiş anaakımın çevresi şu anda pek de öyle underground olmayan (muhalif olma anlamında) müziksel aktivite kanallarıyla sarılmış halde. Öyle ki, hit albümlerden bile daha az satıyor. Belki de bir anaakımdan ve bir de para-anaakımdan söz etmek daha doğru olacak: Birbirine paralel akan birtakım akımlar var ama birbirleriyle antagonistik bir ilişki içinde değiller.

Underground ve overground arasındaki eşik sadece uzamsal değildi. Aracısız veya nispeten aracısız bölgelerle medyanın kamusal forumları arasındaki bir hareketi de bünyesinde barındırıyordu. Aynı zamanda, zamansaldı da, bir zaman aralığıydı: bilinmedik bir şeyin kamusal sahnede ortaya çıktığı ve henüz ne olduğunun, nereye ait olması gerektiğinin anlaşılamadığı bir fetret anı. Bu zaman aralığı hâlâ da var. Ama internette erişimin anıklılığı ve moda-demode olma döngüsünün hızlanması sayesinde aradaki geçiş neredeyse bir saniye sürer oldu. Bir fısıltının Twitter, Facebook, YouTube ve bloglar'da virüs gibi yayılmasıyla, hemen artçı hareket uyanıyor, gazeteler ve geleneksel medya da konuya el atıyor. Eğer eşik, gizli bir bilginin herkesçe malum hale dönüşmesi esnasında değerin yaratıldığı noktaysa, değerin artık çok kısa ömürlü olduğunu söyleyebiliriz. Buradan hareketle artık düşüşe geçen anaakım da (erimekte olan) bir kültürel geçiciliği temsil ediyor olabilir: uzun süreli yaygınlık kazanan olayların geçiciliği, eleştirel bir kitleye sahip olacak ve çeşitli sonuçlar doğuracak kadar uzun süreli bir gebelik dönemi geçiren altkültürlerin ortaya çıkışının geçiciliği.

Eğer açıkça görüldüğü gibi anaakım dar alana yayın yapan nişlerin ve mikro-trendlerin oluşturduğu bir bataklık deltası olma yolunda dağılıp gidiyorsa, underground denen arzu uzamsal ve zamansal bir çukura doğru hızla batıyor demektir.

İngilizce'den çeviren: Zeynep Güden

ACT/ivizm: Olumlamanın Siyasal Estetiği

Angela Harutyunyan

Siyaset gerçekliği hayal etme/ingeleme pratiğinden başka bir şey değildir. Siyaset gerçekliği siyasetin kendisinin sahip olduğu gerçeklik imgesi aracılığıyla, içinde bir imge barındıracak şekilde bir madde haline getirerek hayal eder/ingeler. Bu açıdan siyaset her zaman vizyonla ilintili olmuştur. O halde, siyasi ütopyalar da sanat, mitoloji ve siyasetin birbirinden ayırlamaz hale geldikleri alanlardır. (Azatyan, 2008) ¹

Bu makalede, 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin yıkılmasının ardından yeni anayasal devletin kurulması bağlamında, 1990'lı yılların ortalarında (1994-1996) Ermenistan'da faaliyet gösteren kavramsal sanatçılar grubu ACT'ın sanatsal pratiklerini tartışacağım. Bağımsızlık sonrasında göreve gelen ilk Ermenistan Cumhurbaşkanı Levon Ter-Petrosian'ın söylemlerine ve özellikle bir bilimsel yöntem olarak filolojisine eğilip, ACT'ın kendi pratiğini bu yöntemle fazlasıyla özdeşleştirmesi üzerinde duracağım. Makalede cevabı aranacak sorular şunlardır: Neopozitivizm hangi yönüyle hem devletin hem de estetik avangardın söylemlerine hizmet eder oldu? Devletin bir nesne veya bir referanstan yoksun olduğu bir ortamda ve Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ertesinde sıfırdan yepyeni bir hayat düzeninin kurulması aşamasında neopozitivizm nasıl bir işlev gördü?

1993 yılında, Erivan Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören (yirmili yaşlarının başlarında veya ortalarındaki) on gencecik sanatçı biraraya geldi ve bir yıl sonra da ACT grubunu kurdular. Grup

1 Vardan Azatyan, *Image-inings of Armenian Reality*, DVD'ler halinde yayınlanan okuma dizileri, Utopiana, Erivan, 2008.

üyeleri Vahram Aghasyan, David Kareyan, Diana Hakobian, Hrach Armenakyan, Narek Avetissyan ve diğerlerinden oluşuyordu. 1993 yılından itibaren birlikte sergiler açmaya başlamışlardı. Aralarında Ressamlar Birliği'nde yer alan yıllık Gençlik Sergisi'nin de bulunduğu çeşitli karma sergiler düzenliyorlardı. Perestroyka sonları ile bağımsızlığın ilk yıllarını içine alan dönemde yüksek sesli gösteriler yaparak ve büyük çaplı, anıtsal sanat eserleri üreterek dışavurumcu bir sanat mefhumunu yayma çabasında olan başat alternatif sanatçılar hareketi 3. Kat'a (3rd Floor) (1987-1992) bir tepki olarak kurulan ACT'in estetik anlayışı minimalist, yalın, kuru ve çoğu zaman gayri-maddi bir çizgideydi. Sanat üretimi stratejileri arasında müdahale, dokümantasyon, hazır (*readymade*) veya yarı-hazır (*assisted readymade*) nesnelerin kullanımı ve atipik sanatsal malzemelerle sanat üretimi yer alıyordu. Grubun pratiğinin en bilinen özellikleri şöyle sıralanabilir: metnin diğer her tür kitle iletişim aracına göre baskın olması, ikon kırıcı eğilimler, yalın minimalist duyarlılıklar, sanat eserlerinin temsil edilen nesne üzerinden düşünülmemesi.

1990'ların ortalarında ACT üyeleri Ermenistan'da yeni devletin kuruluşunu desteklemek amacıyla olumlayıcı sanatsal ve aktivist faaliyetlerle kendilerini gösterdi. Paradoksal bir şekilde, grubun aktivizmi, grup üyelerinin kendi pratiklerini tanımlarken analitik bir araç olarak kullandıkları bir kavram olan *saf yaratıcılık* için alan oluşturan bir sanat bakışıyla yürütülüyordu.² ACT üyeleri özerk bir yaratıcılık atmosferi olarak anlaşılan bu sanat mantığıyla siyasete etki etmenin mümkün olduğuna inanıyorlardı. 1990'larda ülkenin içine düştüğü ağır ekonomik ve toplumsal koşullara göğüs germekte olan grup gündelik hayatın travmasıyla yüzleşmeyi reddetti. Sanat Ermenistan'da doğmakta olan devletin *realpolitik*'inin yerine geçebilecek yeni siyasetler inşa etmek için "saf" bir alan halini aldı. Grubun sanatçıları toplumsal ve siyasi aygıtların hızla yeniden inşa edildiği Sovyet sonrası bağlamda ilerici sanatçıların, dönüşümlerin öncü kuvveti olmak gibi eşi bulunmaz bir şans yakaladıkları inancındaydı. Ancak öte yandan da siyasete iştirak etmenin salt sanatsal bir proje olarak yürütülebileceğine inanıyorlardı. Muhtemelen grubun siyasi hevesleri ve estetik önermeleri ütopyacı

2 David Kareyan, "Pure Creativity", *Garun*, Cilt 8, 1994, s. 59.

bir vaade yaslanıyordu. İşte tam da bu çerçevede, ütopyacı siyaset ve ütopyacı sanatın saf yaratıcılık veya saf bir kavramsal pratik olarak birbirine yaklaştığı bazı seçilmiş ve bağlamsal açıdan belirli örnekleri tartışmaya açmak istiyorum.



Ermenistan 1991 Eylül'ünde Sovyetler Birliği'nden ayrılarak bağımsızlığını kazandı. Bu dönemde, 90'lı yılların başında, ülke Sovyetler Birliği'ne göbekten bağlı merkezci bir ekonomiden çıkararak, hızla toplumsal ve ekonomik bir geçiş yaşadı. Merkezizetçi Sovyet hükümetinin eskiden sadece bir parçasını oluşturan ve Moskova'nın emrindeki yerel bölgesel yönetim yapıları egemen gücün aygıtlarına dönüştü. Toplumsal kitle Sovyet komüniteryan kolektivist ilişkilerden sıyrılıp yeniden yapılanma sürecindeydi. Bireysel mesuliyet ideallerini temel almış toplum yapısına geçilmekteydi. Bütün bu geçişler meydana gelirken arka-planda olan bitenler de şöyle özetlenebilir: Çok sıkıntılı bir ekonomik kriz, serbest Karabağ bölgesinde komşu ülke Azerbaycan'la yapılan bir savaş, eskiden Azerbaycan'ın bu bölgesinde yaşamakta olan Ermeni göçmenlerin ülkeye akışı, 1993'te Ermenistan'ın iki sınırında yaşanan abluka, elektrik ve su kesintileri, depremin vurduğu kuzey bölgelerde yaşanan insani sorunlar, ABD, Batı Avrupa ve Rusya'ya kitlesel yoğun göç. Ama bu aynı zamanda umudun hâkim olduğu bir dönemdi. Yeni ve bağımsız bir devletin kurulması, vatandaşlık, demokrasi ve konuşma özgürlüğü gibi kavramların ortaya çıkışı ve tüm bunların bir potada eriyerek meydana getirdiği "ulusal özgürleşme" umutları ve hissiyatı. Bu öyle bir dönemdi ki, kolektif bir gelecek vizyonu yoktu belki ama olasılıklara açık yürekler vardı. Geleceğin şimdi ve bugün olduğu duygusu hâkimdi. Herkesin mutluluğu yakalayabilmesi için tek yapılması gereken yeni doğmakta olan devlet aygıtının oluşmasına *bireysel olarak* katkı sağlamaktı.

Gündelik hayatta yankı bulan özgür katılımcı birey şeklinde tanımlanabilecek yeni özne algısı, yalnızca kolektif toplum kitlesinin parçalara bölünmesi, komüniteryan ilişkilerden feragat edilmesi ve hızlı özelleştirmelerle kamu mallarının elden çıkarılması gibi alanlarda değil, aynı zamanda yeni yeni ortaya çıkan serbest ticaret

mefhumlarında da ifade buldu. Perestroyka öncesi Sovyetler'inin başat üretim tarzı olan komünal işgücüne ihtiyaç duyulan büyük endüstrilerin ve kolektif çiftliklerin yerini her köşede bireyler tarafından ve izinsiz açılmış ticarethaneler aldı. Her önüne gelen kendi 'masa-dükkân'ını açıp Türkiye'den ithal şeker, gofret, sakız ve ay çekirdeği gibi ürünler satar olmuştı. Hayatın her alanında özelleştirme ve neoliberal serbest ticaret ekonomisi olarak algılanan ve henüz ortaya çıkmış yapıların yerel anlamda nasıl yorumlandığı somut olarak görüldü. Kamu malı mefhumunun uzağında, yeni tüketici odaklı standartlara göre, kişisel bir proje olarak üzerine düşülmesi ve işlenmesi gereken bir toplum mefhumu yerleşti. Oysa yaşanan ekonomik çöküş ve topluma yayılmış olan fakirlik nedeniyle ülke, tüketicisi olmayan bir tüketim toplumu halini almıştı.

Özel mülk, bireyselleşme, demokrasi, vatandaş katılımı gibi değerlerin yanı sıra 1990'ların başında yeniden dirilen milliyetçi duygulara vurgu yapan toplumsal, siyasi, ekonomik ve kişiler arası ilişkilerin ülkede toptan ve yeni baştan yapılanması, estetik avangardın siyasetle ilişkisi üzerinde derin bir etki yarattı. Avangard siyasi erk ve Sovyet döneminin sonları ile bağımsızlık yıllarının başlarında oluşan gündelik yaşam arasındaki üç yönlü ilişkiyi iyi kavrayabilmek için şu noktayı unutmamak gerekir: Milliyetçi anti-Sovyet devriminin başarısı sayesinde, devrimin sahneye koyucuları ve başrol oyuncularını artık ülkenin yeni siyasetçileri ve devlet yöneticileri olmuştı. Yeni devletin ve yeni yaşantının yönlendirilmesinde artık onlar söz sahibiydi. Bu durum, bir süre için, yeni vücut bulan devlet aygıtına koşulsuz bir inanç sağladı. Alternatif toplumsal ve siyasi organizasyonlardan ve bunların taahhütlerinden söz edilmesinin önündeki kapılar kapandı. Kısacası, sanatçıların olumlayarak tabi oldukları şey, onlara öncü ve alternatif bir söylem sunan siyasetin ta kendisiydi. Bu dönüşümler devlet aygıtının yeni şekillenen organları aracılığıyla, tepeden aşağıya doğru gerçekleşti. Bu organlar içinde, ACT'ta bir örneğini gördüğümüz Ermeni avangardı kendini bambaşka bir unsur olarak algılıyordu. Ermeni avangardının estetik programı devletin kurumlarının şekillenmesinde pay sahibi olmaktı. Bu pay sahipliği soğuk, bürokratik, ikon kırıcı ve rasyonel olarak hesaplanmış, stratejisi saptanmış bir projeydi. ACT'ın propagandasını yaptığı yeni sanatsal

konular yeni vatandaş, bilinçli kişi, - belli bir oranda da olsa - yeni tüketiciydi. Grubun sanatçılarının inancına göre, toplumsal olarak kabul görmüş özel rol ve işlevleri olan bu yeni tüketici yalnızca yeni devletin oluşumuna katkı sağlamakla yetinmeyecek, ayrıca kamusal alanın şekillenmesinde de öncü kuvvet rolü üstlenebilecekti.

1980'lerin sonlarından beri Ermenistan'daki kitlesel, milliyetçi ve Sovyet karşıtı gösterilerde başı çeken eski akademisyenler, bilim adamları, tarihçiler ve yazarlardan oluşan yeni hükümet genç sanatçılardan çok umutluydu. Bu gençler siyasi güce giden yolun sanatsal olumlayıcı aktivizmden ve katılımdan geçtiği inancını tetikliyordu. Bu bağlamda, çeşitli ortamlarda ve sergilerde ACT üyeleri ve diğer alternatif sanatçı çevrelerce geliştirilen sanatsal söylem siyasete giden bir yol gibi görülüyordu. Ama bu yol özel bir estetik paradigmanın da tam ortasından geçiyordu. 1990'ların ortalarında dile getirilen şu ünlü sözler, biraz da alaycı bir dille sanatçı ve entelektüellerin sanat üretmek siyasi güç elde etme umutlarından dem vurur: "Genç yazarları aşağılama. Gün gelecek büyüyüp bakan olacaklar".³ Eskiden yazar olan ve kısa süre sonra İçişleri Bakanlığı koltuğuna oturacak olan, dönemin Erivan Belediye Başkanı'na yapılan bu gönderme, dönemin aydınları arasında popüler bir cümleydi. O zamanlarda sanatsal pratik gerçekten de siyasete açılan bir kapı gibi algılanıyordu. Siyasetin de yaratıcılık kavramını insani aktivitelerin bütün alanlarına yayacağı düşünülüyordu.

Sovyet sonrası Ermenistan'ında genç sanatçılar mesleki pratiklerini bilerek ve isteyerek devlet söylemlerinin hizmetine sundular. ACT'ın pratiğinde bu kendini-araçsallaştırma işi öylesine uç bir boyuta ulaştı ki, Perestroyka nesli sanatçılarından biri olan Arman Grigoryan, genç sanatçıları hem "bilimsel komünizmin" demagojik operasyonalizminin sahte-pozitivist katı tanımlarını oluşturan, hem de bu oluşumda yer alan tipik bir Sovyet sanatçısına benzetti.³ 1994 yılı başında Vahram Aghasyan imzasını taşıyan elyazısıyla yazılmış bir not, kendini-araçsallaştırmanın ve kişinin öznelliğini dar alanda kuşatılmış işlevlere indirgemesinin hangi raddelere geldiğini gösteriyor: "Kendimi sistemin içinde inceleyen, keşfeden, düzelten, biriktiren

3 Arman Grigoryan, "New Vision: Reality and Art", *Contemporary Art of Armenia, 1980-1995* içinde, Moscow Central House of Artist, Moskova, 1995, s. 5-12.

ve devam eden küçük bir parçacık olarak görüyorum. Ben alternatif, deneysel ve sıhhileştirme odaklı işlevlere sahip biriyim.”⁴ Hrach Armenakyan’ın 1995 tarihli “*Post-Art Condition: Logical Syntaxes*” (Sanat Sonrası Durum: Mantıksal Sentakslar) başlıklı yayınlanmamış makalesi bu anlamda daha da uç bir noktayı işaret eder.

Düşünme süreçlerinin zaman içinde dönüşümleri ilerlemenin ön-kosuludur. Ve bu ilerleme fikrin işlevselleşmesi ve maddeleşmesiyle gerçekleşir. İşlevselleşme ve maddeleşme sistem içinde farklı uzmanlar tarafından yürütülmelidir. Bu kişiler toplam sistemin bir parçasıdır ve sistemi hem çalıştırır hem de düzenlerler.⁵

Bu nedenle, genç sanatçılar devrimciler gibi, zaten varolan veya yeni yeni ortaya çıkmakta olan devlet aygıtlarını değiştirmek istemediler, bunun yerine sadece, zaten süregitmekte olan dönüşümleri desteklemek için bir devrimsel retoriği biçim ve içerik olarak benimsemeyi tercih ettiler.



Kamusal Alan ve ACT / Kamusal Alanda ACT: Tanıma ve Meşruiyet Siyaseti

7. Pan-Ermeni Ulusal Hareketi⁶ Kongresi sırasında 23 Aralık 1995 tarihinde yaptığı konuşmasında Ermenistan’ın ilk cumhurbaşkanı Levon Ter-Petrossian şöyle dedi:

4 Mher Azatyan arşivi.

5 Hrach Armenakyan, “Post-Art Condition: Logical Syntaxes”, yayınlanmamış metin, 1995, Nazareth Karoyan arşivi.

6 Pan-Ermeni Hareketi Levon Ter-Petrossian tarafından 1989 senesinde kuruldu. Hareket 1991 yılında bağımsızlık ilan edilene kadar Sovyet karşıtı gösteriler düzenledi. 1990’da Sovyet Ermeni Parlamentosu’nda çarpıcı bir çoğunluk elde eden parti, Komünist Parti’yi parlamento dışı bıraktı. Hareket Levon Ter-Petrossian’ın 1998’de cumhurbaşkanlığından istifa etmesine kadar siyasi bir güç olarak varlığını sürdürdü.

5 Temmuz'da [aynı yıl] yapılan ulusal referandum ile kabul edilen Anayasa, devlet ve ekonomi ile ilgili kurumları kapsayan sistemin yanısıra tanımı yapılmış olan yargı alanını ve yasama, yürütme ve yargı erklerinin işlev alanlarını güçlendirmiş ve bunları yasa ile kayıt altına almıştır. Yasa ile özel mülk edinme ve serbest iş kurabilme haklarını tanımış olduk. Ama devletin amacı sadece devlete ait siyasi ve ekonomik yapıların kurumsallaştırılmasından ibaret değildir. Ayrıca, demokrasiyi ayakta tutacak olan siyasi partiler de dahil olmak üzere toplumsal ve siyasi kurumların yaratılması da amaçlarımız arasındadır. Demokratik kurumların geliştirilmesi de devletin en önemli görevleri arasındadır.⁷

Bu konuşma Ermenistan Cumhuriyeti'nin ilk Anayasasının kabul edildiği referandumdan 6 ay sonra yapılmıştı. Cumhurbaşkanı'nın konuşmasından alıntılanan yukarıdaki paragrafta en dikkat çeken nokta devletin görevinin sivil toplumu oluşturmayı görev edinmiş olmasıdır. Bu klasik liberalizm ideolojisinin temelleriyle ve gerek Ter-Petrosian'ın gerekse partisi Pan-Ulusal Ermeni Hareketi'nin sözümona benimsediği Habermasçı kamusal alan tanımıyla çelişen bir durumdur. Habermasçı yaklaşım kamusal alanı devletin sıfır müdahale bölgesi olarak niteler. Ter-Petrosian'ın konuşmasını bağımsız devletin yeni yeni vücut bulmakta olan liberal söylemleri bağlamında ele alırsak, kamusal alanı da devletin teşkil ettiğini görürüz. Eğer ACT'ın devletin söylemleri içinde siyasi kamusal katılıma yönelmesi konusunu anlamak istiyorsak bu tespit önem taşımaktadır.

İşte bu bağlamda, çok partili ve çok görüşlü demokrasi yelpazesini tatmin edebilmek için, devlet ve iktidar partisi işi kendi muhalefetlerini de kendi oluşturmaya kadar vardırmıştı. Böylece ACT da devlet tarafından şekillendirilmekte olan kamu alanının

7 Levon Ter-Petrosian, *Collected Works (Toplu Eserleri)*, Erivan, 2007, s. 167 (Ermenice; İngilizce'ye çeviri bana ait).

bir parçasını oluşturma çabasına girdi.⁸ Bunu normalde katılımcı demokrasilerde siyasi katılımın anahtarları olan dışavurum biçimlerini benimseyerek yaptılar. Bu sanatsal-siyasi dışavurum yöntemleri özellikle de David Kareyan'ın o dönemki çalışmalarında yer alıyordu. Hatta Kareyan'ın başlattığı bazı faaliyetler ACT sanatçıların kolektif bir eylemi olarak hayata geçiriliyordu.

Ocak 1995'te ACT üyesi David Kareyan Almanya'nın Bochum kentinde düzenlenen Ermeni Sanatı sergisinde "*Art Referandum (Sanat Referandumu)*" adlı eserini sundu. Eser, üzerinde Sanat Referandumu yazılı şeffaf bir oy sandığının kullanıldığı interaktif bir yerleştirmeydi. İzleyicilerden birtakım alelade sorulardan oluşan bir anketi doldurmaları ve sandığa atmaları isteniyordu. Liberal demokrasilerin siyasi katılımını taklit eden yerleştirme, katılımın sadece biçimsel yönünü ele alarak siyasi bir biçimi sanat olarak sunuyordu. Siyaset ve estetiğin bu çalışma çerçevesinde vurgulanan ortak noktası sadece kamuoyunun ifade edilme yoluyla tanınması ve meşruiyet kazanması için verilen savaş değildi. Ayrıca neoliberal Ermenistan'ın siyasi ve sanatsal söylemlerine hâkim olan estetik ve siyasi anlayışın biçimselliğine de değiniliyordu.

Bence bu eser bir sergi mekânına şeffaf bir oy sandığı yerleştirilerek sanat ve siyaset arasındaki sınırları görünürde bulanıklaştırarak istediğinin tam tersi bir etki yarattı. Siyaset ve estetik arasındaki ilişkinin daha net bir tablosunun çizilmesi gereğini hatırlattı: Yerleştirme, siyaseti, ve özellikle de, (demokratik) tercih siyasetini sadece ve sadece estetik ve biçimsel bir dışavuruma indirgiyordu. Siyasetin biçimin estetiğine bu şekilde indirgenmesinin de siyasi bir yönü olduğunu düşünüyorum. Böylece serbest tercih, demokratik katılım gibi kavramların ve gerek siyasette gerekse sanat dünyasındaki dahil

8 Aynı konuşmada Ter-Petrossian şöyle demişti: "Halktan saklayacak hiçbir şeyimiz yok. İdeolojimiz liberal demokrasi, serbest ticaret ekonomisi ile özel mülk edinme, serbest şirketler kurabilme haklarının korunması üzerine bina edilmiştir. Halkın esenliği ve devletin refahının bu değerlere bağlı olduğu inancındayız... Ama özel mülk sahiplerinin haklarının yanı sıra, kişilerin toplumsal haklarının da olduğunun bilincindeyiz... Bizim partimizin yanında, halkın toplumsal ülkülerini geliştirecek bir sosyalist partiye de ihtiyacımız var." Ter-Petrossian, *a.g.e.* (Ermenice; İngilizce'ye çeviri bana ait).

edilme ve hariç tutulma mekanizmalarının ne denli soyut ve muğlak olduğu ortaya kondu. Oy sandığı tam anlamıyla biçimsel bir deney olsa da, kesinlikle apolitik değildi. Estetiği siyasi bir paradigma olarak ele alırken bir yandan da demokratik siyasi katılımın bir biçimini bir sanat nesnesine dönüştürüyordu. Ermenistan’da devlet kurulması sürecinde katılım biçimleri yeşeriyor olmasa her iki stratejinin de güdülmesi mümkün olmazdı. Devletin söylemleri estetik avangardın strateji ve söylemlerini besliyordu. Hatta estetik avangardın stratejilerine yeni ifade biçimleri sunuyordu. Siyaset ve estetiğin bu çalışmada vurgulanan ortak noktası sadece kamuoyunun ifade edilme yoluyla tanınması ve meşruiyet kazanması için verilen savaş değildi. Ayrıca liberalleşen Ermenistan’ın siyasi ve sanatsal söylemlerine hâkim olan estetik ve siyasi anlayışın biçimselliğine de değiniliyordu.

Devlet tarafından ifade edilen söylemlerle estetiğin söylemlerinin bu kendine has evliliği, Vardan Azatyan’ın *Image-inings of Armenian Reality (Ermeni Realitesinin Hayal Edilmesi/İmgeleştirilmesi)* başlıklı seminerlerinde çok zekice tartışılmıştır. Azatyan ACT’in neopozitivizmi ile Ermenistan’ın ilk cumhurbaşkanı Ter-Petrossian’ın Aydınlanma karinesi ve milliyetçilikten beslenen operasyonalist düşüncesi arasındaki bağlantıyı ikna edici bir dille gösterdikten sonra şöyle der:

ACT’in 1990’larda benimsediği söylemlerin bakış açısıyla, Ter-Petrossian soğuk ve hesaplı bir mantık yürüten ve devletin varlığının garantörü gibi davranan bir kişi gibi anlaşılmıştı. [Bu durumda] sanat siyasetle senkronize hareket etme çabasına girerek siyasetin kendisini bir estetik pratik olarak değiştirir.⁹

Oysa asıl soru bu çok kendine özgü tarihi bağlamda neo-pozitivizmin, Ermenistan’ın hem siyasi hem de estetik avangardları için neden böylesine baştan çıkarıcı bir söylem haline geldiğidir.

İlkin ve öncelikli olarak dikkate alınması gereken, neo-pozitivizmin, toplumsal olguları tarif etmek için evrensel ve bilimsel bir dil inşa edilmesinin gerektiğine olan inancıdır. Ampirik bir temele oturduğu ve deneysel olarak doğrulanabilir olduğu düşünülen

9 Azatyan, “Image-inings of Armenian Reality”

bu tarifle neopozitivizm ACT sanatçlarına ekonomik zorluklar ve toplumsal kaos ortamında sanatsal eylemlerinin nesnel etkisini yeniden gözden geçirme gücü verdi. Neopozitivizm ACT üyelerine bütün toplumsal olguların, bireysel davranışların sonuçlarıyla açıklanabileceğini söyleyen yöntembilimsel bireysellik doktrinini sunmuştu.¹⁰ İşte bu heveslerle ACT sanatçının, eylemleri mutlaka daha büyük kitleleri etkileyecek olan katılımcı bir aracı olarak rol üstlenmesi çağrısında bulunuyordu. ACT'ın Ermenistan'daki başat siyasi söylemlere olan inancı grubun pratiğinin eleştirel olmaktan ziyade büyük oranda olumlayıcı bir karaktere bürünmesine neden oldu. Oysa devletçi siyasetle olan bu bağlantı ne çok doğrudan ne de basitti. Çoğu zaman estetik, siyaseti aynadaki kendi yansımasına dönüştürür. Bu yansımada doğru siyasi güç söylemi olarak algılanan ne varsa başaşağı veya tersyüz edilmiş şekilde görülür. Hatta aynadaki görüntü bazen bozuk ve çoğu zaman da bulanıktır.

1994'te planlanan ama asla hayata geçirilmeyen bir projede ACT'ın siyaseti, sanatsal alana aktarılmış şekliyle aynadaki kendi yansıması gibi gözüktü. Gelecekte uygulanacak olan projenin taslağını sunan bir makalede *Facts (Gerçekler)* adında hayali bir gazeteden söz ediliyordu. Gazete siyasi/estetik bir platform olacaktı. Bu platformda sanatçılar kültür, toplum ve ekonomiyle ilgili, kendi hayali siyasetlerini inşa edebilecekti. Daha doğrusu gazete *realpolitik*'in 'gerçekler'inin başaşağı çevrilebileceği bir alan olacaktı. Aynı dönemde Ermenistan'ın siyasi ve ekonomik açıdan baş etmek zorunda olduğu zorlu sorunlara eğilecek olan ACT gazetesi okurlarına, inşa ettikleri bu hayali dünyayı sunacaktı. Manşetlerden bazıları şöyleydi: 'Ter-Petrossian ve Çiller Görüşmesi'¹¹ – 'Nükleer Güç Santralinin Üç Ünitesi Açılıyor'¹² –

10 Mantıksal pozitivizmin bu savı, davranışçı felsefe ve psikolojiye de katkı sağlayan bir araçtı.

11 Çiller o dönemde Türkiye başbakanıydı. Ermenistan ve Türkiye arasında diplomatik ilişki olmaması sebebiyle aslında böyle bir görüşmenin yapılması mümkün değildi.

12 1988 depreminden sonraki güvenlik endişeleri nedeniyle hükümet 1989 yılında nükleer güç santralini kapatmak durumunda kalmıştı. Ama ülkede yaşanan enerji krizi nedeniyle 1995 yılı Ekim ayında Ermeni yetkililer santrali yeniden açtı.

‘Sosyalist Blok Kuruldu’ – ‘Kültürel İletişimin Geçiş Rotası Olarak Ermenistan’ – ‘Devlet Aygıtı Aktiflikten Çıkıp Hiperaktif Hal Aldı’ ve son olarak, ‘Bütün Gerçekler Sorgulanacak – I. Bölüm’. Bu başlıklar o dönemde hayata geçirilmesi mümkün olmayan ama Ter-Petrossian siyasetinden beklenen şeyler olarak dile getiriliyordu. O günlerde sanat ACT’ın ellerinde, geleceğin bazı vizyonlarının sanki o gün uygulamaya konuyormuş gibi anlatılmasını mümkün kılan bir araçtı.

Cumhurbaşkanı’nın o dönemdeki söylemlerini incelersek ACT’ın kendini siyasi erkle fazlasıyla özdeşleştirmesinin ne kadar keskin olduğu daha iyi görülür. Azatyan, siyaset ve tarihi mitlerden arındırmaya çabalayan Ter-Petrossian’ın yanısıra, ACT’ın sanatı pozitivist mitlerden arındırma mitini inşa ettiğini ileri sürer.¹³ Her iki durumda da, altta yatan pozitivism mefhumunu (bilginin hizmetine sunulabilecek nesnel bir realite olduğu fikrini) bilimsel yöntemle ilişki kurduğu şekliyle aldatıcı ve geriletici mitlerden ayıklayabilirsek, bu mefhum yeni çağ için yeni bir mitoloji haline gelir. Her ne kadar ACT, sanatçı figürünün gizemli noktalarını aydınlığa çıkarmak¹⁴ amacıyla, sloganlarında ve yayınlanmamış metinlerinde ‘mitlerinden arındırma (de-mitolojizasyon)’ terimini sık sık kullandıysa da, Ter-Petrossian için “mitlerden arındırma” “hiçbir mit veya bulmaca” olmaksızın anayasal devletin pozitivist mitini oluşturmak için bir araçtı.¹⁵ Bu nedenle Azatyan şunu dile getirir:

Anayasal devlet bireysel yaratıcının romantizminden yoksun “saf bir yaratı”dır. Soğuk ve ikon kırıcdır. Anti-hümanist, müsamahasız ve

13 A.g.e.

14 ACT’ı bir sanat sonrası durum olarak nitelediği metninde Armenakyan bu yeni sanatsal paradigmanın özelliklerinden birinin sanat ve sanatçı figürünün mitlerden arındırılması olduğunu savunur. “Post-Art Condition: Logical Syntaxes”, yayınlanmamış metin, 1995, Armenakyan arşivi.

15 1997’de cumhurbaşkanlığından istifa etmeden sadece iki ay evvel kaleme aldığı “Peace or War? Savaş mı, Barış mı?” başlığını taşıyan meşhur makalesinde Ter-Petrossian muhalifleri tarafından yüz yüze bırakıldığı dış ve yerel siyaset meseleleri açısından tüm “mitler ve bulmacalar”ı çürütmek için tartışmaya açar. Levon Ter-Petrossian, *a.g.e.*, s. 195 (Ermenice; İngilizce’ye çeviri bana ait).

mantıklı, siyah ve beyazdır. Tam mânâsıyla yöntemsel ve gayri şahsi olması bakımından Ter-Petrossian'ın mitlere karşı kampanyası bir kavramsal sanat stratejisi olarak öne çıkmaktadır.¹⁶

Bu nedenle Azatyan'a göre, yeni anayasal devlet, devlet aygıtının inşasını kavramsal bir görev olarak düşlerken, avangard sanatçılar grubu da sanatsal pratiği siyasete kelimenin gerçek anlamıyla ve doğrudan açılan bir kapı olarak hayal etti. Bir röportajında Armenakyan da bu görüşü doğrular:

Günün birinde iktidara geleceğimizi ve ülkeyi miras alacağımızı düşünüyorduk... Ama kendi fikirlerimize hazır değildik. Birbirimizi, tıpkı bir doktor gibi, yöntemsel olarak mahvediyorduk.¹⁷

Oysa, sanatın ve siyasetin estetik ve siyasi avangardlarca mitlerden arındırılması gündelik hayatta ortaya çıkan mitleştirme ile keskin bir tezat oluşturunuyordu. Ekonomik zorluklar ve toplumsal kaos ortamında dini mezheplerin pıtrak gibi çoğalması tesadüf değildir. Belki aydınlar ve sanatçılar ideolojik sansür olmadan çalışıp mevcut kamusal söylemlere katılıyordu ama katkılarına karşılık gelen toplumsal veya siyasi bir talep yoktu aslında. Bu şartlar altında neopozitivizm ACT'ın, sesini duyurabilme ümidiyle koca koca iddialar ve argümanlar öne atmasına ortam sağladı. Dahası, Levon Ter-Petrossian'ın ilerici-milliyetçi siyasi ideolojisinde de kısmen dile getirildiği haliyle pozitivizm ACT üyelerinin dört elle sarıldıkları bir şeydi. Bu noktada akla şu soru geliyor: Neopozitivizm hangi yönüyle hem devletin hem de estetik avangardın söylemlerine hizmet eder oldu? Toplumsal kaos ortamında ve sıfırdan yepyeni bir hayat düzeninin kurulması aşamasında nasıl bir işlev gördü?

1995 tarihli "*Post-Art Condition: Logical Syntaxes*" (Sanat Sonrası Durum: Mantıksal Sentakslar) başlıklı makalesinde Hrach Armenakyan sanatın tarihsel gelişiminden bahsederken evrensel bilim dilini kullanır. Sanatın tarihsel gelişiminin ACT'ta örneğini

16 Vardan Azatyan, *a.g.e.*

17 Armenakyan, röportaj, 23 Ocak 2008.

gördüğümüz şekliyle ‘sanat sonrası durum’da en son noktaya eriştiğini ileri sürer. Bu sanat sonrası durumda sanatçı 1960’ların güven sarsıcı sanatçısı veya ‘anakronist ressamı’ olmaktan ziyade, toplumsal süreçleri mühendis gibi inceleyen bir kişidir. Bu nedenle de işlevi ‘gerçeği olduğu gibi belgelemek’ ve bilmek ve bunun bilinciyle, gerçekliği ‘aktif müdahale ile düzenlemek ve değiştirmektir... bunun için kendisine sunulan bilgi kaynaklarını kullanmalıdır... Bu, idea’nın *işlevselleştirilmesi* [italikler bana ait] sürecidir.’¹⁸ Kavram ve teorilerin ölçüldükleri oranda tanımlanabileceği savında olan ve açıkça görülen bir operasyonalizmle Armenakyan şöyle der:

Sanatçının entelektüel etkisinin niteliksel ve niceliksel artışı, uygulanan siyaset ve daha geniş toplumsal hareketler üzerinde bir etkisinin olmasını sağlayabilir. Her yanı kapsayıcı bir entelektüel yetenekler çerçevesi, yeni entelijansiyanın temelinin oluşturacak olan hiperaktif ve güçlü bir yapısal sistem yaratmakta bir itici güç olabilir. Bu, böylece, toplumun gelişmesi için belirleyici bir faktör olacak ve topluma durmaksızın onarımlar ve yeni bilgiler sunulması için bir kaynak oluşturacaktır.¹⁹

Eski dünyanın yokolduğu bir esnada ve hangi yeni değer ve ideolojilere sarılacağına karar verilememişken hem ACT hem de Ermenistan’ın ilk cumhurbaşkanı Levon Ter-Petrossian ölçülebilir bir düzen hissi yaratabilmek için işlevselci söylemlere atıfta bulundular. Bu düzen duygusu içinde, kendilerini daha büyük bir düzenin bekası için gereken araçlar olarak konumlandırabileceklerdi. Öte yandan, pozitivist doktrine paralel olarak, Saint-Simon’un Aydınlanma fikirlerinden ve Marx’ın teorilerinden hareketle, toplumsal ilerlemenin öncü kuvveti olabilecek sanatçı ve aydınlara bir aracılık görevi de atfediyorlardı. Bu, pozitif özgürlükle radikal bireyciliğin kendine has bir karışımıydı. Hem cumhurbaşkanının hem de genç sanatçıların ortak gündeminde, ulusun ve tarih ruhunun doğaüstü mefhumlarına bağlı olan ve mitik pre-modern bilinç

18 Armenakyan, “Act as a Way of Thinking”, yayınlanmamış makale, 5 Mayıs 1995, Karoyan arşivi (Ermenice; İngilizce’ye çeviri bana ait).

19 A.g.e.

olarak algılanana karşı savaş açmak vardı. Bu yüzden modernitede köklenmiş radikal derecede seküler bir meta-anlatıya ihtiyaçları vardı. Bu meta-anlatı onların folkloristik ve pre-modern toplum imgelemi olarak gördükleri şeyin zıttı olacaktı. Ermenistan kendini dünyaya siyasi ve sanatsal olarak bu meta-anlatı aracılığıyla tanıtacaktı. Buradaki çelişki, Ermenistan'ın böylesi bir meta-anlatısının tarihteki tek örneğinin, kendisi de büyük ölçüde empoze edilmiş sömürgeci bir proje olan Sovyet Devleti deneyimine atıfta bulunmasıdır. Yine böyle radikal derecede seküler ve modernist olan bir diğer meta-anlatı ise son dönem Sovyetler'inin muhalifi olan kapitalist Batı liberalizmi mefhumuydu. Öte yandan, her iki projenin de temelinde yatan ortak noktanın pozitivism olduğu öne sürülebilir. Her iki projede de pozitivist bir açıyla bütün toplumsal olguları bilimsel bilgiye indirgemenin ve bu bilgiyi, ilerlemeyi öngörmek ve garanti altına almak amacıyla tahlil edip uygulamanın mümkün olduğuna inanılıyordu. Belki de bu yüzden ACT kendini araçsallaştırırken bu derece aşırı davrandı. Çünkü kendini araçsallaştırma, geçmişte, Sovyet Ermenistan bağlamında, komünist rejim sırasında, daha büyük bir tarihi-aşan (*trans-historical*) ethos'un araçsal bir parçası olarak sanatçının rolü ile ilintilidir. Ama aynı zamanda kendine yeten yöntemsel bireycilik mefhumuna ve özgür ifadenin liberal ideallerine de bağlıdır. Böylece ACT'ın retoriğinde modernitenin iki projesinin (SSCB'nin çöküşüyle başarısızlığı ilan edilmiş olan Sovyet projesi ile muzaffer ideoloji olarak zaferinin tadını çıkarmakta olan Batı liberalizmi) eşi benzeri olmayan bir karışımı, sinerji yaratarak birarada yer aldı. (Ama ACT üyeleri akılcı ve bilinçli bir şekilde, kendilerini Sovyet deneyiminden ayrı tutuyorlardı.)

Ter-Petrossian'ın siyasette ve ACT üyelerinin sanatta hayal ettiği düzenli ve mantıklı 'gerçeklik' gündelik hayatın her daim mevcut olan ikilemlerinden bir uzaklaşmaydı. Bu hayalin, bağımsız Ermenistan'ın sanatçı grubu ve ilk cumhurbaşkanı için "gerçeklik" fonksiyonu vardı. Gündelik hayatın acı ve travmatik koşullarıyla yüzleşilince, bu nevi şahsına münhasır *hayali realizmin* kaçınılmaz sonu gelecekti. Belki de, ACT'ın 1996'da dağılmasının ve Ter-Petrossian'ın siyasetinin başarısızlığa uğramasının ve bunun sonucu olarak 1998 yılının başında istifa etmesinin sebebi de budur. Birbirinden farklı ama

çarpıcı benzerlikleri olan iki süreç.²⁰ Grubun büyük bir kısmı dağıldı. Çünkü ikinci ACT'ın sanatçılarının pek çoğu Ermenistan'daki çetin ekonomik koşullar altında varlık sürdüremedi ve Rusya'ya göç etmek zorunda kaldı.²¹ Benzer şekilde, Ter-Petrossian da kendi idealleri ile toplumun geniş kısmının sahip olduğu milliyetçi “mitolojik” duyarlılık arasındaki aşılması mümkün olmayan boşluk nedeniyle istifa etti.

Sanat ve siyaset hayali bir alan inşa eder ve bunu sadece retorik iddiası yüzünden, “gerçeklik” olan olarak algılanana (tarih ve ulusun mitolojik ve primordiyal anlayışlarına) karşı çıkmak için, gerçek olan olarak ortaya sürerse, bu gerçek gündelik hayatın sertliğiyle karşılaştığı anda dağılıp çökmeye mahkûmdur. Aynı şekilde estetik, siyasi güç tarafından sınırları belirlenen ideolojik yörüngeyi takip ederse, siyasi ideoloji pratikte başarısızlığa uğradığı zaman hayal kırıklığı yaşayarak gerçeğe gözlerini açmak durumunda kalır. Bunun ardından gelecek olan şey sadece sessizlikten ibarettir ve sessizlik yeni mitler yaratır. Armenakyan röportajında şöyle diyor:

Ter-Petrossian gittikten sonra... sanatçı, yazar ve aktivistlerden oluşan koca bir nesil kendini kandırılmış hissetti... ama onları özellikle üzen bu kandırılmaya kendilerinin müsaade etmiş olmasıydı; [siyasete] inandıkları için sanat ve siyaset, sanat ve hayat arasındaki sınırları bulanıklaştırmış olduklarından dolayı kendilerini suçladılar. Belki de tam da bu yüzden sonra pek çoğu, hatta hepsi, aktivizmden, hem de her türden aktivizmden uzak durdu.²²

20 Ter-Petrossian'ın siyasetindeki kriz 1996 yılında kendini göstermişti. Bu konuya bir sonraki bölümün başında ayrıntılı bir şekilde değiniyorum.

21 Rusya'ya göçenlerden Hrach Armenakyan, Arthur Vardanyan, Samvel Hovhannesian ve Niara Aharonyan'ın sanatsal faaliyetlerden tamamen el etek çekmiş olması, David Kareyan, Vahram Aghasyan ve Diana Hakobian gibi bazı diğer sanatçıların da sanatsal pratiklerinde kamu katılımından pek fazla dem vurmamış olmaları çok öğreticidir. 2000'li yılların başına kadar, ACT'ın sözde-bilimsel ve teknolojik söylemlerini daha dogmatik bir havayla ve biraz fütüristik bir retorik de ekleyerek devam ettiren, bir tek Narek Avetissian oldu. Bundan sonraki iki bölüm eski ACT üyelerinin ACT sonrası pratiklerini ayrıntılı bir şekilde ele alıyor.

22 Armenakyan, röportaj, 23 Ocak 2008.

O halde, ACT'ın deneyimi günümüzün, siyasi bilinci olan katılımcı sanatına ne gibi bir katkı sağlayabilir? Sanatın statükocu siyasetlerin olumlanması ve katılımcılık konusundaki hevesi, sonradan siyasetten dolayı yaşanan düş kırıklıkları, gerçekleri görme süreci ve bunların sonucundaki izolasyon şeklinde devam eden kısır döngüyü kırmak mümkün mü?

1990'ların ortasındaki Ermenistan'ın toplumsal ve kültürel manzarası içinde çalışmalarını sürdüren ACT, yaratıcılığın özerkliğini savunmaya çalışarak, sanatın toplum içindeki işlevi için güçlü bir potansiyel sundu. Ama bu özerkliği devam ettirip korumak o günlerde üstlenilebilecek en zor görevdi. Çelişkili bir biçimde, özerk bir yaratıcılık dili isterken ACT üyeleri, kendi sanatlarındaki estetiğin dilini, siyasetin dili ile eritip dağıttılar. Devletle ve devlet siyasetiyle olan bağlarını kurmalarına aracı olan bu 'kendini tamamıyla araçsallaştırma' ve *yöntemsel ciddiye*, devlet siyaseti başarısızlığa uğrayınca travmatik bir şekilde son buldu. Buna karşın, ACT'ın siyasetle tam anlamıyla özdeşleşmesinin başarısızlık olasılığını yok ettiği de öne sürülebilir.

ACT'ın kendine has durumunun ve kesin bir başarısızlığa uğramasının imkânsızlığının siyasetle aşırı derecede özdeşleşmesinde, veya tıpkı Ter-Petrossian'ın siyaseti 'filolojik operasyon'la denk tuttuğu gibi, analitik operasyon ve gerçeklik sürecini siyasetle bir tutmalarında saklı olduğunu savunuyorum.²³ Alan Badiou, Fransız antropolog Sylvain Lazarus'e atıfta bulunarak, eğer düşünce ve siyaseti nesnelerinden azat eder ve siyaseti düşünce olarak ele alırsak, siyasetin radikal ve özgürleştirici potansiyelliğini yeniden düşünebileceğimizi öne sürer. Badiou üç izlekten bahseder. Ona göre, düşünce bu üç izlekten süzülerek işler. İlk izlek 'Devletin bir ilişkisi olarak düşünce' biçiminde tarif edilen tarihtir. İkinci izlek 'Gerçeğin bir ilişkisi olarak düşünce' biçiminde tarif edilen antropolojidir. Ve son olarak, üçüncü izlek de nesnesinden soyulup sıyrılmış bir konu olan 'Düşüncenin ilişkisi olarak düşünce' biçiminde açıklanan felsefedir.

Badiou, ismi bir tanımdan çok bir zamanaşımı olarak ele alan Lazarus'ün ismin antropolojisi kavramına atıfta bulunarak, düşünce

23 Dikkatimi bu stratejiye çektiği ve Alan Badiou'nun *Metapolitics*'ini de göz önünde bulundurmamı önerdiği için Vardan Azatyan'a müteşekkirim.

olarak siyasetin asla tanımlanamayacak olduğunu iddia eder. Düşünce olarak siyaset kendini, düşüncenin Devlet’le ilişkisi olan tarihsel zamandan kurtarır ve yerini mekân aracılığıyla durumsal olarak belirler. Öyle ki, mekân kaybolduğunda genel siyasi konfigürasyon sona erer. Örneğin, 1917’de Sovyetlerin Lenin tarafından dağıtılması ile Bolşevik tarz ortadan kalkar. Öte yandan, isim zaman aşımı ile elde edilmiş olduğundan, neyin varolduğu veya neyin varolabileceği ilişkisi içinde, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında yerleşmiş olması mümkündür. Böylelikle farklı bir oluşum ile yeniden operasyonel hale gelebilir: “Şimdi, zamanaşımı ne olduğuna göre ne olabileceği düşüncesidir ve düşüncenin ifadeleri tarafından taşınan şeydir zamanaşımı”;²⁴ buna göre isim, totalizasyondan kaçan düşüncenin tekil halidir. Düşünüldüğü şekliyle siyaset bir nesneye veya referansa gereksinim duymaz; nesne ortaya çıkar çıkmaz (‘dava’, ‘hareket’), totalite ile, Bir ile, Devlet ile bir ilişkiye girer. Referans ismi ‘çok katmanlılığın homojen bölgesi’nden alıp Devlet’in tekil topos’una yerleştirir. Buna göre, Badiou’nun projesi siyaseti, Devlet’in kendi çıkarları için kullanılmaktan kurtararak 1968 sonrası dünya içinde bir siyaset oluşturma ihtimalini düşünmektir.

Muhtemelen, ACT siyasetle saf bir düşünce olarak iyi ilişkiler kurdu. Bunu yaparken bir nesnesi veya referansı olmaksızın devletle kendini aşırı derecede özdeşleştirdi. Çünkü bağımsızlık kazandığı ilk yıllarda Ermenistan’da devletin henüz belli bir nesnesi yoktu ve siyaset saf düşünce olarak nesnel bir işlev görüyordu. Nesnenin kendisinin olmadığı durumlarda, ACT sanat aracılığıyla devletin nesnesini tahayyül etti. Bu mânâda, grubun estetik siyaseti başarısızlığa uğradı. Yegâne konu, bağımsızlık sonrası Ermenistan’da gündelik yaşamın sürdürülmesiydi ve kökünü gündelik hayattan almayan her türlü aktivizm iddiası önünde sonunda çökmeye mahkûmdu. Oysa hem siyaset hem de estetik durumsal ve tekildir; ve bu nedenle farklı tarihi koşullar altında ACT’ın siyasetini ve estetiğini yeniden aktive etmek mümkün olabilir. Ancak tam anlamıyla bir geri dönüşün ve dört dörtlük bir anımsamanın imkânsızlığının farkına varılmalıdır.

2007 sonbaharında, Ermenistan'ın bağımsızlığı elde etmesinin ardından göreve gelen ilk cumhurbaşkanı Levon Ter-Petrossian (1991-1998) 2008 yılı cumhurbaşkanlığı seçimleri için aday olmaya karar verdiğini halka açıkladı. Ter-Petrossian neredeyse on senedir gözlerden ırak bir şekilde yaşadığı ve sadece bir Ortaçağ tarihçisi olarak akademik araştırmalarına yoğunlaştığı için, bu hiç beklenmedik bir haberdir. Öte yandan, Ter-Petrossian'ın halefi Robert Koçaryan'ın (1998-2008) yeni milliyetçi hükümeti, eski cumhurbaşkanının mirasının 1990'ların ekonomik ve toplumsal kaosunu hatırlatma çabaları sonuç vermişti. Koçaryan kitle iletişim araçlarının kullanılması yoluyla kendi ideolojisinin yayılması konusunda başarılı olmuştu. Bu koşullar altında Ter-Petrossian'ın mevcut hükümet karşısında güçlü bir muhalefet oluşturacak desteği ve bunun için gereken popüleriteyi yeniden kazanabileceğine pek inanan yoktu. Ama Ter-Petrossian, iktidar partisinin, eski cumhurbaşkanının bıraktıklarını gözden düşürmek için kullandığı kaynak ve referansların tıpatıp aynısını kullanarak kısa sürede muhalefet partilerinin oluşturduğu çok geniş bir koalisyon kurmayı başardı. Kampanyasının tamamını, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında muhalif bir aktivist olarak bizzat başını çektiği ve Sovyet egemenliğinden kurtulma amacını güden liberasyon hareketine yapılan görsel, işitsel ve retorik referanslarla inşa etti. Dahası bu siyasi tabanın altında yatan mesaj bir tarihe (veya 1990'ların başında bir ulus devletin kurulduğu tarihi bir ana) dönüş çağrısıydı, ama bu dönüş yeni bir yere, daha iyi bir geleceğe varmak üzere yapılacaktı.²⁵

Levon Ter-Petrossian'ın geri gelişi başarılı bir tarihi revizyonizm denemesi olarak da okunabilir. Ter-Petrossian cumhurbaşkanı

25 Ter-Petrossian'ın kampanyasının en ünlü posterinde adayın çok daha genç olduğu bir görüntüsü yer alır. Bu resim Ter-Petrossian'ın önce muhalif bir aktivist daha sonra da cumhurbaşkanı olduğu 1990'ların başları ile ortaları arasındaki döneme göndermedir. Ter-Petrossian mitinglerinde çalınan müzik bile geç dönem Sovyet Perestroika protestoları esnasında kullanılan ikonik korna seslerini içeriyordu. "Bağımsızlık-Birleşme" (Dağlık Karabağ ile Ermenistan'ın) ve "Mücadele veya Sonuna Kadar Mücadele" gibi sloganlar bile başını Ter-Petrossian'ın çektiği ilk dönem anti-Sovyet mitinglerden ödünç alınmıştı.

olduğu dönemi geriye dönerek ziyaret etti ve hatalarını düzeltmeye teşebbüs etti. Bu noktada, akademik bir tarihçi kimliği ile siyasetçi pratiği birbirinden ayrı düşünülemez. Açıkça görülüyor ki, Ter-Petrosian bir tarihçi olarak, eskinin asla geçmişteki haliyle geri gelmeyeceğini ve her zaman “orijinal” ana ihanet eder biçimde, sadece tarih olarak geri gelebileceği gerçeğinden faydalanmıştır. Dahası, geçmiş her ziyaret edildiğinde ziyaret edildiği anın kendine has koşullarıyla bağlantılı olarak (bunlar ister bağlamla ilgi özellikler olsun ister geçmişe bakan kişilerin kültürel ve tarihi koşulları olsun) bambaşka bir ışık altında görüldüğündendir ki, tarihi tekrar ettirmek fikri hemen hemen her zaman imkânsız bir hevestir. Muhalif aktivistler ve yüzbinlerce protestocu ancak 1 Mart 2008’de yaşanan kanlı olaylardan sonra bu gerçeğin farkına varabildi.

19 Şubat’ta iktidar partisinin adayını göreve getiren cumhurbaşkanlığı seçimlerinin sonucuna itiraz eden büyük bir protestocu kalabalığı 1980’lerin sonunda yapılmış Perestroyka gösterilerinin ana merkezi olan Özgürlük Meydanı’nı istila etti. Gece gündüz süren protestoları statükoya karşı muhtemel bir tehdit olarak algılayan dönemin başbakanı Koçaryan, ordu ve polisi görevlendirdi ve protestoların 11. gününde sükuneti hiç de bozmamış olan göstericilerin üstüne saldı. Olaylar on kişinin ölümüyle sonuçlandı.

1 Mart katliamının hemen ardından acil bir yasa çıkarılarak insanların biraraya toplanma hakları sınırlandı. Bana göre, bunun sonrasında yaşanan olaylar siyasetin estetik boyutunu gözler önüne sermektedir. İfade ve toplanma özgürlüğüne uç noktada kısıtlamaların getirildiği bir ortamda, muhalefet cephesinden *Hima!* (Ermenice Şimdi!) ve *Sksela* (Başlamıştı) gibi aktivist inisiyatiflerinin başını çektiği farklı gruplar polis devletin siyasi gücünü alt etmek için, çok sıkı kontrol edilen kamuya açık alanlarda estetik araçlar kullandılar. Gösteri yapmak tümüyle yasadışı hale gelmiş olduğundan, farklı yaş gruplarından muhalif aktivistler şehir merkezinde toplanır oldular. Siyasi yürüyüşler yaptılar, siyasi satranç oyunları oynadılar, hatta protestolarının bir ifadesi olarak topluca ip atladılar. Bu oyunların alt edici etkisi performatif özellikleriydi. Devlet sükuneti geri getirmek için bu performansları da bastırmaya çabaladı. Alt ediş sadece performatif eylemin kendisi ile değil, iktidarın umutsuzca bu

performansa bir son vermek için uğraşıyor olmasıyla da mümkün hale geldi. Grotesk gözüken, ip atlayan çocuk grupları, emekliler veya orta yaşlı çalışanlar değil, bu görünürde masum performansları ortaya koyanları tutuklayan polisti. Bu nedenle, muhalefetin *siyasi avangardının* ellerinde, estetik (siyasi aktivistler tarafından harekete geçirilen performans eylemleri) iktidarın kutsallığını yok etmeyi başaran bir araç halini aldı.

İngilizce'den çeviren: Zeynep Güden

Son dört yıldır Department of Reading'te yapmakta olduğum çalışmayı kısaca özetlemek isteyişim bir bitkinlikten kaynaklanıyor. Her ne kadar bu bitkinlik beklenmedik olmasa da, yine de bunu gözardı etmek istemedim. Sanırım bu kadar yorulmamın sebebi de kaçınamayacak olduğumuz tekrarlar. Sanki bir şeyler dönüp dolaşıp tekrar karşımıza çıkıyor, kimi deneyimler ve sorular kendilerini yineleyip duruyorlar; bunlar Department of Reading'in gündemini sürekli işgal ederken, zaman zaman da doğrudan dile getirildiler, ancak yine de tanımsız ve yalnızca bir siluetten ibaret olarak kaldılar.

Şu an burada, bu deneyimlerin ve sorunların, uygun bir biçimde kavramlara tercüme edilmesini gerektirecek olan, kapsamlı bir tanımını yapmayacağım. Ne zaman Department of Reading hakkında konuşmak için bir davet alsam zaruri konuşma mesafesini kurmak konusunda ciddi bir güçlük yaşıyorum. Ya pek de bir şey söyleyemeyeceğim bir duruma saplanıp kalmış hissediyorum ya da seyirciyi bizzat Department of Reading'i deneyimlemeye davet etmek zorunda kalıyorum ki bu da kısmen internet üzerinden başkalarıyla birlikte okumak demek – yani pek tekil bir şey değil. Ancak bu da konuşma, hitap etme ve sorumluluk alma durumunu değiştiriyor elbette.

Bu sebeple, Department of Reading'in yaptığı çalışmalardan bahsetmek için özet formatını tercih ettim. Tanım yapma imkânım olmasa da, departmanın tekrar tekrar ortaya çıkan deneyimlerini ve sorularını gözler önüne sererek sizlere aktarmak istedim. Ayrıca, bitkinlikten bahsetmişken, bir kamusal oluş ya da kamu içinde eylemde bulunma usulü benimseme arzusu da var. Sanatla kuram arasında bir yerde bulunan daha başka çağdaş pratiklerle bazı benzerlikler gösterdiğine inandığım Department of Reading'le bunu konu ediniyoruz. İşte bu sebeple, dostluk siyaseti, işsizlik etiği,

kavramlar stratejisi gibi mefhumları düşünmeliydim. Bunların sizler için de bir şeyler ifade edeceğini umuyorum.

Department of Reading'ın siyasi, etik ve stratejik hareketlere dayanan pratiklerden biri olduğu kabul edilirse, dili deneyimlemeye olan eğilimiyle diğer pratiklerden ayrıldığı söylenebilir. Öyle sanıyorum ki, hafif dönüşümlerinin arkasında, okuma, yazma ve konuşma anları olarak ortaya çıkan veya performans, tiyatro ya da dans fragmanlarıyla bağlantılı olan, bu türden deneyimler var. Belki de hiç umulmadık birisi söz konusu metnin idrak edilmesindeki mevcut durumun müdahalesine karşılık geliyor. Böylelikle onun anlaşılmaz, ama gene de tekrar tekrar ortaya çıkan temsili bir defa daha tükenir. Bu da elbette dikkat ve kavrayışla ilintilidir. Kamusal oluş, okumanın erişiminin olduğu, bu mahremiyetin içinde ortaya çıkar.

Bana göre Department of Reading basitçe kronolojik olarak gelişmedi. Belirleyici sorular ve deneyimler, farklı okumalar içerisinde zaten her zaman iş başındaydılar. Deyim yerindeyse her bir oturum, bu soruları ve deneyimleri farklı yapılanmalarda ve yoğunluklarda içerir. Okumalar katı bir program düzenine sahip değiller. Yine de birbirlerini takip ediyor ve bazen aksi istikamette birbirlerini etkiliyorlar. Üzerinde çok durulan deneyimlerden biri, bir kavrayıştan bir eyleme, örneğin diyalogtan sahnelemeye doğru neredeyse çaba gerektirmeyen, dolayısıyla ani bir dönüşüm teşkil ediyor. Durum bazen rahatsız edici ama çoğu zaman neşeli jestlerle dolu yapısı içinde dikkat çekici bir hale geliyor. Retorik, metinsel eylemlerin uygulanmasıyla güçleniyor.

Görünen o ki okumak kamusal olduğu gibi, bir mahremiyet de sağlar. Okuma eylemi bir tür aidiyet meselesine, dolayısıyla da mevcudiyet ve yokluğa ilişkindir, yazmak için de aynı şey söylenebilir. Şüphesiz burada geçici bir boşluk deneyimi söz konusudur. Bölünmüş mevcudiyet, hitap edilenin yokluğu, ait olmaksızın aidiyet – bu kavramların çoğunuza tanıdık geldiğine inanıyorum. Department of Reading söz konusu olduğunda bu geçici aidiyet, izleyicinin kaybolması ya da iptal edilmesiyle karşı karşıya kalıyor. Ancak, varolmayan izleyici olgusu belki de sanat alanında 90'ların erken döneminden bu yana devam eden, kayıtların dönüşümünün bir örneğidir. Kendisi hiçbir üretim merkezine bağlı olmayan, belirsiz

bir durumun içinde biraraya gelen, genellikle küçük ve bağlantısız bir hesaptır. Department of Reading'tekiler gibi pratikler oluşturmaları ve bunlarda faal olması bakımından, sanırım bu türden bir dostluk siyaseti, onun hitabet, bağ kurma ve taahhüt kavramları konusunda her zaman bilinçli olunmalı.

Geçtiğimiz dört yıl boyunca Department of Reading bünyesinde tekrar tekrar gerçekleşen bir başka deneyimse yoksunluk ve beklenti eğilimiydi. Bu da elbette hitap etmekle ilgili bir sorun. Hitap edilen kitlenin yokluğu, kimseye seslenmeyen, muhatabı olmayan, ama gene de hitap edilmesi talep edilen bir metinle uğraşmayı da beraberinde getiriyor. Neredeyse her Department of Reading oturumunda bir anlam parçalanması ve kendine has bir bekleyiş türü ortaya çıkar. Bana kalırsa bu iki olgu da yoksunluk ve beklenti sorunuyla alakalıdır. Dilin tekil devinimiyle karşılaşan biri halihazırda metnin açıklamasını talep edecek, sonra da onu reddedecektir. Ama bu tür bir eylem mümkün bir anlamdan ötekine doğru kesintisiz bir anlam kaymasına indirgenemez. Daha çok bir sıçrama ya da askıda kalma gibi düşünülebilir. İnanıyorum ki Department of Reading her zaman çalışmalarını bir tür metinsel mekânsızlığa oturtmaya çalıştı. Bu daha önce belirttiğim geçici boşlukla da uyumlu görünüyor. Dilin devinimi eylemin ve eylemsizliğin arasına konumlanarak *desœuvrement* etiğini (işsizlik etiği) ortaya çıkarır, basitçe söylemek gerekirse eylem “œuvre”süz, yani esersiz kalır, bununla beraber, eylemsizliği içinde faaldir. Benim dikkatimi cezbedense, okumaya bağlı eylemsizliğin tam da bu noktada yazma uğraşısıyla çarpışıyor gibi görünmesi. O halde dostluk siyasetiyle bağlantılı olarak, bu işsizlik etiğiyle birlikte neyin risk altında olduğu sorulabilir.

Department of Reading oturumlarının her biri kendi başına sürekli etkin görünse de bu okumalar bir şekilde tamamlanmamış ve gerçek anlamıyla bir sonuç vermeden bırakılır. Gerçi bu, okuma eylemiyle ilgili bir mesele de olabilir. Ama ben, bir açıdan farklı olsa bile, bunun Department of Reading'ın yaptığı işle alakalı olduğunu düşünüyorum.

Department of Reading bir yere kadar, kendi zamansallığını ve mekânını açığa çıkarmak için farklı anlayışları pratiğine tekrar tekrar uygulayarak durmadan yeniden yazma uğraşısıyla meşgul oldu. Her ne

kadar bu daimi yeniden yazma eylemi benzer sorular ve deneyimlerin etrafında dolaşıyor gibi görünse de, sanırım yaptığı çalışmayı tanımlamak benim için oldukça güç. Öte yandan şurası kesin ki böylesine kavramsal bir yeniden tanımlama stratejisinin her zaman kesin olarak kabul edilmiş bir şeyleri, sözgeliimi okumayı, içselleşmiş kullanımından özgürleştirmek gibi bir amacı vardır. Amaç farklı, daha doğru bir kullanım inşa etmek değil de, tabiri caizse yaygın kullanımı belirsiz bir jestle yenilemektir.

Eğer bu yeniden yazma tarzı, farklı okumalar sırasında cereyan edebilecek deneyimleri yönlendirme amacıyla biçimlenen mekanizmanın şeklini alıyorsa, Department of Reading'ın yaptığı çalışmayı burada özetlememin nedenlerinden birisi de eleştiride yatıyor demektir. Kısaca değindiğim siyaset ve etik, Department of Reading'ın de içlerinde sayılabileceği bu mekanizmaların oluşturulmasında ne kadar etkin olabilir, bundan emin değilim. Bu mekanizmaların tekrar eden yapıları, olan biteni durmaksızın kaydetme girişimleri, kendi yazma koşulları doğal olarak bitkinliğe yol açıyor. Bu bağlamda kavramsal stratejinin uzlaştıran bir etkisi vardır ve Giorgio Agamben'e göre bu, her şeyden önce tanımsızlığı getirir.

“Movement” adlı makalesinde Agamben tam da böylesine bir tanım yoksunluğundan yola çıkar. “Bu toplantıda sürekli gündeme gelen bir sözcük var: hareket” diye yazar Agamben. Her şeyden önce oldukça siyasi bir bağlamda kendisini de dahil ederek eleştirdiği şey, bu kavramın stratejik ama eleştirel olmayan kullanımıdır. Bir sözcük gündeme gelmeyi sürdürür, ve onun eleştirel olmayan kullanımı “seçimlerimizin ve stratejilerimizin uzlaşmasını tehlikeye atar.” Hareket bir “siyasileşme eşiği”ne işaret ettiği kadar siyasi bir yıkım potansiyeli de taşır ve ancak onu tanımlayabildiğimizde insanların arasına girip onları parçalayan duraklamaya karşı direnme garantisi verebilir.

Netice itibariyle, gereken tanıımı sunmak için elbette konuşmaya benzeyen bir yazma eylemine ihtiyaç duyulur. Şu anda Agamben'in dile getirdiği farklı görüşleri tekrar etmeye çalışmayacağım. Ama makalesinde çokça ilgimi çeken bir nokta var: Görünen o ki hareket, siyasileşmenin eşiği olduğundan, neyin siyasi olup neyin olmadığına

da karar verir. Bu aynı zamanda sözcüklerin ve kavramların kullanımlarıyla, sözcük siyasetiyle de ilgilidir. Agamben'in makalesine göre hareket olgusu, egemen siyasi anlayış ve bu anlayışın dili çöküşe geçtiğinde ortaya çıkar. Tam iktidardaki söylemler süregelenin kaybedilmesinin acısını çekerken, deyim yerindeyse, hareket sahneye çıkar.

Agamben makalesini şöyle bitirir: “Bu açıdan kendime ilke olarak belirlediğim bakış açısını ontolojik olarak ifade etmem gerekirse: Hareket varsa vardır, olmasaydı kendinden yoksun olurdu [...] ve eğer bir zamanlar varken şu anda yoksa, kendi sınırlarını aşmıştır. Hareket, yapısal bozulmada etkin olan tüm siyasetlerin sınırlarını ortaya koyan aşırılığın ve yetersizliğin arasındaki belirsizliğin eşiğidir.”

Tanımlanmamış bir kavramdan bir belirsizlik eşiğine gelinceye dek, bir tanımlama aracı olarak yazma ile hareket olgusu arasındaki bu sıkı ilişki beni hayli cezbetti. Hareketle birlikte değişen siyasileşme eşiği yazma süreciyle olduğu kadar dilin kendisiyle de ilgilidir. Öyle görünüyor ki yazmak ortaya çıkan sözcüklere, sözcğelimi “hareket” gibi, tanımlanmayı talep eden bir sözcüğe bağlıdır. Hareket, siyasi durağanlığı tasvir etmek için bir araç değil de, belirsizlik eşiği gibi siyasetin sınırlarını belirleyen bir olgu olarak “her zaman kendi eksikliğiyle, sonuçsuz, eylemsiz ya da amaçsız olmasıyla ilişki halindedir.” Peki yazma eyleminde hangi sınırlar devreye girer? Bir eser amacı gütmenden, *telos*'suz olarak yazmanın imkânı var mıdır? Aşırılık ve yetersizlik arasındaki belirsizlik eşiğinin yazmayla, konuşmayla ilişkisi nedir? Ortaya çıkıp duran bu sözcüklere nasıl bir tepki verir?

Daha önce de belirttiğim gibi, bana öyle geliyor ki Department of Reading'in nihai soruları ve deneyimleri her okuma sürecinde mercek altına alındı ve bu böyle devam edecek. Sanırım bir amacı ve sonucu olmayan etkinliğin parmak izi hiç değilse durağanlığı içinde etkin olmasıdır ya da neredeyse hiç çaba gerektirmemesi, böylelikle de kavrayıştan eyleme, diyalogdan sahnelemeye anlık bir geçiş sağlamasıdır. Belki yabancılaştırıcı olabilir, ama öyle sanıyorum ki, burada kaypak ya da zayıf bir anlatımdansa, bilhassa heyecan verici bir anlatım var. Peki ya şu geçici boşluğa ne demeli? Belki bu boşluk da belirsizlik eşiğine geçit verecek bir pratiği tekrar düşündürecek bir

öneri sunabilir. Kendini, hâlâ hiçbir yer işgal etmeyen, aralarında bir mesafe bulunan duruma tümüyle adayan bu zayıf anlatım, durumun müdahalesine karşılık verebilir mi, merak ediyorum doğrusu.

İngilizce'den çeviren: Mehmet Ak

Radikal Demokrasi, Biyopolitik Özgürleşme ve Anarşik İkilemler¹

Alexandros Kioupkiolis

Giriş

Güncel radikal demokrasi tasavvurları kendilerini diğer demokrasi paradigmalarından olumsuzluğa, çatışmaya, çekişmeye ve açıklığa verdikleri güçlü vurgu ile ayırırlar. Bu vurgu, bir yanda Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, öte yanda Michael Hardt ve Antonio Negri'nin temsil ettiği ve başka bakımlardan birbiriyle benzeşmeyen iki ayrı duruşun birbirine yaklaştığı bir odak oluşturur.² Ne var ki, son onyıda bu düşünce geleneği içinde oluşan kavramsal dönüşümler ve siyasi olay ve ihtilaflar, radikal demokrasi içindeki bölünmeleri keskinleştirdi, farklı yaklaşımlar arasındaki sınırların altını çizdi, ve düşünsel bir yenilenme beklentisi yarattı. “Dikey” hegemonik düzenleme projesinin karşısına “yatay” farklılıkların eklenmesi projesini yerleştiren ya da “varlığın çokluğu”nun karşısına “kurucu eksiklik” kavramını yerleştiren kuramsal çatallanmalar (*dichotomy*), toplumsal alanda yankılarını, taban hareketleri içinde, merkezi eşgüdüm ve devlet-yönelimli eyleme ihtiyaç duyulup duyulmadığı

1 Bu makalenin ilk kısmı daha önce “Radicalising Democracy”, başlığıyla yayınlanmıştı, *Constellations*, 17.1, 2010.

2 Bkz., E. Laclau ve C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, Londra, New York, 1985; E. Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, Londra, New York, 1990; *Emancipation(s)*, Verso, Londra, New York, 1996; C. Mouffe, *The Democratic Paradox*, Verso, Londra, New York, 2000; M. Hardt ve A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2001; *Multitude*, Hamish Hamilton, Penguin Books, Londra, 2004; M. Hardt ve A. Negri, *Commonwealth*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2009, R. M. Unger, *False Necessity*, Verso, Londra, New York, 2001; *Democracy Realised. The Progressive Alternative*, Londra, New York, 1998.

mevzusu çevresinde ortaya çıkan siyasi ihtilaflarda bulur.³ Bu yankılanma soyut tartışmalara daha ateşli bir ton getirmekle kalmadı, demokratik düşüncenin eylemsel kullanışlığını da artırdı.

Bu çalışma, alternatif kuramları birbiriyle ilişkilendirerek, birbirine düşürerek ve kimi yerlerde melezleştirerek, radikal demokratik özgürleşmenin daha keskin bir okumasını teşvik etmeye çalışacaktır. Amacım kesinlikle yeni “model” bir radikal demokrasi projesi üretmek ya da karşıtlıkların diyalektik sentezini yaratmak değil. Amacım, bazı temaları yeniden tartışmaya açmak, radikal düşüncenin farklı akımlarında yeniden düşünülüp gözden geçirilmesi gereken hususları ayrıntılandırmak ve özgürleşmeci mücadeleleri derinleştirmek üzere farklı akımlar arasındaki gerilimleri müzakere etmenin yeni yöntemlerini önermek.

Aşkın Hegemonya?

Laclau demokrasi kavramını olumsuzluğu, olumsuzluğu (*negativity*), dışlamayı, hegemonyayı ve temsiliyeti biraraya getiren bir kuramsal yapıya oturtur. Teleolojik tarih yaklaşımlarının, gerekli/kaçınılmaz yasaların ve platonik arketiplerin reddi radikal demokratik söylemlerde sıklıkla rastlanan temalardır. Laclau’nun (Chantal Mouffe’un katkıları ile geliştirdiği) müdahalesini diğerlerinden farklı kılan, eksiklik, olumsuzluk, çatışkı, dışlama, ve hegemonik güç gibi

3 Yatay ve dikey bakış açıları arasındaki tartışma için bazı kaynaklar şöyle: M. de Angelis, “PR like PProcess! Strategy from the Bottom-Up”, *Ephemera* 5.2, 2005; S. Tormey, “From Utopian Worlds to Utopian Spaces”, *Ephemera* 5.2, 2005; “After Gleneagles: Where next”, *Shut them Down!*, D. Harvie, K. Milburn vd. (yay. haz.), Dissent and Autonomedia, Leeds ve New York, 2005; M. Hardt, “Porto Alegre: Today’s Bandung?”, *New Left Review* 14, Mart-Nisan 2002; L. Thomassen, “Beyond Representation?” ve A. Robinson, S. Tormey, “Beyond Representation? A rejoinder”, *Parliamentary Affairs* 60.1, 2007. “Çokluk” ve “eksiklik” kavramları arasındaki farklar için bakınız, L. Tonder ve L. Thomassen, “Introduction: Rethinking Radical Democracy Between Abundance and Lack”, *Radical Democracy*, L. Tonder ve L. Thomassen (yay. haz.), Manchester University Press, Manchester ve New York, 2005, s. 1-8.

toplumsal olumsuzluğa içkin kavramlara verdiği önceliklidir.⁴ Toplum özünde belirlenmemiştir, çünkü ne “gerekli” bir yapısı, ne onu tamamen bütünleştirici bir temeli, ne de onu düzenleyen kaçınılmaz yasaları vardır.⁵ Olumsuzluk temeldir; toplumsal uzlaşmalar her zaman toplumsal atışkaların bozucu etkilerine karşı açık ve savunmasızdır. Laclau için hegemonya en temelinde cemaatin (*community*) toplumsal çelişkilerin içinden inşasına verilen isimdir. Cemaatin sınırlarını çizmeye çalışan farklı gler ve tasarılar kendi tikel (*particular*) emellerini evrenselmişesine ya da cemaatin ortak çıkarlarını temsil edermişçesine sahnelerler.⁶ Ortak bir hasım karşısında birleşen farklı talep ve grupların oluşturduğu farklılıklar zincirine ait farklılıklardan birinin ii kısmi olarak boşalarak tikel anlamını yitirir ve kolektif çıkarlar adına konuşup hareket eden evrensel bir fail haline gelir. G burada iki kere devreye girer. İlk olarak hangi tikel failin cemaati inşa ederken anahtar rolü oynayacağını belirleyen kaçınılmaz bir yasa olmadığı için, kimin kendi düdüğünü ttrecekini aktörlerin arasındaki verili eşitsiz güç dağılımı belirler. İkinci olarak, kolektiflerin oluşumu çatışık oldukları glerin radikal bir biçimde dışlanması sayesinde gerçekleştiği için, g mefhumu cemaat ve onun olumsuzladığı gler arasındaki ilişkinin her zerresine yayılmıştır.⁷

atışkı, dışlama, hegemonya ve g kavramlarının yanında, Laclau temsiliyet mefhumunun indirgenemez ve kurucu rolünü

4 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 144-145, 191; Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, s. 18-21, 29-30; “Structure, History and the Political” J. Butler, E. Laclau ve S. Zizek, *Contingency, Hegemony, Universality* içinde, Verso, Londra, New York, 2000, s. 207-212; “The Future of Radical Democracy”, *Radical Democracy*, Tonder ve Thomassen (yay. haz.), s. 256-258; “Glimpsing the future”, *Laclau. A critical reader*, S. Crichtley ve O. Marchart (yay. haz.), Routledge, Londra, New York, 2004, s. 324-325.

5 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 71, 95-96, 111-112, 122; Laclau, *Emancipation(s)*, s. 122-123.

6 Laclau, *Emancipation(s)*, s. 43, 54-57.

7 Laclau, *Emancipation(s)*, s. 42-43 ve “Structure, History and the Political”, s. 207-208.

de altını çizer.⁸ En soyut mânâsında, temsiliyet son derece temeldir çünkü farklı siyasi projeler kendilerini toplumsal düzenin kendisiyle özdeşleştirmeye uğraşırlar ve tikel toplumsal kesimler cemaatin evrensel değerlerinin yüklenicisi (ifade edicisi) olmaya çalışırlar. Ne var ki, ne “toplumsal düzen”in ne de “cemaatin evrensel değerlerinin” kendinden menkul, kendine içkin içerikleri (anlamları) vardır. Dolayısıyla, tikel aktörler özünde belirsiz olan bir evrenselliği temsil etmeye çalışırlar.⁹ Laclau, artan toplumsal parçalanma ve karmaşıklık koşullarında siyasal temsilcilerin kolektif kimliklerin yaratılmasında çok daha önemli bir işlev yüklendiğinin de altını çizer. Temsilciler parçalanmış ve kıyıya köşeye atılmış (*marginalized*) toplumsal aktörleri birbirine dokuyarak bir topluluk ortaya çıkarırlar. Dahası, temsiliyet, grupların ortak bir duruş belirlemesini gerektiren ve fakat tüm üyelerinin tek tek müdahil olamayacağı büyük-ölçekli toplumsal etkileşim süreçlerine grup olarak müdahil olmalarını sağlayacak aygıtlar sunduğu için, müşterek failliği de mümkün kılar. Toplumsal ilişkiler ne kadar girift ve birbirine bağlanmış ise, temsilcilerin siyasi işlevleri o kadar belirleyici olacaktır.¹⁰

İşte tüm bu onto-politik yorum Laclau’nun demokrasi düşüncesinin çerçevesini oluşturur. En başından itibaren, hegemonya kavramı “radikal, özgürlükçü ve çoğulcu bir demokrasi mücadelesinde kullanılacak yararlı bir alet” olarak tasarlanageldi.¹¹ Çünkü hegemonya kavramı, geç kapitalist koşullarda radikal demokratik projenin dillendirilmesi ve ilerletilmesini mümkün kılacak kavramsal çerçeveyi sağlar. Bu programı harekete geçiren irade tam da “toplumsala,

8 Eşitsiz güç tartışmaları için, Laclau, “Structure, History and the Political”, s. 207-208; temsiliyet mefhumu için, “Identity and Hegemony: the Role of Universality in the Constitution of Political Logics”, Butler, Laclau ve Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality* içinde, s. 57 and *Emancipation(s)*, s. 99.

9 Laclau, “Identity and Hegemony”, s. 57 ve “Structure, History and the Political”, s. 211.

10 Bu tez Laclau’da geliştirilmiştir, bkz., *Emancipation(s)*, s. 98-100.

11 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 4; ayrıca, “Constructing Universality” Butler, Laclau ve Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality* içinde, s. 294-295.

özünde tamamlanmamış karakterini veren gerilim ve açıklık anını”¹² kurumsallaştırma ve toplumsal olumsuzluğa formel siyaset ve sivil toplum içinde olabildiğince geniş bir alan açmak için toplumsal ilişkileri mütemadiyen yeniden müzakereye ve yeniden dokumaya açmayı sağlayan düzenlemeleri gerçekleştirme iradesidir.¹³ Böyle anlaşıldığında, radikal demokrasi, (sabitlenmiş öğelerden yoksun olan) toplumsal düzen ile onun içini [olumsal olarak] dolduran tikel içerikler arasındaki bağlantıyı “sürekli açık ve son tahlilde askıda” bırakarak kendi temellerinin hiç de zorunlu-olmayan doğasını ifşa eder.¹⁴

Laclau (ve Mouffe)’un savundukları demokratik rejim ikiz ilkeler olan özgürlük ve eşitliği toplumsalın bütününe yayarak derinleştirme emelini güder.¹⁵ Demokrasi farklılıkların – farklı gruplar, toplumsal alanlar, talepler ve yaşama biçimleri – otonomisini en üst noktasına taşımaya çalışmalıdır; bunu da eşitlik mantığını genişleterek yapmalıdır. Her mücadele ya da kültürel ve bireysel tikellik kendini özgürce ifade edebilmek ve gelişmek için gerekli olan en geniş alana sahip olmalıdır, ama bunu yaparken aynı zamanda öteki farklılıklar ile ortak kimlik ve eşitlikçi prensipler üzerinden birbirine bağlanabilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte Laclau için radikal demokrasinin anlamı kurumsal kaidelerden ve sabit normatif içeriklerinden bağımsız olarak tanımlanmalıdır.¹⁶ Bu onun toplumsalın olası tüm düzenlemelerini sorgulamaya tabi tutmaya niyetli açıklık arayışı ile tutarlı bir duruştur. Laclau’nun bu kurumsal ya da benzeri tanımlamalara uzak durmasının bir nedeni de radikal demokrasinin, mevcut demokratik uzlaşmaların belirlediği çerçeveden dışlanmış, ve kendilerini bu uzlaşmaların genişletilip gözden geçirilmesi yoluyla güçlendirmeye, failleştirmeye çalışan toplumsal kesimlere siyasi bir

12 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 190.

13 *A.g.e.*, s. 188.

14 Laclau, “Identity and Hegemony”, s. 85.

15 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 176, 184, 190-192; Laclau, “The Future of Radical Democracy”, s. 259.

16 Laclau, “Glimpsing the Future”, s. 295, 298.

ses verebilmenin bir aracı olarak tasavvur edilmiş olmasıdır. Mazlum olanın dahil edilebilmesi için, radikal demokrasinin kurumları her zaman dönüşüme açık olmalıdır.¹⁷

Laclau'nun kurguladığı radikal demokrasinin içinde sürüp giden birçok gerilim, ait oldukları hegemonya kuramının temel ilkelerine dönerek açıklanabilir: çatışkının, dışlamanın, egemenliğin ve temsilin kaçınılmazlığı. Bu varsayımlar kendini özgürlük ve eşitlik ikilisine bağlı olarak tanımlayan bir demokratik birlikteliği (*association*) tehlikeye atacak varsayımlar olabilirler. Eşitsiz güç ilişkilerinin ve tahakkümün kaçınılmazlığında ısrarcı olmak eşitlikçi özgürleşmeye bir hayli bağlayıcı kısıtlamalar koymak anlamına gelebilir. Muhafazakârların ekmeğine yağ sürebileceği gibi, demokratikleşmenin derinleşmesinin önüne engel de çıkarabilir.¹⁸

Laclau (ve Mouffe) demokrasinin derinleştirilmesi davasına – mutlak bir biçimde özgür, kapsayıcı ve ahenkli toplum fantazilerinin tehlikeye düşürdüğü davaya – asıl kendi [olumsuzluk, olumsuzluk, çatışkı] tezlerinin faydalı olacağını iddia ederek bu tarz çekincelere yanıt verirler.¹⁹ Güç dengesizlikleri, dışlanma ve çatışkı tüm toplumsal yapılara has süreçler olmakla birlikte, bu süreçlerin tikel örneklerinin hiçbirinin özel bir gerekliliği yoktur. Eksikliklerinin farkında olarak ama ideallerinin peşini bırakmadan, demokrasiler baskıcı öğelerini açığa çıkarıp sorgulayan düzenlemeleri sürdürmelidir. Hiyerarşi ve baskıyı en aza indirgeyecek kurumsal ve ilişkisel yapıları aramalıdır. Daimi şüphe ve yüksek seviyede bir kurumsal esneklik, eşitsizlik ve baskıya karşı mücadeleyi besler. Öte yandan, bir toplumsal yapının güç eşitsizlikleri ve dışlanmalardan tamamen arınabileceği yanılması, baskı ilişkilerinin olası kalıntılarının kendilerini yeniden üretmesini mümkün kılar. Radikal demokrasi taviz vermez bir biçimde kavgacıdır/münakaşacıdır (*agonistic*): tam anlamıyla gerçekleşmesini

17 Laclau, “Glimpsing the future”, s. 295, 297.

18 (Laclau'nun da dahil olduğu) Lacancı kuramın bu tür bir eleştirisi için, A. Robinson, “The Political Theory of Constitutive Lack: A Critique” *Theory & Event*, 8.1, 2005.

19 Laclau, *Emancipation(s)*, s. 113-116; “Structure, History and the Political” s. 208; Mouffe, *The Democratic Paradox*, s. 33-34.

engelleyen ve hiçbir zaman kalkmayacak olan sınırların farkındadır; buna rağmen herhangi bir tikel sınırlamanın gerekliliğini teslim etmemekte de ısrarlı ve varolan kısıtları sürekli sorgulayarak etkinliğinin ufkunu geliştirmekte kararlıdır.

Kuşkusuz bu düşünce hattının güçlü ve ikna edici bir tarafı var. Gene de, bu kesif mükemmeliyetçilik-karşıtlığı, Laclau ve Mouffe'un iddia ettiği kadar sorunsuz değildir. Eşitsiz güç ilişkilerinin ve baskının kaçınılmaz olduğu öğretisi hem bu tarz noksanlıkların kabullenilmesine neden olabilir hem de demokrasilerin eşitlikçi saiklerini ve özgürleştirici tutkularını köreltebilir: Genel olarak tahakküm ve dışlanmanın kaçılmaz olduğu varsayımı, bu tarz tahakküm ve dışlanma ilişkilerinin *tikel* tezahürlerine karşı daha hoşgörülü olmamızın yolunu hazırlamaz mı?

Laclau'nun demokrasi kavramının bu açmazları (yol-olmayanları) (*aporias*) hegemonya kuramının düsturlarının (*axioms*) demokratik siyasete giydirdiği hiyerarşik, dışlayıcı ve çatışkılı birliktelik modeli ile birleşince iyice çetrefil hale geliyor. Yukarıda serimlendiği üzere, Laclau'nun siyaset anlayışında, – siyasetin nesnesi ister yerleşmiş bir düzene karşı oluşturulan siyasi bir ittifak, ister yeni bir toplumsal yapı olsun – tikel bir güç komünal düzenin boş gösterenini eline geçirir ve toplumsal bütünün diğer bileşenleri üzerine kendi ilkelerini yamamaya çalışır. Hegemonik güç, bütünlüğün etkin bir temsilcisi ve düzenleyicisi olarak işler, ve temsil ettiğinden görece bağımsızdır. Cemaat zorunlu dışlamalar ve bir hasımla cepheleşme üzerinden tanımlanır. Radikal demokrasi bu genel şemanın tikel bir örneğidir, kuralları da özgürleşme politikasını yapılandırıp sınırlandırır.²⁰

Laclau hegemonyanın mantığına yarı-aşkın, ontolojik bir mevki atfeder²¹ ve “hegemonya siyasetin özünü tanımlar...”, der.²² Ne var ki

20 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, 4. Bölüm, s. 149-193.

21 Laclau, “Identity and Hegemony”, s. 44.

22 Laclau, “The Future of Radical Democracy”, s. 258. Laclau'nun hegemonya kavramına verdiği aşkınlık hali hakkında, “Glimpsing the future”, s. 298, özellikle, s. 322-323 ve “Structure, History and the Political”, s. 188-193; ayrıca S. Zizek, “Class Struggle or Postmodernism?”, Butler, Laclau ve Zizek, *Contingency, Hegemony, Universality* içinde, s. 106, 111.

daha yakından incelediğimizde ve diğer kavramsallaştırmalarla karşılaştırdığımızda bu iddia hakkında şüpheler doğuyor. Laclau'nun metnindeki kaymalar ve belirsizliklerden de kolayca anlaşılabileceği üzere, bahsi geçen [ve olabildiğince soyut olması beklenen] mantığın, somut belirlenimlerle döşenmiş olduğu görülüyor. Örneğin, nesnel ve tümel faillerle ilkelerin olmayacağı, olsa olsa değişken güçlerin ve yasaların olabileceği teslim edildiği anda, temsiliyet ilişkisinin temel bir işlev gördüğü iddiası banalleşiyor. Aracı yapılara duyulan ihtiyacın arttığı yönündeki saptama da kolaylıkla kabul edilebilecek bir saptama. Ama ne bu doğruluğu neredeyse herkesçe kabul edilen önermeler, ne de küresel müzakere forumlarına katılım için temsilcilerin atanmasının gerekliliği, Laclau'nun temsilcileri *kaçınılmaz ve yarı-otonom* failer seviyesine yükseltmesini haklılaştırmaz.²³ Müvekillerin vekillerini yakından denetleyerek gerekli müzakerelere katılabilmelerinin mümkün olduğu gibi, iletişim teknolojileri vatandaşların karmaşık etkileşim ağlarına doğrudan katılabilmeleri için görülmemiş olanaklar açıyor.

Benzer bir biçimde, toplumsalı belirleyen kesin yasaların olduğunun reddi tüm toplumsal düzenlemelerin, onları başlatan ve sürdüren faillerin gücüne dayandıkları sonucuna vardırırlar bizleri. Ucu-açık bir tarih içinde, bu güç, benzer koşullarda ortaya çıkabilecek başka muhtemel oluşumları saf dışı bırakır. Ama yapip-edebilme-gücü (*power-to*), başka olasılıklara sahip çıkan failer olmadıkça baskıcı bir iktidar-gücüne (*power-over*) dönüşmez. Laclau bu olumsal koşulu tanımakla birlikte,²⁴ koşulsuz bir biçimde “toplumsal ilişkiler her zaman güç ilişkileridir” demekten geri kalmaz.²⁵ Benzer bir biçimde, her bitimli toplumsal yapının dışlanmalar üzerine kurulu olduğu ve biçimini, kendini diğer varlıklardan ayırarak ve sınırlandırarak belirlediği genel kabul görmüş bir saptamadır. Ama bu saptama, ne sınırlamaların her zaman çatışkıcı olmasını,²⁶

23 Bkz., Laclau, *Emancipation(s)*, s. 98-99.

24 Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, s. 31, 34.

25 *A.g.e.*, s. 31.

26 Laclau bu noktayı görmüş olmakla birlikte, bu kabulün sonuçlarını henüz takip etmemiştir. Bkz., “Glimpsing the Future”, s. 318-319.

ne de toplumsal düzenlemelerin varoluşlarının her zaman belli bazı farklılıkların dışlanması üzerine kurulmasını gerektirir. Sınırlamalar geçişken, süreksiz, genişleyebilen ve esnek olabilir.

Ve Sahneye Çokluk Girer

Bu bağlamda, benzer öncüllerle (örneğin, toplum, toplumsal mücadelelerin ve yaratıcılığın rastlantısal (*aleatory*) bir sonucudur²⁷) yola çıkan *İmparatorluk*, *Çokluk* ve en son *Ortakvarlık*'ın (*Commonwealth*) yazarları Hardt ve Negri, Laclau'nun hegemonya kavramındaki tikellik anlayışının şaibelerini görünür kılan, başka bir radikal demokrasi ve özgürlük biçiminin izleğini sürdürdüler. Somut ve gelişkin bir alternatif önererek, Laclau'nun belirli bir siyasi düzenleme tasarısını nasıl şekleştirdiğini gösterdiler. Bu, aralarında tercih yapabileceğimiz farklı demokratikleşme siyasetleri olduğunu gösterdi. Çokluk, geç modernitede eleştirel siyasetin ufkunun “hegemonya” ile sınırlı olmadığını görünür kıldı.

Çokluk, post-Fordist “gayrimaddi emeğin” ve “biyopolitik üretimin” içinden çıkan yeni bir toplumsal üretim tarzına, kolektif bir özneye ve siyaset mantığına işaret eder.²⁸ Süren farklılaşmalara rağmen, üretim koşulları toplumlar arasında giderek daha çok benzeşmektedir.²⁹ Yaygın iletişim ağları, enformasyon ve bilginin yayılması, toplumsal ilişkilerin yeni teknolojiler sayesinde genişlemesi ve toplumsal ve ekonomik çevrelerin giderek benzeşmesi sermayenin iktidarı altında çalışanları birbirlerine yaklaştırdı. Yaygınlaşan elbirliği sayesinde gayrimaddi emek yeni ortak bilgi, iletişim ve toplumsal ilişkiler yaratır. “Enformasyon veya bilgi ile çalışan – tohumların niteliğini değiştiren tarımcılardan yazılımcılara kadar – herkes başkalarından aldıkları ortak bilgiyi kullanır ve yeni ortak

27 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 93.

28 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 287-294 ve *Multitude*, s. 66, 109, 114-115, 198, 219, 350.

29 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 114-115, 125-129, 187

bilgi yaratırlar.”³⁰ Çokluk *ortak* olanın (*the common*) iki veçhesini de sahneler: bir yanda emeğin dönüşümünün halihazırda içkin olduğu elbirliği ve iletişim ağları, öte yanda bu ağların üretmekte olduğu yeni fikirler, duygulanımlar ve ilişkiler.

Ortak olanın gayrimaddi emeği henüz geleneksel endüstriyel emeği tamamıyla yerinden etmedi. Ama tüm emek ve üretim sahnesinin şeklini kendi imgesi doğrultusunda dönüştürdü.³¹ Hizmet sektörü, bilişim teknolojileri, iletişimsel ve duygulanımsal emek sadece hâkim ülkelerin en hızlı büyüyen yeni iş alanlarında merkezi konumda değildir. Bunlar, “tarım sektörünü dönüştüren tohum-bilgisinin denetlenmesi” örneğinde görüldüğü gibi, geleneksel üretim pratiklerini de yeniden düzenlemektedir.³² Ve, en çarpıcısı, gayrimaddi üretimi simgeleyen ağ yapısı, toplumsal yaşamın her alanına, (emperyalist ordulardan göç örüntülerine ve sinirsel (*neural*) işlevlere kadar) her şeyi anlama ve düzenleme yöntemi olarak yayılmaktadır.³³

“Biyopolitik” emeği diğer emek biçimlerinden ayırtıran bazı özelliklerinin (örneğin, sözleşme esnekleşmesinin yaygınlaşması) kuşkusuz hoş karşılanacak bir tarafı yok. Ama öbür emek biçimlerine yayılan ve özgürleştirici bir potansiyel taşıyan iki güçlü vasfından söz edebiliriz. Birincisi, *biyopolitikliği*nden dolayı, sadece dar iktisadi anlamıyla maddi malların üretimiyle sınırlı değildir; bilgi, duygulanım, imge, iletişim, toplumsal ilişkiler ve yaşam biçimlerinin dönüştürülmesi ve yaratılmasıyla da iştigal eder. Biyopolitik üretim, toplumsal yaşamın tüm veçhelerini (ekonomik, kültürel ve siyasi) etkilediği ve hasıl ettiği için, ekonomik alan ile diğer toplumsal sahalar arasındaki sınırların yıkılmasına neden olur.³⁴ Bu nedenle, toplumda yeni öznelliklerin inşası ile doğrudan ilgilidir.³⁵ Bunun çok

30 A.g.e., s. xv.

31 A.g.e., s. 65, 108-115.

32 A.g.e., s. 115.

33 A.g.e., s. 115, 142.

34 A.g.e., s. xvi.

35 A.g.e., s. 66, 78.

güçlü özgürleştirici etkileri olabilir çünkü gayrimaddi üretim içinde üretilen yeni öznellikler ve yaşamın çeşitli alanlarına genişleyen yeni toplumsallık biçimleri hem eşitlikçi hem özgürlükçüdür.

Bu olasılığı incelemeye, egemen devlet otoritesinin biyoiktidarı ile çokluğun “biyopolitikası” arasındaki önemli bir ayrımı tartışarak başlayabiliriz. Biyopolitik üretim yaşam ve ölüm üzerinde doğrudan egemen olan bir siyasi kuvvetin gücü olarak anlaşılan biyoiktidarı doğrudan karşısına alır; bir yanda soykırımların, askeri yıkımların ve polis denetiminin negatif biyoiktidarı, diğer yanda sürekli bir savaş hareketına dayanan ve toplumsal hiyerarşileri yeryüzünün her yerinde yeniden üreten pozitif biyoiktidar.³⁶ Hem biyopolitik üretim hem emperyal biyoiktidar toplumsal yaşamın tümüyle iştigal eder, ama bunu birbirlerinden son derece farklı bir biçimde gerçekleştirirler. Biyoiktidar egemen ve “aşkın” bir otoritedir, toplumsala tepeden bakar. Biyopolitik üretim ise toplumsal varoluşa içkindir ve adem-i merkeziyetçi bir işbirliği içinden toplumsal ilişkileri kurgular.³⁷

Öyleyse çokluğun, demokratik potansiyelini açığa çıkaran ikinci önemli niteliği, hem biyopolitik emeği hem de emperyal biyoiktidara karşı direnişin örüntülerini belirleyen yeni ve özel bir siyasi ve toplumsal düzenlemeyi içermesidir.³⁸ “Dağınık ilişki şebekesi,” karmaşık bir ağın düğümleri gibi birbirine ilmiklenmiş farklı birimlerden oluşur. Bağlar merkezsiz, sınırları belirsiz ve yatay olarak oluşur. Herhangi bir düğüm bir diğeri ile doğrudan bağlanabilir ve yeni düğümler bu ağlara dahil olabilir. Tüm farklılıklar, benzer koşullara sahip olmakla ve aynı iletişim ağlarında yuvalanmış olmakla birlikte, tekilliklerini korurlar. Ortak olan, farklılıkların birbirleriyle etkileşimlerinde ve dinamik işbirliğinde vücut bulur. Böylesi ağ-toplulukların en tipik örneği internettir.³⁹

36 A.g.e., s. 18-21.

37 A.g.e., s. 94-95.

38 Çokluğun şebeke tarzı yapısı ve özellikleri üzerine, bakınız Hardt ve Negri, *Empire*, s. 294-299 ve *Multitude*, s. xiii-xv, 57, 83, 142, 288, 336-340.

39 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. xiv-xv.

Bu açıklama maddi üretimin alanına dayanmakla birlikte, Hardt ve Negri benzer bir ağ yapısının gelişimini hem emperyal iktidarın içinde hem de Zapatistalar'dan Seattle sonrasına, çeşitli emperyal-karşıtı mücadelelerde de bulur.⁴⁰ Dağınık ağlar, çokluğu yeni toplumsal ilişkilerin kurucu bir ögesi haline getiren yeni bir kurumsal mantığı harekete geçirir.⁴¹ Çokluk, “hegemonya” kavramını parça parça eden farklı bir birlikte olma modeline vücut verir.⁴²

Seattle benzeri olaylar ve zirve toplantılarında rastlanan militan eylemleri, Toplumsal Forumlar ve internet toplulukları ağ mobilizasyonun yatay işleyişlerinin çeşitli örnekleridir.⁴³ Öteki farklılıkların üzerinde dikey bir biçimde yükselen, bütününe yerine geçen ve bir dereceye kadar tekellikleri, Laclau'nun hegemonya kavramının hiyerarşik üslubu ile tikel bir kimlik altına yerleştiren imtiyazlı bir fail yoktur. Ortak olan, kapsayıcı bir tikelliğin farklılıkları kendine tabi kılmasıyla ortaya çıkmaz; tekil kurucu öğelerin işbirliği ve etkileşiminden kaynaklanır. Katılım ve kolektif karar alma, bütünüyle sorumlu tutulamayan temsilcilerle liderlerin yerini alır. Çokluğun sürüsel (*swarm*) zekâsı faaliyetleri tekelliklerin katılımı ve otonom katkıları sayesinde düzenler, aracı yapıları çalıştırır ve merkezi bir liderlik ya da bir vekalet sistemi olmadan kendi cemaatlerini yönetir. Hardt ve Negri çok çeşitli bağımsız failleri biraraya getirerek kolektif bir ürünü ortaya çıkaran etkin (dışlama ve hiyerarşilere ihtiyaç duymayan) bir adem-i merkeziyetçi uygulama olarak açık-kaynak yazılımı örnek gösterirler.⁴⁴ Her bir yazılımcının, istediği öneri ve katkıyı özgürce eklediği ortak havuz sürekli gelişir ve bu sürecin içinden herkesin kullanabileceği elle tutulur bir ürün ortaya çıkar. Merkezi bir emir yapısının yerini işbirliği yapan düğümlerin indirgenemez çoğulluğu alır.

40 A.g.e., s. xii, 82-88, 217-218 ve *Empire*, s. 160-163, 308-319.

41 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 350.

42 A.g.e., s. 222.

43 A.g.e., s. 86-87, 208-211, 217-218, 340.

44 A.g.e., s. 337-340.

Ve en son olarak, ağ, dışlamalar ve çatışkı temelinde tanımlanmamış ama yapılanmış bir toplumsal oluşuma örnek teşkil eder. Birçok farklılık bu oluşumun sınırlarının dışında kalabilir ama dışlanmalar süreç içinde cemaatin sonunu getirmeden cemaatin bünyesine alınabilir. Sınırlar geçişken, belirsiz ve sayısız yeni katılımı dahil edecek şekilde esnekler.⁴⁵ Bu anlamda Hardt ve Negri Deleuzecü çokluğun “rizom”unu hem modern siyasetin hegemonik egemenliğine hem de postmodern anarşinin dağılmış farklılıklarına bir alternatif olarak önerir.⁴⁶

Rizomatik eklemleme, dışlanmaları gerektiren ve farklılıkları kapsayıcı bir kimlik altına alan kimlik/farklılık zıt-ikiliğinin yerine geçer. Bu berikilerin yerine, tekillik/cemaat’in oluşturduğu tamamlayıcı bağ, bağımsız birimlerin yatay etkileşimleri sayesinde yanyana gelmeler ve yakınlaşmalar üretir. Bu, çokluğu, özgürleşmenin öznesinin diğer, baskın ve modernist anlayışlarından farklılaştırır: nüfusun çoğulluğunu tek ve birleştirici bir kimliğe indirgeyen “halk” kavramı; çeşitliliği “ayırt etmeye imkân vermeyen ve yeknesak bir yığın” içinde boğan “kitle” kavramı; ve endüstriyel proletaryayı tarım, hizmet ve öteki sektörlerdeki işçilerden, ve fakir ve işsiz emekçilerden ayırma temayülü olan “işçi sınıfı” kavramı. Bunlara karşılık, çokluk tekil farklılıkların oluşturduğu, ve halkın tek bir kimliği ya da kitlelerin tektipliği tarafından bastırılamayacak bir çeşitliliktir. Çokluk, ayrıca endüstriyel proletaryanın artık baskın olmadığı ve üretimin biyopolitikleştiği küresel ekonominin en yeni dönüşümlerini sürekli yakalamaya çalışır. Çokluk sermayenin iktidarı altındaki farklı tüm toplumsal emek ve üretim suretlerini sahiplenir.⁴⁷ Örneğin, fakirler de, hem servis sektörüne dahil olmaları nedeniyle, hem tarımsal etkinlikleriyle, hem de uçsuz bucaksız göç hatlarındaki hareketlilikleriyle biyopolitik üretkenliğin bir parçasıdır.⁴⁸

45 A.g.e., s. 225-226.

46 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 217-218, 222, 288 ve *Empire*, s. 299.

47 A.g.e., s. xiv-xv, 106-107.

48 A.g.e., s. 129.

Çokluğun, yüzyılın başında ortaya çıkan “hareketlerin hareketi”nde örneklenen, çok sesli ve karnavalvari tırmanışı salt emperyal iktidara karşı siyasi bir militanlık oluşturan eşitlikçi ve özgürleşimci kolektife işaret etmez. Aynı zamanda, farklılıkların özgürce ifade edilip eşitçe bağıntılındığı ve çatışık ilişkilerdeki dışlanma, tahakküm ve kuşatmaları kateden “mutlak bir demokrasi”nin öncülüdür. “Çokluk projesi eşit ve özgür bir dünyaya duyulan arzuyu ifade etmekle, açık ve kapsayıcı bir demokratik küresel toplum talep etmekle kalmaz, bunları gerçekleştirmenin araçlarını da sağlar.”⁴⁹ Çünkü çokluk “tüm farklılıkların kendini özgür ve eşitçe ifade edebileceği açık ve genişleyen bir ağıdır; ortak olarak yaşayıp çalışabilmemizi mümkün kılan bir karşılaşmanın araçlarını sağlayan bir ağ.”⁵⁰ Gayrimaddi üretimin içinden çıkan çokluğun olası toplumsal öznesi, bugün, belki de tarihte ilk defa, bizim “özgürce hareket edebildiğimiz ve isteklerimiz doğrultusunda seçimler yapabildiğimiz” bir demokrasinin gerçekleşmesini mümkün kılıyor.⁵¹ Bu, Laclau’nun tekil otoriteler, dışlayıcı limitler ve çatışıklı sabitlemelerden oluşan modelinin ötesine geçen, ilk bakışta son derece çekici bir radikal demokrasi resmi sunuyor. Radikal demokrasiye giden bu iki farklı hat arasında eleştirel bir duruş nasıl geliştirebiliriz?

Laclau, Hardt ve Negri’yi siyasi dolayımamları (*mediations*), kolektif bir öznenin etken bir biçimde inşasını, ve geniş bir “karşı”nın tanımlanmasını gereksizleştiren yarı-teleolojik içkinliğe kaydığı gerekçesiyle eleştirir. Laclau’nun okumasında, çokluk toplumsal ve siyasi alanların temelinde yatan süreçler içinden “kendiliğinden” çıkar. Çokluğun türdeş olmayan parçaları, kendi kendine yürüyen düzeneklerin ve doğal temayüllerin içinden geçerek biraraya gelirler. Laclau’ya göre bu tarz naif varsayımlar kuramsal ve siyasi açılardan zaafiyetler getirecektir. Eğer siyaset kendinden-tahrikli dinamiklerle güdümlü ise tarihsel durumların gerçek karmaşıklığı üzerine düşünmeye ve örgütlenmenin zorlu meseleleri ile iştigal etmeye pek

49 A.g.e. s. xi.

50 A.g.e., s. xiv.

51 A.g.e., s. 241; ayrıca, s. 219.

de neden yoktur.⁵² Daha derinden bakılırsa aslında burada Hardt ve Negri'nin bolluk ve içkinlik ontolojisi ile Laclau'nun noksanlık ve aşkinlik ontolojisi arasındaki bir çatışmayı görüyoruz.⁵³ Bolluk ve içkinlik ontolojisinde, yaratıcı ve çoğalan farklılıkların düzlemi kendine yeterli, kendini-üreten ve kendini örgütleyen bir düzlemdir. Noksanlık ve aşkinlik ontolojisinde türdeş olamayan öğelerin biraraya gelmesinin bir garantisi yoktur. Noksanlık etken müdahalelerin ve denklik zincirlerinin siyasi olarak inşasının gerekliliğine işaret eder. Farklılıkların kendiliğinden gelişen dansının ötesinde bir şeye ihtiyaç vardır. (Bu, kısmen Laclau'nun "aşkinlik" dediği şey anlamına gelir.)⁵⁴

Hardt ve Negri çokluğun ve onun çok sesli cemaatinin, iktisadi dönüşüm süreçleri içinden fırladığını iddia ederler ve gelmekte-olan (*to come*) "mutlak demokrasi"yi embriyo olarak içeren kolektif bir özneye işaret ederler.⁵⁵ Burada gerçek bir temayülden ya da "gerçek bir potansiyelden", "İmparatorluğun içinde büyüyen, canlı bir alternatiften" söz ediyoruz.⁵⁶ Öngörülerinin toplumsal gelişmelerin tarihsel olgunlaşması ile gerçekleşeceğini önermeleri, ister istemez köhnemiş bir Marksist teleolojinin zaafiyet yaratan etkilerini çağrıştırıyor: "Çokluğun kurucu gücü o kadar olgunlaştı ki, iletişim ve elbirliği ağları ile alternatif bir demokratik toplumu kendi kendine ayakta tutabilecek hale geliyor."⁵⁷ Öte yandan, bu yazarlar tarihsel temayüllerin yeterli olmadıklarını hatırlatmaktan da geri kalmıyorlar. Çokluğun hâlâ siyasi bir özne olarak inşa edilmesi gerekmektedir. Biyopolitik üretkenlik içinden ortaya çıkan ortak toplumsal doku henüz somut bir vücut haline gelmiş değildir ve farklı siyasi emellere

52 Laclau'nun eleştirisi için, *On Populist Reason*, s. 239-244.

53 *A.g.e.*, s. 239-240.

54 *A.g.e.*, s. 240, 244; Laclau, "The Future of Radical Democracy", s. 257-258; Tonder ve Thomassen, "Introduction: Rethinking Radical Democracy Between Abundance and Lack", s. 1-8; Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 337.

55 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 294, 257-258, 409-411 ve *Multitude*, s. 88, 94-95, 114-115, 219-222, 227, 336-337, 350-351, 357

56 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 222, xiii.

57 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 357; ayrıca, *Empire*, s. 411.

hizmet edebilecek çeşitli şekiller alabilir. Çokluğun demokrasisi sıkı bir siyasi çalışma gerektiren bir tasarıdır.⁵⁸ Kapitalizmin krizleri, çöküşünü kendi kendine getirmeyecektir ve biyopolitik tekilliklerin çeşitliliği küresel sermayeden tam otonomiye olan toplu göçü (*exodus*) kendiliğinden gerçekleştiremez.⁵⁹

Ama her şeye rağmen Laclau'nun haklı olduğu bir nokta var. Negri ve Hardt gerçekten de tarihsel teminatlarla tutunuyorlar.⁶⁰ Toplumsal dinamikler tarafından öncüllenenmiş ve bu dinamiklerin içinde zaten bulunan bir örgütlenme modelini tarif ederler ve çokluğun ağ mantığının, ona “mutlak demokrasi”yi kendi şartlarıyla doğrudan kurabilecek siyasi eklemlenmeyi mümkün kılacak hazır bir modeli sunduğunda ısrar ederler.⁶¹ “Çokluğun, toplu göç ve özgürleşme tasarısının siyasi olarak örgütlenmesi için yeterli bir kavram olduğunu” önerirler.⁶² Dolayısıyla siyasi yapı ve stratejiye ilişkin temel soru ve tercihleri etkisizleştirir gibi görünürler.

Öyleyse, çokluk mefhumu, demokratik failliğin ve birlikteliğin hegemonik siyasetten kopuş sözü veren alternatif bir tertibi olarak ne kadar ikna edici olabilir? Öncelikle, Hardt ve Negri, Laclau'ya verdikleri cevapta kendiliğindenlik ve hegemonya arasındaki sahte ikilemi reddederken haklılar. Ortak etkileşim ağlarındaki tekilliklerin siyasi olarak yakınlaşmaları kendiliğinden gelişen bir süreç değildir; “ama bu, ne hegemonya ve birleşmenin, ne de egemen ve birleşmiş bir iktidarın oluşumunun (adına ister devlet, ister parti, ister halk diyelim) siyasetin gerekli bir koşulu olduğunu gösterir.”⁶³

Laclau'nun hegemonya kavramının geç modern çağda (ya da genel olarak) siyasetin kaçınılmaz bir süreci olduğunu, yarı-otonom temsiliyet ilişkilerinin siyasete içkin olduğunu ve dışlayıcı sınırların

58 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 57 ve *Multitude*, s. 159, 220, 226, 354-355, *Commonwealth*, s. 169.

59 Hardt ve Negri, *Commonwealth*, s. 165.

60 61. dipnota bakınız.

61 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 350-351.

62 Hardt ve Negri, *Commonwealth*, s. 166.

63 *A.g.e.*, s. 175.

toplumsalın kurucu koşulu olduğunu iddia etmek, bu ontolojik tezleri müdafâ etmesi zor bir evrensellik iddiasıyla sahiplenmek demektir. Bu tavır, değişmez yasaların varlığını reddeden özcü-karşıtı düşüncenin temel öncülleri ile çatışır. Hegemonya ve rizomatik çokluk kuramları arasındaki tezatın gösterdiği üzere, toplumsal açıklığın koşulları, bu koşulların ne anlama geldiği ve neden oldukları etkiler farklı biçimlerde yorumlanabilir. Tanımı farklı şekillerde yapılabilecek “toplumsal olumsuzluk” kavramına olan temel bir bağlılığın bile evrensel bir geçerlilik iddiası taşıması gerekmez. Toplumun önceden belirlenemez dönüşümlere açık olduğu iddiası zorunlu-olmayan, karşı çıkılabilir ve gerektiğinde yeniden kurgulanabilecek bir varsayım olarak algılanabilir;⁶⁴ bu varsayım toplumsal olumsuzluğun, onun öncüllerinin ve etkilerinin tikel yorumlamaları için haydi haydi geçerlidir.

Hegemonya perspektifinin bu özcü eğilimini bir ölçüde bu perspektifin yaratıcı failliğin praksis boyutuyla hesaplaşmaması ile açıklayabiliriz. Oysa bu boyut Hannah Arendt, Gilles Deleuze, Cornelius Castoriadis, John Holloway ve tabii ki, Michael Hardt ve Tony Negri tarafından önerilen alternatif demokrasi perspektiflerinde mevcuttur.⁶⁵ Bu kavramsallaştırmalar, radikal anlamda yeni olanın imkânını kolladıkça keskinleşen bir toplumsal açıklık anlayışı sergilerler. Buna karşılık, Laclau’nun düşüncesinde toplumsal olumsuzluk öncelikle çatışkı ve gerilimlerle, sarsılmaz kimliklerin tamamlanmamışlığı (*incompletion*) ve altüst edilmesi (*subversion*) ile ya da toplumsal yapıların karar-verilmezliği (*undecidability*) ile ilintilendirilir.⁶⁶ Laclau’nun toplumsalın inşası söyleminde sıklıkla rastladığımız “eklemlenme,” “denklik zincirlerinin inşası”,

64 Bu ontolojik olumlama biçimi için, S. White, *Sustaining Affirmation: The Strengths of Weak Ontology in Political Theory*, Princeton Univ. Press, Princeton, Oxford, 2000.

65 Bkz. H. Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1998; C. Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, K. Blamey (çev.), Polity Press, Cambridge, 1987; G. Deleuze ve F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, B. Massumi (çev.), Continuum, Londra, 1988; J. Holloway, *Change the World Without Taking Power*, Pluto Press, Londra, 2005; Hardt ve Negri, *Empire; Multitude*.

66 Bkz. bu kitapta s. 172-176 ve Laclau, “The Future of Radical Democracy”, s. 258-261.

“hegemonik yapılar” ve benzeri formüller üretici/yaratıcı eylemi ifadelendirmekte yetersiz kalırlar.⁶⁷ Tüm bu tabirler [farklı setlerin tekil mantıklarını açıklamaktansa] yalnızca kapalı bir setin öğelerinin farklı kombinasyonlarına işaret ediyor olarak görülebilir.

Failliğin yenilikçi gizilgücünü tam olarak idrak edememiş olmak, toplumsal belirsizliğini tanıma ve hatta kurumsallaştırma iddiasında olan radikal demokrasi projesini temelinden etkiler. Radikalleştirilmiş bir demokrasi, toplumsal tözsel “boşluğuna” ışık tutan çatışkıyı farklı hegemonik iktidarların bitimsiz mücadelesini ve münavebesini kurumsallaştırarak beslemeyi gerektirir. Zira belirsizlik ağırlıklı olarak “eksik”lik ve çatışmaya dayanır.⁶⁸ Radikal demokrasinin bu vurgusu yaratıcı failliği ve onun pekiştirilmesini gerektirmez. Tam da bu yüzden Laclau’nun öngördüğü bir biçimde yeniden düzenlenen bir demokrasinin özgürlük ve eşitliği desteklememesi mümkündür. Oysa, yeni olanın yaratılması, bir başkalığı varetği ölçüde faillerin bilindik seçeneklerden ve verili koşullardan kopmalarını mümkün kılar. Dahası, bu aynı özgürlük eylemliliği daha özgür ve eşit ilişkilerin gelişmesini de mümkün kılar. Feminist ve eşcinsel özgürlük hareketlerinin deneyimlerinden öğrendiğimiz üzere, verili seçeneklerin kısıtlayıcı iktidar ilişkileriyle biçimlendiği koşullarda, özgürlüklerin etkin bir biçimde genişletilebilmesi yeni değerlerin, yaşam biçimlerinin ve ilişki tarzlarının yaratılmasını gerektirir.⁶⁹

Ve en son olarak, yaratıcı eylemliliğin dikkate alınmaması Laclau’nun demokrasisindeki toplumsal açıklık kavramının, içinin boş, çerçevesinin kısıtlı kalmasına neden olur. Eğer toplumsal durağanlığın ve sabitliğin çözülmesi için önemli olan, farklı projelerin açık mücadelesinin koşullarının tesis edilmesi ise, kapalılık kendini

67 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 105-147.

68 A.g.e., s. 193; Laclau, *Emancipation(s)*, s. 34-35, 100; “Identity and Hegemony”, s. 85-86.

69 L.M.G. Zerilli, *Feminism and the Abyss of Freedom*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, s. 61-63, 99-103, 162; R.W. Connell, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995, s. 229-230; M. Foucault, “The Social Triumph of the Sexual Will” ve “Sex, Power, and the Politics of Identity”, *Ethics. Essential Works of Foucault 1954-1984*, Cilt 1, P. Rabinow (yay. haz.), Penguin, Londra, 2000.

müstakil seçeneklerin *numerus clausus*'unda yeniden üretebilir. Demokrasi kısıtlı sayıdaki seçeneklerin içinde sıkışıp kalarak, aynı alternatiflerin bitimsiz bir biçimde tekrar tekrar ısıtılarak toplumsal açıklık adı altında önümüze sunulduğu bir düzene dönüşebilir.

Bu noktadan bakıldığında, Hardt ve Negri'nin önerdiği "çokluğun demokrasisi" kavramı, yaratıcı taşkınlığın, üretici kudretin ve farklılaşmanın enerjilerinden beslendiği ölçüde, tartışmaya değerli bir katkı sunuyor. Demokratik politika, faillğin kurucu gücünü merkezine alarak yeni ilişkilere, yeni bilgi tarzlarına ve yeni iletişim ve eşgüdüm örüntülerine yol açıyor.⁷⁰ Gelmekte-olan devrimci demokrasinin (*democracy to come*) en önemli özelliği, özgürlük ve eşitlik koşullarında, halkın sonsuz çeşitliliğini kendine kaynak alan demiürjik güçleri zincirlerinden kurtarmasıdır.⁷¹

Güncel kuramda giderek önem kazanan Spinozist ve Deleuzecü akımlar yaratıcı eylemlilikten pek hazzetmeyen siyaset kuramının bugüne değin önemsiz gördüğü veya ihmal ettiği direniş biçimlerinin değerini takdir etmemizi olanaklı kıldı.⁷² İşgal edilmiş mekânların, otonom toplulukların ve festivalvari mitinglerin geçici "utopik alanlar" üzerine kurulmuş siyaseti kendiliğinden gelişen ve düş-zengini (*imaginative*) enerjileri açığa çıkarır. İktidar sıradan bireyler tarafından talep edildiğinde, özgür ve eşit iletişimin, dayanışmanın ve farklılaşmanın yeşerdiği akışkan alanlar açarak yerleşik ilişkileri yadsır. Bu tarz geçici ve sınırlı inisiyatifler çoğu zaman kalıcı ve derinlikli bir toplumsal dönüşüme el vermezler ama yaratıcı eylemliliğin hakiki deneyimlerini oluştururlar. Katılımcılarının yaratıcı gizilgüçlerini deneyimleyebildikleri ve geliştirebildikleri alanlar olarak yeni otonom dünyaların olabilirliğine duyulan umudu besleyerek canlı tutarlar.

Bunlara karşın, Spinozist-Deleuzecü akımların taşıdığı riskler de var. Günümüz toplumlarının yeşermekte olan bir dizi olasılığa gebe

70 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 61, 92, 204, 357-358, 394, 405-406, 413; *Multitude*, s. 146-147, 348-351.

71 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 220-222, 350-351, 355-357.

72 Bkz., örneğin, Tormey, "From Utopian Worlds to Utopian Spaces"; "After Gleneagles: Where next"; B. Ardit, *Politics on the Edges of Liberalism*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, s. 126-147.

olduğu fikrini işleyen bu akımlar,⁷³ yaratıcı failliğin özgür ve eşit bir zeminde süreklilik kazanmasını sağlayacak alternatif örgütlenme biçimlerini düşünmek ve gerçekleştirmek için gerekli olan gayreti azımsayabiliyorlar.⁷⁴ Tam da bu yüzden, güncel toplumların karmaşık gerçekliği içinde yaratıcı otonominin gelişmesi için gerekli olan yeni kurumsal tasarımların kurgulanması işini savsaklayabiliyorlar. Bu takatsizlik, güçlendirilmiş demokrasinin gerçekleşmesi için temel ve büyük ölçüde yeterli gördükleri yatay ağlara aşırı düşkünlükleri sonucunda daha da ağırlaşıyor.⁷⁵ Otonom mikro-alanların, adem-i merkeziyetçi eylemliliğin ve ağ tarzı karar alma düzeneklerinin çoğalmasının bizi daha doygun bir demokrasi yoluna sokmaya yeteceği iddiası, toplumsal dönüşümün öteki olası mevki ve yollarının keşfedilmesi için gerekli olan siyasi düş-zenginliğinin önünü tıkayan bir sabit fikirliliğe dönüşebiliyor. Öte yandan, tabandan gelen adem-i merkeziyetçi müsterekler güncel iktidar ilişkilerine karşı tavır almak ve hayli karmaşık toplumsal bağları yeniden düzenlemek için yegâne ya da başlıca strateji olarak sunulduğu ölçüde, sosyolojik ve siyasi naiflik suçlamalarına da çanak tutuyor.

Hardt ve Negri “mutlak demokrasi”ye açılan kapının kilidini açacak tek anahtarın doğrudan, yatay ve akışkan otonom tikelliklerden oluşan şebekeler olduğuna dair tezlerini sağlamlaştırmak için iki yoldan akıl yürütüyorlar.⁷⁶ Bunlardan birincisi ampirik, diğeri ontolojik olarak birbirinden ayırt edilebilir. Ampirik akıl yürütme, yukarıda adı geçen biyopolitik emeğe dayanır. Bunun, güncel üretim şebekelerinin örgütlenme biçiminin “bir orkestra şefinin olmadığı, podyuma herhangi biri çıktığı anda sessizleşecek... bir

73 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 294, 257-258, 409-411; *Multitude*, s. 88, 94-95, 114-115, 219-222, 336-337, 350-351, 357; S.Tormey, “From Utopian Worlds to Utopian Spaces”, s. 402-406; “After Gleneagles: Where Next”, s. 345-349.

74 Laclau da benzer bir eleştiri geliştirmiştir, *On Populist Reason*, s. 239-244 ve M. Saar, “Book review. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*”, *Constellations* 13.3, 2006, s. 129-130.

75 Bkz., Hardt ve Negri, *Commonwealth*, s. 166-176.

76 Hardt ve Negri, *Empire*, s. 294, 257-258, 409-411 ve *Multitude*, s. 88, 94-95, 114-115, 219-222, 227, 336-337, 350-351, 357, *Commonwealth*, s. 165-166.

orquestra”ymışcasına kendiliğinden eşgüdümlenen çeşitli üretken tekilliklerin hiyerarşik-olmayan ve açık işbirliği olduğunu ispatlamak için yeterli olması bekleniyor.⁷⁷ Daha da ötesinde, bu hükümransız ve hegemonik-olmayan müşterek öz-örgütlenme modeli “ortak olan”ın gündelik yaratımı içinde kurgulandığı takdirde, çokluğun toplu karar-alma ve öz-yönetim için ihtiyaç duyduğu siyasi yetinin bir mesele olmaktan çıkacağını iddia ediyorlar.⁷⁸

Ontolojik akıl yürütme ise “ortak olan”ın kuruluşunun antropolojik bir sevgi gücünün bir tezahürü olduğunu ileri sürer. Hardt ve Negri siyasi antropolojilerinde sevgiyi ve “ortak olan”ı birincil güçler olarak görüyorlar. Ortak olanın sevgi yüklü çoğul gücünü ırkçılık, faşizm ve benzeri hiyerarşik ve kimlikçi kurumlar vasıtasıyla bozan ve engelleyen “kötülüğü,” özgün ve bağımsız bir varlığı olmayan ve birincil kuvvetlerin, onları yozlaştıran bir türevi olarak algılıyorlar.⁷⁹ Onlara göre, sevgi gücünü her zaman açık ve yatay örgütlenme örüntüleri aracılığıyla ortaya koyar. Sabit ve dikey ilişkiler tarafından engellenmeye ve yozlaştırılmaya çalışıldığında, sevgi birincil gücü sayesinde bu sınırları aşmayı başarır ve kendini her tür tekilliğin özgür katılımına yeniden açar.⁸⁰ “Kötülük sevginin türevi olduğundan, kötülüğün gücü her zaman için daha sınırlıdır... sevgi içinde hareket ettiğimiz ölçüde kötülükle mücadele etmek için gerekli olan güce sahip oluruz... mücadeleyi kazanmamız işten değildir.”⁸¹

Ampirik akıl yürütme en azından iki farklı biçimde eleştirilebilir. İlk olarak, elimizdeki karşı delilleri temel alarak doğrudan yanlışlayabiliriz. Örneğin, Charles Leadbeater’in gösterdiği üzere, açık-kaynak programlarının oluşturduklarına benzer şekilde, şebeke topluluklarında görülen toplu akıl ve yaratıcılık, toplu yaratının çeşitli kademelerindeki karar-verme anları üzerindeki (şebekelerin

77 Hardt ve Negri, *Commonwealth*, s. 173.

78 *A.g.e.*, s. 175-176.

79 *A.g.e.*, s. 192-193.

80 *A.g.e.*, s. 192-199.

81 *A.g.e.*, s. 198.

ilk düğümlerini oluşturmuş oldukları için ellerinde tuttukları) denetim güçlerinden feragat etmeyen çekirdek gruplar tarafından hiyerarşik bir biçimde idare edilmekteler.⁸² İkincisi, direniş ve toplumsal dönüşüm için kurgulanan siyasi stratejiler farklı bağlam ve durumların (*conjunctures*) değişken özelliklerine karşı son derece hassas olmalıdır, yoksa yeterince stratejik olamazlar. Tam da bu yüzden, adem-i merkeziyetçi mücadelelerin, otonom toplulukların ve fırara dayalı dolaylı direnişlerin, ironik yıkıcılığın ve düş-zengini eylemliliğin, hangi bağlam ve mekânda sürdürülebilir dönüşümler yaratıp yaratamayacağı ve verili iktidar dengelerini yerinden edip edemeyeceği stratejik olarak açık bir soru olmaya devam ediyor.

Ontolojik akıl yürütmenin yumuşak karnı olan içsel bir eleştiri bizi Hardt ve Negri'nin, mutlak demokrasinin vücudu olarak otonom çokluğu kucaklamalarını alabora eden zorlu ikilemlerin tam merkezine götürüyor. Sevginin birincil gücünü ve etkili olabileceğini olumlamakla birlikte, Hardt ve Negri sürekli olarak hiçbir garantimizin olmadığını ve sevginin işleyişinin istediğimiz şekilde gitmesinin kendiliğinden, doğal bir şekilde oluşmayacağından bahsediyorlar.⁸³ Bu müphemlik, bir yandan tekilliklerin birbirleriyle sıklıkla çatışmaya girebileceklerini teslim ettikleri,⁸⁴ öte yandan da yatay örgütlenmiş çeşitliliğin tam özgürlük ve eşitliği biraraya getirebilmesinin, yani “tekilliklerin otonomilerini kaybetmeden uzlaşması”nın⁸⁵ tek biçimli ve egemen bir iktidar yaratmaya gerek kalmadan⁸⁶ mümkün olabileceğini iddia ettikleri noktalarda kendini gösteren daha derin bir kuramsal salınıma işaret ediyor. Eğer farklılıklar birbirleriyle çatışabiliyorsa, topluluğu bağlayıcı kararların alınmasının gerekli olduğu ve çatışkının herkesin özgür onayı alınarak çözülemediği durumlarda, topluluğu birleştirme süreçlerinin icrası ve egemen gücün muhalifler üzerinde kullanılması kuşkusuz

82 Bkz, C. Leadbeater, *We-Think*, Profile Books, Londra, 2009.

83 Hardt ve Negri, *Commonwealth*, s. 194.

84 A.g.e., s. 357-358.

85 A.g.e., s. 196.

86 A.g.e., s. 175, 359.

kaçınılmaz olacaktır. Birbiriyle çarpışan farklılıklar arasındaki çatışmaların her koşulda aşılabileceğinin ve evrensel anlaşmalara varılabileceğinin garantisini kim tereddütsüz verebilir ki?

Öngörülemez olasılıklarla dolu ve temelinden olumsal olan bir dünyada bu türden garantileri bulmak kolay değil. Çözümlememez bölünmelerin mümkünlüğü, ayrışık tekilliklerden oluşan bir evrenin içkin bir özelliğidir. Güvencesini, yaratıcı tekillikleri biraraya getiren kapsayıcı bir kimlikten ya da insan doğasının, aklın ve tarihin değişmez yasalarından alan önceden-belirlenmiş (*predetermined*) ahenkli bir düzenden ya da nihai bir uyumdan söz edemeyiz.⁸⁷ Hardt ve Negri'nin yatay çeşitliliğinin olduğu dünya tam da böyle bir dünyadır. Ve maalesef bu dünya, çokluğun ilişkileri ve kurumları içinde hüküm süren, egemen yapıların yeniden ortaya çıkmasını engelleyecek bir güvence sunmaz; farklı arzuların uyumunun ve eşgüdümünün sağlanamadığı durumlarda başvurulabilecek olan, kimi seçeneklerin dışlanması ya da azınlıkların tercihlerinin bastırılması türünden hiyerarşik müdahalelere karşı bir güvence sunmaz bu dünya. Belirsiz ve çoğul bir evrende, bizi siyasi bir tıkanma, bitimsiz bir iç savaş, ya da belli toplumsal tercihlerin zorla dayatılması arasında bir seçim yapmakla karşı karşıya bırakan bir toplumsal çatışma olasılığını gözardı edemeyiz. Hegemonik bir iktidarın yeniden belirmesi olasılığını yok sayamayız. Burada önemli olan bunun *ikincil* bir olasılık olmadığının altının çizilmesidir. Bu, aklın, tabiatın ya da tarihin evrensel *a priori* yasaları tarafından bütünleşemediği için her zaman çatışmalarla bölünebilecek bir dünyanın açıklığına içkin bir olasılıktır. Kendileri kabul etmek istemeseler de, bu, Hardt ve Negri'nin kendi çözümlemelerinin ima ettiği bir durumdur. Eğer belirttikleri gibi sevginin gücü kendiliğinden gelen garantilerden yoksun ve her zaman yolunu şaşırtma tehditi altında ise, yozlaşma sevgiye içkin bir tehlike olarak görülmelidir. Ve dolayısıyla, eğer yozlaşma sevginin gücüne içkin ise, “kötülük” onu anti-tezinden net bir şekilde ayırabileceğimiz, ikincil ya da türev bir olgu olarak ele alınamaz.

İddia edilebilir ki, Hardt ve Negri'yi kendi ontolojik varsayımlarının ima ettiği sonuçları sahiplenmekten alıkoyan, bu

sonuçların, onların mutlak demokrasinin çoklukta vücut bulduğuna dair savlarını, ve esas olarak da mutlak demokrasi kavramının egemenlik pratiklerini sürekli bir biçimde aştığı saptamalarını ciddi bir şekilde zedeleyecek olmasıdır. Eğer yatay ve çoğul topluluklarda karar-alma düzenekleri zaman zaman kimi seçeneklerin bastırılmasını ve muhaliflerin siyasi olarak susturulmasını gerektiriyorsa, çokluğun yatay ve gönüllü siyaseti ile hegemonyanın hiyerarşik ve birleştirici siyaseti arasındaki çizgi bulanıklaşır. Hardt ve Negri, toplumsal ilişkiler hiyerarşik, otoriter ve kimlikçi örüntüler haline geldiğinde, kötülüğe karşı bir silah olarak sevginin ortak gücünü önerirler.⁸⁸ Çokluğun kendini dışsal baskılardan ve yıkıcı içsel çatışmalardan korumak üzere kurumsal süreçler tesis etmesi gerektiğini de savunurlar.⁸⁹ Ama bazı toplumsal güçleri ve failleri dışlayan ve tahakküm altına alan kurumsallaşmış bir toplu güç egemen bir siyasi otoriteden başka bir şey değildir. Hele kendi iradesini uygulamak için yasal ve resmi araçlar kullanmaya başlamışsa, bu gücün egemen bir devletten çok az farkı kalmıştır. Oysa kendini etkin ve sistemli bir biçimde eşit özgürlüğün (*equal liberty*) olası düşmanlarından korumaya çalışan bir özgürlük topluluğunun ilkesel olarak bu tür resmi araçları dışlaması ve onun yerine gayriresmi zorlamaları ve dağınık toplumsal caydırıcıları tercih etmesi beklenmez mi?

Otonom ve eşitlikçi bir toplum, egemen otoriteyi sadece kendini korumak için değil, birçok farklı durumda da kullanmak durumunda kalabilir. Örneğin, eşit özgürlükten neyin anlaşıldığı türünden temel mevzularda toplumsal tercihler uzlaşmaz bir biçimde çatıştığında, toplu kararların zor kullanarak uygulanması gerekebilir. Hardt ve Negri, hegemonik siyaset ile biyopolitik çokluğun radikal özgürleşme gizilgücü arasında kurdukları karşıtlığı bozan bu olasılığın üstünü örter. Çünkü bu olasılıkla yüzleşmek, egemenliğin zincirlerini kırarak mutlak özgürlüğün ve eşitliğin nihai olarak çoklu tekilliklerin yatay ağlarında vücut bulduğu rüyasından vazgeçmeyi gerektirir.

Fakat bu ikilemleri çok da vahim değil. Her şeyden önce bu bir olasılık, zorunluluk değil. Egemenin baskısı yoluyla çözülecek

88 A.g.e., s. 195.

89 A.g.e., s. 359.

çatışkılı farklılıklar yalnızca bir ihtimal. Tarihsel olumsuzluğun açık alanında özgür ve gönüllü işbirliğini her koşulda imkânsız kılacak tarihsel bir kaçınılmazlıktan söz etmek doğru olmaz. Hegemonya siyaseti, kavramın en soyut mânâsında, bir kader değil; tıpkı hiyerarşik olmayan çoğulluğun siyasetinde olduğu gibi, her zaman varolan bir ihtimal.

İkinci olarak, farklı siyasi hısımlık ve iktidar biçimlerini birbirinden ayıran, katılım, hiyerarşi, dışlanma, zorlama ve liderlere (ya da hesap sorulamayan vekillere) biat ve benzeri kıstaslardaki farklılaşmalar üzerinden tanımlanan siyasi ayrımlar her zaman olacaktır. Tamamen siyasileştirildiklerinde, adem-i merkeziyetçi rizomatik eşgüdüm ile dikey merkezi örgütlenme biçimleri, somut olarak, farklı koşullar altında, özgürleşme ereklerini ilerletebilme becerilerine göre değerlendirileceklerdir. Eşit özgürlük tehlike altında ise, tekilliklerin bakışık bir biçimde işbirliği yaptığı ve en üst düzeyde otonom farklılaşmanın mümkün kılındığı gönüllü ve hiyerarşik-olmayan düzenlemeleri tavsiye etmek için birçok siyasi nedenimiz olacaktır. Bu tür ilişkilerin her türden koşul altında sağlanabileceği garanti edilemeyebilir ama bunların olasılığını engelleyen aşkın bariyerler, ve dolayısıyla, bunlara erişmek için gayretlerimizi sınırlayan nihai sınırlar da yoktur.

Baskı ve dışlanmanın yatay siyasi eklemlenme biçimlerinin de bir parçası olabileceğinin kabullenilmesi, toplulukları tabiyetin olası kalıntıları konusunda uyanık kılarak ve bu kalıntılara karşı koymanın yollarını açık tutarak eşit özgürlüğü etkin bir biçimde yeşertme davasına fayda sağlayabilir. Otonom şebeke biçimleri ile vekalet dayalı merkezi yapılar arasındaki tercihin stratejik bir aklın yardımıyla yapılması gereken siyasi bir tercih olduğunun kabulü, eşit özgürlük alanının genişletilmesi için gerekli olan en etkin eylem planını bulma çabasında da faydalı olabilir. Bu yüce emeli, farklı somut ifade biçimlerinden analitik olarak ayrı tutarak, toplu faillerin eşitlikçi ve özgürlükçü emellerini en iyi şekilde nasıl gerçekleştirebileceklerine her somut durumda yeniden düşünerek karar verebilme özgürlüklerini savunmuş oluyoruz.

Komünün Biçimlerinde Haz (*Jouissance*) ve Çatışkı: Biyopolitik Öznelliğin Eleştirisi

Yahya M. Madra ve Ceren Özselçuk

Son yıllarda Michel Foucault'nun 1970'lerin ikinci yarısında verdiği dersleri çıkış noktası olarak biyopolitik yönetim-zihniyeti (*governmentality*) üzerine hızla büyüyen bir yazın, özneliği hem neoliberal kapitalizmin iktidarının hem de müşterek olanın, “ortak”ın (*the common*) üretilmesinin belirleyici mahali olarak sunuyor. Genel olarak özneliğe odaklanmaları açısından bu çalışmalara katılıyor olmakla birlikte, kapitalizmin krizlerinin biçimlenmesinde ve komünizme yönelimlerde öznel yatırımların ve “hazzın” (*jouissance*) oynadığı kurucu rolü (üstü kapalı bir davranışçılık olarak okuduğumuz bir eğilimden ötürü) dışarıda bırakmalarını sorun ediyoruz. Haz ile dengeli bir ilişki kurulamayacağı ve sınıf çatışkısının uzlaşmaz olduğu öncülünden yola çıkıyoruz. Bu açıdan, kapitalist ve komünist öznelliklere “komünün iki farklı biçimi” olarak, yani ortak’ın nihai olarak kurulmasının imkânsızlığını çevreleyen iki ayrı öznel yönelim olarak yaklaşmayı öneriyoruz.

Kapitalist toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesinde ve katedilmesinde, ve komünizmin inşasında özneliğin rolü nedir? Başka türlü ifade etmek gerekirse, “herkese, yaptığı katkı kadar” şeklindeki burjuva düsturuna tutkulu bağlanışları besleyen öznel koşullar nelerdir, “herkesten yetisine göre, herkese gereksinimine göre” şeklindeki komünist düsturu mümkün kılacak etik-politik bir yönelimin yeşereceği öznel koşullar nelerdir? Bu soruları bu şekilde ifade edebilmek için bile özneliğin sosyal ontolojisini tekrar düşünmek gerekiyor. Toplumsal bağın düğümlendiği mahal olduğu ölçüde, özneliğe kurucu rolünün hakkını vermeli – yani, özneliğe, ne altında yatan sınıf yapısının yansıması olarak, ne de sermayenin

hükümünü pekiştiren ideolojik bir eklenti olarak yaklaşmalı; bilakis öznelliği toplumsallığın kurucusu olarak tanımlamalıyız. Ancak, öznelğin toplumsal olarak kurulduğunu olumlamak da bir o kadar elzem – yani öznelğin tarihüstü bir insan doğası anlayışında temellenmediği, aksine iktisadi, kültürel, bedensel ve siyasi süreçler tarafından taşkın-belirlendiği (*overdetermined*) hipoteziyle ilerlemeliyiz.

Louis Althusser'in çokça okunan ideolojik devlet aygıtları makalesiyle başlayarak, Marksgil gelenek, ya da en azından bu geleneğin güçlü ve canlı bir damarı, 1970'lerden itibaren kendini yalnızca Hegel dışındaki Kıta felsefecilerine değil, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan ve Gilles Deleuze gibi güncel eleştirel felsefecilere de açmıştır. Bu yoldan ilerleyen gelenek, öznelğin toplumsal olarak kurulduğunu kuramsallaştırmakla kalmamış, öznelğin toplumsalın kurucusu olduğunu da eklemiştir.¹ Althusser'in makalesinde öznelğin ele alınışı, son tahlilde sermaye dolaşımının yeniden üretimine dair bir soru olarak kalsa da, ideolojik edimlerin maddiyatına yaptığı vurgu ve ideoloji sorusunu temellendiriş biçimi, okuyucularının İkinci Enternasyonal'den beri baskın olan mimari metaforu (altyapı-üstyapı) sorgulamasını mümkün kılmıştır.² Althusser-sonrası alan bir hayli çeşitlilik gösterir, hatta bazı noktalarda birbirini dik kesen farklı duruşları barındırdığı bile söylenebilir, ancak yine de bu alan temel olarak kapitalizmin tarihsel dayanıklılığını açıklamak gayesi etrafında, kapitalizmin yeniden-üretimine dair kadim bir “kuramsal sorunsal” etrafında yapılanmıştır. Yeniden-üretimi açıklama girişimleri bir yandan da toplumsal taşkın-belirlenimin indirgenemez olumsallığı

1 Althusserci mirasın iyi incelemeleri için, bkz. G. Elliot (yay. haz.), *Althusser: A Critical Reader*, Blackwell, Londra, 1994; E. A. Kaplan ve M. Sprinker (yay. haz.), *The Althusserian Legacy*, Verso, New York, 1993; J. Lezra (yay. haz.), *Depositions: Althusser, Balibar, Macherey and the Labor of Reading*, Yale University Press (Yale French Studies, Sayı: 88), New Haven, 1995; A. Callari ve D. F. Ruccio (yay. haz.), *Postmodern Materialism and the Future of Marxist Theory: Essays in the Althusserian Tradition*, Wesleyan University Press, Hanover, 1996.

2 E. Olsen, “Social Ontology and the Origins of Mode of Production Theory”, *Rethinking Marxism* 21 (2), 2009, s. 177-95.

(negativite) ile ciddi bir soru olarak uğraşmaktan vazgeçmemiş ve yeni ve farklı öznel yönelimlere (devrime) açılacak olası yolları aramıştır.³ Bu makalede benimsenen psikanalizden etkilenmiş Marksgil yaklaşım, kapitalizmin yeniden-üretimini toplumsal öznelerin tekil duygulanımsal yatırımlarına dayandığını söyleyerek, özneliği kapitalizmin yeniden-üretimi sorunsalının merkezine yerleştiriyor.

Bu Althusser-sonrası alan içerisinde yükselişte olan, neo-liberalizmi biyopolitik bir yönetim zihniyeti biçimi olarak gören Foucaultcu yazını, güncel kapitalizmin belli başlı özelliklerini tasvir edişi açısından bir hayli üretken ve ikna edici buluyoruz.⁴ Bu yazın, Foucault'nun 1970'lerin ikinci yarısında yönetim zihniyeti üzerine verdiği dersleri çıkış noktası olarak alır ve Foucault'nun savaş sonrası Almanya'da gelişen Ordo-liberalizm ve Amerikan neoliberalizmi okumalarını kullanarak özneliği toplumsalın yeniden-üretimini

3 C. Özselçuk, "Post-Marxism After Althusser: A Critique of the Alternatives", Doktora tezi, Massachusetts Amherst Üniversitesi, Ekonomi Bölümü, 2009.

4 Yönetim zihniyeti yazınına Althusser-sonrası olarak nitelememizin tek sebebi bu yaklaşımın Anglo-Amerikan bağlamlarda Althusser-sonrası eğilimlerle ilişki içerisinde gelişmesi değil [bkz. T. Lemke, "Foucault, Governmentality, and Critique", *Rethinking Marxism* 14 (3), 2002, s. 49-64], Foucault'nun yönetim zihniyeti kavramını yukarıda Althusser-sonrası sorunsal olarak tarif ettiğimiz şeye cevap olarak geliştirmiş olması. Foucault, kapitalizmi "içinde ekonomik süreçlerin ve kurumsal çerçevelerin birbirini çağırdığı, birbirine destek verdiği, sonsuz bir mütakabiliyet içerisinde birbirini şekillendirdiği ve değiştirdiği tekil bir yapı" olarak ele aldığında, eşzamanlı olarak "kapitalizmin bekasının," "sermayenin mantığı ve birikimi tarafından belirlenen" kaçınılmaz bir son olmadığını da söyler. Aksine "kapitalizmin tarihinin yalnızca ekonomik-kurumsal bir tarih olabileceği" yönünde ısrarcıdır. Bkz. Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-1979*, M. Senellart (yay. haz.), G. Burchell (çev.), Palgrave, Londra, 2008, s. 164-165. Diğer bir şekilde söylemek gerekirse Foucault, sermayenin hükmünü, kurumlar, aygıtlar (*dispositif*), hakikat rejimleri, disiplinler, vb. arasında bağlantılar kurarak ayrışık bir alan yaratan, böylelikle de bu alanı türdeş bir birliğe indirgemeyen (örneğin, sermaye birikiminin diyalektik mantığıyla garanti edildiği şekilde) ve diyalektik-olmayan stratejik bir eklemleme mantığının bir işlevi olarak görür (s. 423).

merkezinine koyar.⁵ Neoklasik iktisatta gördüğümüz, öznenin rasyonel ve hesaplamacı bir monad olarak temsil edilışinin, yani *homo economicus* figürünün, kapitalist birikimin yeniden üretilmesini sağlayan öznellik kalıbı olduğunu iddia eder. Bir yazara göre “neoliberalizm yalnızca sınıf iktidarının ve olası tek ekonomik düzen olarak kapitalizmin değil, kapitalizmin akılıcılıkla eşanlımlı kılınarak restore edilışidir”.⁶ Bu yazına göre, “sosyal politika iktisadi olana karşı bir duruş [ve toplumsalın korunması] değildir artık, rekabet mantığının sürdürölmesinin bir aracıdır”.⁷ Toplumsal yaşamın mümkün olan her alanında, *homo economicus* ve maliyet-kazanç hesabının akılıcısallığı, toplumsal davranışın evrensel modeli haline gelmiştir ve şikago iktisatçılarından Gary Becker’in⁸ beşeri sermaye kuramında ortaya konuğu üzere, öznenin kendisi bile kendi hesaplamalarının nesnesi haline gelmiştir.

Yönetim zihniyeti sorunsalı içinden yazanlar kapitalizmdeki Keynesgil birikim rejiminden neoliberal birikim rejimine geçişi, bu

5 Anglo-Sakson bağlamda yönetim zihniyeti yazınının ortaya çıkışı Burchell, Gordon ve Miller tarafından derlenen *The Foucault Effect*’in yayınlanmasına kadar götürülebilir, bkz. G. Burchell, C. Gordon ve P. Miller (yay. haz.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991. Bunu takiben Barry, Osborne ve Rose (1996), Lemke (2001, 2002), Brown (2003), Donzelot (2008), Read (2009), ve Binkley (2009) gibi diğerlerine de yönetim zihniyeti yazınına katkı yapanlar olarak başvurulabilir. Bkz. A. Barry, P. Osborne ve N. Rose (yay. haz.), *Foucault and Political Reason*, UCL Press, Londra, 1996; T. Lemke, “Foucault, Governmentality, and Critique”, *Rethinking Marxism* 14 (3), 2002; T. Lemke, “‘The Birth of Biopolitics’: Michel Foucault’s Lecture at the Collège de France on Neoliberal Governmentality”, *Economy and Society* 30 (2), 2001, s. 190–207; W. Brown, “Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy”, *Theory and Event* 7 (1), 2003; J. Donzelot, “Michel Foucault and Liberal Intelligence”, *Economy and Society* 37 (1), s. 115–134, 2008; J. Read, “A Genealogy of Homo-economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity”, *Foucault Studies* 6, 2009, s. 25–36; S. Binkley, “The Work of Neoliberal Governmentality: Temporality and Ethical Substance in the Tale of Two Dads”, *Foucault Studies* 6, s. 60–78, 2009.

6 Read, “A Genealogy of Homo-economicus”, s. 31.

7 Donzelot, “Michel Foucault and Liberal Intelligence”, s. 124.

8 G. Becker, *The Economic Approach to Human Behavior*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976.

geçiş, devlet ve devletin birtakım kurumları, yöntemleri, “hakikat rejimleri” (*regimes of truth*) ve biçimlendirme ilkeleri yoluyla uygulanmasına rağmen, temel olarak öznellik düzeyinde bir değişim olarak anlar. Kimi diğer yazarlara göre ise bu yaklaşım, öznenin toplumsalın inşasında yaşanan değişimi biyopolitik toplumun üretim dinamikleriyle ilişkilendirmekte yetersiz kalır. Michael Hardt ve Antonio Negri’nin, öznenin inşasını gayrimaddi üretimin tam merkezine yerleştiren argümanları, bu ilişkiyi kavramsallaştıranlar arasında en olgunudur. Hardt ve Negri ve İtalyan post-Fordist hareketin diğer kuramcıları, benzer bir şekilde öznenin birikim rejimindeki dönüşümün merkezine yerleştirirler; ancak bununla yetinmeyip öznenin inşasını tarihselleştirir ve post-Fordist öznenin kökenlerini gayrimaddi üretimin toplumsal şebekelerinde bulurlar. Bu Otonomist Marksist yazına göre, gayrimaddi üretimin mahali (hem teknolojileri hem de ürünleri açısından) yaşamın tümünü kapsadığından, gayrimaddi üretim biyopolitiktir. Hardt ve Negri, gayrimaddi üretimin biyopolitik ilişkilerinde, bu ilişkilerin hem varoluş koşulu hem de sonucu olarak “ortak olan”ı bulurlar: “Üretim süreçlerinin kendileri ortaklaşa, işbirliği temelli ve iletişimsel olduğundan, ortak, üretimin sadece başında veya sonunda değil, aynı zamanda ortasında da belirir”.⁹ Hardt ve Negri’ye göre, gayrimaddi emek ve özellikle de ortak olanı, direnişin ve “pozitif toplumsal dönüşümün”¹⁰ mahali olma gizilgücüne sahiptir. Dolayısıyla, post-Fordist yazın, yönetim zihniyeti sorunsalının bize sunmadığı bir şey sunar: Sermayenin iktidarını reddetmenin ve ortak’ın gasp edilmesine direnmenin mümkün olabileceğini tasavvur eder.

Ancak iki yaklaşım da bizim sorularımıza cevap verme konusunda yetersiz kalıyor. Neoliberal yönetim zihniyetinin öznellik düzeyinde işlediği konusunda her iki yazına da katılmakla birlikte, biyopolitik iktidarın kılcal işlevlerinin özne üzerinde nasıl işlediğine dair doyurucu bir açıklama bulamamaktayız. Daha açık olmak gerekirse, yalnızca tekel kapitalizmlerin sürdürülmesinin değil, sermayenin hükmünün

9 M. Hardt ve A. Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York, 2004, s. 148.

10 A.g.e., s. 66.

reddinin de koşullarını sağlayan tutkulu bağlanışları yaratan öznel yatırımların çözümlemesini bu yaklaşımlarda bulamıyoruz. Hatta, bu yaklaşımlarda bulduğumuz davranışçılık eğilimi öznel yatırımlara yönelik soruların sorulmasını imkânsızlaştırıyor. Öznel yatırımların rolü ve düzeyi açıkça düşünülmediği takdirde, kapitalizmin fantezilerinin katedilmesine (*traversal of fantasy*) rehberlik edebilecek etik-politik bir yönelimin telaffuz bile edilemeyeceğinden ve dolayısıyla da komünizmi odağına alan toplumsal tasarıların içlerinin özellikle mikro-politik düzeyde boş kalacağından endişe ediyoruz. Öznel yatırımları bizim nasıl kavramsallaştırdığımıza geçmeden önce, biyosiyaset yazınındaki üstü kapalı davranışçılık derken ne demek istediğimizi açmak uygun olacak.

Biyopolitikada Davranışçılık

Okumamıza göre, iki biyopolitika yazını da, aralarında ufak farklılıklar olsa da, neoliberal yönetim zihniyetini toplumsal bedenin, kurumsal ortamın düzenli bir biçimde güdümlenmesi dolayımıyla idare edilmesinin mantığı olarak anlıyor. Ancak toplumsal bedenin başarıyla (rastlantısal-olmayan ve muntazam şekilde) denetlenebilmesi için her bir bireyin ortamda yapılan güdümlemelere öngörülebilir şekillerde karşılık vermesi gerekir. Ne var ki, her iki yaklaşım da, bu davranışsal koşula açıklanması gereken bir “ideolojik çağırma” (*interpellation*) sorunu olarak değil de, sanki halihazırda vuku bulmuş, gerçekleşmiş bir durum olarak yaklaşmakta. Hal böyle olunca, iki yaklaşım da iki ayrı ama benzer davranışçılık türlerinden muzdarip oluyor.

Kanımızca, yönetim zihniyeti yaklaşımlarındaki bu üstü kapalı davranışçılık bu yaklaşımların Şikago neoklasizminin davranışsal önermelerini çok sorgulamadan ontolojize etmelerinden kaynaklanıyor. Foucault, kendini yönetsel bireyci olarak gören bu gelenekteki davranışçı temayülü, Becker’in¹¹ erken yazılarından birinde bulur. Aslına bakılırsa, Becker’in bu makalesi, *homo economicus*

11 G. Becker, “Irrational Behavior and Economic Theory”, *Journal of Political Economy* 70 (1), 1962, s. 1-13.

varsayımının gerçekçiliği hakkındaki şüpheler karşısında, söz konusu varsayımın iktisadi kuram için kullanışlığını savunmak adına Şikago iktisatçılarının yazdıkları bir dizi makalenin (sonuncusu olmasa da) en geç örneği idi.¹² Bu yazıların ortak görüşü, ekonomik rasyonalite bireysel düzeyde işlemese de, somut bireyler gelişigüzel davranışlar sergilese de, rekabetçi dinamiklerin bir doğal seçim mekanizması gibi işleyerek ekonomik aklın piyasalar düzeyinde gerçekleşmesini sağlayacağıydı.¹³ “Gerçekliği kabul eden veya çevresindeki değişkenlerin düzenli tadiline [iktisadi teşviklere] düzenli karşılıklar veren kişi”¹⁴ olarak *homo economicus* figürü, aslında “herhangi bir davranışın ekonomik davranışla antropolojik olarak özdeşleşeceği anlamına gelmiyor”.¹⁵ Aksine – ki Foucault bunu açıkça belirtir – *homo economicus* figürü neoliberal yönetsel zihniyetin işleyişi için (varolduğu) varsayılması gereken bir önkoşuldur; bir idrak kılavuzu, “birey ve üzerine uygulanan iktidarın temas yüzeyidir”.¹⁶ Foucault *homo economicus*’un “öznenin tamamını” kapsamadığı konusunda çok nettir ve *homo economicus*’u birey ve yönetimin arayüzü olarak ele alır. Kısacası, 1978/79 yıllarındaki derslerinde Foucault, bize ne öznele yakalanışın mikropolitikasını ne de neoliberal yönetsel zihniyete

12 Bkz. A. Alchian, “Uncertainty, Evolution, and Economic Theory”, *Journal of Political Economy* 58 (3), 1950, s. 211-221; M. Friedman, “The Methodology of Positive Economics”, *Essays in Positive Economics* içinde, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.

13 Foucault Şikago-tarzı iktisadın bir davranış bilimi olarak ilginç bir çözümlemesini sunar: “iktisat çevresel değişkenlere verilen tepkilerin sistematik doğasının bilimidir” (Bkz. Foucault, *The Birth of Biopolitics*, s. 269). Bizim Alchian (1950), Friedman (1953) ve Becker (1962) tarafından yazılan metinleri okurken Foucault’dan ayrıldığımız nokta şu: bahsi geçen Şikago iktisatçılarına göre değişkenlere sistematik ve muntazam tepkiler vermesi beklenen birim birey değil, piyasalardır (bireyin rastgele, düzensiz ve alışkanlıkla tepki vereceği açıkça varsayılır) (Y. M. Madra, “Late Neoclassical Economics: Restoration of Theoretical Humanism in Contemporary Mainstream Economics”, Doktora tezi, Massachusetts Amherst Üniversitesi, Ekonomi Bölümü, 2007).

14 Foucault, *The Birth of Biopolitics*, s. 270.

15 A.g.e., s. 252.

16 A.g.e., s. 252-253.

direnışin çözümlemesini sunar. Bunların yerine, insan davranışını yönlendirmede devlet tarafından uygulanan yöntemlerde tatbik edilen akıl türlerinin, yani “yönetimsel aklın” oldukça ayrıntılı bir okumasını sunar.¹⁷

Ancak yönetimsel zihniyet yazını bu noktayı çoğu zaman ıskalar ve sanki neoliberal aklın dünyayı merceğinden gördüğü ve toplum mühendisliğine kalkıştığı bu davranışsal “varsayım” hiçbir dolayım olmadan, öznelin tamamını sarmalamışçasına çözümlemesine devam eder. Yani, toplumsal bir olgu olarak özneliğin neoliberal toplumsal koşullar altında vücut bulmuş halini, neoliberal zihniyetin “kolaylıkla güdümlenebilir kimse” olarak tanımladığı *homo economicus* mefhumundan doğrudan çıkarsar. İktisadi aklın her yere uygulanabilirliğine ilişkin normatif iddiasının “gerçekleşmesi için ödüllendirme mekanizmaları ve kurumsal edimler” geliştiren neoliberalizm “akılcı failer üretir” dediğinde, Wendy Brown¹⁸ da bu sıçramayı yapar. Yönetim yaklaşımına göre, “bireyin çıkar ve rekabet tarafından yönetildiğine dair temel anlayış sadece bir ideoloji değil... aynı zamanda yaşamlarımızın ve öznelliklerimizin inşasının içkin birer parçasıdır da”.¹⁹ Bizim ucu açık bir öznelleştirme süreci olarak algıladığımız bir alanı, yönetimsel yazın yeni ve tamamlanmış bir varlık ontolojisi olarak tahkim eder. Dolayısıyla bu yazının, neoliberal zihniyetin toplumsal özneliği ele geçirmekte başarılı olup olmadığını, başarısı(zlığı)nın kaynaklarının ne olduğunu soruşturmaya pek önem vermediğini düşünüyoruz. Etik-politik bir yönelimin mümkünlük koşullarının tartışması da aynı şekilde eksik kalıyor.²⁰

Biyopolitik yönetimsel zihniyetin toplumsal özneliği, çokluğu (*multitude*) ele geçişinin tahlili için post-Fordist yazına

17 A.g.e., s. 322.

18 W. Brown, “Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy”, *Theory and Event* 7 (1), 2003; 10 Aralık 2009 tarihinde http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/ adresinden indirildi.

19 Read, “A Genealogy of Homo-economicus”, s. 34-35.

20 Sam Binkley’nin *Rich Dad Poor Dad* adlı çok satan kişisel gelişim kitabı üzerine çalışması önemli bir istisnadır (2009).

döndüğümüzde, “esnek, devingen ve eğreti emek ilişkileriyle”²¹ müzakere etmesi, bilgi işlemciliği yapması ve “yayılmış ilişki ağlarının sayısız ve belirsiz ilişkileri”²² üzerinde işbirliğine girişmesi beklenen şebekelenmiş bir post-Fordist öznellik buluruz. Ancak bu “şebekelenen özne”nin, basitçe *homo economicus*’un birebir maddeleşmesi olmadığını söylemek önemli. Aksine bu öznellik gayrimaddi, biyopolitik üretimin oluş halindeki ontolojisine içkindir ve bu haliyle “ortaklaşa emek biçimleri ve toplumsal ilişkiler”²³ yaratarak ortak olan’ı inşa eder. Bu “tekillikler” şebekesi “sermayenin hâkimiyetine direnmek için ortak bir potansiyeli”²⁴ paylaşıp da, bir yandan zamanda İmparatorluk’un neoliberal yönetim zihniyetine yakalanır. Bu bağlamda Hardt ve Negri sömürüyü “ortaklaşa üretilen değerın bir kısmına ya da tümüne el konması”²⁵ olarak yeniden tanımlar.

Post-Fordist öznellikler *homo economicus*’u, “meşruiyetini içinden çıktıkları güncel üretim biçiminin son derece somut ve süregelen özelliklerinden alan” bir “suret” olarak andırır ancak.²⁶ Paul Virno ve diğerleri için Fordizmin (yeniden-)üretilmesinde “maaş” kavramı “toplumsal olarak zaruri suret (*semblance*)” görevini görmekteydi; gayrimaddi üretimin esnek, devingen ve eğreti inşasında ise insanın kendisinin patronu olması, profesyonellik, girişimcilik ve bireysellik tasavvurları post-Fordizmin yeni “zaruri suretleri” olarak belirirler. Burada dikkatimizi çeken bir kez daha, bu “suretlerin” öznellik düzeyini nasıl ele geçirdiğine dair bir açıklamanın eksikliği. Örneğin post-Fordist öznelerin neden direnmediğine (biliyoruz ki birçoğu diremiyor) ve hatta bireysel çıkarların peşinde koşmanın ve transgresif tüketimin kutsandığı neoliberal düzenden, kısacası “ekonomik teşvik” oyunlarından haz alıyor olabileceklerine çok az

21 Hardt ve Negri, *Multitude*, s. 112.

22 A.g.e., s. 113.

23 A.g.e., s. 95.

24 A.g.e., s. 107

25 A.g.e., s. 150.

26 P. Virno, “Post-Fordist Semblance”, *SubStance* 36 (1), 2007, s. 42.

değiniyor.²⁷ İmparatorluğun yaşayan emeğe elkoyuşuna direnme ve sermayenin iktidarını aşma yolunda post-Fordist öznelere yeni etik-politik yönelimlere açılmalarına imkân verecek öznel yatırımlar ve duygulanımsal rejimler üzerine bir tartışma bulamıyoruz.

Onun yerine, yine bir davranışçılık biçimi buluyoruz. Post-Fordist yazının iddialarına göre “ortak yaşamın” neoliberal-iktisatlaşması (ki bundan sadece genel bir finansallaşmayı değil, emek piyasasından okul tercihinin, gayrimenkul piyasasından emeklilik sigortasına, ekonomik alanın giderek tümünü kaplayarak uygulamaya konulan ekonomik arayüz ve neoliberal reformları kastediyoruz) toplumsal öznenin talep ettiği bir dizi gayrimaddi emek biçimini (örneğin, muhasebe pratikleri, mali planlama, zaman idaresi, fiyat araştırması, maliyet/kâr hesabı) başarıyla temin ediyor. Bu gayrimaddi emek biçimleri her ne kadar “taklitçi akılcılığın” “sınırlı” doğasına bağlı olarak medya manipülasyonu ve sürü davranışları tarafından bozulmaya açık olsa da, *homo economicus*’u giderek daha fazla hatırlatan bir girişimci özneliğinin “zorla yerleşmesine” yol açıyor.²⁸

İki yazına da neoliberalizmi bir siyasi tasarı olarak tasvir ettikleri ölçüde katılsak da, bahsi edilen siyasal tasarının neoliberal

27 Christian Marazzi, finansallaşma çözümlemesinde, “finans için kamusal talep” içindeki “kamusalı” harfiyen ciddiye almamız gerektiğini öne sürer: “Menkul kıymetler piyasası tarafından verilen bu *büyük partiye katılmak isteyenler* artık sadece yatırım bankaları, şirketler veya ulus-devletler değildi, ücretli çalışanlar da ufak yatırımcılar olarak bu partiye katılmak istiyordu”; bkz. C. Marazzi, *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*, G. Conti (çev.), Semiotext(e), Cambridge, 2008, s. 39; vurgu bizim. “Büyük parti” imgesi katılmaktan duyulan olası bir hazzı çağırıştırıyor ancak “ücretli-çalışanların” ya da “maaşlı işçilerin” bu büyük partiye neden “katılmak istediklerine” dair bir tartışma göremiyoruz. Bu da taklitçi sürü davranışının bir diğer alameti mi? Ya da doğuştan gelen bir zenginlik arzusunun alameti mi?

28 Marazzi bu öznelik mefhumunun bazı öğelerini davranışsal finans ve davranışsal iktisat içerisinde ortaya çıkan, bilişsel bilim (Mirowski 2002) ve Andre Orléan’ın (1999) J. M. Keynes’in “güzellik yarışmasının” okumasının etkisi altında gelişen “cyborg” dallarından ödünç alıyor. Bkz. Marazzi, *Capital and Language*, s. 19-27; P. Mirowski, *Machine Dreams: How Economics Became a Cyborg Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002; A. Orléan, *Le pouvoir de la finance*, Odile Jacob, Paris, 1999.

özneyi nasıl ürettiği (ya da bunu nasıl başaramadığı) ya da öznenin kendi öznelliğinin inşasına nasıl katıldığı sorularına bir açıklık getiremediklerini düşünüyoruz. Ancak eğer Foucault'nun soy-kütüğünü çıkardığı *homo economicus* kurgusunu toplumsal öznenin antropolojik somutluğunun bir temsili olarak değil de, bir “idrak kılavuzu” ya da “yönetim ile birey arasında bir arayüz”²⁹ olarak okursak, toplumsal özneyi onun hakkındaki bir söylemin (neoliberal iktisadın) kavramlarına indirgememiş oluruz. Ve dolayısıyla, toplumsal ahengi amaçlayan neoliberal tasarının başarısının veya başarısızlığının belirlenmesinde tutkulu bağlılıkların ve duygulanımsal rejimlerin oynadığı rolü düşünebileceğimiz kuramsal bir alanı açmış oluruz. İşte bu yüzden, aşağıda öznelliğe toplumsal fanteziler aracılığıyla yaklaşıyoruz. Dahası, hazzın nüfuz etmediği, dolayısıyla da toplumsalın kurucu imkânsızlığının damga vurmadığı bir ortaklığın olamayacağını iddia ediyoruz.³⁰ Toplumsal fanteziler, hazzın özneyi yoldan çıkaran kuruculuğu karşısında, libidinal yatırımları örgütleyerek ve yönlendirerek toplumsal bir bağ oluşturur. Aşağıdaki bölümde Marx'ın komünün biçimleri üzerine yazdıklarını okuyarak, hem *toplumsal karşılıklı-bağımlılığın* hem de *çatışkının* mahali olarak ortak'a dair anlayışımızı geliştirmeye başlıyoruz.

Komünün Biçimlerinden...

Marx'ın “kapitalist üretimi önceleyen biçimler”³¹ üzerine yazıları, sınıf ve öznelilik süreçlerinin karşılıklı birbirini nasıl kurduğunu anlamak isteyenler için özellikle önem taşıyan metinlerdir. Bu sayfalarda özel ve komünal “mülkiyet” arasında bir ayrıştırmaya giden Marx, komünün farklı biçimleri üzerine bir tartışma yürütür. Özellikle, ve belki beklenmedik bir şekilde, toplumsal artışa bir despot tarafından komün adına komün için el

29 Foucault, *The Birth of Biopolitics*, s. 252-253.

30 S. Zizek, “Multitude, Surplus, and Envy”, *Rethinking Marxism* 19 (1), 2007, s. 46-58.

31 K. Marx, *Grundrisse*, Martin Nicolaus (çev.), Penguin/NLR, Harmondsworth, [1857] 1993, s. 471-514.

konulduğu bir komünal biçim olasılığını öne sürer; despotun artığa el-koyma hakkı vardır çünkü o toplumsallık tarafından, “varolan birçok farklı komünitenin” daha yüksek ve “kapsamlı birliğini” gerçekleştiren “tikel bir varlık” olarak konumlandırılmıştır.³² Marx ayrıca komün tarafından erkek hane reisinin hanede üretilen artığa el koyan kişi olarak konumlandırıldığı köylü komün biçimlerini de tartışır. Bu “mülkiyet” biçimlerini komünal biçimler olarak değerlendiren Marx, somut, fiili el-koyma eylemi ile bu eylemin toplumsal olarak anlamlandırılması arasında bir ayrıma gider. Ancak Jack Amariglio’nun bu pasajları okumasında da belirttiği gibi, toplumsal olarak anlamlandırma süreçlerinden muaf bir el-koyma edimi zaten mümkün değildir:

Köylü el-koyuşunun bu mefhumu, fiili el-koyma eylemini yapan “tek-yönlü” failleri tespit eden ve “nesnel” olduğu farzedilen gözlemin yerine artık-değeri üreten, ona el-koyan faillerin ve el-koyma sürecinin toplumsal olarak kurulduğunu öne süren kavramsal bir yaklaşımı koyar. Yani, eğer köylüler artık-değere komüne üyelik yoluyla el-koyuyorlarsa, (yani artık emeğin üreticileri ve “dolayumsuz el-koyucuları” olarak komünal olarak konumlandırılmışlarsa) o zaman buna komünal el-koyma olarak yaklaşıyoruz. El-koyma işlemi aile, kabile veya komün gibi kültürel olarak konumlandırılmış yapılar içerisinde vuku bulduğu müddetçe, genelde “bireysel” el-koyma olarak anlaşılan bu süreci komünal el-koyma biçimi olarak ele alıyoruz.³³

Bu argüman, artık-değere kimin el koyduğunun komün üyelerinin özdeşleşme süreçlerinden bağımsız olarak adlandırılmayacağını öne sürerek, özelliğin kuruculuğuna vurgu yapar. Özdeşleşme süreçleri, ilk bakışta bireyin (ya da bireysel bir hanenin) fiziksel bir eylemi olarak görüneni, kolektif el-koyma

32 *A.g.e.*, s. 472-473.

33 J. L. Amariglio, “Economic History and the Theory of Primitive Socio-economic Development”, Doktora tezi, Massachusetts Amherst Üniversitesi, Ekonomi Bölümü, 1984, s. 374.

olarak anlamlandırır. Aynı zamanda artık-değerin üretilmesi, ona el-konması ve dağıtılması süreçlerinin ve bununla birlikte akrabalık, aile ve kabile gibi kültürel süreçlerin komün üyelerinin öznelliklerinin inşasında oynadığı rolün altını çizer.

Benzer bir çözümlemeyi kapitalizm için de yapabiliriz. Modern burjuva toplumunun üyeleri, Adam Smith ve diğer klasik liberallerin felsefi antropolojilerinde belirttikleri gibi, “doğuştan gelen değiş tokuş, takas ve mübadele arzularından” dolayı değil; öznelliklerinin toplumsal olarak hesaplayıcı, eşit ve mülk sahibi “bireysel” vatandaşlar şeklinde kurulmasından dolayı,³⁴ yani “zenginliğe, üretimin amacı” muamelesi yaptıkları için³⁵ meta (toprak, emek ve sermaye) mübadelesinde bulunmaktadırlar. Bu zenginlik üretimi “burjuva biçiminden” dolayı “kapitalisttir,” çünkü artığın üretimini, buna el-koyuşu ve bunun dağıtımını örgütleyen, kuran ve buna şeklini veren, yukarıda tasvir edilen, toplumsallık içinde inşa edilmiş burjuva özneliğidir. Marx, “burjuva biçiminin kalıplarından çekip çıkarıldığında geriye kalan zenginlik, evrensel mübadele yoluyla yaratılan bireysel ihtiyaçların, yetilerin, hazların, üretken güçlerin vs. evrenselliğinden başka nedir ki?”³⁶ diye sorar. Sonra devam eder ve “burjuva biçiminin” ötesinde bir “zenginlik” mefhumunun tasvirine girişir: “Öncesindeki tarihi gelişimden başka hiçbir önvarsayım kullanmadan insanın kendi yaratıcı potansiyelini mutlak geliştirmesi, bu tarihi gelişimin bütünlüğünü, yani insanın tüm güçlerinin gelişimini, kendi içinde, önceden belirlenmiş kıstaslarla ölçülmeyen bir amaç haline getirmesi? [...] Olduğu şey olarak kalmaya hevesli değil, oluşun mutlak hareketi içerisinde olmak?”³⁷

Marx, “zenginliği” burjuva biçiminden çekip çıkardığında oluş halinde bir “komün” bulur. Komünün “yaratıcı potansiyelliklerinin mutlak gelişimi” olarak bu biçiminden arındırılmış “zenginlik” Hardt

34 J. L. Amariglio ve A. Callari, “Marxian Value Theory and the Problem of the Subject: The Role of Commodity Fetishism”, *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, E. Apter ve W. Pietz (yay. haz.), Cornell University Press, Ithaca, 1993, s. 186-216.

35 Marx, *Grundrisse*, s. 488.

36 A.g.e., s. 488.

37 A.g.e.

ve Negri'nin postmodern kapitalist üretimin merkezinde buldukları “ortak” fikrini çağrıştırıyor. İşte tam da bu noktada, Marx'ın komünün biçimleri tartışmasından hareketle takip edebileceğimiz iki yol var. Bu iki yol bizi iki farklı komünizm tasavvuruna götürecek olan iki farklı sınıf çatışması sorunsalına işaret ediyor.

İlk yol hümanist bir fetişizm sorunsalı içinden geçer. Bu sorunsala göre fetişizm toplumsal işbirliğinin ürünlerinin, Asya tarzı ya da kapitalizmin içkin bir özelliğiymişçesine, sınıf yapısının bir etkisi olarak “yanlış-tanınması”ndan (*misrecognition*) ibarettir (ve bu sorunsal, ahenkli bir kökenin nihai olarak geri kazanılmasına dair muhtelif hümanist varsayımlardan beslenir). Bu yaklaşımda komünün *biçimleri* kurucu değildir; ikincil dereceden olaylardır, ortak olanın kendi yaratımı olmalarına rağmen ona hükmeden dışsal ve yabancı güçlerdir. Dolayısıyla da komünizm, ortak olanın kendine yabancılaşmasının – yani yanlış-tanınmasının – düzeltilmesi, toplumsal üretim ve dağıtımın arasındaki toplumsal ahengin tekrar oluşturulduğu, sınıf çatışmasının çözüme kavuştuğu, “komünitenin” tamamen uzlaştığı devrimci bir dönüşüm olarak tanımlanır.

Öteki yol ise “komünün biçimlerini” Marx'ın farklı üretim ilişkilerini anlamlandırma girişimi olarak okumaktan geçer.³⁸ Bu perspektiften baktığımızda, tikel “biçiminden” soyutlayabileceğimiz bir ortak olan yoktur ve komünün farklı biçimleri, toplumların “sınıf çatışmasını” örgütlemelerinin farklı yollarıdır. Burada “sınıf

38 Bu yol, Marx'ın fetişizm sorunsalını tümünden reddetmeyi değil, hümanist-olmayan bir yorumunu içeriyor. Aslında Etienne Balibar'ın *Kapital'i Okumak*'da Marx'ın “komünün biçimleri” üzerine yaptığı tartışmaya getirdiği özgün yaklaşımı takip ederek, fetişizm sorunsalını hümanist tanımıyla sınırlı olarak değil, daha genel olarak hem “kapitalizm-öncesi” hem de kapitalist üretim biçimlerine maddeci bir yaklaşıma izin verdiği şekliyle anlıyoruz. Balibar'ın okuması fetişizm eleştirisini toplumsal belirlenimin mistifikasyonu olarak tekrar-konumlandırır ve eleştiriye humanist yanlış-tanım çerçevesinden kurtarır: “ne zaman belirlenimin yeri tek bir an ile ikame edilse, failerin ilişkileri “fetişizme” benzer görüngüler ortaya koyacaktır. Bkz. L. Althusser ve E. Balibar, *Reading Capital*, Verso, Londra, 1970, s. 218. Balibar'ın komünün biçimlerine dair konumunun Amariglio'nunkiyle benzer olduğunu düşünüyoruz, çünkü özelliğin hem toplumsal olarak kurulduğuna hem de toplumsalın kurucusu olduğuna dair bir anlayışı taşıyor. Balibar'ın çözümlemesinin “komün” tartışmasına katkısı komünün alabileceği “fetişist” biçimi bize hatırlatması.

çatışkısını” sermaye ve ortak olan veya despot ve ortak olan arasındaki çatışkından ziyade, toplumsal artığın (ister emek, ister değer, isterse kullanım değeri şeklinde düşünelim) üretim, el konulma ve dağıtılma süreçlerinin ahenkli ve uzlaşa sağlanmış bir şekilde örgütlenmesinin imkânsızlığı anlamında kullanıyoruz.³⁹ Bir başka şekilde tanımlarsak: (Lacancı) Gerçek olarak sınıf çatışkısı üretimin ortaklığına “komünün biçimleri” yoluyla son halini vermenin indirgenemez imkânsızlığı; veya artığın “komünite” tarafından üretiminin ve üleştirilmesinin ahenkli ve tamamen uzlaşa içerisinde örgütlenmesinin imkânsızlığıdır. Bu çerçeveden bakıldığında “komünün biçimleri,” artığın üretimine, buna el konulmasına ve bunun dağıtımına geçici olarak istikrar vermeye çalışan kurumlar, zihniyetler, arayüzler, toplumsal teknolojiler ve anlatılardır.

Dolayısıyla artık-emek toplumsal olanı üretse de, ya da Hardt ve Negri’nin öne sürdüğü şekliyle ortak üretimin başı, ortası ve sonu olsa da, anlamı her zaman “komünün biçimleri” tarafından geriye dönük olarak belirlenir. Ancak bu biçimlerin hiçbirisi – ki buna komünist biçimi de eklemeliyiz – birincil, doğal veya asli değildir; sınıfı nihai ve bir daha hiç bozulmayacak bir şekilde örgütleyebilecekleri düşünülemez. “Hazzı” dengelemenin imkânsız olduğunu düşünürsek ortak kavramının ifadelendirdiği toplumsal karşılıklı-bağlılıklar ve dayanışmalar, sınıf çatışkısından bağımsız olarak tahayyül edilemez. Makalenin geri kalanında, hazzın kapitalist komün biçiminin hem yeniden-üretiminde hem de çözülmesinde ve dönüşmesinde oynadığı rolü hesaba katacak bir çerçeve geliştirmek amacıyla psikanalize dönüyoruz. Niyetimiz, biyopolitika yazınına yönelttiğimiz eleştiriye kaldığı yerden devam ederek, hem kapitalizmin yeniden-üretimini mümkün kılan ya da engelleyen öznel yatırımların nasıl oluştuklarını açıklamak hem de komünizme doğru bir yönelişin etik-politik koordinatlarını çizmek.

39 Farklı sınıf konumlarını işgal edenler arasındaki bu “tikel” çatışkılar, toplumsal öznelerin libidinal ekonomilerinin eklemlenişleriyle biçimlenen ikincil çatışkılardır olsa olsa. Bkz. C. Özselçuk ve Y. M. Madra, “Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist-all to Communist Non-all”, *Psychoanalysis, Culture and Society* 10 (1), 2005, s. 79-97.

... Haz (*Jouissance*) ile İlişki Kurmanın İki Şekline

Jacques Lacan'ın haz (*jouissance*) kavramı, farklı komün biçimlerinin başarı ya da başarısızlıklarını anlama olanağı sunuyor. Lacan'ın bu terimi kullanış tarzı, terime zengin ve kendi içinde çatallanan bir anlamlar kümesi bahşeder, ki bu da terimin doğrudan karşılığı olan haz kelimesiyle kolayca tercümesine imkân vermez. İlk olarak, *jouissance* sadece haz değil, eşzamanlı olarak acı anlamına da gelir. İkincisi, *jouissance* hem bedenin somutluğunda ("boşalma") hem de kamusal yasanın simgesel düzeninde ("istifade etmek/intifa hakkı") yer bulur. *Jouissance*'ın hukuki anlamıyla oynayan ("istifade etmek") Lacan, *jouissance*'ı kamu hukuku ile ilişkilendirerek kuramsallaştırır: "‘İntifa hakkı’ kullanımına sunulan araçlardan istifade edebileceğin (*jouir de*) ancak onları israf etmemen gerektiği anlamına gelir. Bir miras üzerinde intifa hakkınız varsa, çok fazla kullanıp tüketmediğiniz sürece, mirasın keyfini sürebilirsiniz. Yasanın özü tam da budur işte – *jouissance* sayılan her şeyi bölmek, dağıtmak veya tayin etmek"⁴⁰

Lacan için "yasa," içerisinde öznenin gösterenler yoluyla diğer gösterenlere temsil edildikleri (ya da toplumsal-simgesel düzenin diferansiyel/formel yapısında ilişkişel olarak konumlandırıldıkları) toplumsal-simgesel düzen demektir. "Dolayumsuz yaşam-maddesinin Gerçek'i"⁴¹ olarak anlaşılan simgesel-öncesi *jouissance* simgeselde (yani öznenin haz almasını talep ederken bir taraftan da aşırıya kaçmaması yönünde onu uyaran yasayla girdiği istikrarsız ilişkide) tekrar ortaya çıkar. Ancak bir yasak hiçbir zaman sadece yasak değildir. Lacan hatırlatmakta geç kalmaz: "Kişiyi Üstben (*superego*) dışında hiçbir şey hazza zorlamaz. Üstben *jouissance*'ı buyurandır: – Haz al!"⁴² Yasanın yasaklayıcı ve düzenleyici rolünü temellendiren üstbenliğin bu transgresif haz buyruğudur ve paradoksal olarak öznenin yasaya

40 J. Lacan, *The Seminar. Book XX: Encore, on Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, B. Fink (çev.), W. W. Norton & Company, New York, 1998, s. 3.

41 S. Zizek, "The Supposed Subjects of Ideology", *Critical Quarterly* 39 (2), 1997, s. 47.

42 Lacan, *The Seminar. Book XX*, s. 3.

“tutunmasını” sağlayan da budur. Öbür yandan psikanalitik deneyimin gösterdiği gibi *jouissance*’ın kendisi “tutunmaz.” Ekonomik örgütlenmeler ve iktisadi söylemler (örneğin, yönetsel zihniyetler) *jouissance*’ı yönetmeye ve ehlileştirmeye çalışsalar da, bu girişimler başarısızlığa mahkûmdur çünkü *jouissance*’ı dengelemek, paylaşmak ya da dikişlemek imkânsızdır. Bu yüzden de *jouissance*’ın muğlak, taşkın ve istikrarsız doğasına vurgu yapmak çok önemlidir – ki *jouissance*’ın tüm kültürel, siyasî ve iktisadî süreçleri tutkalladığı, ebedî “kurumsal dengeyi” sağladığı bir yeniden-üretimcilik tuzağına düşmeyelim.

Dişil cinsellik üzerine verdiği meşhur XX. Seminer’inde Lacan, *jouissance* kavramını cinsel fark formülleriyle ilişkilendirerek kullanır. Cinsel fark ne özelliğin biyolojik oturağıdır, ne de öznenin toplumsal cinsiyetlendirilmiş bir özne konumuyla özdeşleşmesiyle beliren bir kültürel sonuçtan ibarettir. Aksine, cinsel fark ya da cinsiyetlenme (*sexuation*), konuşan varlıkların içerisinde dengeli ve tutarlı bir (cinsel) kimliğe ulaşmayı başaramadıkları iki ayrı yaklaşımı gösterir. Cinsiyetlenme, öznenin toplumsal-simgesel düzene girmesi sırasında, iki yoldan birinde vuku bulur. İki durumda da özne, tamamlanmış ve tutarlı bir öznelliğe varmaktan sonsuza dek engellenmiştir/üzeri çizilmiştir (*barred*) ve Lacan’ın “fallik *jouissance*” dediği, öznenin toplumsal-simgesel düzene girişi sonrası ortaya çıkan hadım edilmiş (kısmi) *jouissance* ile yetinmek durumundadır.⁴³ Lacan’ın “eril” ve “dişil” dediği bütünlüklü bir öznelilik kuramamanın iki ayrı şekli aynı zamanda bu kısmi *jouissance* ile ilişkilenenin iki farklı yoluna denk düşer.

Kısmi *jouissance*’la ilişki kurmanın eril biçimi, hadım edilmemiş, bütünlüklü bir *jouissance*’ın varlığına duyulan kurucu bir inanışla ya da tikel bir kurucu istisnaya yapılan psişik bir yatırımla biçimlenmiştir. Eril mantık bir bütün (tam) kurmayı başaramaz çünkü bir istisna koyutlar; kümenin bir bütün olarak kapanımını ve tutarlılığını sağlamak amacıyla kümenin (kümeden çıkartılmış) bir ögesi

43 Ayrıca bkz. B. Fink, “Knowledge and Jouissance”, *Reading Seminar XX: Lacan’s Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality* içinde, S. Barnard ve B. Fink (yay. haz.), SUNY Press, Albany, 2002, s. 21-4.

dışarda bırakılmıştır. Joan Copjec'in ifadesiyle, eril başarısızlık "her zaman *kıfayetsiz* kalmak demektir"⁴⁴ İstisna, hazzın bütünlüğüne yeniden erişilebileceğine dair içi boş bir vaadi (örneğin, tutarlılık ve bütünlülük, toplumsal ahenk, denge, tatmin) besler ve hepimizi bu ideal duruma (örneğin, beşeri sermayenin gelişimi, verimlilik, mülkiyet sahibi olma, doğru metaların tüketilmesi) ulaşmak için heveslendiren üstbenin buyruğu altında tutar. Bu yapı, sınırlı bir çerçeve içerisinde arzunun sonsuz devinimini harekete geçirir.⁴⁵

Marx'ın modern anonim şirketlerde kapitalist sömürü çözümlemesi bir kurumun nasıl eril mantık etrafında örgütlenebileceğini anlamamıza yardımcı olabilir. Marx'a göre kapitalist şirket, "hiçbir şeye karşılık bir şey alan," işçiler tarafından üretilen artığa el-koyma hakkına tek başına sahip olan hukuki bir tüzelik (bu mitik bir Girişimci figürü de, Yönetim Kurulu da olabilir) etrafında istisnai bir "X" kurar. Kapitalist piyasaları düzenlediği varsayılan eşitler arası mübadele kaidesi açısından istisnai olan bu konum, hadım edilmemiş başka bir tür jouissance'a erişimi olduğu varsayılan ilk babaya (*primordial father*) dair eril fanteziyle bir hayli benzeşir. Burjuva ekonomisinde Girişimcinin mitik figürü, artığa el koyanın istisnai konumunu doldurur: Bu mite göre, Girişimci, başka kimsenin alamadığı riskleri alır, yatırım yoluyla istihdam yaratarak geç kapitalist Ütopya'nın tüketim-temelli "üstyapısı" için gerekli olan "altyapıyı" arz-tarafından sağlar; iktisadi büyümenin ve verimliliğin lokomotifidir. Teknolojik gelişme, risk ve yatırım modern kapitalist toplumlarda karmaşık kurumsal aygıtlar⁴⁶ tarafından yürütülen toplumsal süreçler olduğundan, şüphesiz Marksgil bir açıdan istisnanın bu sorgulanamaz statüsü yalnızca bir düzenbazlıktan ibarettir. Buna rağmen Girişimci miti maddi etkileri olan, ciddiye alınması gereken bir kurgudur.

44 J. Copjec, *Read my Desire: Lacan Against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, 1994, s. 231.

45 A. Zupancic, "The Case of the Perforated Sheet", *Sexuation, Sic 3* içinde, R. Salecl (yay. haz.), Duke University Press, Durham, 2000, s. 285.

46 Foucault'nun kurumsal edimler ile epistemolojik edimlerin birlikte işleyişini belirtmekte kullandığı *dispositif* kavramını aygıt olarak çevirdik. (ç.n.)

Dişil tarafta ise bir istisna olmadığından, kısmi olmayan bir *jouissance* da yoktur. Tam da istisnanın yokluğundan ötürü toplumsal alan (örneğin, Kadın kümesi) tutarlı bir bütün olarak kurulamaz, çünkü toplumsal alanı kapatacak ve tutarlılığını garanti edecek idealleştirilmiş, fantazmatik bir istisnai *jouissance* mefhumundan yoksundur. Lacan'a göre dişil, na-tamam'dır (*pas-tout*) çünkü "simgesel düzene öylesine tümüyle ve sınırsızca içkindir ki bir anlamda tamamen dışındadır da; bu da demek oluyor ki varlığına dair sorulara simgesel alan içerisinde karar verilemez" ⁴⁷

Na-tamam'ın dişil mantığı, tutarlı bir bütün kuramaz çünkü simgesel düzene içkindir. Buna karşılık, bütünün eril mantığı tutarlı bir bütün kurar, ancak bitimsizlikten muzdariptir çünkü öğeleri kendilerini sürekli olarak idealleştirilmiş bir istisnaya göre değerlendirirler (örneğin, Girişimci) dolayısıyla sürekli eksik kalırlar. Alenka Zupancic'in belirttiği gibi, eril öznellik kipi için "[istisnai] hazzın ulaşılamazlığı tam da haz almanın hali" ⁴⁸ olmuşken, dişil öznellikte "'istisnai hazza' her anlamda son veren" ⁴⁹ bir yan vardır. Zupancic'in cinsel farkı öznenin *jouissance*'la olan ilişkisi bağlamında formüle edişi bize yalnızca güncel kapitalizmin öznel ve duygulanımsal boyutlarını çözümleme için iyi bir başlangıç noktası sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda 'istisnaya son verdiğin takdirde kendini bir gün o konuma geçme olasılığından da menetmiş olursun' şeklindeki faydacı şantajı reddedecek etik-politik bir yönelimin olasılığını da sunuyor.

Karşılıklı Edilgenlik (*Interpassivity*)

Komünist düsturun hayata geçirilişi olarak istisnanın reddiyesini açıklamaya girişmeden önce, kapitalist istisnaya bağlanış nasıl

47 Copjec, *Read my Desire*, s. 227

48 Zupancic, "The Case of the Perforated Sheet", s. 292.

49 A.g.e., s. 296.

öznenin *jouissance*'la kurduğu dengesiz ve Lacan'ın *extimité*⁵⁰ kavramı ile tarif ettiği türden bir ilişkiye dayandığına bakalım. Slavoj Zizek'in meta fetişizmine getirdiği psikanalitik okuma, öznenin kurucu merkezsizliği kavramını temel alır. Zizek'e göre, burjuva özne “‘şeyler arasındaki ilişkilerin’ altında” “insanlar arasındaki ilişkilerin” olduğunu gayet iyi bilir, ancak bilmiyormuş gibi davranır ve “fetiştist yanılısamanın peşinden gider.” Piyasada yaptığımız her işlemde, gerçekten inanmasak da “inancımızı” sahneleriz. İçinde yaşadığımız toplumsal-simgesel düzeni oluşturan alışkanlıkların, kuralların, normların doğasıdır bu. Tam da bu sebepten dolayı Zizek, inancın daha temelinden yerinden-edilmiş olduğunu iddia eder. Örneğin iktisada olan inancımız, (Merkez Bankası'nın para politikalarından, hisse senedi piyasaları endesklerine kadar uzanan, tarihsel değişime tabi farklı kurumsal biçimlerde görüldüğü üzere) her zaman başkalarının iktisada olan inancına olan bir inançtır. Engellenmiş/üzeri çizili özneyi diğer gösterenlere, (S2) sunan gösteren (S1) ile başlayan öznenin kurucu merkezleştirilişi, öznenin *jouissance* ile olan ilişkisinde de görülür. Komünün kapitalist biçimi bağlamında bu merkezleştirme, artığın kapitalist-bütünün öznelere için arzusunun nesneleşmiş sebebi olması yoluyla somutlaşır: Artıktan pay almak için mücadele eden özneler, ekonomik başarı ve kazanç fantezisine heveslenirler (örneğin, çalışanın ve başarılı olanın zenginlik basamaklarını teker teker tırmanacağı veya zenginlerin daha da zenginleşmesinin zamanla yoksulları da olumlu etkileyeceği yönündeki popüler söylemler).⁵¹ İstisnanın bu eril mantığı içerisinde, Girişimci tarafından keyfi sürülen, ölümlü ötekiler için

50 Lacan *intimate* (içten) kelimesinden türettiği bu kavramla iç ve dış arasındaki ayrımı sorgular, bunu yaparken öznenin mahremine dışsal olanı yerleştirir. Bkz. Miller, J-A., “Extimité”, *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure and Society* içinde, M. Bracher vd. (yay. haz.), New York University Press, New York ve Londra, 1994, s. 74-85. (ç.n.)

51 Özselçuk ve Madra, “Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist-all to Communist Non-all”, 2005; Özselçuk ve Madra, “Economy, Surplus, Politics: Some Questions on Slavoj Zizek's Political Economy Critique of Capitalism”, *Did Somebody Say Ideology: On Slavoj Zizek and Consequences* içinde, F. Vighi ve H. Feldner (yay. haz.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007, s. 78-107.

erişilemez olan toplumsal artık, “arzu öznesinin dış-merkezsiz merkezi olmuştur”.⁵² Üstbenliğin, “Olabilecek her türlü hazzı (örneğin, idealleştirilen ekonomik başarı) tad!” buyruğu altında özne durmaksızın çabalar, lakin bu çaba her zaman yetersiz kalır.⁵³ Bir anlamda, “[haz al!] yönündeki bu doğrudan emir, öznenin o haza erişimini herhangi bir yasaklamadan çok daha etkin biçimde engeller”.⁵⁴

Zizek öznenin, üstbenliğin haz alma yönündeki boğucu buyrukları karşısında, görevini büyük Öteki’ye (ya da tekil, ayrıcalıklı, istisnai ötekilere) devrederek kendini rahatlatmış iddia eder. Lacan’ın Yunan tragedyasında seyirci yerine hislenen (haz alan) Koro üzerine yaptığı tartışmayı takiben Zizek bu duruma “karşılıklı edilgenlik” (*interpassivity*) adını verir.⁵⁵ Fortune 500’ün yönetim kurulu üyeleri, CEO’lar, borsa tellalları, spekülörler, Hollywood yıldızları, kısaca A.B.D. hanehalklarının elinde bulundurduğu servetin toplam üçte birinden fazlasına sahip olan o en tepedeki yüzde birlik kesim, bir nev’i bizim yerimize haz alır (ve bu hazzı ‘hak ederler’) ve o idealize edilmiş Girişimci figürü kadar başarılı olma görevimizden bizi azad ederler. Stephen Healy,⁵⁶ karşılıklı edilgenlik kavramını, toplumsal öznelerin kapitalizme olan ısrarlı sadakatlerini anlamak için kullanır. Piyasa mekanizmalarının performansı ve üretkenliği ödüllendirdiğine yönelik “bilimsel” fikirler ya da “açgözlülük iyidir” şeklindeki ‘kendiliğinden’ ideolojiler gibi, kapitalizmin önemli unsurlarının sorgulanması Healy’ye göre “bu karşılıklı edilgen durumu sekteye uğratar ve afallamaya neden olur”.⁵⁷

52 Zupancic, “The Case of the Perforated Sheet”, s. 292.

53 T. McGowan, *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, SUNY Press, Albany, 2004.

54 Zizek, “The Supposed Subjects of Ideology”, s. 49.

55 Zizek, “The Supposed Subjects of Ideology”

56 S. Healy, “Traversing Fantasies, Activating Desires: Economic Geography, Activist Research, and Psychoanalytic Methodology”, *Professional Geographer*, Cilt 62, Sayı: 4, Kasım 2010, s. 496-506.

57 A.g.e., s. 502.

Bütün bunlara rağmen, finans yöneticilerine verilen gösterişli primlere karşı sergilenen “popülist öfke” gösteriyor ki, özellikle de piyasaların imkânsız vaatleri bitmek bilmeyen bir tatminsizliği pompalarken bu karşılıklı edilgenlik durumu o kadar da dayanıklı olmayabilir. Bu açıdan, son dönemde Wall Street’in “açgözlülüğüne” karşı gelişen bu sert ve ani tepki, karşılıklı edilgenlik durumunun çökmesi olarak okunabilir. Ancak, bu “popülist öfkenin” kapitalizmin fantezilerini katetme ve genelleşmiş bir karşılıklı edilgenlik halinden sıyrılma potansiyeli taşıyıp taşımadığına eleştirel bir şüpheyile yaklaşılmalıdır. Belki daha gerçekçi ve ayakları yere basan bir çözümleme, Wall Street’in “açgözlülüğüne” karşı gelişen bu tepkinin, aslında daha adil, etkin ve bilimsel bir kapitalizm fantezisinin gerçekleşmesine mani olan bir semptom olarak Wall Street’i tecrit ettiğini iddia edebilir. Bu açıdan yaklaşıldığında, bizim yerimize keyif sürdüğü farzedilen ayrıcalıklı öznelerle kurulan karşılıklı edilgen ilişkiden, rekabetçi piyasaların başarısızlıklarını ve aşırılıklarını düzenlemeyi ve düzeltmeyi bildiği varsayılan Obama yönetiminin ayrıcalıklı uzman özneleriyle kurulan yeni bir karşılıklı edilgen ilişkisine doğru bir kayma görülebilir.

Bir Düstur olarak Komünizm

Yazıyı sonlarken temel tezimizi netleştirelim. Kapitalizm fantezisinin (veya ekonominin toplumsal düzenlenişinin her tür eril biçiminin) katedilmesi, bir yandan istisnaya yapılan duygulanımsal yatırımlardan “vazgeçmeyi,” öbür yandan tutarsız ve (istisna olmadığı için) totalize edilmesi imkânsız olan bir “ortak” olanı oluşturma “isteğini” gerektiriyor. Bu durumda komünizmi, artığın üretimini ve dağıtımını nihai olarak “sabitleyecek” ideal bir “komün biçimine” erişmenin hazzından vazgeçilmesi doğrultusunda etik-politik bir dönüşüm olarak önerebilir miyiz? Kitlesele siyasi ayaklanma ve bir kopuş şeklinde tasavvur edilegelmiş olan komünizmin bu tanımı ilk başta yadırganabilir ancak burada önerilen etik-politik değişim daha az esaslı olmadığı gibi, komünist ayaklanma anlarının kurucu boyutu da bu dönüşümün bir parçası olabilir.

Aslına bakarsak, meşhur *Gota Programının Eleştirisi*'ni okurken, Marx'ın komünizmi, el konulan artıkle ve el-koyma ediminin hiçliğiyle (ayrıcalıklı bir idealin hükümsüzlüğü anlamında bir hiçlik) ilişki kurmanın yeni bir biçimi olarak kavramsallaştırmaya doğru yöneldiğini görürüz. Bu eleştiride Marx, Alman İşçi Partisi programında baskın olan komünist ahlaka sarsıcı bir saldırıda bulunur. Özellikle, parti programının “emekten elde edilenler kesintiye uğramadan, eşit hak olarak toplumun tüm üyelerine aittir” şeklindeki açılış iddiasını didik didik eder.⁵⁸ “Emekten elde edilenleri” “emekten işbirliği (ko-operatif) yoluyla elde edilenler” (“toplam toplumsal ürün”) olarak tanımladıktan sonra Marx, işçilere dağıtılacaklarda kesintiye gidilmesini kaçınılmaz kılacak, artığa dair bir dizi dağıtım ve tüketim sıralar. Sonunda sıra “kooperatifin bireysel üreticilerine” pay edilecek tüketim araçlarına geldiğinde Marx, bu “nihai” dağıtımı düzenleyecek kıstaslara dair sorular sorar. Burada sözünü ettiği “herkesten yetisine göre, herkese gereksinimine göre” ilkesi, bireysel işçinin topluma yaptığı katkısı emek-zaman birimine, geri alacaklarını da tüketim araçları biçimine tercüme ederek arada eşdeğerlik ilişkisi kurmaya yönelik girişimlere son darbeyi vurur. Marx'ın eleştirisinin nesnesi esas olarak eşit mübadelenin evrenselliğine ilişkin burjuva fantezisi ve Marx bu komünist ilkenin maddileşmesi yönünde üretim güçlerinin tarihsel gelişimini (yani “komünizmin ikinci safhası”nı) öne sürer. Yine de bu düsturun, emek ile değer, ve “ortak” olanın üretimi ile dağıtımı arasında nihai bir uzlaşma olabileceği inancıyla kurgulanan tüm komün biçimlerinin (komünist olanları da içerecek şekilde) eleştirisinde kullanılmaması için hiçbir neden yok.

İşte bu yüzden, Alain Badiou'nun eşitlik düsturu (*axiom of equality*)⁵⁹ formülasyonundan etkilenerak Marx'ı Marx'a karşı okuyor, “herkesten... herkese...” ilkesini komünist düsturun tarihsel bir örneklenmesi olarak anlıyoruz. Bir düstur olarak ele alındığında bu veciz ifade, artığın ütöpik bir toplumsallıkta örgütlenmesiyle sağlanan kolektif adaletin ya da toplumsal varlığın, kendisinden

58 K. Marx, *Critique of the Gotha Programme*, International Publishers, New York, [1875] 1966, s. 6.

59 A. Badiou, “Philosophy and Politics”, *Radical Philosophy* 96, 1999, s. 29-32.

yabancılaşmış olanla tekrar birleşmesiyle ulaştığı bütünlüğün tasviri olmaktan çıkar. Gerçekleşmesinin üretim güçlerinin gelişimine ya da ayrıcalıklı siyasi faillerin örgütlülüğüne bağlı olduğu bir geleceğe de ertelenemez. Düstur, farklı somut bağlamlarda istisna fonksiyonuyla girdiği karşıtlaşmalar esnasında kendini gerçekleştirerek evrensel bir talep haline gelir. Biz Marx’tan aldığımız tikel içerikten ziyade komünizmin düsturvari doğasına vurgu yapmak istiyoruz. Bununla beraber bu düsturu, ekonomik değerlerin dağılımını fantazmatik bir üretkenlik mefhumuna ilâştirerek, ekonomik verimliliğe yönelik tikel bir ideali istisnai mevkiye yükselten neoliberal yönetim zihniyetine karşı okumak da günümüz siyasi bağlamında fevkalade önemli. “Herkesten... herkese...” düsturunun, eril hazzın neoliberal ekonomisinden kopmaya çalışan “negatif” bir boyutu var. Aynı zamanda Hardt ve Negri’den esinlenerek çokluğun “yeniden el-koyma deneyimi” diyebileceğimiz, artığın “hiçliğini” somut deneyimlerde görünür kılan “pozitif” bir boyutu da var.

Holyoke, Massachusetts’te, gıda, tarım ve çevre projeleri yoluyla ekonomik ve beşeri gelişimle komünite gelişimini desteklemek için oluşturulmuş bir taban hareketi (*grass-roots organization*) olan Nuestras Raíces, böylesi bir deneme (<http://www.nuestras-raices.org/en/support>).⁶⁰ Ortak olanın korunması ve genişletilmesine yönelik desteğe vurgu yapılan Nuestras Raíces bildirisindeki tasavvurun, “herkesten yetisine göre, herkese gereksinimine göre” şeklindeki komünist düsturun her seferinde tekrar kurmaya çağırdığı bir na-tamam ekonomisine benzerliği çok çarpıcı. Organizasyon, komüniteden gelecek, olası her katkıya, ki bu bir beceri, hüner, deneyim ya da bir amaç olabilir (araştırma yapmak, atölyeler düzenlemek, yeni iş girişimlerine yardımcı olmak ve bunları planlamak, olayların görsel

60 Nuestras Raíces ve gelişmesine yardım ettiği komünite ekonomisinin etik dinamikleri üzerine kapsamlı ve özgün tartışmalar için bkz. S. Healy ve J. Graham, “Building Community Economies: A Post-capitalist Project of Sustainable Development”, *Economic Representations: Academic and Everyday* içinde, D. F. Ruccio (yay. haz.), Routledge, Londra, 2008, s. 291-314; J. Graham ve J. Cornwell, “Building Community Economies in Massachusetts: An Emerging Model of Economic Development?”, *The Social Economy: International Perspectives on Economic Solidarity* içinde, A. Amin (yay. haz.), Zed Press, Londra, 2009.

olarak belgelenmesi... gibi), “tek tek” yaklaşıyor ve bu katkıları “yapılması gereken bir proje ile eşleştirmeye” çalışıyor. Nuestras Raíces örneği komünist düsturun kurduğu na-tamam’ın, her talebin sınırsız içerilmesi anlamına gelmediğini de gözler önüne seriyor. Ama bu *homo economicus*’un gerçekliğine duyulan inançtan, ya da sınırsız taleplere izin verildiği takdirde ortaya çıkacak beleşçilerin ortak olanı tüketeyeceği düşünüldüğünden dolayı değil. Bu na-tamam’ın sonsuz ve tutarsız oluşu, varolan her şeyi içermesinden değil, istisnanın olmamasından kaynaklanıyor. İstisna olanın yokluğunda deneyimlemenin kısmi hazzını sürüyor, yetersiz kalmaktan muzdarip olmuyor ve dolayısıyla her somut talebe açık kalıyor.

Bu makale daha önce “Jouissance and Antagonism in the Forms of the Commune: A Critique of Biopolitical Subjectivity” başlığıyla *Rethinking Marxism* dergisinde yayınlanmıştır; 22(3), 2010, s. 481-497.

İngilizce’den çeviren: Can Evren

Söylem, Duygulanım ve *Jouissance*: Psikanaliz, Siyaset Kuramı ve Sanat Pratikleri

Yannis Stavrakakis

Giriş

Bu makale, duygulanımın siyasetteki rolü üzerine yürütülen tartışmaya müdahil olarak, siyasi öznellik ve hegemonyanın inşası ve bunların yeniden üretilmesinde söylem ve duygulanım arasındaki ilişkiye odaklanacak. İlk olarak Essex Söylem Kuramı okuluna (Laclau, Mouffe vd.) son dönemde getirilen eleştiriler – özellikle de “duygulanımsal akım” olarak anılan yeniliklerden ilham alan, ‘hegemonya-sonrası’ perspektiften yapılanlar – sunulacak ve değerlendirilecek. Sonra, Laclau’nun bu canalcı meseleyi ele almak için önemli bir kaynak olarak psikanalitik kurama işaret ettiği düşünülerek, Lacan’ın simgesel ve duygulanım, dil ve *jouissance* arasındaki ilişkiyle nasıl başettiği tartışılacak. Bunu takiben, özdeşleşmenin toplumsal ve siyasi yaşamda işlemekte olduğu iki düzeye – göstergebilimsel ve duygulanımsal, resmi ve mahrem – hem antropolojik hem psikanalitik bakış açılarından dikkat çekilecek. Bu noktada, makalenin argümanlarını izah edebilmek adına, ulusal özdeşleşme ve işyeri pratikleri gibi ampirik örnekler verilecek. Ve en son olarak makale, yaratıcı pratiklerle eleştirel toplumsal-siyasi kuram arasında bir etkileşimi hedefleyen şu sorularla bitecek: Geç kapitalist, demokrasi-sonrası iktidar ilişkilerinin inşası ve yeniden-üretiminde söylem ve duygulanım diyalektiği iddia ettiğimiz kadar önemliyse eğer, kapitalizm-sonrası ve radikal demokratik alternatifleri hayal edebilmemizin ve bu alternatifleri deney(im)lememizin etik-politik olanaklılık koşullarının haritasını çizmek için de bu diyalektikten yardım alabilir miyiz? Ve böyle bir girişimde sanatsal pratiklerin rolü ne olabilir?

Hegemonya ya da Hegemonya-Sonrası? Söylemin Duygulanımcı Eleştirisi

Ernesto Laclau, söylem kuramı yöneliminin temelinde *dolayımsızlığa* getirilecek eleştirinin yattığını birçok defa söylemiştir. Söylem kuramının felsefi kökleri üzerine kısa ve yol gösterici bir beyanatında Laclau şöyle diyor:

[...söylem kuramının] kökleri 20. yüzyılın başlarındaki üç felsefi gelişmede yatar. Her üç durumda da şeylere oldukları gibi ulaşılabilirliğine yönelik, dolayımsızlığın mümkünlüğüne dair bir yanılsama vardır. Bu üç yanılsama gönderim, görüngü ve göstergeydi (*referent, phenomenon, sign*)... Belirli bir noktada, bu üç yanılsama, üç akım tarafından çözülmeye uğratılmıştır – böyle bakıldığında üç tarih müthiş bir paralellik gösterir – ve hepsi de söylem kuramının farklı biçimlerine doğru yol almışlardır. Bu noktadan itibaren söylemsel dolayimler türev olarak algılanmaktan çıkar ve kurucu hale gelirler.

Dolayımsızlığa dair bir yanılsamadan, söylemsel dolayım ve bu dolayımın toplumsal ve siyasi gerçekliğin biçimlenmesinde oynadığı kurucu role doğru böylesine bir kayma, post-Marksizmin, radikal akımlara ve onların Marksist çekirdeğine karşı konumlanışında da görülebilir. Aslına bakılırsa, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'de yürütülen Marksist geleneğin yapıbozumu temel olarak, gerçekliğin bütünlüğüne dolaysız erişilebileceğine ve bunun öngörülebilir tarihsel (eskatolojik) gelişiminin kontrol edilebileceğine dair iddiaların yapıbozuma uğratılmasıdır. Söylem kuramının karşılaştığı eleştirel direncin büyük bölümünün dolayımsızlığı savunanlardan gelmesi şaşırtıcı değildir. Söylem kuramına yöneltilen eleştiriler çoğu zaman dolayımsızlığın *geri dönüşü* ya da *gerçeğin intikamı* biçimine bürünmüştür. Bu eleştiri muhtelif biçimler almıştır; aslında bu biçimlerin bir tipolojisini çıkarmakta fayda var.

Norman Geras ve yoldaşlarının söylemsel yönelimleri reddinde belirginleşen eleştirinin bu geleneksel türü, okurların bazılarına tanıdık gelebilir. 'Söylem-öncesi bir gerçeklik ve kuram-dışı bir nesnelliğin' savunucusu olarak konuşan Geras, 'göreci' söylem kuramını tüm

söylemleri koşullandıran maddi gerçekliği, bir diğer adıyla ‘varoluşun temel gerçeklerini’ saptırmakla suçlamıştır.¹ Bugün ise benzer bir reddediş tamamıyla farklı bir araştırma alanında gözlemlenebilir. Yakın dönemde toplumsal ve siyasi eleştirel kuramda revaçta olan iki kavram var: biyopolitika ve duygulanımsallık. Klasik felsefecilerden Spinoza’nın ve güncel kuramcı Giorgio Agamben’in eserlerine gösterilen müthiş ilgi bu noktayı ispatlar nitelikte. Bu yönelim, kuramsal ve analitik bir matris olarak hegemonyanın, güncel siyaseti anlamak için uygun olmadığını ve bu yüzden reddedilmesi gerektiği fikrini işler; basitçe söylersek, burada tartışma ‘hegemonyanın hegemonyası’ üzerinden yürür.² Scott Lash kısa bir süre önce *Theory, Culture and Society* dergisinde çıkan makalesinde ‘hegemonya-sonrası’ çağa girdiğimizi iddia etti. Öyleyse, iktidar ilişkilerinde yeni bir döneme girdiğimiz bir dünyayı anlamakta Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe tarafından geliştirilen söylem kuramı artık uygun değildir:

Kültürel incelemelerin 1970’lerdeki başlangıcından itibaren ‘hegemonya’ kavramı yeni gelişmekteki bu disiplinin temel kavramı olmuştur. [...] Hegemonyanın kusurlu bir kavram olduğunu söylemeyeceğim. Hatta bu kavramın bir dönem için müthiş bir doğruluk-değeri olduğunu teslim ediyorum. Ancak bu dönemin sonuna geldiğimizi de eklemeliyim. İddiam şu ki, iktidar artık büyük ölçüde hegemonya-sonrasıdır.³

Scott Lash söylem kuramının, ideolojik/söylemsel anlamlarda elde edilen fikir birliğine odaklanarak egemenlik ilişkilerini inceleyen kuramların *ölüm fermanını* okumaya işte böyle başlar.⁴ Kuşkusuz, bu dostane bir ölüm fermanıdır. Norman Geras ve diğerlerinin 1980’lerde başlayan ve 1990’ların başlarına değin süren şiddetli

1 Norman Geras, *Discourses of Extremity*, Verso, Londra, 1990, s. 99; ayrıca bkz. David Howarth, *Discourse*, Open University Press, Buckingham, 2000, s. 113.

2 Richard Day, *Gramsci is Dead*, Pluto Press, Londra, 2005.

3 Scott Lash, “Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?”, *Theory, Culture and Society*, 24(3), 2007, s. 55.

4 A.g.e.

eleştirilerine kıyasla, bu ikincisi, saygılı bir reddediştir. Aslında Lash, hegemonyanın açıklayıcı gücüne ve kavramın Laclau ve Mouffe tarafından “söylem yoluyla, büyük ölçüde göstergebilimsel olarak işleyen”⁵ iktidarı incelemekte kullanılışına hürmetlerini sunar.

Retorik atmosfer çok farklı olsa da yapılan argüman Geras-benzeri bir eleştiriden o kadar da farklı sayılmaz. Ana fikir ikisinde de aynıdır; “dilbilimsel akımı” ciddiye aldığı ve temsil düzeyine odaklandığından ötürü söylem kuramı çok daha önemli ve temel bir noktayı, yani *gerçeği* ıskalamaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz *gerçeğin intikamı* girişimlerinin bir başka biçimidir bu. Bu eleştirilerin ilk dalgasının üzerinden yıllar geçti ve doğal olarak gerçek diye adlandırılardan ne anlaşıldığı da birebir aynı değil. Gerçek daha önce toplumsal sınıf ve iktisadın birincil rolü olarak anlaşılmaktaydı, ancak Lash için aynı şeyler söylenemez:

Gerçek, simgesel ve imgeselin aksine, temsil düzeyinden tamamıyla kaçır. Biz – iktidarın büyük ölçüde hegemonya-sonrası olduğunu düşünenler – Zizek ile aynı fikirdeyiz.⁶ En azından yarı yola kadar aynı fikirdeyiz. Bize göre hegemonya-sonrası düzende egemenlik de direniş de gerçek yoluyla vuku bulur... Gerçek söylenemeyendir. Ontolojiktir. Hegemonya-sonrası düzende iktidar giderek ontolojikleşir. [...] Hegemonya-sonrası iktidar ve kültürel incelemelerin idraka yönelik yargılarla ilgisi giderek azalır. Artık varlıktır mesele edilen.⁷

İş gerçeği tanımlamaya geldiğinde Lash, başta kullandığı Lacancı jargonu bırakır ve Agamben’e, daha kapsamlı olarak da Hardt ve Negri’nin Spinoza okumasına döner. Bunun sonucu olarak hegemonya-sonrası iktidarın gerçeği, Spinoza’nın *potentia*’sı ile birebir örtüşür: “kudret, enerji, potansiyel”.⁸ Hegemonya-sonrası siyaset bu

5 A.g.e., s. 58, 68.

6 Bkz. Judith Butler, Ernesto Laclau ve Slavoj Zizek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, Verso, Londra, 2000.

7 A.g.e., s. 56.

8 A.g.e., s. 59.

ilksel, neo-vitalist⁹ gerçek etrafında döner: “taşıyıcı güç, kendinde-şeyin oluşu ve ortaya çıkışı”.¹⁰ Mesele ne fikir birliği oluşturmak veya uzlaşmayı sürdürmek ne de normalleşmedir artık; “iktidar içimize girer ve bizi içeriden kurar”,¹¹ “tam da varoluşumuzda yakalar bizi”.¹² Her yere yayılmış “sanal, üretici bir gücün” içkinlik sahasındayızdır tamamıyla.¹³

Şimdi tipolojimizi karmaşıklaştırmak için Nicholas Thoburn’ün *Theory, Culture and Society*’nin aynı sayısında yayınlanan ve iki reddediş biçimini birleştirir gibi duran argümanına dönelim. Thoburn, iktisadi biyopolitika ve duygulanımsallık kavramlarını kullanarak yeniden-yorumlar ve bu yolla iki reddi birleştirir. Söylem kuramı ve post-Marksizm, “kapitalist dinamiklerin ve buyrukların toplumsal alana nasıl yayıldıklarına” yeterince eğilmedikleri gerekçesiyle eleştirilir. Thoburn’ün çizdiği resimde ise kapitalist dinamikler, “toplumsal, teknik, iktisadi ve duygulanımsal ilişkilerin modellenmesi – ya da mobilizasyonu, düzenlemesi ve dağıtımı” çerçevesinde geliştirilen genişletilmiş bir üretim tanımıyla tahayyül edilir.¹⁴ Çizilen bu resimde en önemli nokta, duygulanımın, Brian Massumi’nin çalışmalarına referansla, “gösteren-altı (*sub-signifying*) veya gösteren-öncesi (*pre-signifying*) bir bedensel aktivasyon olarak sorunsallaştırılmasıdır: “İster coşku, ister korku, aşk, keder, acıma, gurur veya öfke olsun, duygulanım bedenin durumunda değişiklik yaratan, bireysel ve toplumsal pratikler üzerinde somut etkileri olan bir yoğunluğun deneyimlenmesidir [...] duygulanım, deneyimin çok önemli bir boyutudur [...] bu boyut kültürel incelemelerin, kültürü

9 Özellikle Zizek ve Badiou tarafından Deleuzecü analizlere yönelik kullanılan bu kavram için bkz. Slavoj Zizek *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*, ya da Alain Badiou, *Deleuze: Clamour of Being*. (ç.n.)

10 Scott Lash, “Power after Hegemony”, s. 59.

11 A.g.e., s. 61.

12 A.g.e., s. 75.

13 A.g.e., s. 71.

14 Nicholas Thoburn, “Patterns of Production: Cultural Studies After Hegemony”, *Theory, Culture and Society*, 24(3), 2007, s. 79-80.

‘anlamlandırma pratikleri’ olarak kavramsallaştırmaktan vazgeçmesine işaret eder”.¹⁵ Bu yön, Patricia Clough’un “duygulanımsal akım” adını verdiği, eleştirel kuramın “bedensel maddeye içkin dinamizme”¹⁶ doğru yönelişine işaret eder.¹⁷

Söylem kuramının reddedildiği yeni biçimlerin bazı veçheleri ve hegemonyanın bu reddedişlerde nasıl kavramsallaştırıldığı eleştirilebilir çünkü bu yaklaşımların akıl yürütme şekilleri fazlasıyla basite indirgemeci tarzdadır. Lash’in kullandığı şablon, iki ayrı dönem (birinde söylemsel dolayım iktidar ilişkilerinde kurucu rol oynar, ötekisinde ise odak biyopolitik gerçeklik ve hegemonya-sonrasıdır) ve bu iki dönem arasında çizgisel bir geçiş varsayıyor gibidir. Bu ayrım, “dilbilimsel akımın” tüm etkileri “duygulanımsal akım” tarafından tamamıyla silinmişçesine yapılır. İki temel sorunla karşı karşıyayız:

1) İlk olarak bu anlatının yarı-eskatolojik bir yapısı vardır. Lash’de gördüğümüz, hegemonyadan hegemonya-sonrasına geçiş, simgesel dolayımın ortadan kalkıp yerini dolayımsızlığa bırakarak ilerlediği yeni bir tarih felsefesiyle açıklanabilir. Sanırım Giorgio Agamben’in *Homo Sacer*’de benzer bir tarih felsefesine bel bağlaması tesadüf değildir. Buna göre, biyopolitik paradigma toplumsal ve siyasi yaşamın giderek daha fazlasını kapsamına alır ve bu akışı tersine döndürmek imkânsızdır.¹⁸ Bu resimde olumsuzluğa ve siyasala yer kalmaz. Oysa Agamben ve Lash, Foucault’nun soykütük yöntemine başvurmuş olsalar, bu geçerliliğini kaybetmiş tarih anlayışından vazgeçebilirlerdi.

15 A.g.e., s. 84.

16 Patricia Clough, “The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies”, *Theory, Culture and Society*, 25(1), 2008, s. 1.

17 Laclau’ya getirilen benzer (ancak daha dostane) bir eleştiri, (duygulanımsal) gerçeğin yeni bir materyalist iktisat ve sınıf anlayışı ile birleştirildiği bazı çalışmalarda görülebilir. Bu eleştiri, J. K. Gibson-Graham çevresinde çalışanlarda, özellikle de Madra ve Özselçuk’un çalışmalarında bulunabilir. Örneğin, bkz. Ceren Özselçuk ve Yahya M. Madra, “Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist All to Communist Non-all”, *Psychoanalysis, Culture and Society*, 10, 2005, s. 79–97.

18 Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

2) Daha da önemlisi, Lash'in ve Thoburn'ün argümanları iç/dış, temsil/ontoloji, anlam/varlık, duygulanım/söylem gibi ikicil ve zıtlaşan terimlerle kavramsallaştırılan bir ikili-karşıtlıklar kümesini varsayar. Lacancı ve Derridacı çevrelerde çoktan yapıbozuma uğratılmış bu hiyerarşik muğlaklıklar üzerinden akıl yürütme stratejilerine ve bu stratejilerin kavramsal ve analitik uzantılarına şüpheyle yaklaşmamız gerektiği kesin. Bana göre, *eş-kuruculuk ve karşılıklı bağlılık* diyalektiği içerisinde hem işlevselliğini koruyacak hem de kavramsal olarak ayırıcak bazı boyutlar, Lash ve Thoburn tarafından ıskalanmıştır. Örneğin psikanalizde itkinin içgüdüsel ve temsili/toplumsal boyutları arasında bir ayırım yapabiliriz elbette; ancak simgesel ve gerçek boyutlarından biri bile olmasa, itki kavramı düşünülemez.

Böylesine bir eş-kuruculuk, bu ikililikleri radikal bir biçimde yerinden eder. Örneğin bedenin, simgesel ve gerçek arasındaki süregelen bir diyalektiğin sahası olduğu düşünüldüğünde, bedenin bu denklemde yalnızca gerçek tarafına yerleştirilmesi zorlaşır. Söylem kuramı ve psikanaliz alanlarında yapılan son araştırmalarda açıkça ortaya konmuştur ki, hegemonik özdeşleşmelerin (milliyetçilik, popülizm) uzun vadede devamı iki boyutu birden gerektirir. Bir yanda güçlü bir simgesel eklemleme, öbür yanda duygulanımsal, libidinal yatırımlar, yani *jouissance*'ın harekete geçirilmesi, bu kimliklerin sürdürülmesi için vazgeçilmezdir. Mesele hegemonya ve hegemonya-sonrası dönemlerin tecrit edilmesi değildir. Söylem ve duygulanım, simgesel ve gerçek, birbirini tamamıyla dışlayan boyutlar olarak görülmemeli, aksine, farklı tarihsel bağlamlarda bahsi geçen boyutların, özneleri, nesneleri ve siyasi-toplumsal düzenleri beraber kurarken girdikleri farklı ve çoklu ilişkiler keşfedilmelidir.

O halde, kavramsal ayrımları analitik kombinasyonlar ile birleştirmemiz gerekmektedir. Kabul etmeliyiz ki söylem analizi yapanlar bunu çoğu zaman gözden kaçırmışlardır. Ancak pratikte *eş-kuruculuk ve karşılıklı bağlılık* diyalektiği olarak işleyen süreçleri kavrayabilmek, her boyutun kendine has olduğunu göz önünde bulundurmamak istiyorsak kavramsal araçlarımızı keskinleştirmek zorundayız. Söylem ve duygulanım ya da haz arasındaki ayrımı yapamadığı yönünde Laclau'ya getirdiğim eleştiri bu çerçevede

okunmalıdır.¹⁹ Kavramsal özgüllüğün böyle bir birliğe dayandığı örneklerde dahi, önce aradaki farkın tesis edilmesi gerekir. Örneğin, Lacancı kuramda *jouissance*, zevk ve acının paradoksal birliğinin beden kazanmasıdır. Bu veçhelerden biri bile eksik olduğunda *jouissance*’dan bahsetmek imkânsızdır. Ancak bu paradoksu anlayabilmek için illa ‘zevk’ ve ‘acı’ arasındaki ayrılığa ve zıtlığa dayanan kavramsal bir kavrayışa mı ihtiyaç vardır? Aslına bakılırsa, zevk ve acının daimi birliğine dikkat çeken bir kavramın gücü ve özgünlüğü, önce ikisi arasında bir kavramsal farklılaştırma yapabilmesine dayanır. Freud’un gösterdiği gibi, kavramsal karşıtlığın radikal derecede olduğu örneklerde bile pratikte içiçe geçişler kaçınılmazdır: “Bu içgüdülerin²⁰ hiçbiri bir diğerinden daha az önemli değildir; yaşam, ikisi arasındaki eşzamanlı, karşılıklı-zıtlaşan hareketlerden doğar... Bir kural olarak şunu söyleyebiliriz ki eylemler, böylesine karmaşık motiflerin kombinasyonuyla mümkün kılınır”.²¹ Lash ve Thoburn’ün argümanlarındaki eksiklik, içiçe geçişlere odaklanmamış olmalarıdır. Söylemsel yönelimin geliştirmesi gereken, tam da budur.

Söylem kuramına ve Laclau ve Mouffe’un hegemonya üzerine çalışmalarına yönelik bu eleştirel yaklaşımı inceledik ve değerlendirdik. Sonuç olarak ne söyleyebiliriz?

1) Şuna şüphe yok ki bu eleştiri çizgisi, söylem kuramı araştırmalarının klasik – destansı da diyebiliriz – safhasının cazibesine kanıt teşkil eder. *Theory, Culture and Society*’nin aynı sayısında geleneksel hegemonya kuramını savunma görevini üstlenen Richard Johnson’a göre Thoburn ve Lash’in “cenazesini kaldırdığı” hegemonya, Laclau ve Mouffe tarafından, “söylemsel eklemleniş,

19 Yannis Stavrakakis, *The Lacanian Left*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, 2. Bölüm.

20 James Starchey’nin, Freud çevirilerinde Almanca “Trieb” kelimesini karşılamak için kullandığı “instinct” kelimesinin karşılığı olarak “içgüdü” kelimesini kullandık. Ne var ki, özellikle Lacan’ın bu konudaki uyarıları çerçevesinde, İngilizce “drive” ve Türkçe “itki” kelimelerinin Freud’un “Trieb” kavramını daha iyi karşıladığını düşünüyoruz. Yazar, alıntısında Starchey’nin çevirisinde bir değişiklik yapmadığı için “içgüdü” kelimesini kullandık. (ç.n.)

21 Sigmund Freud, *On Metapsychology*, The Penguin Freud Library, 11, Londra, [1915] 1991, s. 356.

eklem-kaldırma ve yeniden-eklemlleme kuramı”²² şeklinde tanımlanan, hegemonya kavramıdır. Johnson şöyle bitirir: “Lash ve Thoburn hegemonyanın bu ‘felsefi’ uyarlamasını ele alıyorsa, kavramın yarattığı etkinin bir kanıtıdır bu”.²³

2) Aynı zamanda bu eleştiri, detaylandırılması gereken bir alana işaret eder. Söylem kuramının çekiciliğinin devamını sağlamak için önemli olan bu alan, yapılacak yeni araştırmalara geleceği parlak bir yön de gösterir. Her entelektüel gelenek daha geniş kuramsal gelişmelerle sürekli etkileşim halinde olmalıdır. Söylem kuramını yeni öğeleri dahil edebilecek ve birden fazla yöne doğru genişleyebilecek şekilde formüle eden Ernesto Laclau’nun becerisinin hakkını teslim etmeliyiz. Laclau’nun söylemden ne anladığına bakarsak, bu kavrayışın psikanalizdeki Lacancı (duygulanım ve *jouissance* hakkındaki) gerçek sorunsalını söylem kuramına, yatırım diyalektiği yoluyla nakletmeye imkân verdiğini görebiliriz. Ancak bu nakil bitmiş bir görev değildir; kuramsal çaba ve kavramsal yenilik gerektirir. Laclau’nun kendisinin de dikkat çektiği gibi, duygulanım ve *jouissance* sorunsalının bugüne kadar söylem kuramında ele alınışı “gelişmemiş ve baştan savmadır”.²⁴

3) Duygulanım ve gerçek hakkındaki bu itiraz, dışarıdan yöneltilen ve söylem kuramını yanlışlayan bir tehdit olarak değil, bir iç itiraz olarak anlaşılmalıdır. Ancak bu itiraz, geçerli bir sebepten dolayı kabul edilmelidir; psikanalitik kurama göre söylemsel, yapı bozan, retorik veya yorumsal analizlere önkoşul olarak gerek duyulur ancak toplumsal öznelerin zihinsel ekonomilerinde bir yer değiştirme yaratmayı bırakın, bu analizler tikel özdeşleşme nesneleriyle kurulan bağları açıklamada bile çoğu zaman yetersiz kalırlar. Laclau da benzer bir yol izlemiştir:

[...] retorik, üst-belirleyen bir yatırımın aldığı *biçimleri* açıklayabilir yalnızca. Yatırımın kendisini ve dayanıklılığını açıklayan *gücü* ise izah

22 Richard Johnson, “Post-hegemony? I Don’t Think So”, *Theory, Culture and Society*, 24(3), 2007, s. 100.

23 A.g.e.

24 Ernesto Laclau, “Discourse and Jouissance: A Reply to Glynos and Stavrakakis”, *Journal for Lacanian Studies*, 1(2), 2003, s. 278.

etmez. Bu noktada bir şey daha dikkate alınmalıdır. Üst-belirlenim sadece mecazi yoğunlaşmalar değil, aynı zamanda katektik yatırımlar da gerektirir. Bir diğer deyişle duygulanım düzeyine ait bir şeyler, toplumsalın söylemsel inşasında öncelikli rol oynarlar. Freud bunu zaten biliyordu: toplumsal bağ libidinal bir bağdır. Bu makalede daha önce de belirttiğim gibi duygulanım, anlamlandırmaya *eklenen* bir şey değildir, onunla aynı tözdendir. Bir yandan toplumun hegemonik inşasının aldığı biçimleri ve bu inşada işlemekte olanları açıklamakta retorikğin öncelikli olduğunu düşünüyorsam, bir yandan da psikanalizin bu inşanın arkasındaki itkileri açıklamakta geçerli olan tek yol olduğunu görüyorum. Hatta bana göre, insani gerçekliği anlamaya yönelik tek verimli yaklaşım psikanalizdir.²⁵

Lacan'da Duygulanım: Dil ve *Jouissance* ²⁶

Söylem analizi ve hegemonya kuramı, duygulanımsallığı nasıl bir entelektüel ethos içinde kapsayabilir? Mekanik bir taklide kaçmaksızın, Freud ve Lacan'dan ve onların kuramsal yörüngelerinde göze çarpan cesareten ders almak mümkün olabilir. Freud'un yazılarını biraz olsun okumuş herkes, birçok yerde başarısızlıklarını açıkça kabul etmesinden mutlaka etkilenmiştir. Kabul edilen, önceki kuramların ve hipotezlerin, ya da bazen *Project for a Scientific Psychology* gibi koca bir kitabın başarısızlığı olabilir. Kaymaları açıkça müzakere etmesi, yeni anlayışlarla denemeler yapıp durması ve psikanalizin ortaya çıkardığı rahatsız edici bilgiye karşı direncini aşmak için gösterdiği azim gerçekten etkileyicidir. Lacan'ın bu meselelerle uğraşma biçimi de benzerdir. Bunları söylüyorum çünkü eminim ki, siyasi yaşamın duygulanımsal boyutunu keşfetmenin yolu olarak Lacancı kuramın seçilmesi (Laclau'nun argümanını besleyen bir görüştür bu) bazıları için kesinlikle tuhaf kaçacaktır. Lacancı kuram sorunun bir parçası değil miydi zaten?

25 Ernesto Laclau, "Glimpsing the Future: A Reply", Simon Critchley ve Oliver Marchart (yay. haz.), *Laclau: A Critical Reader* içinde, Routledge, Londra, 2004, s. 326.

26 Bu bölüm için bkz. Stavrakakis, *The Lacanian Left*, 2. Bölüm.

Lacan'ın bir psikanalitik kategori olarak “duygulanımı” pek sevmediği bilinir, bu doğrudur da. Hatta yapılan eleştirilerin çoğu bu yöndedir: “Dilbilime ve mantığa odaklanarak duygulanımsal boyutun önemini azalttığı, öfke, utanç, acıma, gücenme, haset ve kıskançlıktan arındırılmış bir analize yol açtığı düşünülür”.²⁷ Lacan'a bu çizgiden yöneltilen eleştirilerin en ayrıntılısını Andre Green'in *Le discours vivant*'ında buluruz. Burada Lacan'ın yapıtı duygulanımı reddedişin paradigmatik bir örneğidir, ancak Green'e göre bunun sebebi duygulanıma yer verilmemesi değil, bunun açıkça yasaklanmasıdır.²⁸ Green'in iyi bir arkadaşı olan Cornelius Castoriadis de Lacan'ın, “öznenin enerjisi ya da duygulanımları olarak tanımlanabilecek tüm boyutları (eninde sonunda dilde) temsil edilebilir biçime” indirgediği görüşündeydi.²⁹

Bu eleştiri tamamıyla temelsiz değildir. Hatta Lacan daha ilk seminerinde duygulanımlardan “imgesel referanslar” olarak bahseder ve Serge Leclaire ile Lacan arasında şöyle bir konuşma geçer:

Leclaire: Duygulanımsal ve düşünsel terimleriyle konuşmanın artık grubumuzda bir geçerliliği yok.

Lacan: Bu iyi bir şey. Ne işe yarar ki bu terimler?

Leclaire: İşte ben de onu diyordum, Roma'da verdiğiniz seminerden sonra havada kalmış bir mesele bu.

Lacan: Sanırım bu terimi o meşhur Roma Semineri'ndeki gibi kullanmadım. Sadece *düşünselleşmiş* terimini silip attım.

Leclaire: Aynen. Hem bu sessizliğin hem de duygulanımsal terimine yöneltlen saldırının etkisi oldu.

Lacan: Bence tamamıyla silip atmamız gereken bir terim bu.³⁰

27 Cormac Gallagher, “‘Despair, despair, despair spare!’ – Affect in Lacanian Theory and Practice”, *The Letter*, 11, 1997, s. 111.

28 André Green, *The Fabric of Affect in the Psychoanalytic Discourse*, Alan Sheridan (çev.), Routledge, Londra, [1973] 1999, s. 99.

29 Caroline Williams, “Reconstituting the subject of political discourse: From Lacan to Castoriadis”, Iain Mackenzie ve Shane O'Neill (yay. haz.), *Reconstituting Social Criticism* içinde, Macmillan, Londra, 1999, s. 103–120.

30 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953–1954*, Cambridge University Press, Cambridge, [1953–4] 1988, s. 275.

Kulağa son derece açık geliyor. Tabii Lacan'ın derdi duygulanım boyutunun kendisi ile değil. Onun derdi, belirli bir duygulanım anlayışı, kendi deyimiyle “düşünsel ve duygulanımsal arasındaki o meşhur ayrım” tarafından koşullandırılmış olan anlayışla. Bu anlayışa göre duygulanımsal, kendinden menkul, betimlemesi imkânsız bir nitelik gibidir. Lacan için ise tam tersine “duygulanımsal, düşünsel hesaplardan kaçan özel bir yoğunluk değildir. Söylemsel dillendirmeyi önceleyen, simgelerin üretiminin ötesindeki mitik bir yerde bulunmaz”.³¹ Ve Lacan son olarak uyarır: “Şiddetle tavsiye ediyorum, duygulanımsal ve düşünsel terimlerini karşıtlık içinde kullanmayı bırakın. Bu karşıtlık analitik deneyimi anlamak için hiç mi hiç aydınlatıcı değildir ve analitik deneyime tamamen terstir.”³²

Öğretisinin erken döneminde Lacan'ın önceliği, insani gerçekliğin yaratılmasında rol oynayan anlamlandırma mekanizmaları (yoğunlaşma ve yer değiştirme) üzerine Freud'un söylediklerine dikkat çekmek ve bu mekanizmaları yapısalcılık ve dilbilim çizgilerinde yeniden anlamlandırmaktı. Yapmaya çalıştığı temel şey, simgeselin insan yaşamındaki kuruculuğunu vurgulamaktı. “Bilinçdışı bir dil gibi yapılandırılmıştır” şeklindeki meşhur sözü de bu dönemde söylenmiştir. Enerjisinin çoğunu Freudcu devrimin dilbilimsel/göstergebilimsel veçhelerini göstermeye adanmıştı. Bu girişime rehberlik eden temel mesele ise Freud'daki *Lust*'u anlama indirgemektir.³³ Duygulanım ve haz alanlarının fallusa, ya da gösteren sorunsalına indirgenmesi de aynı dönemdedir. Ancak Lacan bunlarla yetinmez.

Aslına bakarsak Cormac Gallagher'ın dediği gibi, 1953-54'teki seminerinde Lacan'ın terimden tamamıyla vazgeçmesi “nihai olmayan, geçici bir hamledir” Gallagher, Lacan'ın kuramsallaştırmasında duygulanımın temel meselelerden biri olduğuna işaret eder. Gallagher'a göre bu, birinci seminerin öncesi için de sonrası için de geçerlidir. Seminerden önceki dönemde *Encyclopédie Française* için aile karmaşaları üzerine yazdıklarında (1938), sonraki dönemde

31 A.g.e., s. 57

32 A.g.e., s. 274.

33 Jacques-Alain Miller, “What does it mean to be a Lacanian?”, *Psychanalysi*, 5, 2002, s. 33–42 (Yunanca).

ise bütünüyle “yanılmayan yegâne duygulanım” dediği endişeyi (*anxiety*) konu ettiği seminerinde (1962-3) bu mesele mevcuttur. Eğer Lacan duygulanımın değerlendirilmesini bilinç düzeyine taşımakla (*to scotomise*) itham ediliyorsa, bu seminer suçlamaların haksız olduğunun kanıtıdır.³⁴

Ancak *Anxiety* seminerinden daha önce *Ethics of Psychoanalysis*’te (1959-60) geçişsel bir durum vardır. Burada Lacan, ‘Şey’i, Freud’daki *Das Ding*’i tartışarak anlamlandırma tekeline kıracaktır: “*Das Ding*’in alanı dediğim bu alan, devingen, bulanık, kendi düzeyinin organizasyonundaki bir eksiklikten dolayı referans noktaları olmayan, çok daha ilkel bir şeye götürür bizi”.³⁵ “Bu saydam olmayan alan, enerjiyle ilgili olarak, “analitik metafizik” mefhumları ile ilişkilendirilir”.³⁶ Ancak bu noktada Lacan, duygulanımı gerçeğin bu anlamlandırma ötesi alanı ile ilişkilendirmekten geri durur: “Mesele duygulanımların önemini inkâr etmek değildir. Duygular *Real-Ich*’te, gösteren eklemlenişlerinin ötesinde aradığımız şeyin tözüyle karıştırılmamalıdır. Biz ‘analitik söz’ sanatçıları, ancak gösteren düzeyiyle başedebiliriz”.³⁷ Gördüğümüz gibi duygulanımdan bahsedildiğinde “kafaların karışık” ve söylenenlerin yanıltıcı olduğu bir kez daha vurgulanır. Yine de duygulanımın tam olarak hangi gerekçelerle reddedildiği ayrıştırılmalıdır. Önceki redlerde ima edilenler burada tersine döner. Her yeri kuşatan gösteren sahası ve duygulanım arasındaki mesafeye yapılan vurgu veya gösteren sahasına yeterince önem verilmemesi Lacan’ın ilk reddinin temelini oluştururken, sonraki itirazında bu mesafenin yetersiz olduğuna dem vurur; duygulanımlara “geleneksel ve yapay bir karakter” atfedilmiştir.³⁸

34 Roberto Harari, *Lacan’s Seminar on Anxiety: An Introduction*, Jane Lamb-Ruiz (çev.), Rico Franses (yay. haz.), The Other Press, New York, 2000, s. xvi.

35 Seminar VII: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, Jacques-Alain Miller (yay. haz.), Dennis Porter (çev. ve notlar), Routledge, Londra, [1959–60] (1992), s. 103.

36 Seminar VII: Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*, s. 102.

37 *A.g.e.*

38 *A.g.e.*

Heyecan (*emotion*) ve duygulanım arasında bir ayrıma gidildiğinde bu resim daha kesin bir tadilatın geçecek ve *Anxiety* seminerinde bulduğumuz nihai konuma doğru yol alacak: “Endişe nedir? Bir heyecan olmadığını söyledik. Şimdi onu tanıtmak için diyorum ki: bu bir duygulanımdır” (28 Kasım 1962 tarihli Seminer). Sonraki yıl yarıda kalan *The Names-of-the-Father* seminerinde Lacan, bu yeni konumu bir kez daha ifade edecek, duygulanımsal ve libidinal enerjinin simgesel dolayımın sınırlarında ilişkilenişlerine açıklık getirecektir:

Endişe öznenin bir duygulanımıdır... Endişe içinde özne, Öteki’nin arzusundan etkilenir.³⁹ Bu etkilenim diyalektikleştirilemez ve bu sebepten dolaydır ki öznenin duygulanımsallığında bir tek endişe yanılmaz... Bu tanım Freud’un endişeyi libidonun doğrudan dönüşümü olarak açıkladığı ilk ifadeleri ile de uyuşur.⁴⁰

Bu ifadeden on yıl sonra, *Television*’ın IV. bölümünde Jacques-Alain Miller, Lacan’a kuramında duygulanımın yerini ve dille ilişkisinin ne olduğunu sorar: “Size eleştiri olarak muhtelif biçimlerde söylenen şey şu: ‘Sözcükler, sözcükler, sözcükler. Hep bunlardan bahsediyorsunuz. Peki sözcükler ile karışmamış şeyleri ne yapacağız? Mesela zihinsel enerji, ya da duygulanım, ya da itkiler?’”⁴¹ Burada Miller’in dile getirdiği Uluslararası Psikanaliz Derneği’nin konumuna karşı Lacan, ithamların yanlış olduğunu gösterecek bir cevap verir. Koca bir yıl boyunca seminerlerinde bir duygulanım olarak endişeyi konu etmiş olması Lacan’a göre “duygulanımı hafife almadığının yeterli” kanıtıdır.⁴²

39 İngilizce *affect* sözünü duygulanım olarak tercüme ediyoruz ancak *affect* fiil olarak (*to affect*) kullanıldığında ise etkilemek anlamına gelir. Duygulanım oluşturma kavramını da içerdiği göz önünde bulundurulmalıdır. (ç.n.)

40 Jacques Lacan, *Television, A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*, Norton, New York, [1973] 1990, s. 82.

41 Bkz. Miller; Lacan, *Television* içinde, s. 17.

42 Lacan, *Television*, s. 21. Ayrıca bkz. Seminer XVII: Lacan, *Le séminaire, livre XVII, L’ envers de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (yay. haz.), Seuil, Paris, [1969–70] (1991), s. 168.

Lacan'ın duygulanımı değerlendirmesindeki bu radikal kaymayı nasıl yorumlamalı? Lacan, ilk yıllarda yapısalcılığın baskın olduğu bir *Freud'a Dönüş* stratejisi yürütür ve bu stratejide örtük de olsa, bir gösterene indirgemecilik vardır. Yukarıda bahsettiğimiz kaymanın bu indirgemenin başarısızlığından kaynaklandığını düşünüyorum. Lacan'ın 1950'ler ve 1960'lardaki öğretisinde anlamın hazdan önce geldiği fikri merkezdedir, dersek yanlış olmaz, ancak bu öncelik ilişkisi Lacan'ın kafasını kurcalar durur. Peki neden? Duygulanımsallığa karşı bir saplantısı olduğundan değil elbet. Yukarıda gördüğümüz gibi Lacan, duygulanımı ayrı bir düzey olarak tanımlamamak için elinden geleni yapar. Öyleyse kafası niçin rahat etmez? Çünkü anlamın bu önceliği bir fazlalık üretmeye devam eder ve bu fazlalık, kısmi karakterini ortaya koyar. Bununla da kalmaz, haz üzerine ciddi ciddi düşünmek gerektiğini de gözler önüne serer. Anlama ve simgesele indirgenemeyen, ayrı bir şey olarak haz üzerine (hem kuramsal hem de klinik anlamda) kafa yormak gereklidir. İşte Lacan tam da bu noktada Freudcu metapsikolojiye, bedensel uyarılmalar ile bu uyarılmaların zihinsel alandaki temsilleri arasında bir örtüşmeme olduğu şeklindeki ana fikre döner: “Bedenin enerjilerinin bir kısmı, *Triebrepraesentanzen* [itkinin temsiliyetinin] kütüğüne tümüyle kaydolmayı bir türlü başaramaz. Bir fazlalık, kurtarılamaz bir artık vardır her zaman. Bedendeki serbest enerjiler haznesinin tamamını zihinsel düzeye tutturma süreci hiçbir zaman tam olarak başarılı olamaz”⁴³ Fallusun *objet petit a* (bu fazlalığa verilen isimlerden biri) ile ikamesi Lacan'ın sonraki yıllarda önerdiği çözümlerden yalnızca biridir.

Şüphe yok ki bu süreç çetin bir patikada ilerler. İlk olarak, ikicilik tehlikesi bakidir. Haklarını teslim edelim, hem Lacan hem Laclau, bu tehlikeden kaçınmaya çalışmışlardır. Ancak Lacan bahsettiğimiz bu (ilişkiye dayalı) ikilikten vazgeçmez. Onun yerine, kavramsal parametrelerde bir değişikliğe gider. Lacan'ın kavramsal olarak bedenselden gerçeğe kayması işte bu sebeptendir.⁴⁴ Bu geçiş aynı zamanda Freudcu metapsikolojinin sorunlarını aşmanın da bir yoludur. İtkinin bedensel sınırlardaki kısmı olan libidinal enerjiyle

43 Richard Boothby, *Freud as Philosopher*, Routledge, New York, 2001, s. 286-87.

44 Russell Grigg, “Dualism and the Drive”, *Umbra(a)*, 1, 1994, s. 161.

temsil arasındaki ilişki, ve bunlar arasındaki çalışma biçimi Freud'un yapıtında açık değildir. Örneğin *Instincts and their Vicissitudes*'dan *Repression* üzerine çalışmaya geçildiğinde arada farklar göze çarpar.⁴⁵ Burada önemli olan iki düzey arasındaki ilişkidir. Mesele enerji/libido ve temsil düzeyinin ne ölçüde aynı uzamda, hangi noktalarda aykırı olduklarıdır. Önceki metin düzeyler arasındaki kurucu ilişkiselliğe⁴⁶ vurgu yapıp, itkinin bedensel gücüyle zihinsel temsili arasında net bir ayırım yapmaktan geri dursa da,⁴⁷ *Repression*'da – *The Unconscious* ve birtakım diğer metinlerde de – ikisi arasında çok daha keskin bir ayırım yapılır. İkinci yaklaşımın etkisi daha baskınsa da Shepherdson'un vardığı sonuca katılmamak elde değil: burada basit bir bölünmeden, bir ikicilikten bahsedemeyiz. Önümüzde “farklılaştırmanın hem olanaklı hem de zorunlu olduğu,” iki tarafı da, *extimate*⁴⁸ ilişkileri içinde ayrı ayrı izlemeyi gerektiren daha karmaşık ve düğümlenmiş bir ilişki vardır.⁴⁹

Tam bu noktada, ‘önce’ sorunu adını verebileceğimiz başka (epistemolojik) bir zorlukla yüzleşmek zorundayız. Temsilin öncesinden bahsetmek mümkün mü? Kuşku yok ki simgesel-öncesi, söylem-dışı bir önce var. Lacan bu konuda gayet nettir: “Önce olan bir şey vardır; örneğin Ben bir kendilik ya da O haline gelmeden önce, O başka bir şeydi. Kesinlikle yadsımıyorum bunu. Mesele, O'nun

45 Sigmund Freud, “Instincts and their Vicissitudes”, *On Metapsychology* içinde, The Penguin Freud Library, 11, Londra, [1915] 1991, s. 105–138; ve “Repression”, *On Metapsychology* içinde, s. 139–158. Ayrıca bkz. Charles Shepherdson, “The Elements of the Drive”, *Umbra*, 1, 1997, s. 142.

46 Shepherdson, “The Elements of the Drive”, s. 143.

47 James Strachey, “Editor's Note”, Sigmund Freud, “Instincts and their Vicissitudes”, *On Metapsychology* içinde, James Strachey (çev.), The Penguin Freud Library, 11, Penguin, Londra, [1957] (1991), s. 108.

48 Lacan *intimate* (içten) kelimesinden türettiği bu kavramla iç ve dış arasındaki ayrımı sorgular, bunu yaparken öznenin mahremine dışsal olanı yerleştirir. Bkz. Miller, J.-A., “Extimité”, *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure and Society* içinde, M. Bracher vd. (yay. haz.), New York University Press, New York ve Londra, 1994, s. 74–85. (ç.n.)

49 Shepherdson, “The Elements of the Drive”, s. 143.

ne olduğunu bilmektir yalnızca”.⁵⁰ O’nun ne olduğuna dair fikir edinmenin tek yolu, temsil düzeyinden geçer. Onu ancak dolaylımsız önceliğini kaybettiği zaman bilebiliriz. Lacan burada simgesel-öncesi gerçek enerji ve hidroelektirik barajların işleyişi arasında bir analogi kurar. Richard Boothby’nin gözlemlediği gibi, su akışını tıkayan ve yönlendiren barajın yapısına başvurmadan bir akarsunun enerjisini belirlemek veya hesaplamak imkânsızdır. Akarsunun bir gücü olduğunu farzedebiliriz hatta bunu yapmalıyız da, ancak bir baraj mekanizması olmadan, yani karşısına o gücü hissetmemizi sağlayacak bir engel dikmeden, bu gücü anlam düzeyimize tercüme edemeyiz. Lacan şöyle söyler:

Enerji, akarsunun akımında sanal bir halde zaten oradaydı, demek tamamen anlamsızdır çünkü enerji ancak biriktiği noktada bizi ilgilendirir. Birikim ise makinelerin belli şekillerde işletilmesiyle başlar. Şüphesiz bu süreci akarsu akımından gelen itici bir güç harekete geçirir.⁵¹

Buradaki paradoks şu: temsil ve simgeselleştirmeden öncesini, simgesel-öncesi enerjetik bir alt-tabakayı varsaymak zorunludur ancak bu alt-tabaka, yatırıldığı ve onu baskılayan matrise başvurmadan anlam düzeyine eklenemez. Bir başka deyişle, zihinsel enerjiyi varsayarak başlamak kaçınılmazdır ama başta yapılan bu varsayım belirsiz kalmak zorundadır.⁵² Lacan’ın kendi sözleriyle anlatmak gerekirse, metapsikolojik önvarsayım “doğrusu bütünüyle imkânsızdır... Ancak metapsikolojik terimlerle düşünülmediğinde, psikanaliz bir dakikalığına bile pratik edilemez”.⁵³

Lacan’ın bu paradoksa önerdiği çözüm çift-uçludur. Söylemin sınırlarına (duygulanım ve hazza) söylem ve temsil düzeyinde

50 Boothby içinde Lacan; bkz Richard Boothby, *Death and Desire*, Routledge, New York, 1991, s. 62.

51 A.g.e.

52 A.g.e., s. 62-63, ayrıca bkz. Boothby, *Freud as Philosopher*, s. 147.

53 Boothby içinde Lacan; bkz Richard Boothby, *Death and Desire*, Routledge, New York, 1991, s. 62-63.

bıraktıkları izler yoluyla erişmeye çabaladığımız sürece, dikkatimizi aradaki kurucu ilişkiyi keşfetmeye yöneltmeliyiz. Ancak en kritik nokta budur: bu hamle her ne kadar metafizik bir öğeyi işin içine sokma riski taşısa da, hadım edilmiş simgesel-öncesi olgusallığın (*positivity*) indirgenemez imkânsızlığı, bir diğer adıyla Gerçeğin X'i de kayıt altına alınmalı ve kuşatılmalıdır. Eğer söylem ve söylem alanından taşan şeyler arasındaki etkileşimin yaşandığı görüngüleri (özdeşleşmeden *lalangue*'a, fanteziden *sinthome*'a) anlamlandırmak istiyorsak, bu simgesel-öncesi kurgusu ya da hipotezi (hatta Freud'un *Das Ding*'i ve Lacan'daki *lamella* miti) bir gerekliliktir. Diğer türlü, aralarında bağlantı bulunan iki boyutun (çoğu zaman belirsizleşen) özgüllükleri kaybolacak ve içiçe-geçişlerin hangi koşullarda olanaklı olduğu sorusuna verilecek cevaplar muğlaklaşacaktır.

Burada Lacan'ın radikal jesti, simgeselin tamamen kapsayıcı olduğuna dair fanteziyi katedebilmesidir. Simgeselden kaçan şeyleri anlamlandırmak, simgeselleştirme sürecinin artıklarını açıklayabilmek için – neredeyse katettiği yolun tersine dönmesine neden olan – bir kavramsal dönemeçten geçmeyi göze almalıdır. Kendi söylem evrenini katetmesi ve öğretisini başaşağı çevirmesi gerekir. Lacan bu risk karşısında geri adım atmaz. Bilir ki, bu artığı üretmenin de, ifade etmenin de koşulu ilk olarak dilsel alanın keşfedilmesi ve sonra da katedilmesidir. Bu ters dönüş dilin tüketilmesini gerektirir: dile dair en kapsamlı kavramsallaştırmaların dibine inmemiz, gerçekliğimizin dil tarafından farklı yollarla belirlendiğini/üretildiğini iyice hesaba katmamız gerekir. İşte ancak o zaman dilin ötesinde ne olduğunu öngörebiliriz; ancak bu da yine yalnızca dille ilişki içinde mümkün olacaktır. Hayvanlarda haz ile biyolojik/içgüdüsel beden arasında bir mesafe gözlenemezken, insanlarda dil, ya da gösteren işin içine girer ve tamamıyla başka bir resimle karşılaşırız. Haz doğal süreçlere indirgenemez ve dolayısıyla ancak dilsel alanı tamamıyla tükettikten sonra haz hakkında konuşmaya başlanabilir.⁵⁴ Burada bir paradoks yoktur: dilin ötesine gitmenin tek yolu her şeyi dile indirgemektir; eğer bu gösterene indirgeme gerçek fazlalıklar bırakırsa, radikal bir tersine çevirme pahasına da olsa bu fazlalıklarla son derece titizce baş edilmelidir.

54 Seminer XVII: Lacan, *Le séminaire, livre XVII*, s. 37

Peki Lacan'ın dile dair söylediklerine referansla bu terse çevirmenin terimleri nelerdir? Miller en canlı şekilde anlatır: “Dile kutsal önem atfeden Lacan, son yıllarındaki öğretisinde dili laklak veya boş laf olarak, hatta insanlar için bir parazit olarak nitelemiştir [...] dil ve yapı kavramlarına verdiği önem azalmıştır. Artık bu kavramlar gerçeğin düzeyine taşınmazlar”.⁵⁵ Gerçek, özellikle de haz tipolojileri yoluyla, “Lacan için Freudcu itkidaki Dürtünün (*Drang*) ya da ham gücün karşılığı haline gelir”.⁵⁶ Gösteren düzeyiyle birlikte, bir yandan bu düzeyin ötesine de geçerek, “hazzın gerçeğine bakmak” elzemdir artık. “Gerçeği arayın, anlamı pas geçmeye çalışın, en zarif, en derinlemesine inşaları dahi pas geçin; hatta özellikle bu zarif olanları. Lacan son dönem öğretisinde işte bunu varsayar ve gösterir.”⁵⁷ Hazzın gösterene nazaran kavramsal ve nedensel önceliği vardır artık. İki düzey ayrı ve birbirine aykırı olmakla kalmaz; *jouissance* simgesel düzeyi imgesel bir surete (*semblant*) indiren şey olarak kuramsallaştırılır.⁵⁸

Simgeselin öncelikli olduğu birinci aşamadan geçip, fantezinin katedildiği ve gerçeğin aynı ölçüdeki nedensel gücünün teslim edildiği ikinci aşamaya geldik. İki alanın içiçe-geçişlerine dair yeterli idraka ulaşmak ancak bu noktaya gelindiğinde mümkündür. Anlamlandırmayı *significance*, *jouis-sens* ve *lalangue* çizgilerinde kavramsallaştırmak ancak şimdi mümkün olur. Sayılanlar, dil ve haz arasındaki çizginin muğlaklaştığı, anlam ve duygulanımın, simgesel yapı ve hazzın en sert şekilde birbirine bulaştığı paradoksal alanları ifade etmek için Lacan'ın yarattığı kelimelerin üçüdür.⁵⁹ Lacancı *lalangue* kategorisinin konumu bu açıdan bize çok şey söyler. Dilsel olmayan, dilden önceki ve sonraki bir dilin gücünü ifade

55 Jacques-Alain Miller, “Biologie lacanienne et événement de corps”, *La Cause Freudienne*, 44, 2000, s. 23.

56 Boothby, *Freud as Philosopher*, s. 287.

57 Miller, “Biologie lacanienne et événement de corps”, s. 42.

58 *A.g.e.*, s. 47.

59 Jacques-Alain Miller, “Paradigms of jouissance”, Jorge Jauregui (çev.), *Lacanian Ink*, 17, 2000, s. 10–47.

eder, bunu kuşatır. Simgesel-öncesi biçiminde, bebeğin çıkardığı, anlam ifade etmeyen seslerdir ki bu sesler ihtiyaç ve talep etme, haz ve dil arasındaki sınır çizgisinde konumlanırlar.⁶⁰ İlk haliyle *lalangue*, “dili oluşturan çokanlamlılığın (*polysemy*) birincil ve kaotik alt-tabakasıdır”:⁶¹ Hiç şüphe yok ki dil *lalangue*’dan yapılmıştır.⁶² Üstelik, simgesel hadım *lalangue*’ın bu gerçek boyutunu tamamıyla öğütüp simgeselleştirmeyi başaramaz. Toplumsal-simgesel dünyamız içerisinde varolmakta ısrar eden, kabul edilebilen söylemlerin sınırları içerisinde farklı biçimlerde yeniden yüzeye çıkan bir şey vardır: bazen sevgililerin aralarındaki özel konuşma dillerinde, şiirsel ve kâhinçe söylemlerin bazı çeşitlerinde ya da büyücülerin feveran halindeyken konuşmalarında olabilir (Abrekadabra ne demektir ki?).⁶³ Bu anlamda *lalangue*, dilin içerisinde varlığını ısrarla sürdüren iletişimsel-olmayan, duygulanımsal veçhelere atıfta bulunur. Muğlaklık ve ses-aynılığı (*homophony*) üzerinden işleyen bu veçheler, anlamın ötesinde bir haz üretir:⁶⁴ “duygulanımlar olan etkileri ortaya koyar ve bu yolla bizde duygulanımsal-etkiler yaratır”.⁶⁵

Toplumsal ve Siyasi Yaşamda Söylem ve Duygulanım: Karşılıklı Bağlılık Diyalektiği

Tartışmamızda hassas bir safhaya giriyoruz çünkü özdeşleşmenin önemli olduğu farklı düzeyleri ayrıntılarıyla çizmeye başladık. Simgesel düzey ve dil son derece önemlidir, ancak toplumsal kimliklerin ve siyasi mücadelelerin karmaşık doğasını, siyasal öznelliklerin nasıl inşa

60 Anastasios-Fevos Christidis, *Aspects of Language*, Nisos, Atina, 2002, s. 107 (Yunanca).

61 Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, Londra, 1996, s. 97.

62 Seminer XX: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book XX: Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*, 1972–3, Norton, New York, [1972–3] 1998, s. 139.

63 Christidis, *Aspects of Language*, s. 101-115, 134.

64 Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, s. 97.

65 Seminer XX: Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book XX*, s. 139.

edildiğini, hegemonyanın nasıl elde edildiğini, nasıl yeniden-üretildiğini ve/veya sorgulanacağını/sınırlanacağını kavramayı hedefleyen analizler anlamlandırma düzeyinde kalamazlar. Lacan da Laclau da yapıtlarıyla bize bu yolu gösteriyorlar. Örneğin psikanaliz, ulusal bağlanışların akılcı, bireysel çıkarıcı saiklerle ekonomik koşullara veya kurumsal dinamiklere indirgenemeyeceğine dair bizi uyarır. Sayılan etmenler ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, toplu eylemleri ve milliyetçi hareketlerdeki insan faillliğini araştırmak isteyenler, özdeşleşme sürecinin işleyişini analizlerinin merkezine koymalıdır. Ancak özdeşleşmenin göstergibilimsel veçhelerine dikkat çekmek yeterli değildir. Milliyetçi özdeşleşmeleri istediğiniz kadar yapıbozuma uğrattın, direnen bir şey kalacaktır ve böylesine bağlarda kaymalar yaratmak tam da bu yüzden güçtür. Milliyetçilik gibi söylemlerin evrensel albenisi, insan arzusunu bir kimlik peşinde hareketlendirebilmesinde ve kaybettiğimiz/kurban verdiğimiz (ulusal) hazzın tekrar yakalanabileceği vaadine dayanır. Dolayısıyla milliyetçilik çalışmaları, özdeşleşme süreçlerini ve söylem-duygulanım/haz diyalektiğinin farklı ulusal bağlamlardaki işleyişleri üzerinde durmalıdır. Şüphesiz ulus toplumsallaşma yoluyla içselleştirilen simgesel bir inşadır, ancak bu söylemsel inşaya (hayali) bir istikrar kazandıran, köklerini ulusal tarihimizde bulabileceğimiz bütünsel bir haz ile yollarımızın yeniden kesişeceğini vadeden bir fantezidir. Bu fantezi çoğu zaman resmi kanallar ve anlatılar yoluyla yayılır: eğitim, milli mitler, askeri geçit törenleri gibi birtakım ritüelleşmiş pratikler sayesinde. Ancak bu tip hayali vaatler genelde gayriresmi, çoğu zaman da gizli, müstehcen eylemlerden alınan kısmi haz yoluyla cıalanarak gerçeklik kazanırlar. Bu haz gündelik ritüeller, gelenekler, görenekler, yemek tercihleri gibi yollarla elde edilir. (Özellikle de tüketilen şeylerin diğer kültürler tarafından yemeye elverişsiz, hatta iğrenç bulunduğu örneklerde görürüz bunu.)⁶⁶

Önceki bölümlerde sunulan kuramsal analizi hatırlarsak, başarılı bir toplumsal-siyasi özdeşleşme her zaman birden çok düzeyde

66 Bu çizgide milliyetçi kimliklerin analizi için bkz. Yannis Stavrakakis ve Nikos Chrysoloras, "(I can't get no) Enjoyment: Lacanian Theory and the Analysis of Nationalism", *Psychoanalysis, Culture and Society*, 11, 2006, s. 144–163. Ayrıca Stavrakakis, *The Lacanian Left*, 5. Bölüm.

vuku bulur. Düzeyler farklı olsalar da içiçe geçerek işlerler.⁶⁷ Ancak iş bununla bitmez. Varılan bu sonuca yöneltilecek bir dizi soru var. Süreç içerisinde farklı düzeylerin oluşturduğu sinerji tam olarak hangi biçimlere bürünür? Özellikle de; bu simbiyozun çoğu zaman bir aykırılık/antitez ilişkisinde gibi görünmesini, hatta bazen ihlallere ve/veya direnişe dönüşmesini nasıl açıklayabiliriz?

Burada benim ana hipotezim şu: farklı boyutlar arasında doğrudan bir sinerji olan basit örnekleri bir kenara bırakırsak, kurulu bir düzenin yeniden-üretilmesi genelde karmaşık biçim/güç eklemlenmelerinin gelişmiş biçimlerine bürünür. Daha sonra ise bu eklemlenmeler, birtakım farklı eksenler üzerine dağıtıldıkları bir süreçten geçerler (özel/kamusal, edepli/edepsiz (müstehcen), görünebilir/görünmez, aleni/örtük vb.). Çoğu zaman, süreç sırasında üretilen iki kutbun simbiyotik ilişkisi, bu (değişken) dağılım tarafından gizlenir. Karşıt kutuplaşmanın ortaya çıkışı, hegemonik yapıyı/düzeni yeniden-üreten sinerjinin üstünü örter.

İşyerinde kimliklerin yeniden-üretilmesi bu açıdan güzel bir örnektir. Burada simgesel bağlanış, fantezi ve haz arasındaki gelgitler görülebilir. Bu üçlü, çoğu zaman bağıntısız ve hatta aykırı boyutlarmış gibi görünseler de simbiyotik bir işleyişleri vardır ve iktidar ilişkilerinin, otoriteye bağlanışların sürmesini sağlarlar. Alessia Contu ve Hugh Willmott, Julian Orr tarafından betimlenen Xerox teknisyenlerinin işyeri pratiklerinin karmaşıklığına iddialı bir yorum getirdikleri “Studying Practice: Situating Talking About Machines” (“Pratiği Çalışmak: Makineler Hakkında Konuşmayı Anlamak”) adlı çalışmalarıyla bize çok iyi bir örnek sunarlar. Burada Xerox yönetiminden gelen simgesel komutlar ile teknisyenlerin gerçek pratikleri arasındaki çatışmayı görme imkânı buluruz. Bir tarafta yönetimin, talimatlara birebir uyulmasına yönelik çağrısı, diğer tarafta ise genelde doğaçlamayı ve bürokratik sürecin izin vermediği yaratıcı deneyler yapmayı tercih eden teknisyenler vardır.⁶⁸ Burada

67 Bu çizgide Avrupa kimliğinin ve tüketiciliğin analizi için bkz. Stavrakakis, *The Lacanian Left*, 6. ve 7. Bölüm.

68 Alessia Contu ve Hugh Willmott, “Studying Practice: Situating Talking About Machines”, *Organization Studies*, 27(12), 2006, s. 1771, 1773.

Xerox Yasasının (*simgesel*), teknisyenler tarafından hazla çiğnendiğini (*Gerçek*), teknisyenlerin bundan duydukları gururu (*imgesel*) ve sonuçta da farklı bir iş yapma şekli yarattıklarını görüyoruz. Böylesine ironik ve/veya sinik ihlaller, bazen etkili direniş biçimleri olarak sunuluyor.

Peki buradaki numara nerede? Başta kulağa delicesine mantıksız geliyor olabilir ancak bir ülkünün ihlali ya o ülkünün itaat ve riayet yaratma kapasitesini artırıyor mu?⁶⁹ Böyle bir durumu olasılıklı kılan ihlallerin – ve ülkelere ulaşma yolundaki başarısızlıkların – birer haz kaynağı olmasıdır. Örneğin askeriye'nin, kurumun kamusal ülkülerini (adil ve eşit muamele gibi) ayaklar altına alan ancak gizli tutulan bazı pratikleri ve davranış kuralları vardır; örneğin “ezme” pratikleri veya hoşgeldin törenleri gibi. Erler veya subaylar birliğe yeni katılan acemileri acı ve gurur kırıcı bir dizi deneyime zorlarlar. Ancak bu yaptıklarının, üzerine yemin ettikleri kurumsal ülkelere ters düştüğünü pekâlâ bilirler. Buradaki iddiamız şöyle; bu pratikler ülküleri altüst etmedikleri gibi bir yandan da ülküler, çiğnendiklerinde bir haz alınmasını sağlarlar. Bu haz da dönüp dolaşıp aynı ülküleri yeniden-üretir: “Böylesine bir *kurumsal bilinçaltı*, inkâr edilen müstehcen bir altyüze işaret eder ve tam da inkâr edildiği haliyle bu altyüz, kurumun sürdürülmesini sağlar. Orduda bu altyüz, grup içi dayanışmanın devamını sağlayan müstehcen, cinselleştirilmiş *fragging*⁷⁰ ritüellerinden oluşur.”⁷¹ Fantaziler yoluyla kurulan bu haz, somut ülkülerin ihlali aracılığıyla altüst edilmediklerini, aksine bu ihlallerin o ülkülerin devamını sağladığını iddia eden siyaseten çarpıcı bir fikri görünür kılar. İşte Xerox'ta yaşanan tam da budur. Kuralları çiğniyor gibi görünseler de, Xerox teknisyenlerinin ‘kötü davranışları,’ şirkete yarar sağlayan muhafazakâr bir şekilde işlev görüyor: “Bazı kısa yollar bulan, ayarlamalar yapan ve doğaçlayarak çalışan Xerox teknisyenleri makine tamirat giderlerini ve yedek parça masraflarını en aza indiriyorlar, gecikmelerle ilgili müşteri şikayetlerinin azaltılmasını

69 Jason Glynos, “Self-Transgression and Freedom”, *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 6(2), 2003, s. 1–20.

70 Zizek burada bazı ordulardaki birtakım ritüellerden bahsediyor. (ç.n.)

71 Slavoj Zizek, *Violence*, Profile, Londra, 2008, s. 142.

sağlıyorlar.”⁷² Kamusal olarak benimsenen Yasa’dan kısmi sapmalar “aslında maliyet-etkililik, müşteri memnuniyeti ve esas olarak şirketin kârlılığı için işlevsel” oluyorlar.⁷³ Bu bizi şaşırtmamalı: kendini-ihlal sorunsalından bakıldığında tamamıyla akla yatıyor: “Ülkü ve bunun ihlali yoluyla elde edilen haz *eş-kuruculardır*: biri diğzerinin sürmesini sağlar.”⁷⁴

Bir taraftan simgesel ülkü, ihlal pratiklerinin arkaplanını oluştururken, bir taraftan da bu pratikler sundukları haz sayesinde “ülküye ve yapılandığı hedeflere değer katabilir”.⁷⁵ Herhangi bir hegemonya etkin olmak istiyorsa, muhalefeti içermeli ve onun radikal potansiyelini etkisizleştirmelidir. Hegemonya bu süreç içerisinde bazı değişimlere uğrayacak ancak bu kaymalar hiyerarşik düzenin temel yapıtaşlarının yıkılmasına sebep olmayacaktır. Sonuç olarak egemenlik düzeninin yeniden-üretimi tehdit edilmeyecektir. Dizginleri elinde tutmak isteyen hegemonik ideolojiler, hangi koşullarda ihlal edilebileceklerini ve başarısız olacağı noktaları baştan hesaplamalıdır. Tamamlanmamış bir iktidar yapısı, yani eksik Öteki, eksikliğini dolaylı yoldan kabul eder, özdeşleşmemeye bir noktaya kadar müsamaha eder, öznelerin nefes almasına izin verir, tabii özneler denetim altında kaldıkları sürece.

Slavoj Žižek de son dönem işlerinde, görünürdeki simgesel/yasal düzen ve bu düzenin müstehcen yüzü arasındaki mahrem (*intimate*) ilişkiden bahseder. Žižek, bu kurumsal bilinçaltını adetler alanı olarak tanımlar:

Evrenselliğe direnen etnik tözümüz, ‘yaşamdünyamız’, adetlerden oluşur. Peki adetler nelerdir? Her yasal düzen, ya da açıkça belirtilen normatif kurallara dayanan herhangi bir düzen, sırtını birtakım gayriresmi kurallara dayar. Bu kurallar bize belirtilen normlarla nasıl

72 Contu ve Willmott, “Studying Practice”, s. 1775.

73 A.g.e., s. 1776.

74 Jason Glynos, “Self-transgressive Enjoyment as a Freedom Fetter”, *Political Studies*, 56(3), 2008, s. 687.

75 A.g.e., s. 694.

ilişkileneneğimizi söyler. Normların nasıl uygulanacağını, ya da ne zaman bu normlara aldırmamamızın sorun olmayacağını, hatta ve hatta bunlara aldırmamamızın ne zaman bir hak olarak bahsedildiğini hep bu gayriresmi kurallar yoluyla öğreniriz. Bu gayriresmi kurallar adetlerin alanıdır. Bir toplumun adetlerini bilmek, o toplumda kabul edilmiş normları nasıl uygulayacağımıza dair kuralları bilmek demektir.⁷⁶

Adetler, “çoğu zaman ne olduğumuza dair algımıza ters düşecek şekilde,” “etkin toplumsal varlığımıza beden verirler”⁷⁷ Bir yandan da adetler, ideolojiye en önemli mekanizmasını sunarlar; ideolojinin kamusal mesajı bir dizi müstehcen eklentiler yoluyla sürdürülür ve bu da direnişi hayli zahmetli kılar: resmi düzen değişebilir, ancak esas değişmesi zor olan, “bu müstehcen yeraltı, adetlerin bilinçdışı sahasıdır”.⁷⁸ Dolayısıyla, ideoloji eleştirisinin en temel boyutu “ortadaki yasa metninin değiştirilmesi değil, aksine bunun sanal müstehcen eklentilerine müdahil olmaktır”.⁷⁹

Muhtelif toplumsal-siyasi bağlamlarda gözlenebilen kamusal ülkü ve onun gizlice ihlal edilişleri, başka türlü söylersek sahne arkasında yaşananlar ve sahnede sergilenenler⁸⁰ arasındaki eş-kuruculuk ilişkisi ve simbiyotik bağlantı sosyal antropologlar tarafından, özellikle de *kültürel mahremiyet* sorunsalı etrafında çok iyi belgelenmiştir.⁸¹ Bizi düşünmeye sevkeden bu çalışmalara göre, kamusal kimliklerin üretimi “kendileri kamusal olamayan ancak gerçekliğin ve kamusal şeylerin sahip olduğu değerın vazgeçilmez birer parçası olan ilişkiler ve etkinliklere ait özel bir saha”⁸² yaratmak zorundadır; Michael Herzfeld’in “kültürel mahremiyet” alanı adını

76 Zizek, *Violence*, s. 134.

77 A.g.e., s. 140.

78 A.g.e., s. 143.

79 A.g.e., s. 145.

80 Andrew Shryock, “Other Conscious/Self Aware”, Andrew Shryock (yay. haz.), *Off Stage/On Display* içinde, Stanford University Press, Stanford, 2004.

81 Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy*, ikinci baskı, Routledge, New York, 2005.

82 Shryock, “Other Conscious/Self Aware”, s. 3.

verdiği işte budur.⁸³ Ulus örneğine geri dönecek olursak, Herzfeld'in analizi ulusal kimliğin kuruluşu ve yeniden-üretilişinde işlemekte olan farklı mantıklara işaret eder. Bir tarafta kendini yüceltmenin kendi kendini kuran ayrıntılı ideolojisi, diğer tarafta da “gündelik deneyimde temel bulan, tam da çok daha fazla kirli sırrı taşıyabildiği ölçüde” kazanılan popüler destek; “kültürel mahremiyet bu kirli çamaşırlar mekânıdır her zaman”.⁸⁴

Herzfeld ulusal kimliğin resmi anlatisıyla onun öteki yüzleri (*envers*), kısmi haz sağlayan pratikler ve ihlal fantezileri içeren bu canlı, şairane (toplumsal) kişisel boyutu arasındaki diyalektiği ikna edici şekilde işler. Büyük önem taşıyan bu öteki taraf genelde reddedilir, bastırılır ve örtbas edilir; ancak öneminden bir şey kaybetmez: “Ulusal devletlerin resmi faaliyetleri, kültürel mahremiyetin muhtelif işleyişleriyle aynı anda varolur ve bu biraradalık genelde rahatsız eder, her zaman da sıkıntı yaratır. [...] Ancak ulusal birlik retoriği neredeyse hiçbir zaman bu şekilde yürümez. Yine de ülkenin her yerinde, vatandaşlar – hatta devlet çalışanları – arasındaki birbirini tanıma ilişkisi bunlardan beslenir.”⁸⁵ Bir başka deyişle, “devlet tarafından varlığı çoğu zaman reddedilen, bazen huzur bozucu olsalar da devletin bekasının ironik koşulu olan bu popüler pratikler ve resmi devlet arasında doğrudan karşılıklı ilişki vardır”.⁸⁶ Ulusal kimliğin resmi ve mahrem veçheleri arasındaki bu karşılıklı bağımlılık, yaşam biçimlerimizi kuran ve insanları harekete geçiren bu mahrem toplumsal mekânlar, ulus-devlete dair tepeden inmeci açıklamalarda yalnızca bir anekdotmuşcasına gözardı edilirler.⁸⁷

Aynı bu antropolojik gelenek gibi Lacan'dan etkilenen söylem analizleri de, tepeden bakan akademik yaklaşımların sınırlarının ötesine geçer, araştırmalarda özdeşleşme ve toplumsal yeniden-üretim süreçlerinin gözardı edilen boyutunu, bir diğer adıyla

83 Herzfeld, *Cultural Intimacy*.

84 *A.g.e.*

85 *A.g.e.*, s. 4.

86 *A.g.e.*, s. 5.

87 *A.g.e.*, s. 6, 24.

kültürel mahremiyeti; hazzın idare ediliş biçimlerinin düzenlendiği, fantezisinin kurulduğu ve (kısmen) harekete geçirildiği *öteki sahneyi* ayrıntılı şekilde açıklamaya yönelirler. Herzfeld’in belirttiği gibi, sabit kültürel ülkülere sadık kalmanın şaşırtıcı sonuçları vardır: “Normların günbegün altüst edilmesine izin verir hatta buna teşvik eder.”⁸⁸ Başka bir deyişle, “toplumsal geleneklerin gündelik ilişkilerde uğradığı bozulmalar, hem normların yeniden işlenmelerini hem de sağlamlaşmalarını sağlar”.⁸⁹ Xerox örneğinde gördüğümüz de bu değil miydi? Resmi ülkülerin mekânı olan Kamusal Yasa, açığa vurulduğunda tamamlanmamıştır ve çelişkili görünse de, kendi ihlallerinden gizlice destek alarak ayakta kalır.⁹⁰ Öteki’deki eksiklik bir fantezinin desteğine ve nihai olarak da dolaylı yoldan elde edilen, beden (kısmi) *jouissance*’ına ihtiyaç duyar. (Çoğu zaman paradoksal olan) Karşılıklı ilişkilenişleri içerisinde söylem ve duygulanım, toplumsal ve siyasi kimliklerin, toplumsal-siyasi düzenlerin inşasında ve yeniden-üretimlerinde kurucu rol oynarlar.

Etik-politik Seçenekler ve Sanatsal Pratikler ⁹¹

Hegemonik düzenlerin kendilerini yeniden-üretmekte kullandığı muhtelif kaynakları (simgesel ve duygulanımsal) düşündüğümüzde, eleştirel kuramsal-siyasi müdahaleler için ne gibi seçenekler bulunur? Daha geniş olarak Lacancı Sol adını verdiğim bu sahada iki yönelim öne çıkar. Birincisi Slavoj Žižek tarafından önerilen, toplumsalın bütünlüğünün mucizevi bir yeniden kuruluşunu vaat eden idealleştirilmiş bir eylemin, “radikal eylemin” sapkın istenççiliğidir

88 A.g.e., s. 22.

89 A.g.e., s. 37.

90 Alessia Contu, “Decaf Resistance: On Misbehavior, Cynicism and Desire in Liberal Workplaces”, *Management Communication Quarterly*, 21(3), 2008, s. 369.

91 Bu bölümdeki argümanlar Stavrakakis 2010’daki son bölümde ayrıntılarıyla işlenmiştir. Bkz. Stavrakakis, “On Acts, Pure and Impure”, *International Journal of Žižek Studies*, 4(2), 2010, <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/250/333>.

(*voluntarism*).⁹² Kendi çalışmalarında böylesine bir fantezinin cazibesine ısrarla karşı koydum. Bunun yerine, eylemin karakteri üzerine yorum yapmaya, eylemi olanaklı veya olanaksız kılacak koşulları ifade etmeye çalıştım. Doğru düzgün bir eylem her zaman kirlidir, kusurludur, gerçek ve simgeselin arasında konumlanır, ancak bu, kusurları bastırmak ya da kamufle etmek yerine kusurluluğu kendi dokusu içine kaydeder ve ona bir tema kazandırır. Böyle eylemler, baskın fanteziyi kateden olumsuz jestler değildir yalnızca; aynı zamanda yeni bir eklemlenişin ortaya çıkışına olanak sağlarlar. Bu eklemlenme, olumluluğun (*positivity*) kıyametvari, bütünsel bir yeniden-doğuşuna beden sağlamaz. Eksiklik ile girilen farklı bir *etik* ilişkiyi tanımlar: eksikliğin üzerini örtmek yerine, bu eksikliği kayda geçirmeyi ve kurumsallaştırmayı amaçlar. Peki bu strateji hangi koşullar altında hegemonik bir rol üstlenebilir? Kapanım, saflık ve özdeşliğin cazibesinin ötesine geçebilme, eksikliği ve olay-sallığı kayıt altına alabilme ve dolayısıyla da arzu ve hazzı *fallik* kristalleşmeden ayıklama yeteneğimiz birinci koşuldur. Freudcu ve Lacancı bakış açısından bu, (bütünüyle üretken) bir *yas* sürecini ve yas tutabilme yetisinin geliştirilmesini gerektirir, ki bu özellikle de Sol için önemli bir derstir. İkinci bir koşul, eksiklikle kurulacak radikal demokratik özdeşleşmenin duygulanımsal değeri ile ilgilidir. Buradaki önemli soru şudur: bu alternatif eklemlenişin ifadesine ve diferansiyel kateksisine izin verecek şekilde hazzın (etik) idaresi nasıl olmalıdır? Burada Lacan'ın çizdiği, na-tamam dişil haz bize yardımcı olabilir.⁹³

Peki, eksikliğin dönüşlü kurumsallaştırılışına ve hazzın bununla ilişkilendirilebilecek etik kalıbına dikkat çeken ne gibi örnekler verilebilir? 1) Eksikliğin kabulü gerçekten çekici olabilir mi, etrafımızda bunun maddeleştirdiğini görüyor muyuz? 2) Tanımı gereği geçici olan na-tamam (dişil) hazla karşılaşmalar içerebilir ve bunları teşvik edebilir mi? Metnin kapanış bölümünde öne süreceğim argüman şu: Güncel sanat, eksikliğin simgesel düzeyde kayda

92 Zizek'in pozisyonunun ayrıntılı bir eleştirisi için bkz. Stavrakakis, *The Lacanian Left*, 4. Bölüm; ve bkz. Stavrakakis, "On Acts, Pure and Impure"

93 *Jouissance*'ın eril ve dişil kalıplarının buna yakın bir karşılaştırması için bkz. Madra ve Özselçuk, bu kitapta, s. 211-214.

geçirilişinin sanatsal haz biçimleriyle ilişkilendirildiği birçok örnek bulabileceğimiz bir alandır. Dahası, bu ilişkilenişler tatmin veren düşünömlü (*reflexive*) yüceltme eylemlerine de örnekler sunar. Ve göreceğimiz gibi yüceltme hiçbir zaman yalnız başına başarılmaz, her zaman bir çeşit kamusal alan da yaratır.

Psikanalitik yorumlardan zaten biliyoruz ki, “gerçek yaratımın kaynağı bilgideki boşluktur” ve “sanatçı bunu boş tutmaya” gayret eder,⁹⁴ ona kamusal görünürlük kazandırmaya çalışır. Bu noktaya dikkat çekmek için Serge André yazarların “zihinsel iştahsızlığından” (*mental anorexia*) bahseder: “Yazar bir zihinsel iştahsızlık vakasıdır. Yemek değil, konuşma etrafında kristalleşen bir iştahsızlık biçiminden dolayı rahatsızdır ve bundan haz alır (çünkü bunu değerli bir şeymiş gibi geliştirmiştir). Konuşmak istemez; konuşarak tatmin olmayı reddeder; avam söylemin onu tıkabasa doldurmak istemesi bir yana, konuşmanın onu paylaşmaya davet ettiği sıradan, standartlaşmış kelimelerden beslenmek istemez. Yazar konuşmayı ve bu yolla kurulan toplumsal bağı reddederek işe başlar.”⁹⁵ Başvurduğu yer temsil dilini ve anlamı parçalayan o boşluktur ve bu yolla yazar, “dili ve dille kurulan ilişkiyi yenileme” gücünü elde eder.⁹⁶ Gerçek yaratım Öteki’deki eksikliğin böylesine bir öz-eleştirel kaydına dayanır. Bu hamle, na-tamam’ın çelişkili keyfini üretir ve dilin toplumsal kuru(lu)munun konumunu etkiler. Şimdi inceleyeceğimiz görsel ve kamusal sanat işlerinde de böyledir bu.

Anish Kapoor’un boşlukla oynadığı oyunlardan Doris Salcedo’nun, Tate Modern’daki Turbine Hall içinde yarattığı etkileyici “olumsuz mekân” *Shibboleth*’e, Hans Haacke’den NSK ve NSK devlet projesine⁹⁷, Hirschhorn’dan Luchezar Boyadiev’in anıtı yapıbozuma uğratmasına, verilen mesaj açıktır. Sanatsal pratikler bugün içinde bulunduğumuz siyasi çıkmazı anlamamıza yardımcı

94 Serge André, “Writing Begins Where Psychoanalysis Ends”, *Umbr(a)*, 2006, s. 151-52.

95 *A.g.e.*, s. 165.

96 *A.g.e.*, s. 160, 158.

97 Yeni Sloven Sanatı anlamına gelen *Neue Slowenische Kunst*’un kısaltmasıdır. NSK devlet projesi de bu çevrede üretilen bir çalışmadır. (*ç.n.*)

olabilir. Ortaya çıkan demokrasi-sonrası düzeni sorunsallaştırma, bu düzenin ürettiği sıkıntılara ve muhtelif (yerel ve küresel) yan etkilere dikkat çekmek ve demokratik vatandaşlığa tekrar yaşam kazandırmak gerek. Başka türlü söylersek, giderek siyasal-sonrası ve demokrasi-sonrası biçimlere bürünen kamusal alanı yeniden-siyasallaştırma ihtiyacı giderek artmakta. Ancak böyle bir yeniden-siyasallaştırma, sol-kanadın spekülative ütopyacılığının ve voluntarizminin taşıdığı tehlikelere karşı tetikte olmalı, iktidar yapılarının yeniden-üretiminde kendi kişisel rolümüzün bilincine varmalı, ve bilinçli bilginin bu ilişkilerde bir kayma yaratmadaki yetersizliğinin farkında olmalıdır. Bir diğer deyişle, burada gereken, hem bilişsel hem de duygulanımsal düzeylerde işlev görecektir, dizginlenmiş bir yeniden-siyasallaştırmadır. Bu sayede iktidar yapılarıyla uzlaşıklığımızın çoklu (bilinçli ve bilinçdışı) biçimlerinin sorumluluğunu üstlenebiliriz. Güncel sanat böylesine bir yeniden-siyasallaştırmanın en güçlü faillerinden biri olarak ortaya çıktı. William Kentridge’in yapıtları (çizimleri, filmleri, metinleri) bunu açıkça ortaya koyar.

Kentridge’in siyasal yönelimini yalnızca kökenleri (Güney Afrika); ailevi arka planı (babası önde gelen apartheid-karşıtı avukatlardan biriydi) ve eğitimi (güzel sanatlardan önce siyaset okudu) göstermez. Çalışmalarının dokusu ve çalışmalarını algılayış biçimi de (ve de başkaları tarafından algılanışı) derinlemesine siyasidir. Şu anda deneyimlediğimiz siyasal-sonrası sıkıntılara cevap verir: Kentridge’in işleri “insanların çoğunun haklarından mahrum edildiği ve siyasal süreçlerle ilişkilerinin koparıldığı bir ülkeye – hatta bir dünyaya – müdahale niteliğindedir. Çalışmalarında kesin cevaplar vermeksizin bazı meselelere değinmeye çalışır.⁹⁸ Taşkın, aşırı ve gündelik olanı biraraya getiren Kentridge, “(her izleyicinin özdeşlik kurabileceği) gündelik yaşamın özgüllükleri ile daha geniş ahlaki ve etik meseleler arasında bağlantı kurmayı” başarır.⁹⁹

98 Elizabeth Ann Macgregor, “Foreword”, *William Kentridge* içinde, Museo d’Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Skira, Milano, 2004, s. 13.

99 Carolyn Christov-Bakargiev, “On Defectability as a Resource: William Kentridge’s Art of Imperfection, Lack and Falling Short”, *William Kentridge* içinde, Museo d’Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Skira, Milano, 2004, s. 33.

Üstelik çalışmalarının siyasallığı fetişçi, ütopyacı, spekülâtif solculuğun mutlakiyetçi biçiminde değil, iktidar ilişkilerinin ve iktidara yönelik ilişkilerin muğlaklığına karşı bizi uyaran, gelişkin bir şekilde siyasaldır. Bu sayede demokrasinin hem sınırlarının hem vaatlerinin bilincinde olmayı başarır. Kentridge, “ben siyasi bir sanatla ilgiliyim” diye yazar ve ekler; “bu, muğlaklığın, çelişkinin, tamamlanmamış jestlerin ve belirsiz sonların sanatıdır; iyimserliğin, hemen yanı başında duran nihilizm tarafından denetlendiği bir sanattır (ve siyasettir)”.¹⁰⁰ İşlerinin siyasi çıkarımları üzerine konuşurken, kendi konumunu “bir tür belirsizliğe yönelik bir polemik” olarak savunur ve görecilikten kendini ayırştırmak ister: “Muğlaklığı ve çelişkiyi içermeye çalışan bir sanata veya siyasete ihtiyaç duyduğumuzu söylemek, ne bazı şeylerin kötü olduğunu değiştirir ne de onları kötü oldukları gerekçesiyle mahkûm etmekten vazgeçmemizi gerektirir. Ancak kendi çözümlerinin kesinliğine ikna olmuş kişiyi bu tutumundan vazgeçirebilir. Yanılabilirliğimizi kabul etmemiz, kesinlik veya otoriterliğin nasıl felaketlere yol açabileceğini anlamamız gerekir.”¹⁰¹

Kentridge siyasal-sonrası sıkıntılardan kaçmanın otomatik bir yolu olmadığını farkındadır. Deneyimlediğimiz sıkıntıdan daha rahatsız edici olan, bu sıkıntılarla ne kadar kolay uzlaştığımızdır: “Bu durumun temel özelliği ayrıklıktır; gündelik yaşamın tamamlanmamış, çelişkili öğelerinin, dürtülerin, duyumsamaların durmaksızın devam eden akışından oluştuğu gerçeğidir. Benim ilgimi çeken şey ise bu ayrıklığın kendisi değil, bizim bu ayrıklıkla kolayca uzlaşıyor olmamız. Anlık hareketlerden fazlasının bizi harekete geçirebilmesi için çok güçlü bir kişisel şok yaşamamız gerekir.”¹⁰² Bu da kişisel

100 William Kentridge, *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films*, Goodman Gallery, Johannesburg, 1992.

101 William Kentridge, “Interview to Carolyn Christov-Bakargiev”, Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev ve J. M. Goetzee, *William Kentridge* içinde, Phaedon, Londra, 1999, s. 34.

102 William Kentridge, “Art in a State of Grace, Art in a State of Hope, Art in a State of Siege”, Standard Bank National Festival of the Arts’da verilen konferans metninden alıntı, Grahamstown, 1986, *William Kentridge* içinde, Museo d’Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Skira, Milano, 2004, s. 68-69.

dahil oluşlara, Kentridge'in "dolaylı sorumluluk" dediği meseleye getirir bizi. Kentridge, siyasal dünyanın bizi "kişisel olarak etkileme" şekilleriyle özellikle ilgilidir. Aslına bakılırsa kendi eserlerini de bu yönde konumlandırmıştır: "Apartheid'ı izleyen yıllarda Kentridge, çizim ve filmlerinde ayrıcalıklı azınlığın üyesi olmanın ağırlığını dışavurmaya başlamış, dolaylı sorumluluk mefhumunu ve bu mefhumun çıkarımlarını keşfetmiştir."¹⁰³ Her zaman, zaten suçluyuz: "Apartheid yıllarında yaşananlara dair bildiklerimizin, yarım yamalak bildiklerimizin ve bilmediklerimizin sonuçlarına dair sorumluluk üstlenmemiz gerekir."¹⁰⁴

Kentridge ve ailesi Apartheid'a karşı durmuş ve direnmiş olsalar da, böyle bir sorumluluğun üstlenilmesi çalışmalarında en radikal temsillerini bulur. Jes Fernie bu üstlenişi şöyle betimler:

Kentridge'in yaptığı üçüncü film *Mine*'da, Soho Eckstein, emeğinin meyvelerini yiyen bir maden sahibidir. Yatağında takım elbisesiyle oturken kahvaltısı önüne koyulur. Kahve makinesinin pistonunu tepsisinin içine bastırarak, gürültülü, klostrofobik, cehennemi andıran bir madene doğru bir yolculuğa başlar. Burada sefalet, fiziksel hapsediliş ve sondajın vahşi sesi korkunç bir netliktedir. Yerin altındaki ve üstündeki mekânlar arasındaki zıtlık, Eckstein'ın toprağı ve istihdam ettiği emekçileri sömürmesini çağırıştırır. Sebep olduğu acılardan haberi yoktur ve bu da onu insanı aciz kılan suçluluk hissinden kurtarır. Eckstein'ı (ya da Kentridge'in, Übü de dahil olmak üzere, diğer tüm karakterlerini) basitçe kötünün temsilcisi olarak konumlandırmadığımızın farkına vardığımızda filmdeki çelişkiler ve muğlaklıklar ortaya çıkar. Eckstein da bizden biri ya da içimizdeki bir şeydir. Eckstein'ın Kentridge'e olan fiziksel benzerliği ise çarpıcıdır. Hatta Kentridge, Eckstein karakterini avukat ve 20. yüzyılın ilk yarısında Güney Afrika Emek Partisi'nden milletvekili olan dedesi Morris Kentridge'den esinlenerek oluşturduğundan bahseder. *Ubu*

103 Christov-Bakargiev, "On Defectability as a Resource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short", s. 34.

104 Kentridge, Fernie içinde; bkz. Jes Fernie, "William Kentridge: Four Films", University of Essex Galerisi için Sergi Metni, Ocak - Şubat 2007.

Tells the Truth (1997) adlı filmdeki itici başkarakterin fiziksel yapısı da Kentridge'in kendisine – özellikle de stüdyosunda çekilmiş çıplak fotoğraflarına – dayanır.¹⁰⁵

Kentridge, adaletsiz hegemonik düzenlerin bir parçası oluşumuzla ilgili bir dönüşüm yaratmak istiyorsak saf bilginin yetersiz olduğunun farkında olduğu için böyle bir stratejiye ihtiyaç duyar. Italo Svevo'nun Zeno'suna duyduğu hayranlık da bilgi – hatta kendini bilme – ve eylem arasındaki bu boşluğun farkındalığından dolaydır. “Svevo'nun romanındaki kahraman Zeno'nun kendini bilme şekli kayda değerdir. Ancak bu bilgi etkisizdir. Kendini bilmesinin Zeno'yu eylemeye zorlamadaki mutlak yetersizliği, ya da bazen onu eylemekten alıkoyması çok tanıdık geliyor.”¹⁰⁶ Herhangi bir öznel değişimin ilk adımı, kendi semptomumuza bulaşmışlığımızın – doğrudan ve dolaylı, bilinçli ve bilinçdışı, bilişsel ve duygulanımsal – sorumluluğunu üstlenmektir: Lacancı terimlerle söylersek *semptomumuzla özdeşleşmemiz* gerekir, kendi esaretimizi mümkün kılan, şeye (travmatik) bağlanışımıza anlam kazandırmaktır. Kentridge'in güncel sanat dünyasındaki yeri bize gösteriyor ki, bulaşmışlığın böylesine aktif ve yeniden-siyasallaştırıcı bir şekilde kaydedilmesi, geniş çevrelere çekici gelebilecek estetik-siyasal tatminin etik bir biçimini üretebilir. Aslına bakarsak, “bazı sanat eserleri, rahatsız edici ve tahrik edici yollarla bizi travmatik karşılaşmaların sınırlarına taşırlar. Bu karşılaşmalar acı verseler de estetik anlamda keyifli de olabilirler”.¹⁰⁷ “Edinilmiş görüşlerin yeniden-değerlendirilmesine yol açan bir iç çatışma ve bir huzursuzluk hissi yarattıkları” ve kendimizi ve toplumumuzu sorgulamaya teşvik ettikleri ölçüde bu tip sanat eserleri, hakiki demokratik potansiyel taşırlar.¹⁰⁸

105 A.g.e.

106 William Kentridge, “Zeno at 4 A.M. – Director's Note”, *William Kentridge* içinde, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Skira, Milano, 2004.

107 Gene Ray, “HITS: From Trauma and the Sublime to Radical Critique”, *Third Text*, 23(2), 2009, s. 135.

108 Charles Hersch, *Democratic Artworks*, SUNY Press, Albany, 1998, s. 8.

Michael Landy'nin meşhur işi *Break Down*'da – mülkiyet ve tüketiciliğe kendisinin de bulaştığını aktif şekilde test etmenin bir yolu olarak – tüm eşyalarını sistemlice yok etmesi, fallik hazzın feda edilmesinden elde edilebilecek, geniş çevrelere çekici gelebilecek başka türlü bir tatmine işaret eder. *The Guardian*'ın olayı haber ediş biçimini uzun uzun paylaşmakta fayda var:

İngiltere'deki en ünlü alışveriş caddesi olan Oxford Street, geçen yıllardan daha rahatsız edici sanat olaylarından birine ev sahipliği yapıyor. Michael Landy'nin *Break Down*'u, Marble Arch'ta bir zamanlar C&A mağazası olan binada konumlanan alternatif bir alışveriş terapisi. Terkedilmiş büyük bir mağazanın içi, uzun, kıvrımlar çizen bir otomatik taşıyıcı bant ile donatılmış. Bant insana *The Generation Game*'de üzerinden hediyelerin geçtiği o meşhur taşıyıcı bandı hatırlatıyor ve sanki tüketicinin sıfır-yılıymış gibi bir his veriyor. Bantın üzerinde ise Michel Landy'nin çeşitli seviyelerde parçalanmış eşyaları tepsilere doldurulmuş şekilde dolanıyor.¹⁰⁹

Landy'nin işi temsili önem taşır: (tüketicici) gerçekliğimizi geçici olarak askıya almayı riske etmekle kalmaz, Öteki'deki eksikliği kucakladığı gibi, bir yandan da hegemonik düzene kendisinin nasıl dahil olduğunu gösterebilmek için bir bedel öder. Ödenen bedeli bir temaya bürümek, böylesi eleştirel bir eylemdeki yas süreci için zaruridir. Landy ve Julian Stallabras arasında geçen tartışmada da okuduğumuz budur: “JS: Bazı insanlar bu işi tüketiciliğe bir saldırı olarak okuyacaklar. ML: Evet insanlar öyle okuyacak, yani bu bir saldırı zaten. Ancak bu tersine çevrilmiş bir saldırı, çünkü bu bana yönelik bir saldırı. Şunu sormak istiyor: tüketiciliği çağımızın en güçlü ideolojisi yapan nedir?”¹¹⁰ Gerçek ve simgeselin kesişiminde

109 Tim Cumming, “The Happiest Day of my Life”, *The Guardian*, 17 Şubat 2001, <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/feb/17/shopping.books> (10 Mart 2010 tarihinde indirildi).

110 Julian Stallabras, “‘A Production Line of Destruction’: Parts of a Discussion Between Michael Landy and Julian Stallabras”, 2000, s. 6–7, http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/essays/Landy.pdf (15 Mart 2010 tarihinde indirildi).

eksikliğin bu kucaklanışı kendi hazzını üretir ve hem bilişsel hem de duygulanımsal düzeyde seyircinin takdirini kazanır:

Geçen haftaki özel gösterimde, taşıyıcı bant planlanan projeyi harekete geçirdiğinde ne hissedeceğini hâlâ bilmiyordu. Ertesi gün bana hayatının en mutlu gününü yaşadığını söyledi. İnsanların gözyaşlarına boğulduğunu görmüştü. İnsanların bantın üzerinden bazı eşyaları arakladığını da gördü, ama tüketicilik böyledir zaten, beklediğimiz şeyin bir parçasıydı. [...] Landy'nin *Break Down*'u bir şeyleri sergilemek yerine, izleyenleri içeriden bir geziye çıkarıyor. Sahip olduğu şeyleri tüketiyor, modern hayatın kişisel eşyalarından kurtuluyor ve tam da hiçbir şey kalmadığında ne olacağını keşfetmek istiyor.¹¹¹

Şimdi daha tartışmalı bir örneğe geçiyoruz. Antony Gormley, işlerinde kendi bedenini model olarak kullanan bir diğer sanatçı, ancak Kentridge'den çok daha farklı yollarla (ona kıyasla daha az düşündürücü veya ilham verici olduğunu iddia edebiliriz) yapıyor bunu. Yine de son dönemdeki *One and Other* isimli kamusal sanat projesi gösteriyor ki, Öteki'deki eksikliği kaydeden işler, Batı'nın siyasal-sonrası başkentlerinin göbeğini yeniden-siyasallaştıracak görünürlükler yaratıp, popüler çekicilik kazanabilir. Bu bize Claude Lefort'un modern demokrasi tanımını anımsatıyor. Lefort'a göre demokratik bir rejimi tanımlayan özellik, iktidarın yuvasının boş bir mekân olarak kalması ve yalnızca geçici olarak işgal edilebilmesidir. Peki Gormley ne yaptı? Londra Belediyesi'nin bir dizi sanatçıya sunduğu, işlerini Londra'nın Trafalgar Meydanı'nda boş duran dördüncü heykel kaidesi üzerinde sergileme fırsatını Gormley, hakiki bir demokratik deneyi harekete geçirmek için kullandı. Üzerine genelde kraliyet ailesinin ve ordu generallerinin heykelleri dikilen boş kaidenin üzerine yaptığı heykellerden birini yerleştirmek yerine Gormley, insanları bu mekânı bir saatliğine geçici olarak işgal etmeye davet etti. Yapılan çağrıya, daha önce görülmemiş düzeyde yanıt geldi. Projenin resmi internet sitesinde okuduğumuza göre, "Kaide en az 2.400 kişi tarafından altmışar dakikalığına işgal edildi. Başvuran

111 Cumming, "The Happiest Day of my Life"

35.000 kişi arasında rastgele seçilen 2.400 kişi Shetland Adaları'ndan Penzance'a kadar uzanan farklı yerlerden geliyordu. Yaşları 16 ve 84 arasında değişen 1.208 erkek ve 1.192 kadın projede rol aldı. 100 gün süren proje süresince internet sitesi 7 milyondan fazla tıklandı. Proje, fotoğraflara ve bloglara, tweetlere ve gazete makalelerine konu oldu. Alkışlayan da sert dille eleştiren de oldu projeyi; kısaca Birleşik Krallığın kültürel dokusunun bir parçası oldu”

Gormley kendi sanat işlerini sergileyebilme şansını, kura çekilerek yapılan bir seçimin ortaya çıkaracağı, kamusal alanı radikal çoğulcu anlamda demokratikleştirmek olarak tanımlanabilecek bir girişim uğruna feda etti. İlginçtir ki bu proje katılım arzusunu harekete geçiren eksikliği estetik-siyasal olarak kurumsallaştırmakla ya da Nicole Loraux'nun deyiimiyle “bölünmüş kent” ile girilecek önceden kestirilemez bir karşılaşma riskini ortaya çıkarmakla kalmadı, yeni öznellik biçimleri ve katılım olayına sadakat biçimleri de yarattı. Katılan insanlar kendilerine “kaideciler” adı vererek, bu yenilikçi ve tatminkâr demokratik deneye duydukları sadakatin altını çiziyorlar. Her hakiki eylemin çekirdeği işte bu noktada bulunur; bir şeyi başlatan bireyin eyleminde değil, dışlananlar ve seslerini duyurmak isteyenler tarafından verilen bu toplu karşılıklarda, kendine özgü bir na-tamam ortaklık türünün yaratılmasında yatar. Ancak Gormley'nin işini önemli kılan bir başka sebep daha var: demokratik bir kurum olan kura çekmeyi tekrar işler hale getirmiştir. Bireysel yeteneğe dayalı aristokratik hedeflerin hüküm sürdüğü, teknokratik Üniversite Söylemi tarafından düzenlenen toplumsal-kültürel bir alan ve siyasal-sonrası bir siyaset bağlamı içerisinde konumlanan sanatsal bir sahada yapmıştır bunu. “Kura çekilişlerinin güçlü bir unutturma sürecinin nesnesi olduğu”¹¹² düşünöldüğünde, *demokrasinin bu kurucu skandalını* kucaklamak, çok değerli bir eşitlik geleneğini tekrar canlandırmak ve sivil kuraları tekrar gündeme getirmek adına önemli destek sağlar.¹¹³ Bu anlamda Gormley'nin işi, etkileri ne kadar sınırlı olursa olsun, “siyasi fikirler ve ölküleri duyular âlemine ve bireylerin ahlaki ve

112 Jacques Rancière, *Hatred of Democracy*, Verso, Londra, 2006, s. 42.

113 Oliver Dowlen, *Sorted: Civic Lotteries and the Future of Political Participation*, MASS LBP, Toronto, 2008.

hissi yaşamlarına” taşıyan türden bir siyasi sanattır. Bu, “vatandaşları eğiterek”,¹¹⁴ sorgulamayı ve agonistik katılımı, eksikliğe ve olumsuzluğa dair bir farkındalığı teşvik ederek demokrasiyi destekleyebilecek bir tür sanattır.

Doğal olarak, (mükemmel olmayan) böylesi eylemler er ya da geç yerleşik kurumlar ve hatta piyasa tarafından sisteme dahil edilebilirler. Kentridge, iktidar yapılarıyla girdiğimiz örtük suç ortaklığını değiştirmeyi başaramadı. Landy’nin işi de tüketiciliğin bir anda güç kaybetmesiyle sonuçlanmadı.¹¹⁵ Birçoğunun Yeni İşçi Partisi’nin kamusal sanat vizyonu ile ilişkilendireceği “meşhur sanatçı” Gormley, siyasal-sonrası akımları tersine çeviremedi.¹¹⁶ Dahası, bahsi geçen sanatçıların bu işler yoluya kendi görünürlüklerini artırdıklarına şüphe yok, hatta belki de “piyasa değerleri” de katlanmıştı. Ancak tamamlanmamış olanın kısmi hazzını hayal bile edilemeyecek sahalarda kucaklayan ve de kısmen de olsa birtakım (sınırlı) kamusal alanları bu çizgi etrafında yeniden yapılandıran işler, belki de kendilerinin bilinçli şekilde düşündüklerinin veya kabul edeceklerinin çok ötesinde bir meydan okuyuş sergiliyorlar. Peki bu işleri neden uygun örnekler olarak kabul etmeyelim ki?

Eninde sonunda sisteme dahil olmak kaçınılmazdır. Sanatın, değişim yönündeki baskıları ve enerjileri ehlileştirerek statükoya

114 Charles Hersch, *Democratic Artworks*, SUNY Press, Albany, 1998, s. 3.

115 Hatta Landy, eyleminin, tüketiciliğin en temel seçimine dönüşebileceğinin de bilincinde: “JS: Bu proje bana potlach ve hediyelerin önemli rol oynadığı ekonomiler üzerine yazılanları hatırlattı. Bazı şeyleri imha etmek, ki bazen bu şeyler çok değerli de olabilir, bir toplum için merkezi rol oynayabilir: büyük Maya kenti Chichen-Itza’da büyük ve dik bir kuyu var ve dibi suyla dolu. Bazen değerli eşyalar, bazen ise çocuklar kurban edilmek amacıyla bu kuyuya atılıyor. (Arkeologlar kuyunun içinden hazineler çıkarmışlar.) İmha etmek de göstere göstere tüketmenin bir yolu olabilir: bu senin için bir şey ifade ediyor mu? ML: Tabi, bir açıdan benim yaptığım şey bir çeşit lüks. İşin tamamıyla negatif algılanmasını istemiyorum. Bir anlamda bu iş tüketicinin temel seçimidir” (Stallabras, “‘A Production Line of Destruction’: Parts of a Discussion Between Michael Landy and Julian Stallabras”, s. 4).

116 SkyArts ile ilişkilendirilen ve medyada müthiş yer bulan proje, tüm süreç boyunca sorgulamak istediği siyasal-sonrası gerçekliğin suç ortağı olmakla suçlanma riskini taşıyordu.

ideolojik destek verdiğinin ve böyle bir işlevi gerçekleştirebileceğinin farkındayız.¹¹⁷ Marcuse de sanatsal anlam arayışının kendi içinde bir hedefe dönüşebileceğini ve “egemen tüketim etiğine dahil edilebileceğini” söyler.¹¹⁸ Psikanaliz de, başlangıcından itibaren *nza mühendisliğinin* hizmetine girmiştir. Freud’un yeğeni Edward Bernays, ABD’deki halkla ilişkiler sektörünün öncülerindendi. Böyle dahil edilişler/ehlileştirmeler gerçekleştiğinde dönüştürücü yönelimler, hedeflerine yeni yönler belirlemeli, çatışkı hudutlarını yeniden çizmelidir. Herhangi bir mücadelede, iktidar ve direniş arasındaki kirli, ‘süreğen, çoğul ve tahmin edilemez’ diyalektikten¹¹⁹ başka bir yol yoktur.¹²⁰ Bir kerede yaşanıverecek dramatik sahneye dair Zizekçi öngörüü paylaşacaksak o zaman durum farklı tabii. Lacancı etik yönelim içerisinde şunları ümit edebiliriz; sistem tarafından içeriliş ve yenilikler arasındaki kaçınılmaz diyalektiği eksikliği kurumsallaştırarak daha devingenleştirmek; duyulanın (sürekli) yeniden-dağıtımına yeni ritimler getirmek ve kapitalizm-sonrası yenilikçi seçeneklerin ifade edilmesine imkân vermek.

İngilizce’den çeviren: Can Evren

117 Gene Ray, “Toward a Critical Art Theory”, Rauning, Gerald & Ray, Gene (yay. haz.) *Art and Contemporary Critical Practice* içinde, MayFly Books, Londra, 2009, s. 80.

118 Charles Hersch, *Democratic Artworks*, SUNY Press, Albany, 1998, s. 170.

119 Peter Fleming ve Andre Spicer, “Beyond Power and Resistance”, *Management Communication Quarterly*, 21(3), 2008, s. 305.

120 Bu özellikle sanat söz konusu olduğunda doğrudur. Gene Ray’in dediği gibi “sınıflı toplumlarda ruhun tüm üretilişleri hakikat ve sahtelik, mutluluk ve yalan-mutluluk, mutluluk vaadi ve barbarlık işaretleri arasındaki karışıklıklardır. Eleştiri, toplumsal kültürel eserlerde gömülü olan sahteliklere meydan okur ve bu eserlerde gizli olarak varolan hakikati ortaya çıkarmayı amaçlar” (Ray, “Toward a Critical Art Theory”, s. 138).

n



ISBN 978-975-8686-57-5



9 789758 686575