

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>

山寨



Byung-Chul Han

ÇAKMA

Çince Yapıbozum



Telemak

ÇEVİRİ: SİBEL ATAM

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

BYUNG-CHUL HAN

1959, Seoul doğumlu Koreli-Alman filozof Han, Freiburg üniversitesinde Heidegger üzerine doktora yaptı (1994). Basel ve Karlsruhe'de uzun yıllar dersler verdi. 2012'den beri Universität der Künste Berlin'de ders veriyor. 2010'da yayımlanan *Müdigkeitsgesellschaft* (*Yorgunluk Toplumu*) ile denemeci olarak uluslararası üne kavuştu. Türkçe'ye birçok eseri çevrildi.

SİBEL ATAM

1973, Ankara doğumlu. Özel Kadıköy Kız Koleji'ni müteakip All Saints American University'nin Marketing bölümünden mezun oldu. Uzun yıllar özel sektörde çalıştıktan sonra çeviriye yöneldi. Yazar ve çevirmen olarak ürünler vermeye devam ediyor.

Byung-Chul Han

山寨
ÇAKMA:
ÇİNCE YAPIBOZUM

Türkçesi: Sibel Atam



Telemak Kitap: 06
Serbest Radikaller: 03
Sertifika No: 49472
ISBN: 978-605-74522-6-9
1. Baskı, Eylül 2021

Byung-Chul Han
山寨
Çakma: Çince Yapıbozum
Orijinal Adı:
Shanzhai: Dekonstruktion auf Chinesisch
© 2011 Merve Verlag, Berlin.

İngilizce'den Çeviren: Sibel Atam

Genel Yayın Yönetmeni: Selim Karlıtekin
Kapak: Ömer Faruk Yıldız
Dizgi: Fatih Mutlu

Baskı:
Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş.
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad.
2622. Sok. No: 6/13 Bağcılar/İstanbul
Tel: (212) 446 05 99
Matbaa Sertifika No: 20699

Telemak Kitap
Erenköy Mh. Hatboyu Sk. No.6A, 34738
Kadıköy / İstanbul
Tel: (216) 467 39 48
E-Posta: editor@telemakkitap.com
Web: www.telemakkitap.com

Telemak Kitap, Karint İnşaat Taah. Yayıncılık
Danışmanlık ve Bil. Hiz. San ve Tic. Ltd. Şti.'nin
tescilli markasıdır.
Çakma: Çince Yapıbozum kitabının
yayın hakları Telemak Kitap'a aittir.

İÇİNDEKİLER

QUAN: DÜSTUR, 7

ZHEN JI: ORİJİNAL, 13

XIAN ZHAN: EĞLENCE MÜHÜRLERİ, 47

FUZHİ: KOPYA, 71

SHANZHAI: ÇAKMA, 79

GÖRSELLERE DAİR, 85

權

QUAN: DÜSTUR

Çinlilerin, özlerinde yalan söyleme yatkınlığı olduğu yakıştırmasını yapan kişi, ne şaşırtıcıdır ki Hegel'dir. Onları “büyük ahlaksızlıkla” (*große Immoralität*) suçlar. Çin'de şeref diye bir şeyin olmadığını iddia eder. Çinliler “fırsat buldukları her yerde aldatmalarıyla kötü nam salmışlardır” (*dafür bekannt, zu betrügen, wo sie nur irgend können*).¹ Hegel, aldatma gün ışığına çıktığında bile buna kimsenin içerlememesine şaşırır. Çinliler, diye devam eder Hegel, “dirayetli ve kurnaz bir şekilde” (*auf eine listige und abgefärmte Weise*) hareket ederler, bu sebeple Avrupalılar onlarla ticaret yaparken dikkatli olmalıdır. Hegel bu “ahlakı terk ediş bilincine” (*Bewußtsein der moralischen Verworfenheit*) mantıklı bir açıklama getiremez. Sonuç itibarıyla bu bilincin izini, “bireyselliği ayıplamayı en yüce mükemmellik” (*Verachtung des Individuums als die höchste Vollendung*) olarak kabul eden, “saf Hiçlik”i [*Leere*] –Tanrı gibi– en yüce ve mutlak olan olarak kabul eden Budizme kadar sürer. Böylelikle Hegel, Budizmin boşluk kavramının olumsuzluğunda nihilist bir hiçlik varsayar. Örnek olarak, Çinlilerin “büyük ahlaksızlığından” onu sorumlu tutar. Hegel açıkça nihilist hiçliğin güvenilirlik, ereklilik, sebat kabul etmediğini düşünür. Hegel'e göre, bu nihilist hiçliğin karşıtı doğruluğun ve dürüstlüğü simgesi olan tanrıdır.

Gerçekte Çin Budizminde boşluk, *yaratımın yıkımının* (*Ent-*

¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte I*, Werke in 20 Bänden, hrsg. von E. Moldenhauer u.a., Frankfurt a. M. 1969, Bd. 18, S. 165. [Türkçesi: *Felsefe Tarihi 1.Cilt: Thales'ten Platon'a Grek Felsefesi*, çev. Doğan Barış Kılınç, Notabene Yayınları, 2018, sf.121-25 (Çin Felsefesi)]

schöpfung) ve *yokluğun* (*Ab-wesens*) olumsuzluğu anlamına gelir. *Varlık*'ı (*Sein*) boşaltıp tözsüzleştirir. Öz (*ousia* [*Wesen*]) kalıcı olandır,¹ tüm değişimin ve geçiciliğin altında aynı kalandır.² Tözel değişmezliğe ve sebata olan inanç, Batının hem ahlaki öznellik hem de normatif nesnellik düşüncelerini belirler. Çin felsefesiye, tam aksine, en başından beri Varlık ve öz ile bağıını tamamen koparacak kadar yapıbozumcudur. Tao (kelime anlamıyla “yol” veya “patika”) da Varlık veya öze karşıt bir figür sunar. Öz, dönüşüme direnirken, Tao değişimi kucaklar. *Yaratımın yıkımının* ve *yokluğun* olumsuzluğu, *Varlığı* ne başlangıcı ne de sonu olan *süreçte* veya *yolda* boşaltır.

Boyun eğmez başkalaşmalarıyla süreç, aynı zamanda Çin zaman ve tarih bilincine hükmeder. Örneğin, dönüşüm bir dizi olay veya patlamayla değil; ihtiyatlı, usul usul ve durmaksızın meydana gelir. Tek bir mutlak ve eşi benzeri olmayan noktada gerçekleşen herhangi bir yaratım tasavvur edilemez. Kesintililik, olaylara dayanan zamanın bir özelliğidir. Olay, değişimin sürekliliğinde gedik açan bir kopmaya işaret eder. Bununla birlikte, kopmalar veya devrimler Çinlilerin zaman bilincine uymaz. Çin düşüncesinin *harabelere* [*Ruinen*] değer vermemesi bu yüzdendir. Eşi benzeri olmayan bir olaya dayanan türden bir kimliği tanımaz.³ Bu sebeple, özgünlük empatik [*emphathischen*] anlamda bir başlangıç addettiği için orijinal olma fikrini de kabul etmez.

¹ Kant da tözü kalıcılıkla ilişkili olarak tanımlar: “Tüm görüngüler kalıcı olanı (tözü) nesnenin kendisi olarak, değişebilir olanı salt belirlenimi, e.d. nesnenin bir varoluş kipi olarak kapsarlar.” [Alle Erscheinungen enthalten das Beharrliche (*Substanz*) als den Gegenstand selbst, und das Wandelbare, als dessen bloße Bestimmung, d.i. eine Art, wie der Gegenstand existiert] (*Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2015, sf.130).

² Töz [*substance*] kavramının türediği [Latince] *substare* (kelime anlamıyla “altında durmak”) fiil, diğer anlamları yanında *mukavemet etmek* [*standhalten*] de demektir. *Stare* de aynı zamanda hayatta kalmak, konumunu korumak, mukavemet etmek olarak kullanılır. Töz, kendi içine sabitlenmiş, kendini Öteki'den ayıran özdeş şeydir. Tözsellik sebat ve kalıcılıktan başka bir şey değildir. Temel ve özün yanı sıra, *hypostasis* [ὑπόστασις] de tüm değişikliklere (*wider-steht*) mukavemet etme ve sabitlik anlamına gelir; kahramanca tüm meydan okumalara mukavemet eder.

³ Olay, önceden vuku bulanı bastıran, bu vaki olandan oluşmuş ve kendini mutlak bir başlangıç olarak tesis eden muhayyel bir yapı olarak anlaşılabilir.

Çin düşüncesini tam bir başlangıcı olan yaratım değil; başlangıcı veya sonu, doğumu ya da ölümü olmayan daimi bir süreç tanımlar. Bu yüzden, Uzakdoğu düşüncesinde ne Heidegger'in eserlerindeki gibi empatik anlamda ölüm ne de Hannah Arendt'in¹ yazılarındaki gibi empatik anlamda doğum ortaya çıkar.

Varlık kendini tözsüzleştirir ve bir yola dönüşür. Heidegger de patika tasvirini sıklıkla kullanır. Fakat onun patikası esasen Taoist yoldan farklıdır, çünkü Heidegger'inki *ilerlemez*, daha ziyade *derinleşir*. Heidegger'in ünlü "orman patikaları" [*Holzwege*] aslında "çoğunlukla aşırı büyümüş... ayak basılmamış yere ulaştığında aniden biten" patikalardır. Çin yolu ise bunun aksine *düzdür*, "aniden" sona ermeden, "ayak basılmamış" yerlerde derinleşmeden veya "gizeme" yaklaşımadan, devamlı yön değiştirir. Çin düşüncesinde ne anılık ne de derinlik kavramı kayda değer bir rol oynar.

Antik Yunanda geçilmez veya erişilmez için kullanılan kelime *adyton*'dur. *Adyton*, antik bir Yunan tapınağının dışarıya tamamen kapalı olan, girilmesi yasak en kutsal odasının da bulunduğu iç mekândır. Bu tecrit, bu sert duraklama kutsal olanı ayrı tutar. Bu penceresiz dört duvar, bu erişilmez derinlik veya bu içe dönüklük Uzakdoğu düşüncesine yabancısıdır. Budist tapınağının tanımlayıcı bir özelliği de esasen her taraftan açık olması, içeri girilebilirliğidir. Bazı tapınaklar aslında hiçbir şeyi neredeyse kapatmayan kapılardan ve pencerelerden meydana gelir. Çin düşüncesinde *adyton* yoktur. Hiçbir şey kendini ayrı tutmaz, tecrit etmez. Hiçbir şey mutlak [*ab-solut*] değildir, yani kendinde müstakil ve ayrı değildir. Özgün olanın kendisi bu ayrılmanın ve tecridin bir çeşididir. *Adyton*'un özgünlüğün ve sahiçiliğin yapısına katkıda bulunduğunu da söyleyebiliriz.

¹ Krş. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 247: "Mucize... [yeni] insanların ve yeni başlangıçların doğumu, doğmuş olmalarından dolayı icra edebilecekleri eylemdir... Belki de dünyaya olan bu inanç ve beslenen bu umut en şanlı, en özlü ifadesini İncillerin duyurduğu 'müjdelere' yeni kelimelerinde bulur: 'Çünkü bize bir çocuk doğacak.' [Yeşaya 9:6]" Heidegger'e göre, ölüme-doğru-olmak, *kendine doğru kahramanca bir bireyleşim ve kararlılığa sebep olur* [Türkçesi: *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, 1994].

真跡

ZHEN JI: ORİJİNAL

Freud 6 Aralık 1896'da Wilhelm Fliess'e yazdığı bir mektupta şöyle demiştir:

“Ruhsal mekanizmamızın bir katmanlaşma süreciyle meydana geldiği varsayımı üzerinde çalışıyorum: Hafıza izleri şeklinde mevcut olan malzeme, zaman zaman yeni koşullar gereğince yeniden düzenlemeye tâbi tutuluyor; bir bakıma başka bir alfabeye aktarıyor [*Umschrift*]. Bu sebeple benim teorimde gerçekte yeni olan, hafızanın sadece bir kez değil, birçok kez var olduğu, ‘simgelerin’ çeşitli türlerinde kayıtlı olduğu tezidir.”¹

Buna göre, hafıza görüntüleri tecrübe edilenin değişmez sureti değildir. Aksine, ruhsal aygıtın karmaşık yapıları ürünleridir ve bu sebeple sürekli değişime tâbidirler. Yeni kümelenmeler ve bağlantılar daima görünüşlerini değiştirmek için ortaya çıkar. Burada ruhsal aygıt, sonraki olayların eski olayları da yeniden şekillendirdiği karmaşık bir zamansal harekete tâbidir. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, ruhsal aygıtın içinde birbirine karışarak bü-

¹ “Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine Umordnung nach neuen Beziehungen, eine Umschrift erfährt. Das wesentlich Neue an meiner Theorie ist also die Behauptung, daß das Gedächtnis nicht einfach, sondern mehrfach vorhanden ist, in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt.” *Briefe an Wilhelm Fliess*, 1887-1904, hrsg. Von J.M. Masson, Frankfurt a. M. 1986: 173.

tünleşir. Freud'un başka bir alfabeye aktarma teorisi [*Theorie der Umschrift*], tecrübe edilen sahnelerin zihne değişmemiş bir şekilde kaydedildiğini ve uzun bir zaman sonra bile birebir hatırlanabileceğini varsayan temsil teorisini şüpheye düşürür. Bu anılar hep aynı kalan temsiller değil, kesişen ve üstüste binen izlerdir.

Klasik Çince'de orijinal, *zhen ji* (真跡) ile ifade edilir. Kelime anlamı "sahici iz"dir [*echte Spur*]. Bu hususi bir izdir, çünkü teleolojik bir yolu takip etmez. Ayrıca kendine has bir *vaadi* de yoktur. Ne gizemli ne de kerigmatik* bir şeyle bağlantısı vardır. Dahası net, monomorfik bir *mevcudiyet* içinde yoğunlaşmaz. Aksine, kolay tanınan, değişmez, merkeze oturtulmuş bir mevcudiyet ve özdeşlik içeren böyle bir özgünlük fikrinin yapıbozumunu yapar.¹ Prosedürellik ve türevsellik ize yapıbozumcu, merkezkaç bir güç sağlar. İz, nihai bir yapıya sahip olabilecek ve her tür değişiklikten kaçınabilecek tamamlanmış, merkeze oturtulmuş herhangi bir sanat yapıtına müsamaha göstermez. Sanat eserinin *kendisine olan farklılığı* onun bir durma noktasına gelmesine, dolayısıyla da son şeklini alabilmesine izin vermez. Bu sebeple iz, sanat eserinin daima *kendisinden farklılaşmasına* imkân verir. İz (*ji*, 跡) olarak Çin'in özgünlük kavramı yeniden düzenlemeye ve başka bir alfabeye aktarmaya [*Umordnung und Umschrift*] her daim tâbi olan Freudyen "hafıza-izi" yapısını içinde barındırır. Çin'de özgünlük fikri, tek bir yaratım eylemiyle değil, sonu gelmez bir süreçle; belirli bir özdeşlikle değil, sürekli değişimle tanımlanır. Gerçekte, değişim sanatsal bir özelliğin *ruhunda* [*Seele*] meydana gelmez. İz, artistik özelliği siler ve yerine hiçbir özcü koyutlamaya izin vermeyen bir süreci koyar.

¹ Herhangi bir mevcudiyet ve özdeşlik işaretine direnen bu "différance"a Derrida da "iz" demiştir (bkz. *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1982, sf.18). Onun iz kavramı herhangi bir teleolojik ve teolojik boyuttan da yoksundur. Bu onu Heidegger'in olan "patika" kavramından –"halihazırda karanlık ve kafa karıştırıcı, ve gene şu an âni bir içgörü gibi yıldırım şimşekliğinde, açıklığa serbest bırakılacağımızı" duyuran "neredeyse algılanamaz bir vaat"– farklı kılar (*On the Way to Language*, çev. Peter D. Hertz, New York: Harper & Row, 1971: 41).

* (Hristiyanlık) Dualarla veya Hz. İsa'nın bildirileriyle ilgili olan –çn.

Uzakdoğu, özgünlük, köken veya özdeşlik gibi yapıbozum öncesi faktörlere aşına değildir. Uzakdoğu düşüncesi daha ziyade yapıbozumla *başlar*. Batı düşüncesinin temel kavramı olarak Varlık sadece kendine benzeyen bir şeydir ve bir kopyasının yapılmasına müsamaha göstermez. Platon'un *mimesis*'i (taklit) kovuşu, bu Varlık anlayışının doğrudan bir sonucudur. Platon'a göre güzel veya iyi sadece kendisine benzeyen değişmez bir şeydir. Monomorfiktir (*monooides*). Bu sebeple çeşitlenmeye mahal vermez. Bu Varlık kavramı, her taklitte, özgün kimliği ve saflığı yok eden şeytani bir şey görür. Özgünlük kavramı Platonik İdede zaten ana hatlarıyla belirtilmiştir. Her imgede *Varlıktan yoksunluk* [*Seinsmangel*] vardır. Buna karşın Çin düşüncesinin esas figürü monomorfik, benzersiz *Varlık* değil; çok biçimli, çok katmanlı *süreç* tir.

Bir Çin başyapıtı hiçbir zaman kendi içinde aynı kalmaz. Ne kadar takdir edilirse, görünümü de o kadar değişir. Ustalar ve koleksiyoncular düzenli olarak üstüne yazar. Kendilerini esere ibareler ve mühürler vasıtasıyla dahil ederler. Böylelikle ibareler eserin üzerinde katmanlar halinde yer alır, tıpkı ruhsal aygıtın içindeki hafıza izleri gibi. Eserin kendisi sürekli değişime ve daimi transkripsiyona [*Umschrift*] tâbidir. *Değişmez* değildir. Daha ziyade, *akışkandır*. İz onu akışkan hale getirir. İz *mevcudiyete* [*Präsenz*] karşıdır. Eser ibarelerin türetici, iletişime hazır mahaline dönüşmek için kendini boşaltır.¹ Bir eser ne kadar ünlüyse üze-

¹ Orijinalin sürekli başkalaşımında hem orijinalin nasıl alımlandığının öyküsü, hem de diğer faktörler rol oynar:

Yeni eklentilerin sonucu olarak format değişikliklerinin, maddi hasar sebebiyle kırpmaların, estetik, hatta ticari kaygıların, rötuşların veya geriye dönük olarak eklenen imzaların hepsi zaman içinde eserin biçimi üzerinde etki eder. Olağanüstü durumlarda bir Çin resmiyle ilgili olarak bir deniz taşıtı, tamiratlar sırasında tüm parçaları aşama aşama değiştirilmiş olarak nesiller sonra ilk defa menşe limanına gelen bir gemi metaforu doğru olur. Bir ölçüde aynı gemi midir? Mürettebat farklıdır, memleketinde yaşayan kişiler farklıdır ve tüm parçaları değişmiş olsa da geminin en azından özgün şeklinin aynı kaldığı konusunda bilgi verecek bir gemi projesi bulunmamaktadır. (Christian Unverzag, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan: Die Geschichte eines malerischen Œuvres*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, 184)

rinde o kadar çok ibare barındırır. Kendini bir palimpsest olarak takdim eder.

Sadece bireysel eserler değil, bir sanatçının tüm eserleri bile dönüşüme tâbidir. Eserler devamlı değişir. Daralıp kısılır, büyüyüp genişler. Birdenbire, açılan alanı doldurmak için, yeni resimler ortaya çıkar ve bir zamanlar bir üstadın külliyatına [*Œuvre*] ait sayılan resimler ortadan kaybolur. Örneğin, ünlü sanatçı Dong Yuan'ın külliyatı, Ming hanedanlığı zamanında Song hanedanlığındaki halinden farklı görünür, üstadın imajını tanımlayan sahte veya kopya eserler dahi eklenir. Zamana bağlı bir tersyüz oluş vuku bulur. Sonradan gelen veya retrospektif, kökeni tanımlar. Dolayısıyla, tersyüz oluş kökeni yapıbozuma uğrattır. Külliyat hep yeni içerik ve resimle dolan geniş bir alan veya çalışma sahasıdır. Şöyle de söyleyebiliriz: *Bir üstat ne kadar büyükse, külliyatı o kadar boştur.* Üstat hep yeni anlamlar yüklenen, özdeşliğe sahip olmayan bir gösterendir. Kökenin *retrospektif bir inşaa* [*nachträgliche Konstruktion*] olduğu ortaya çıkar.¹

Adorno da sanat eserini değişmez, sabit, rijit bir yapı olarak değil, değişebilen tinsel ve canlı bir şey olarak görür. Örneğin, Wagner hakkında şöyle yazmıştır:

“Bununla birlikte Wagner’in sadece etkisi değil, eserin kendisi de değişmiştir. [...] Tinsel üretim olan sanat eserleri kendi içinde tamamlanmış, sabit eserler değildir. Olası bütün amaçlar ve kuvvetler, içsel eğilimler ve onlara karşı koyan eğilimler, başarı ve kaçınılmaz başarısızlık arasında bir gerilim alanı teşkil ederler. Onlardan hep birtakım yeni katmanlar nesnel olarak

¹ Çinlilere yabancı olan gerçeklik iddiası bile bir üstadın tüm eserlerinin doğruluğunu net olarak ortaya koyamaz. Wilhelm Valentiner'in Rembrandt'ın eserlerine ait olan 1921 kataloğu 711 resim içerir. 1935'te Bredius 630 eseri ressamın kendi elinden çıkmış olarak listelemiştir. Otuz yıl sonra 1968'de Horst Gerson sadece 420 resmi özgün olarak tanımlamıştır. Rembrandt Araştırma Projesi'nin ressamın tüm eserlerinin Rembrandt'ın meslektaşları tarafından da elendiğini iddia eden Rembrandt mecmuası yaklaşık 300 eser listeler. Duayen veya uzman denilen kişilerin kılı kırk yaran biçimsel analizleri bile keyfiyetten muaf değildir.

kopup öne çıkar; bazıları da önemsizleşerek yok olur. Bir sanat eseriyle hakiki bir ilişki kurmak, hep söylen-
diği gibi, onu yeni bir duruma uygun hale getirmek
değildir sadece, bir yandan da tarihsel olarak farklı bir
tepki gösterdiğimiz şeyi eserde deşifre etmektir.”¹

Burada sanat eseri büyüyen, kabuk değiştiren ve kendini
dönüştüren bir canlı gibi tanıtılmıştır. Ancak değişim *harici* “du-
rum” içinde değil, eserin kalbinde yer alan *içsel* özde temellenir.
Adorno *benlikte* herhangi bir duruma bağlı olarak vuku bulan tür-
den bir değişimden açıkça uzak durur. Ek olarak, Adorno’ya göre
sanat eseri değişen veya şekil değiştiren bir vücuttur (*Wandlung-
sleib*), yani her halükârda değişime *tâbi olan* değil, *kendini* içten
değiştirendir. Eserin *içsel* zenginliği ve *içsel derinliği* onu canlı ve
uyumlanabilir kılar. Bitmez tükenmez *doğgunluk* ve dipsiz *derin-
likle* nitelenir. Bunlar eseri yaşayan bir organizma olmaya *teşvik*
eder. Zenginliği durumdan bağımsız olarak gelişir. Buna karşın,
Çin’de sanat eseri kendi içinde *boş* ve *düzdür*. Ruhtan ve gerçek-
likten yoksundur. Tözşüzleştirilen boşluk, eseri ibareler ve trans-
kripsiyonlar için açar. Bu sebeple Çinli bir üstadın külliyatının
tümü dahi dönüştürülebilir, çünkü kendi içinde *boştur*. Değişimi
ileri taşıyan bu özün içedönüklüğü değil, geleneğin ya da duru-
mun dışadönüklüğüdür.

Bir üstadın sadece tarzı değil, eserlerinde işlediği konular
da durmadan değişir. Her çağ, üstadı gözünde farklı canlandırır.
Örneğin üstadın külliyatına çağdaş zevke uyan sahteleri dahil
edilirken özgün olanların çıkarılması gayet mümkündür, böyle-
ce sanat tarihinin üzerinde bir etki bırakır. Bu durumda, sahte-
ler özgün olanlardan daha fazla sanat tarihi değerine sahip olur.
Doğrusu, sahteler asıllardan daha özgün olur. Bir çağın estetik
tercihleri, en rağbet edilen çağdaş zevkler bir üstadın külliya-
tına tesir eder. Tercih edilen konulara ait resimler çoğalırken,

¹ Theodor Adorno, “Wagner’in Güncelliği”, *Müzik Yazıları - Bir Seçki*, çev. Şeyda Öztürk, YKY, 2019: 253-275, sf. 256.

modaya uygun olmayan konuları işleyen resimler unutulur. Bir dönem folklor ilgisi baskınsa, Dong Yuan'ın külliyatında folklorik motifler daha sık ortaya çıkar. Eserlerinin sessiz dönüşümü zamanın çeşitli gereksinimlerini takip eder. Örneğin Ming hanedanlığı zamanında tüccarlar sanatta hâmi olarak önemli bir rol oynamaya başlayınca, Dong Yuan'ın eserlerinde birdenbire yeni bir motif belirdi: Tüccar.¹ Sahtecilik ve kopyacılık, eserleri sürekli dönüştürür.

Eski Çin'e özgü sanatsal pratikte öğrenme özellikle kopyalamayla gerçekleşiyordu.² Dahası kopyalamaya, ustaya bir saygı işareti gözüyle bakılıyordu. Kişi bir eseri kopyalayarak çalışır, över ve hayranlık duyar. Kopyalama övgüyle aynıdır. Dahası, bu pratik Avrupa sanatına yabancı değildir. Manet'in bir eserinin Gauguin tarafından yapılmış kopyası bir ilân-ı aşktır. Van Gogh'un Hiroshige taklitleri hayranlık ifadesidir. Cézanne'nin Eski Ustaları taklit etmek için Louvre'u sık sık ziyaret ettiği iyi bilinir. Delacroix daha önce Raphael, Dürer veya Rubens gibi Eski Ustalar için gerekli, tükenmez bir bilgi kaynağı olduğunu düşündüğü kopyalama pratiğinin giderek daha fazla ihmal edildiği gerçeğini esefle karşılamıştır. Özgünlük kültü, yaratıcı süreç açısından gerekli, bu pratiği arkaplana iter. Gerçekte yaratım anı bir *olay* [Ereignis] değil, ondan *yaratmak* için, *olmuşlarla* [Gewesenen] uzun ve yoğun bir meşguliyet talebinde bulunan aheste bir *süreç*dir. Bu bağlamda, yaratım esasen yaratma eylemidir. Özgün olanın inşası olmuş olanı, *yaratıldığı* eski mevcudiyeti yok eder.

¹ Bkz. Theodor W. Adorno, "Classicism, Romanticism, New Music," *Sound Figures*, çev., Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 1999), 108.

² Bkz. Wen Fong, "The Problem of Forgeries in Chinese Painting," *Artibus Asiae* 25 (1962): 100: "Gerçek şu ki Çin'de resim sanatını eski çağlardan kalma kopyalama yöntemiyle öğrenme geleneği her ressamı potansiyel sahtekâr haline getirdi, ayrıca en büyük Çinli ressamlardan ve uzmanlardan bazılarının usta 'sahteci' oldukları veya öyle olduklarının söylendiği iyi bilinir." Chao Hsi-ku'ya göre (erken on üçüncü yüzyıl), Mi Fu kendisine 'asıl olduğunu doğrulaması' için getirilen önemli başyapıtları birebir kopyalarıyla değiştirerek bir uzman olarak üstünlüğünden menfaat sağlamayı alışkanlık haline getirmişti."

Çin’de bir ressamın kariyeri için Eski bir Ustanın sahte eserini tanınmış bir uzmanın koleksiyonuna sokmak hiç de önemsiz sayılan bir şey değildi. Bir ustanın eserinin bu seviyede bir kopyasında başarılı olan kişi büyük bir tanınırlık kazanırdı, sahte eser onun kabiliyetinin kanıtı olurdu. Onun sahte eserinin özgünlüğünü doğrulayan uzman için, sahteci ile usta eşit seviyededir. Yirminci yüzyılın en tanınmış Çinli ressamlarından biri olan Chang Dai-chien bile ünlü bir koleksiyoncu onun yaptığı kopyayı Büyük bir Ustanın özgün eseriyle takas ettiğinde önemli bir çıkış yapmıştır. Uzmanlara bakılırsa, sahtecilerle uzmanlar arasında önemli bir fark yoktur. Aralarında bir rekabet, ustanın sanatıyla ilgili kimin daha derin bilgiye sahip olduğu konusunda bir “uzmanlık [*Kennerschaft*] düellosu”¹ gelişir. Sahteci, koleksiyoncudan bir resmi ödünç alır ve özgün eser yerine onun bir kopyasını fark ettirmeden iade ederse, bu sahtekârlık değil, bir adalet [*Gerechtigkeit*] eylemi olarak kabul edilir.² Bu durumda oyunun kuralları herkesin hak ettiği resimlere sahip olmasını söyler. Sahipliğin yasallığını belirleyen satın alma değil, sadece uzmanlıktır. Bu, günümüzün sanat vurgunculuğuna son verecek eski Çin menşeli sıradışı bir uygulamadır.

Orson Wells’in *F for Fake* isimli filminde Elmyr de Hory kamera karşısında Matisse’in bir eserinin sahtesini yaparken şöyle der:

“Bu çizimlerin çoğu çok zayıf. Matisse’in çizimleri hiçbir zaman benimkiler kadar sağlam değildi. Çizim

¹ Unverzagt, *Der Wandlungsleib*, 199.

² Bkz. Fong, “The Problem of Forgeries,” 99: “Çin’deki sanat sahteciliğinin hiçbir zaman Batı’daki gibi karanlık anlamlar çağrıştırmadığının belirtilmesi gerekir. Sanat üzerinde çalışmanın amacı bilimsel bilgiden ziyade daima ya estetiği geliştirme ya da salt zevkten olduğundan, özgün bir başyapıt edinimi –ve ilaveten kusursuz bir sahte eser yaratılma becerisi– bir ustalık ve gurur meselesiydi. ‘Dürüst ticari işe’ dair yasal veya etik sorunlar bu resme hiçbir zaman dahil olmadı. Aslına bakılırsa, sahte bir eser sahibinin gerçeği bilmekten mümkün olduğunca uzak tutulması, tam da ahlaki kurallar ve hatta ondan daha iyi bazı olgular çerçevesinde çok sağlam sebeplerleydi. Bilimsel gerçeğin sanatın takdiriyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Bir adam sahtecilikten zevk duymanın yanı sıra böyle bir eseri satın alacak kadar da safsa, o zaman zavallı adamın hayalleri neden yıkılsın?”

yaparken tereddüt ederdi. Çizimine biraz, sonra biraz daha eklerdi. Akıyor gibi olmazdı, benimkiler kadar sağlam olmazdı. Biraz daha Matisse'inkilere benzemeleri için mütereddit olmak zorundaydım."

Elmyr kasten kötü çizer, böylece yaptığı sahte resimler özgün esere daha çok benzer. Bu şekilde Elmyr, üstat ve sahteci arasındaki alışlagelmiş ilişkiyi tamamen değiştirir: Sahteci üstattan daha güzel resim yapar. Bununla birlikte, Elmyr'in becerileri Matisse'in maksadına Matisse'den daha fazla yaklaşmasını sağlamışsa, Elmyr tarafından yapılan bir Matisse kopyasının muhtemelen özgün eserden daha özgün olabileceğini de söyleyebiliriz.

Ünlü Vermeer sahtecisi Han van Meegeren serbest bir surette yaptığı taklidi *De Emmausgangers*'i (Enmaus'da Yemek) Paris'te sergilediğinde resim külyutmaz olduklarını düşünen tüm Vermeer eksperleri tarafından gerçek ilan edildi. Teknik analizler bile herhangi bir sahtecilik tespit edemedi.¹ Eylül 1938'de resim halka sunuldu. Eleştirmenler çok sevindi. Van Meegeren sahtecilikte esaslı bir iş ortaya çıkarmıştı. Özgün pigmentleri yeniden üretebilmek için eski belgeler üzerinde çalışmıştı. Yağlıboya ve çözücü maddelerle bir simyacı gibi deney yapmıştı. Özgün tuvaler elde edebilmek için antikacılar da değersiz onyedinci yüzyıl resimlerini arayıp bulmuş, sonra yeni bir kat zemin uygulamadan önce boyadan tamamen arındırmıştı. Yedi aylık sıkı bir inzivada yeni Vermeer'i yapmıştı.

Savaştan sonra, Nazi Mareşali Hermann Göring'in resim koleksiyonu incelendiğinde o zamana dek bilinmeyen bir Vermeer

¹ Bkz. Frank Arnau, *Kunst der Fälscher—Fälscher der Kunst* (Düsseldorf: Econ Verlag, 1964), 258: "Hollanda sanat tarihçilerinin kıdemlisi, Hollandalı usta ressamlar hakkında bir bilirkişi olan seksen yaşındaki Dr. Abraham Bredius resmi inceledi ve Vermeer tarafından yapıldığını ilan etti. Tedbir olarak, o zamanlar hâlâ şaşmaz olduğu düşünülen "dört sahiplik testi"ne de girildi: 1. Resmin alkole ve diğer çözücülere direnci. 2. Beyaz alanlarda kurşun beyazı kanıtı. 3. Alt zeminin röntgen ışınlarıyla incelenmesi. 4. En önemli pigmentlerin mikroskobik ve spektral incelemesi. Bu testler, resmin gerçekliğine itiraz edilebilecek hiçbir şeyi ortaya çıkarmadı."

er olan *Christus en de Overspelige Vrouw* (İsa ve Günahkâr Kadın) keşfedildi. Vermeer eserini Nazilere satan Hollandalıların arandığı sırada Han van Meegeren yakalanıp hapsedildi. Van Meegeren'in *Christus en de Overspelige Vrouw*'un sahte olduğu iddiasına önce kimse inanmadı. Bu yüzden, son Vermeer'i olan *Jesus unter den Schriftgelehrten*'i (Doktorlar Arasında İsa) nezaret altında yaptı. Duruşma sırasında şunları söylediği aktarılır:

“Dün bu resim milyonlar değerindeydi. Tüm dünya-dan eksperler ve sanatseverler onu görmeye geldi. Bugün değersiz ve kimse onu bedava görmek için bile olsa yolun karşısına geçmez. Fakat resim değişmedi. Farklı olan nedir?”

1951'de van Meegeren'in oğlu büyük Paris galerilerinde asılı olan diğer hayranlık verici sanat eserlerinin babasının yaptığı sahte eserler olduğunda ısrar ederken, Jean Decoen *De Emmaus-gangers*'in (Enmaus'da Yemek) gerçek olduğunu ispatlama girişiminde bulunduğu kitabı *Retour à la vérité*'yi yayınladı.

Özgünlük fikri yapısal olarak hakikat fikriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Hakikat, *dışlamayı* ve *aşkınlığı* kullanarak değişime karşı koyan kültürel bir tekniktir. Çin kültürü *içerme* ve *içkinlik* ile işleyen farklı bir teknik kullanır. Kopyalama ve yeniden üretimle özgürce ve üretken bir şekilde çalışmak yalnızca bu ikinci kültürel teknikle mümkündür.

Eğer Elmyr ve van Meegeren Rönesans'ta doğmuş olsalardı şüphesiz tanınırlığın daha fazla tadını çıkarırlardı. En azından yargılanmazlardı. Sanatsal deha anlayışı henüz başlangıç aşamasındaydı. Örneğin sanatçı genel olarak eserin arkasında, geriplandaydı hâlâ. Önemli olan, yapıtın tercihen ayırt edilmesi imkânsız sahtelerinin yapılmasıyla kanıtlanabilen sanatsal beceriydi. Sahteci, usta ressam kadar iyi yapmışsa, o zaman gerçekten de bir ustaydı, sahteci değil. Bildiğimiz gibi, Michelangelo bile bir dâhinin sahtecisiydi. Bir bakıma o dâhi Rönesans'ın son Çinlilerinden biriydi. Birçok Çinli ressam gibi, o da ödünç

alınmış resimlerin kusursuz kopyalarını yaptı ve asıllarını iade etti.¹

1956'da Paris'in Asya'ya özgü sanatlar müzesi olan Musée Cernuschi'de Çin sanatının başyapıtları sergilendi. Kısa süre sonra bu resimlerin aslında sahte oldukları ortaya çıktı. Bu vakada hassas mesele, sahtecinin o sırada eserleri Musée d'Art Moderne'de sergilenen yirminci yüzyılın en ünlü Çinli ressamı Chang Dai-chien'den başkası olmamasıydı. Ona Çin'in Picasso'su gözüyle bakılıyordu. Aynı yıl Picasso'yla tanışması, Batı ve Doğu sanatının üstatları arasındaki bir zirve toplantısı olarak göklere çıkarıldı. Eski başyapıtların onun yaptığı sahte eserler olduğu bilinir hale geldiğinde Batı dünyası ona sadece bir sahtekâr gözüyle baktı. Chang Dai-chien'e göre bu eserler hiçbir şekilde sahte değildi. Bu eski resimlerin çoğu her halükârda sadece kopya değil, daha ziyade yalnız yazılı tanımlamalardan bilinen kayıp tabloların replikasıydı.

Çin'de koleksiyoncular sıklıkla ressamdır. Chang Dai-chien de tutkulu bir koleksiyoncuydu. 4000'den fazla tablonun sahibiydi. Koleksiyonu ölü bir arşiv değil, bir Eski Ustalar *meclisi*, iletişimin ve dönüşümün yaşam yeri idi. Kendisi de şekil değiştiren bir varlıktı, bir başkalaşma sanatçısıydı. Geçmişteki üstatların rollerine rahatlıkla büründü ve belli bir tür özgünlük meydana getirdi: "Chang'ın dehası muhtemelen sahte eserlerinin bazılarının gelecekte uzunca bir süre fark edilmemiş kalacağını ga-

¹ Deha ve özgünlük düşüncesi Leonardo da Vinci ile vücuda gelir. Ressamı bir yaratıcı deha mevkiine çıkarmış ve resmin diğer sanatlara üstünlüğünü, bir resmin birebir kopyasını yapmanın imkânsızlığına bağlamıştır. Resim sanatı üzerine şunları yazmıştır:

"Doğuştan [resim yapma yeteneğine] sahip olmayan birine, öğrencinin öğretmenin verdiği kadarını alabildiği matematik de olduğu gibi, [resim] öğretilemez. Kopyanın özgün metin kadar değerli olduğu yazı gibi kopyalanamaz. Heykel gibi çoğaltılamaz; kalıp, özgün eserin temel meziyetlerini barındırır. Basılı kitaplar gibi sonsuz evlat veremez. Yalnızca resim bir tek eser sahibini onurlandırarak, kıymetli ve emsalsiz kalarak, asaletini elinde tutar. Hiçbir zaman kendisine denk olan ürünler vermez ve böylesi bir biriciklik ona yayılan şeylere nispetle büyük bir üstünlük bahşeder." (Martin Kemp, ed., *Leonardo on Painting*, seçen ve çev. Martin Kemp & Margaret Walker, New Haven: Yale University Press, 1989: 19)

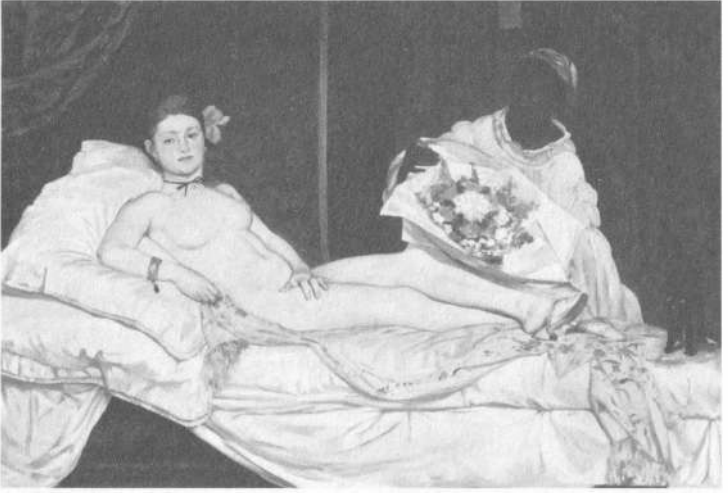
rantiliyor. Chang kayıp tablolar kataloğuna kaydedilen yazılı tanımlarla eşleşen ‘antik’ tablolar oluşturarak, koleksiyoncuların ‘keşfetmek’ için yanıp tutuştuğu sahte eserleri kendi yapabiliyordu. Bazı eserlerde imgeleri tamamen beklenmedik biçimlere dönüştürüyordu; bir Ming hanedanlığı kompozisyonunu sanki Song hanedanlığı resmiymiş gibi düzenleyebiliyordu.”¹ Resimleri Eski Ustaların “gerçek izini” devam ettirdiği ve aynı zamanda külliyatlarını geriye dönük olarak sürdürüp değiştirdiği ölçüde özgündü. Yalnızca empatik anlamda bir tekrar edilemez, doku-nulamaz, emsalsiz özgünlük düşüncesi onları sahteden ibaret olma seviyesine indirir. Bu özel direşken yaratım (*Fortschöpfung*) pratiği yalnızca sadece devrim niteliğindeki kopukluklara ve ke-sintililiklere değil, devamlılıklara ve sessiz dönüşümlere; Varlığa ve öze değil de, sürece ve değişime kendini adanmış bir kültürde tahayyül edilebilir.

¹ Fu Shen ve Jan Stuart, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington: University of Washington Press, 1991), 37.

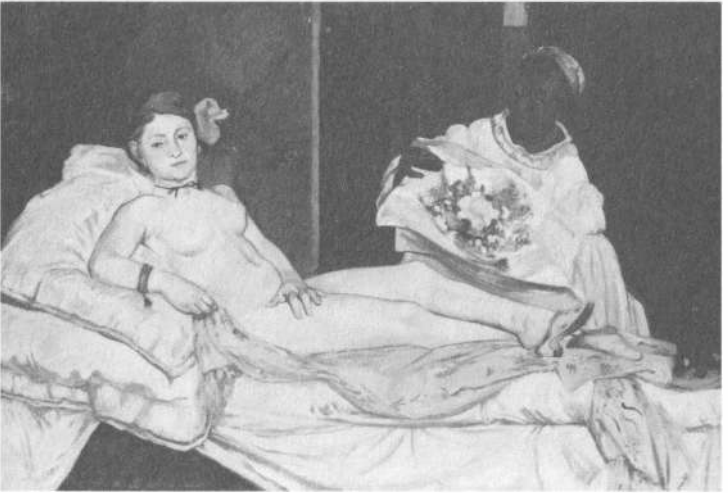


[RESİM 1]

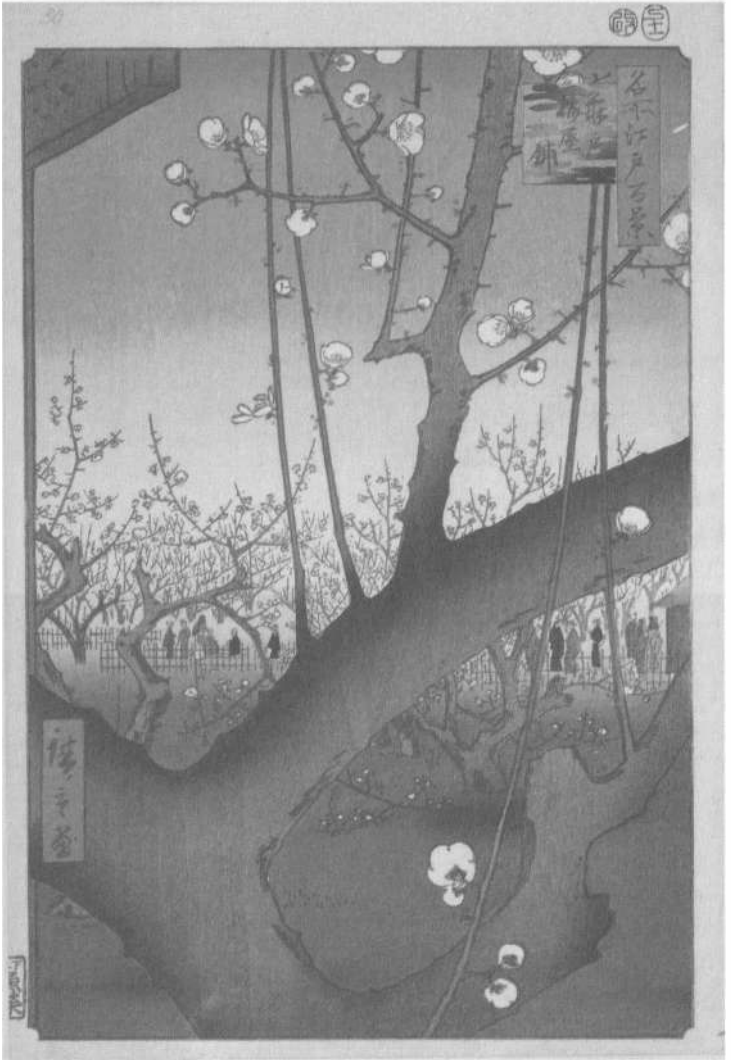
Ni Zan, Suyun ve Bambunun Ortasındaki Mesken



[RESİM 2]
Édouard Manet, *Olympia*.



[RESİM 3]
Paul Gauguin kopyası.



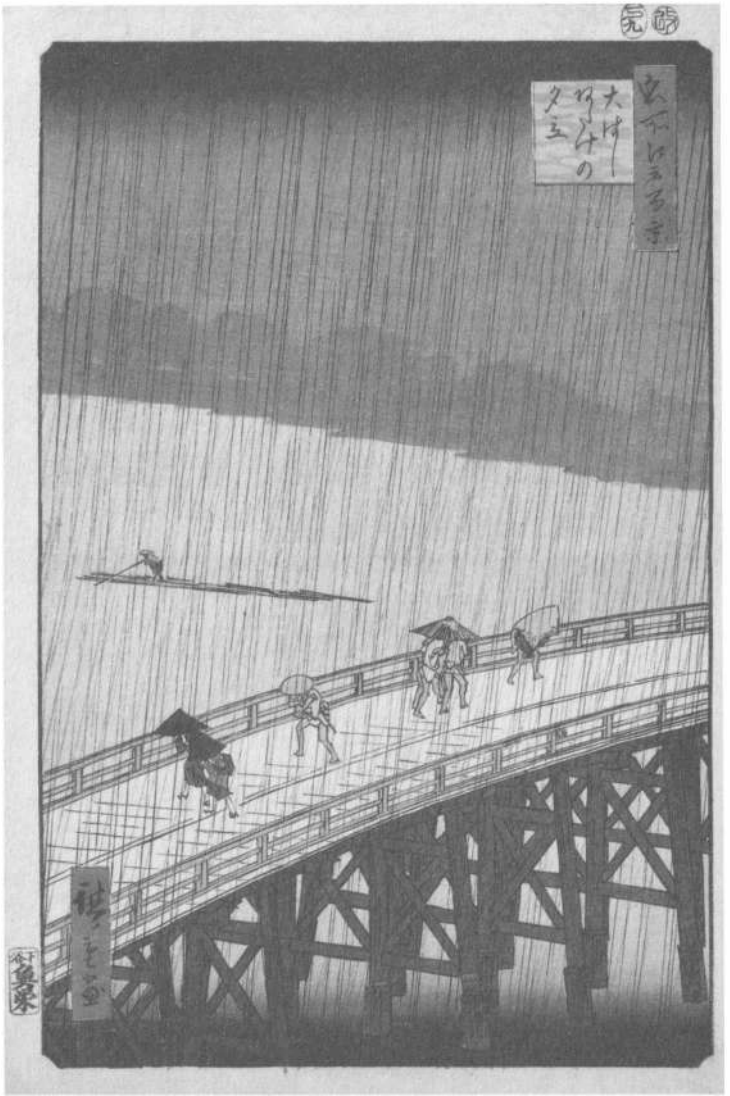
[RESİM 4]

Hiroshige, 亀戸梅屋舗 (Kameido'da Erik Bahçesi)



[RESİM 5]

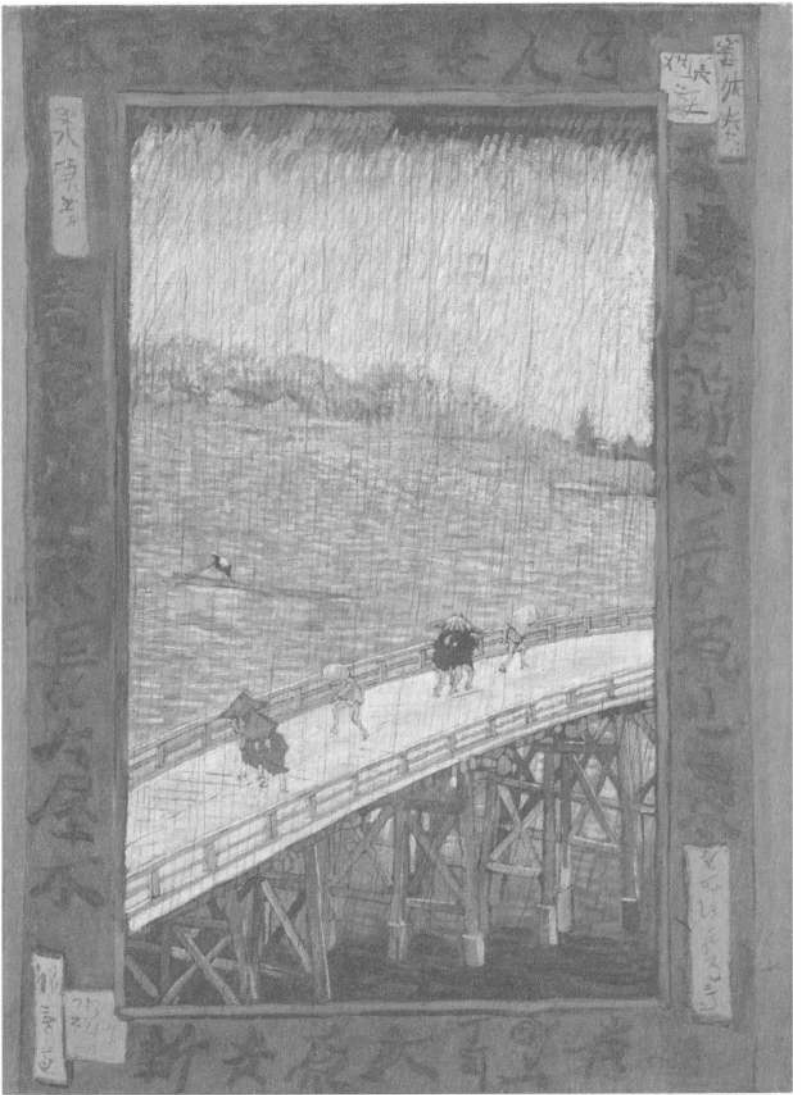
Van Gogh kopyası.



[RESİM 6]

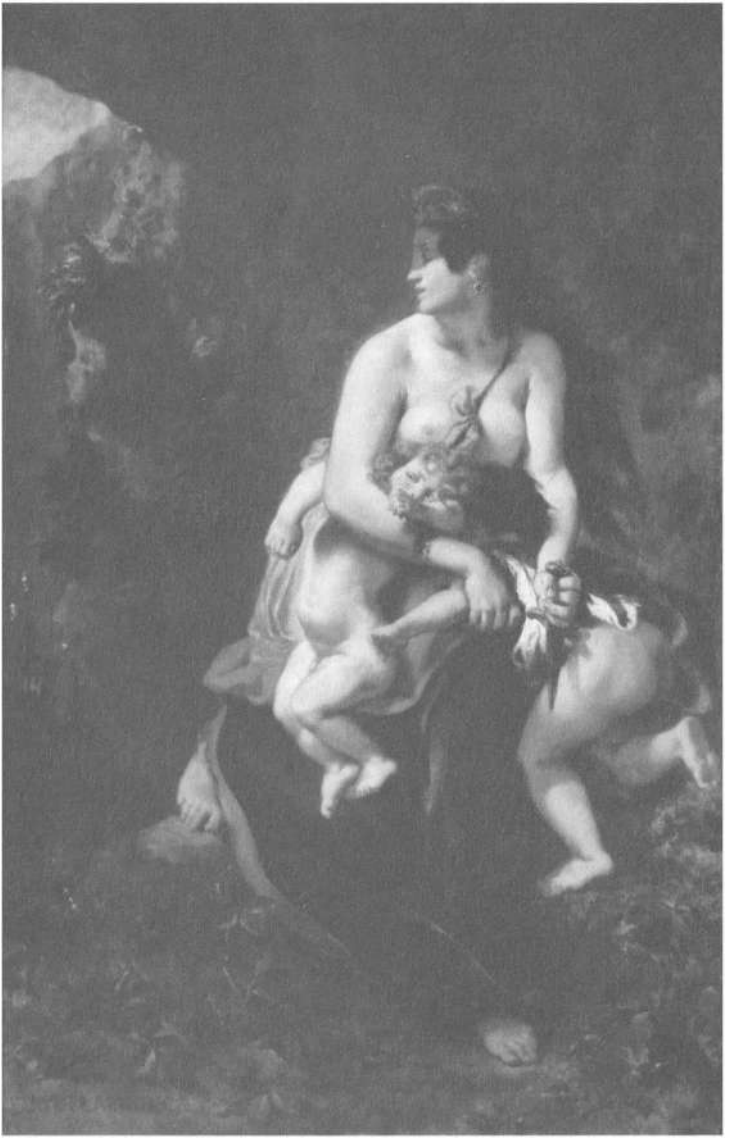
Hiroshige, 大はしあたけの夕立

(Shin-Ōhashi Köprüsü ve Atake'nin Üzerinde Âni Sağanak)



[RESİM 7]

Van Gogh kopyası



[RESİM 8]

Eugène Delacroix, *Médée furieuse*

(Çocuklarını Öldürmek Üzere Olan Medea, 1838)



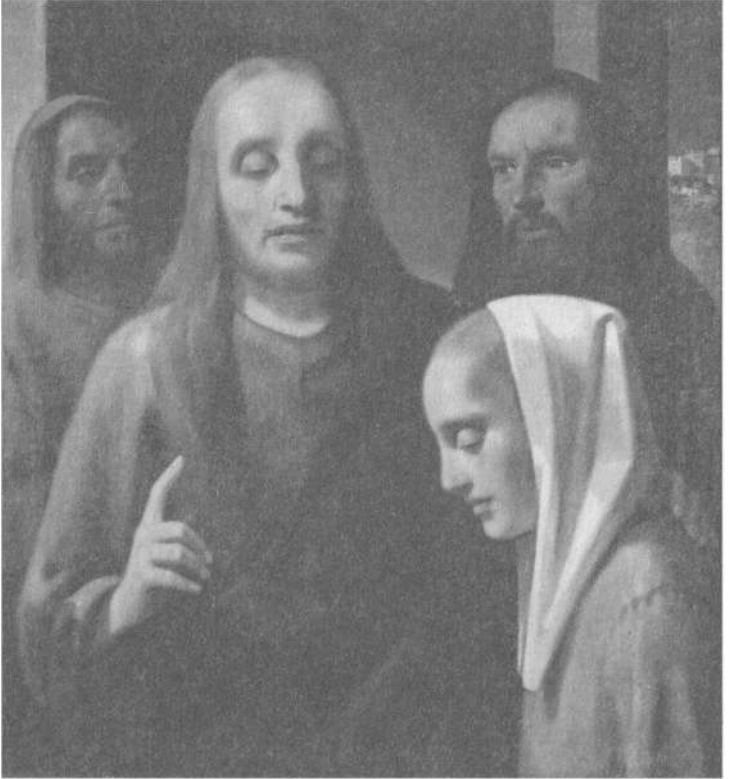
[RESİM 9]

Paul Cézanne kopyası.



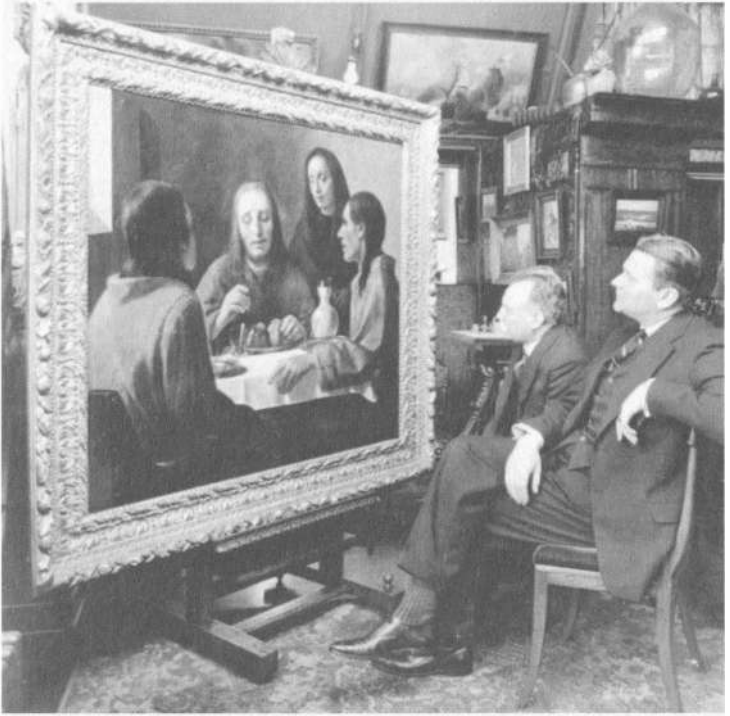
[RESİM 10]

Han van Meegeren, *De Emmausgangers* (Enmaus'da Yemek)



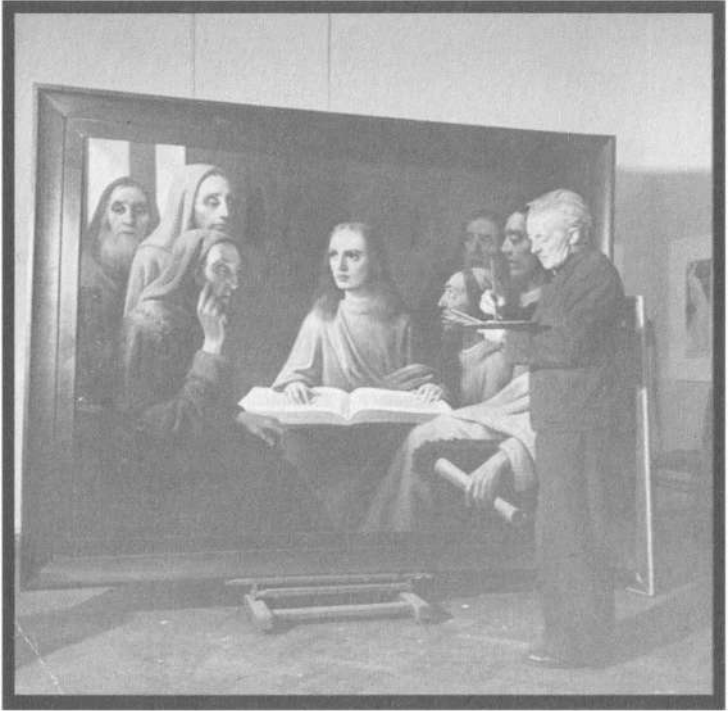
[RESİM 11]

Han van Meegeren, *Christus en de Overspelige Vrouw*
(İsa ve Günahkâr Kadın)



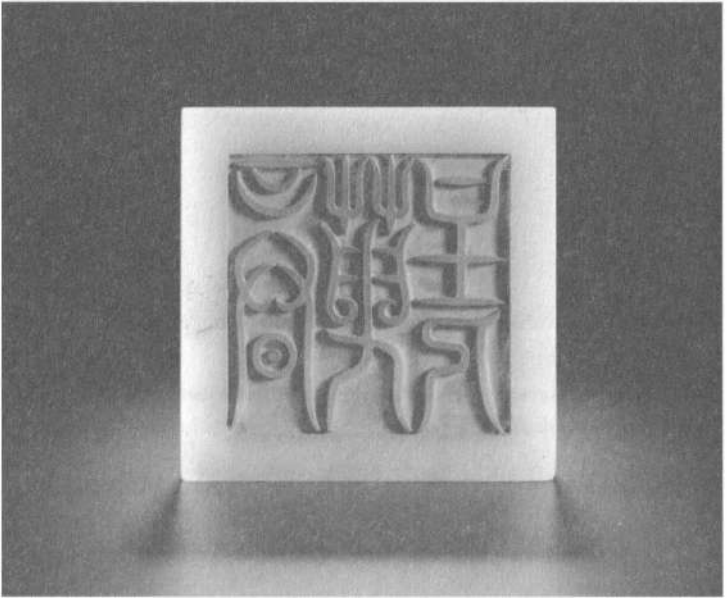
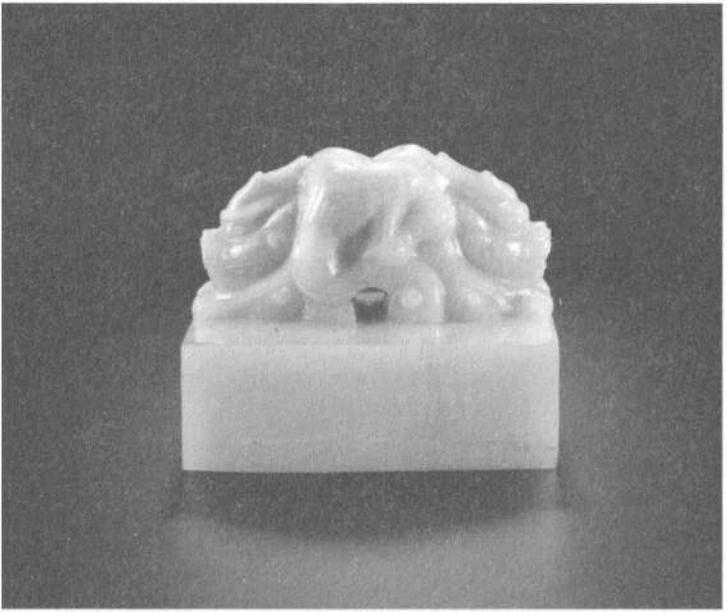
[RESİM 12]

Han van Meegeren'in *De Emmausgangers*'inin (*Enmaus'da Yemek*)
"eksperler" tarafından gerçek ilan edilişinin hemen sonrası.



[RESİM 13]

Han van Meegeren son Vermeer sahtesi *Jesus unter den Schriftgelehrten*'i (Doktorlar Arasında İsa) yaparken.



[RESİM 14] [RESİM 15]

Quinlong'un yeşim taşından mührü: “Cennete İnanan Hükümdar.”

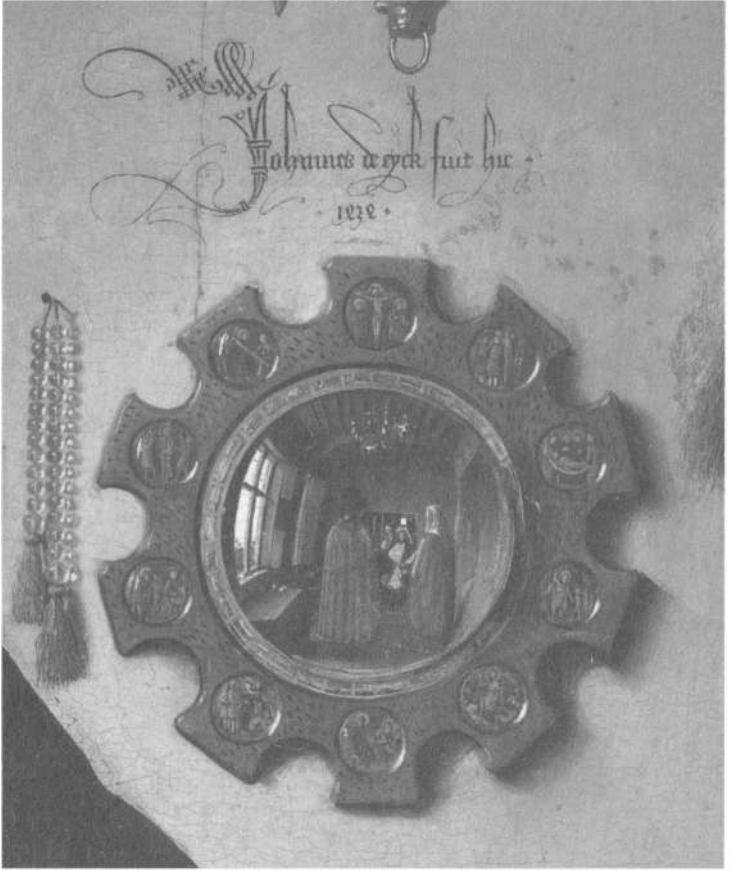


[RESİM 16]
Wang Fu, 明王絳畫鳳
城餞 [Feng-ch'eng'de
Elveda Buluşması].

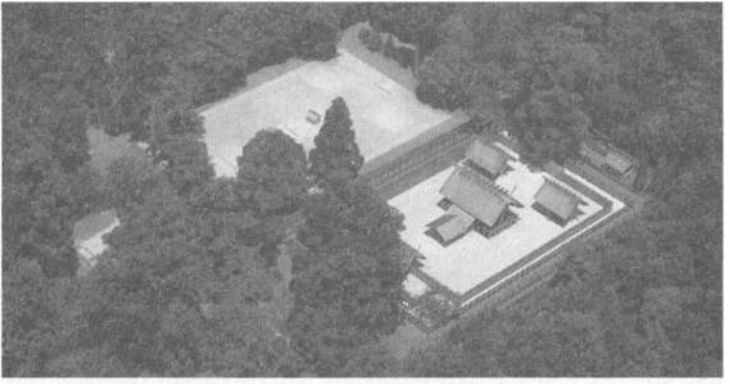


[RESİM 17]

Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*



[RESİM 18]
“Tanrı’nın Gözü”



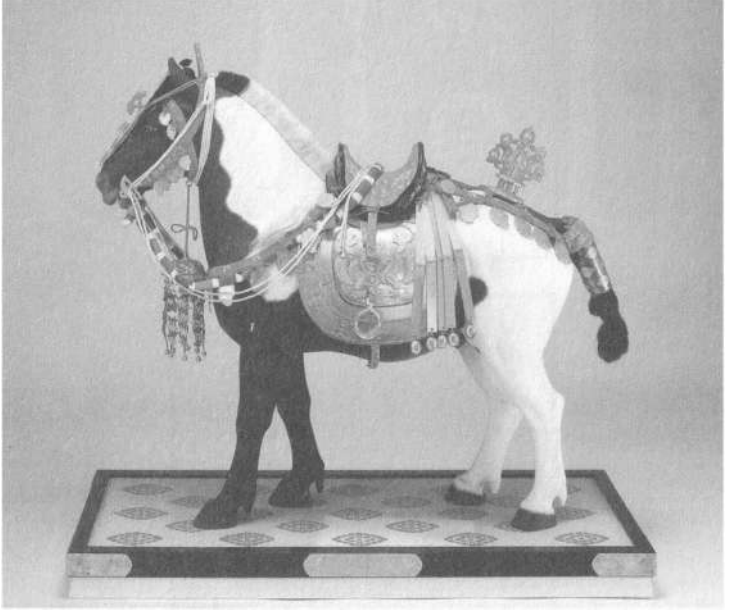
[RESİM 19] Eski tapınak.



[RESİM 20] Yakın zamanda kopyalanmış.

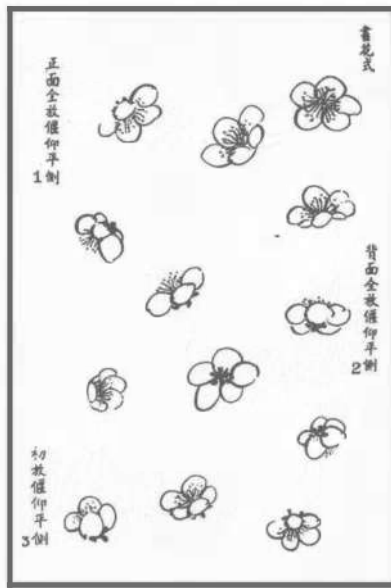


[RESİM 21] Hangisi özgün ve hangisi kopya?



[RESİM 22]

Tapınağın hazinelerinden biri: özgünün ve kopyanın ötesinde.



[RESİM 23] [RESİM 24]
Hardal Tohumu Bahçesi'nden
(芥子園畫傳)



[TELEFONLAR]

Sahte mi yoksa özgün mü?



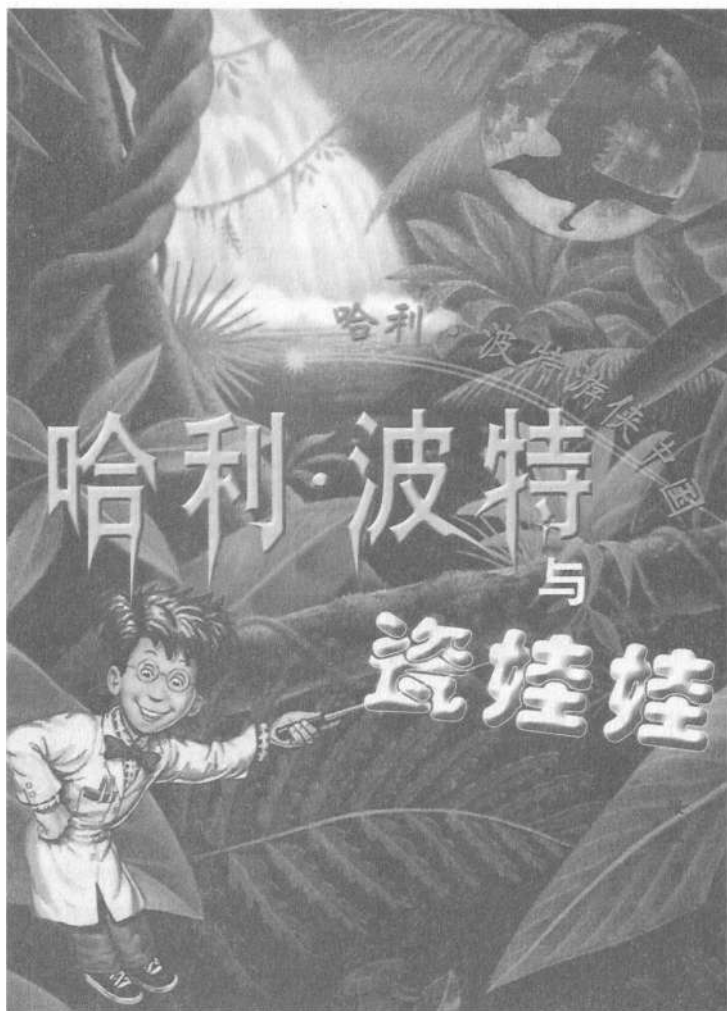
[OBAMA-MAO]

Kim, kimdir?



[RESİMLER]

İnanılmaz şekillere giren Apple'ı, kanat çıkaran insanları veya sigara içmeyi öğrenen Puma'yı göstermesi ürünü sahte mi yapar?



[RESİM]

Zhang Bin, 哈利波特与瓷娃娃 (Harry Potter ve Porselen Bebek)

閑章

XIAN ZHAN: EĞLENCE MÜHÜRLERİ

Eski Çin resimlerinin üzerindeki mühür damgaları Avrupa tablolarında kullanılan imzalarla temelden farklıdır. Öncelikle, resmin gerçekliğini kanıtlayabilecek, dolayısıyla doğruluğundan şüphe duyulmayacak eser sahipliğini ifade etmez. Aksine, çoğu damga sadece mühürleri vasıtasıyla değil, aynı zamanda yorumlarıyla da kendilerini resme kaydeden uzmanlar veya koleksiyoncular tarafından basılır. Burada sanat, eserin görünümünü bile sürekli değiştiren iletişimsel, etkileşimli bir uygulamadır. Resmin sonraki izleyicileri onun yaratımına müdahil olur. Bir resim ne kadar ünlü olursa, şöhreti onu değişimle o kadar çok karşı karşıya bırakır. Ek olarak, bir koleksiyonun geçmişi, eseri hem fiziksel hem de estetik olarak değiştirmesinden dolayı sanat tarihi açısından önemlidir.¹

Çin resim sanatında bizatihi mühür damgaları resim kompozisyonunun bir parçasını oluşturur. Bu sebeple yan-metin (*paratext*) olmayıp, metnin kendisine aittirler. Çine özgü resimler, daha baştan ileride yapılacak ibarelere olanak tanıyacak şekilde tasarlanmıştır. İletişim alanları olarak boş bırakılan kısımlarla, izleyenleri doğrudan kendilerini hakketmeye davet ederler. Böylece Çinli ressam mührü aracılığıyla yaratıcı bir öznellik olarak *mevcudiyetini* tesis etmez. Daha ziyade, mührünü yalnızca ileri götürülmesine yarayan bir ize işaret etme yoluyla bir ile-

¹ Bkz. Unverzagt, *Der Wandlungsleib*, 186: "Eserin, koleksiyonun geçmişi boyunca birikegelen biçemi, bir resmin sanatsal değerinin sosyal bir bileşene sahip olduğu gerçeğini yansıtır... Bir resmin yaşı büyüdükçe, onun dışavurduğu toplumsal ilişkilerin gücü de büyür."

tişim alanı açmakta kullanır. İsim ve yer belirtenlerin yanı sıra (名章), *eğlence mühürleri* denen mühürler de vardır (閑章). Şiirsel veya ahlaki içerikli güzel aforizmaları kapsar. Sanatsever İmparator Qianlong'un (乾隆, 1711-1799) üzerinde "kadim rayiha" (古香) yazan sadece 4 mm'lik küçük bir mühürden, üzerinde bir erdem güzellemesi şiirinin tamamını barındıran 20 cm'den büyük bir mührü kadar 1000 civarı mührü sahip olduğu söylenir. Tahta çıktıktan sonra kullandığı söylenen bir mührün üzerinde şu yazmaktadır: "Hükümdar olmak zor" (爲君難).

Hepsi edib olan Çinli memurlar¹ arasındaki hoş bir geleneğe göre, başka bir yere tayin edilen bir arkadaş, gidişini kutlamak için kırsal bölgede güzel bir noktaya götürülür. Wang Fu (1362-1416) tarafından yapılan 明王紱畫鳳城餞 [Feng-ch'eng'de Elveda Buluşması] isimli resim, arkadaşlarının onun gidişini kutladığı büyük bir kameriyeyi güzel bir dağ manzarasıyla birlikte betimler. Her arkadaş manzara resmine bir mühürle şiir ekler. Burada resim toplumcul, komünal bir harekettir. Uzakdoğu'da şiir yazmak aynı zamanda iletişimsel bir olaydır. Sosyalliğe teşvik eder. Hepsinden önemlisi de moral düzeltmeye ve eğlendirmeye yarar. Şiir yazmak bu yüzden yapayalnız, şiirsel bir ruhun acı çekmesi üzerine kurulu değildir.

¹ Memur olmak için girilen sınavda adayların aynı zamanda verilen temalara göre şiir yazmaları gerekirdi. Hatta Song hanedanlığının sanatsever imparatoru Huizong resim yapmayı sınav konularından biri yapmıştı.

ARKADAŞLIK OLARAK SANAT
(Bkz. Resim 16)

吳江秋水[]

送君龍江別

相期霜降餘

來看鳳城月

胡儼

客裡送君歸故鄉江天秋色正茫茫

扁舟一箇輕如葉半是詩囊半藥囊

九龍山人王孟端為彥如寫

并題

Burada bir misafir olduğumdan,
eve dönüş seyahatinde arkadaşşıma
güvenli bir yolculuk diliyorum.
Sonbahar renkleri gökyüzünde,
birdenbire çok uzaktaymış gibi görünen
nehirin parlılıyor üzerinde.
Küçük bir kayık, bir yaprak kadar kırılgan,
bekliyor kıyıda.
Sırt çantaları yarım şiirlerle
ve yarı şifalı bitkilerle dolu.
Dokuz Ejder Dağının (Chiu-lung-shan) sakini,
Wang Meng-tuan (Wang Fu),
Yen Ju için yaptı bu resmi
ve bir de ibare ekledi.
Sonbaharın tatsızlığı
Wu Nehri'ne çoktan vardı.
Arkadaşıma güvenli bir yolculuk diliyorum
ve Ejder Nehri'nde elveda ediyorum.
Buluşmayı tertitledik
ilk şiddetli don geldiğinde.
Birlikte hayranlıkla seyretmek istiyoruz ayı
Zümrüdüanka Şehri'nde (Fenghuang Cheng)

Hu Yan

汀洲杜蘅歇南浦西風生路指江南行路指江南行江南向何許東望吳淞去
吳淞秋水多淥遍芙蓉渚渚外九龍山山邊三泖灣人家臨水住日暮采菱還
采菱歌易斷送子愁雲亂愁來可奈何思滿江南岸江南不可思勸子情依依
皇都春色早遲子促來歸李至剛

Nehirdeki adada
soylular dinleniyor.
Veda yerinde bir
günbatısı meltemi esiyor.
Kayığın kenarına
güzellik vuruyor.
Yolcunun yolu
Yangtze Nehri'nin güneyine uzanıyor.
Yangtze Nehri'nin güneyindeki yol
nereye varıyor?
Bakışlar doğudaki Wusong'a yöneliyor.
Burada sonbahar sisleriyle kaplı
birçok nehir bulunuyor.
Su her yerde billur gibidir,
badem gülhatmilerin¹ büyüdüğü
çayırırla çevrilidir.
Çayırların ötesinde
Dokuz Ejder Dağı uzanır.
Dağın yanı Sanmao Koyu'dur.
O suda insanlar bir ev bulmuştur.
Akşam karanlığında
su kestanesi hasadından dönerler.
Su kestanesi toplarken şarkı söylerler.
Şarkı sık sık kesilir ama yeniden başlar.
Endişeliyim tarif edilemez bir şekilde
ayrılırken arkadaşımın,
çalkalanıyor bulutlar bile.
İnsan nasıl tekrar neşelendirebilir
yüreği hüzünlü olduğunda?
Özlem var Yangtze'nin
güneyindeki nehir kenarının
her yanında.

¹ Sıcak iklimde yaşayan Hibiscus Syriacus isminde, ağaçhatmi olarak da bilinen egzotik bir ebegümeci türü –çn.

İnsan özlemini saklamalıdır
bu zamanda.
Arkadaşımı teselli etmeliyim,
ayrılık ne zor dopdoluyken kederle.
Başkentte ilkbahar
erken gelir genellikle.
Gecikmiş arkadaşın en kısa sürede
dönmesi dileğiyle.

Li Zhigang

王 片 秋 江 畫
景 帆 水 上 船
一 連 青 曉
夜 天 山 發
到 三 雲 鳳
吳 百 幾 城
淞 里 重 東

Büyüleyici bir şekilde süslenmiş tekne
yarın sabah çıkıyor yola
Zümrüdüanka Şehri'nin doğusuna.
Yemyeşil ormanlı dağlar
yükseliyor nehir suyunun yukarısına,
sürükleniyor kat kat bulut
gökyüzü boyunca.
Gökler ve sonbaharın nehir suyu
birleşip tek oluyor
yüzlerce metre yukarıda.
Yelkenli tekne
demirleyecek bir geceliğine
Wusong'da.

Wang Jing

官河水落正秋霜
鴻雁南來熟稻梁
此日送君還舊隱
九峰佳處是鱸鄉
姚廣孝

Çekiliyor İmparatorluk Kanalı'nın suları
ve yakında geliyor sonbahar ayazları.
Pirincin ve darının olgunlaştığı
güney memleketten bir mektup geliyor.
Elveda ediyorum bugün arkadaşşıma
güvenli bir şekilde varması için eski inzivaya.
Altındaki en güzel yer dokuz dağ zirvesinin,
meskenidir tatlı su levreklerinin.

Yao Guangxiao

翰林老友王達
影向孤村樹裡來
故鄉耆舊遙相接
長卿初自日邊迴
碧水芙蓉兩岸開

Yeşil nehir uzanır,
her iki kıyıda badem gülhatmiler çiçek açar.
Şanlı biri ilk defa uzak diyarlardan döner.
Ahali ve eski arkadaşlar
memleketine döneni karşılamak için evlerinden çıkar.
Köy geride kalır,
doldurur ormanları kalabalıklar.

Wang Da,
İmparatorluk Akademisinden
eski bir arkadaş

秋霜忽已凝
客行歸故鄉
仰瞻鴻雁戾
豈為謀稻梁
丈夫誓許國
溟渤當舟航
矧茲念桑梓
淶災勢懷襄
[] 生復 [] [] 稽首師堅章

解縉

Aniden bastırır sonbahar ayazları.
Yolcu evine doğru yol alıyor.
Gökyüzüne tek bir bakış yeter,
insan Çin kazlarının ne kadar yüksekte
ve ne kadar uzaklara uçabildiklerine şaşar kalır.
Nasıl olur da sadece gündelik
ekmeğimizden (pirinç ve darı) endişe duyabiliriz sadece?
Bir insan yemin etmeli
anavatanına hizmet etmeye.
Açık denizlere gitmeli
ve başarmalı büyük işler.
Böyle yaparak şimdi
düşünmeliyim memleketimi.
Oralarda sel var,
insan tüm kalbiyle yardım etmek ister.
Yoktur bu hayatta başka temenniler.
Bu sebeple soylulara saygı göstereceğim
onların karakterini ve yazılarını örnek alıp izlerinden gideceğim.

Xie Jin

我別松江幾度秋渚花汀草不勝愁
京華送子松江去夢落滄浪舊釣舟
王汝玉

Songjiang'a veda edişimin üzerinden
çok sonbahar geçti.
Nehrin kıyısındaki
otlakların çimenleriyle çiçekleri
dindiremez kederimi.
Dilerim arkadaşımın
başkentten Songjiang'a güvenle gitmesini.
Rüyamda memleketimde,
balık tutuyorum nehirdeki eski teknede,
bir başıma oturmuş yine.

Wang Ruyu

楊士奇
由來君命重
非為愛鱸魚
片飄河上發
竟去不躊躇
吳江渺無極
蕭條十月初

Wu Nehri çok uzakta
ve sonu yokmuş gibi görünür.
Onuncu ayın başında
hüzünlü bir ruh haline bürünür.
Küçük bir yelkenli
nehirden aşağı yola koyulur.
Bir anlığına bile tereddüt etmeden,
uzaklara yelken açar.
Arkadaşımın hep güzel bir
alinyazısı olmuştur.
Ve sıradan bir hayat sürmeyi
arzulamamıştır.

Yang Shiqi

王	離	送	楚
洪	情	上	天
	與	江	木
	江	南	葉
	水	舟	落
	相	孤	夫
	逐	帆	容
	共	帶	徧
	悠	斜	芳
	悠	日	洲
		一	長
		雁	歌
		飛	一
		高	杯
		秋	酒

Chu topraklarında
 ağaçlardan düşer yapraklar.
 Nehirdeki çiçek adasında
 badem gülhatmi her yerde çiçek açar.
 Şarkı söyler ve
 bir şarap kadehi kaldırırsınız havaya.
 Yangtze Nehri'nde güneye
 yelken açan tekneye
 kadar güvenli geçiş dileriz arkadaşımıza.
 Yelkenli bir başına
 beklemektedir batan güneşin ışığında.
 Yabani bir kaz uçar yukarılara, yükseğe
 sonbaharın sonuna özgü gökyüzüne.
 Vedalar nehrin suları ile birleşir.
 Biri diğerinin arkasından kederle gelir.

Wang Hong

宦遊纔賦望江南
紫蟹銀鱸入夢甘
想得到家吟樂處
野橋籬落晚楓酣
鶴城楊斌

Memleketimizden uzakta, yetenek ve uzmanlığımızla
hizmet ediyoruz ülkemize ve yine de bakıyoruz güneye,
Yangtze Nehri'ne.

Tatlı rüyalarımda sık sık belirir
büyük, etli yengeçler ve gümüşü deniz levreği.
Memleketimize dönmeyi düşünüyoruz,
bu yıkık dökük köprü, bu avlu çitleri
ve akşam güneşinde kıpkırmızı görünen
bu meşe palamudu yaprakları gibi
şarkı söyleyip şiir yazdığımız bu yerde.

Turna Şehri'nin (Hecheng) Yang Bin'i

王 偁	故 人 能 問 訊 相 見 一 開 顏	迢 遞 白 雲 間 舊 業 菱 荷 老 秋 風 鷗 鷺 閑	積 水 渺 無 際 送 君 還 江 上 還 九 峰 何 處 數
--------	--	---	--

Kabarmış sular bitmez tükenmez
 bir mesafeye uzanır.
 Arkadaşıma onu evine götürecek nehirden
 güvenli bir geçiş dilerim.
 Nereden görebiliriz dokuz dağları?
 Dağlar beyaz bulutların üzerine yükselir.
 Solmuş eski günlerin su kestaneleri
 ve nilüfer çiçekleri.
 Sonbahar rüzgârlarında martılar
 ve balıkçılar bir yandan öbür yana daire çizer.
 Eski arkadaşları karşılar
 ve onları ziyaret ederiz.
 Buluştuğumuzda mutlu oluruz
 ve daha çok kakhaha yükselir.

Wang Cheng

高	晝	拒	使	三
得	錦	霜	節	江
暘	榮	紅	詢	五
	殊	繞	源	湖
	甚	岸	委	口
	歸	禾	童	此
	承	[]	時	際
	寵	罷	記	水
	渥	桎	釣	痕
	優	綠	游	收
		連		
		疇		

Üç nehrin ve beş gölün halicinde
 suyun izleri gözden kaybolur.
 Birileri, nasıl gidiyor, diye sorar.
 Uyanır hafızada çocukluğa dair
 balık tutma ve oyunlar oynama görüntüleri.
 Kırmızı badem gülhatmi
 nehir kenarı boyunca çiçek açar.
 Yemyeşil tahıllarla dolu tarlalar
 geniş bir alana yayılır.
 Çalışmak saygı ve refah getirir,
 ün bunaltıcı gelir.
 Dönüş İmparator'dan
 takdir ve lütuf getirir.

Gao Deyi

Çin resimlerindeki damga mühürleri aslında hiçbir şeyi *nihayetlendirmez*. Daha ziyade, bir iletişim alanı *açar*. Resme yazara ait olmayan, otoriter olmayan bir mevcudiyet kazandırır. Bu konuda, Avrupa resimlerinde kullanılan imzalardan önemli ölçüde farklılık gösterir.¹ İmzalar, *finito* [bitiş] mühürleri olarak, *eseri* nihayetlendirir; aslında bu sanki eseri tamamen kapatıp müdahaleleri yasaklıyormuş gibidir. Kapsayıcı ve iletişimsel Çin damga mühürlerinin aksine, münhasır, infaz eden bir etkiye sahiptir.

Van Eyck'in tablosu *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw* (Arnolfini'nin Evlenmesi), Çin'in *yokluk imgesi*yle taban tabana zıt düşen *mevcudiyet imgesini* içerir. Tablonun ortasındaki "Johannes de Eyck fuit hic" ("Jan van Eyck buradaydı" veya "Bu [resmi] Jan van Eyck yaptı") imzası ressamın mevcudiyetini resmin ortasına oturtur. Bilinçli olarak aynı anda sahnelenen eser sahipliği ve şahitlik etme, ressamın mevcudiyetini yoğunlaştırıp güçlendirir.² İmza, resme değiştirilemez ve koşulsuz bir belgenin karakterini kazandırır. İmzanın altındaki 1434 tarihi, tabloyu zamanına *sabitler*. Dolayısıyla herhangi bir değişiklik, *hakikatin* tahrifatı anlamına gelir. Ek olarak, işaret zamiri olan *hic*, ismin tek başına yapamayacağı gönderimsel bir yapı meydana getirerek eser sahipliğine hususen vurgu yapar. İsmi geçenin aynı zamanda sanat eserini yapan kişi de olduğuna açıkça dikkat çeker.

İmzanın altında dışbükey bir ayna var. Yansıtma alanı ana resmin çerçevesini aşar. Bu, aynanın, unsurları resim tarafından taklit yoluyla betimlenmiş gerçekliği yansıttığı izlenimine neden olur. Böylece resim kendini dünyaya bir ayna olarak takdim eder. Aynada nişan sahnesinde bulunan iki kişiyi daha görebiliriz. Aynanın hemen üzerindeki "Johannes de Eyck fuit hic" imzası, van Eyck'in bu izleyicilerden biri olduğunu düşündürür. Dolayısıyla, ressam sadece bir imza olarak değil, imge içinde bir imge olarak da oradadır. Ayna, ressam ve tablo için öz-yansıma yeridir.

¹ Avrupa'da resimlerin üzerindeki imzalar sadece on altıncı yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır.

² Resim, anlaşıldığı kadarıyla bir nişan sahnesini tasvir eder.

Bu birden fazla eser sahipliği ithafı onu bilhassa resmi oluşturan kişi olarak vurgular.

Dahası, dışbükey ayna yuvarlak şekli ve yandan gelen ışığın yansıması nedeniyle bir göze benzer. Aynayı çevreleyen madyonlar ve İsa'nın İstirabına dair betimlemeler ile yansıyan pencerenin haç şekli, ayna ile Tanrı'nın gözü arasında net bir bağlantı oluşturur. Resmin ortasında ressamın yazılı ve figüratif mevcudiyetiyle örtüşen ilahi bakış, özneliliğin yapısını pekiştirir. İsa'nın İstirabı çoğunlukla ruhun bir aynası olarak görülmüştür. Bu minvalde, resim İstirabın ve gerçek aynanın temsillerinin yanyana bulunmasından *esinlenmiştir* (*be-seelt*). Bu nedenle resmin hakiki konumu *ruhtur*.

Bunun aksine, Çin'in yokluk imgeleri *ruhsuzdur*. Ne eser sahipliği ne de şahitlik etme onları özdeşliğe bağlar. Ek olarak, perspektifsizliklerinin ve öznesizliklerinin bir sonucu olarak onlar *bakışsızdır*. *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta Walter Benjamin, resme dair bir Çin risalesinde bulunduğunu söylediği bir anekdotu aktarır:

Bu bir Çin hikâyesiydi, yaşlı bir ressam üzerineydi ve bu adam dostlarına en son yaptığı resmi göstermişti. Resimde bir park görülüyordu, ağaçlar arasından bir suya doğru ve su boyunca uzanan dar bir yol; bu yol küçük bir kapıya varınca bitiyor, kapıdansa arkadaki küçük bir eve giriliyordu. Ancak, dostlarının bakışları ressamı aradığında, ressam gitmiş ve resme girmiş oluyordu. O dar yolun üstünde, kapıya doğru yürüyor, kapının önünde duraklıyor, dönüyor, gülümsüyor ve aralığında kayboluyordu. Onun gibi ben de, hokkalarım ve fırçalarımın haşır neşir, birden kılık değiştirmiş, bozulup resme karışmış oluyordum. Bir boya bulutuyla ta içine girdiğim porselene benziyordum.¹

¹ Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tevfik Turan, YKY, 2004, sf. 11.

Burada resmin asıl deneyimi, özneye başlayan bir resim düşüncesi (*Vorstellung*) değil, resmin içine giren mimetik bir bozulmadır (*Entstellung*), öznenin tefekkür yoluyla boşaltılmasıdır [*kontemplative Entleerung*]. Resme bakan kişi, hiç kimseye mesken olmadığı ve kimseden ilham almadığı, çünkü bir yokluk imgesidir, kendini bu şekilde açabilen resme sebepsizce girerek *kendini* boşaltır.

複製

FUZHİ: KOPYA

2007’de, Çin’den gelen terrakotta askerlerin kopya oldukları ortaya çıktığında, Hamburg Museum für Völkerkunde sergiyi tamamen kapatma kararı aldı. Anlaşıldığı üzere hakikatin ve doğruluğun avukatıymış gibi davranan müze yöneticisi, o zaman şöyle dedi: “Müzenin itibarını korumak için serginin tamamen kapatılmasından başka bir seçeneğin olmadığı sonucuna vardık.” Hatta müze, sergiye gelen tüm ziyaretçilerin giriş ücretlerini iade etmeyi bile önerdi.

Baştan beri, terrakotta askerlerin kopyalarının üretimi, kazı çalışmalarıyla paralel olarak devam etti. Kazı alanına bir kopyalama atölyesi kuruldu. Fakat “sahte şeyler” üretmiyorlardı. Daha ziyade, Çinlilerin üretimi *yeniden başlatmaya* çalıştıklarını söyleyebiliriz, çünkü başlangıçtan itibaren üretim zaten bir yaratım değil, bir yeniden üretimdir, çoğaltmadır. Doğrusu, orijinal terrakotta askerlerin bizzat kendisi modüller veya çeşitli kalıplar kullanılarak seri üretimle imal edilmiştir; bu, kolaylıkla devam ettirilebilen ve özgün üretim yöntemlerinin mevcut olduğu bir işleyiştir.

Çinliler iki farklı kopya anlayışına sahiptir. *Fangzhipin* (仿製品), özgün olandan farkı gün gibi ortada olan sahtelerdir. Bunlar, örneğin müzedeki bir dükkândan alınabilecek küçük modeller veya kopyalardır. İkinci kopya anlayışı ise *fuzhipin*’dir (複製品). Bunlar özgün olanın birebir taklididir ve Çinlilere göre, özgün olanla eşit değere sahiptir. Kesinlikle hiçbir olumsuz anlam taşımamaktadır. Kopyanın ne olduğuna dair anlayış farklılığı sıklıkla Çinli ve Batılı müzeler arasında yanlış anlaşılmalara ve tartış-

malara yol açmıştır. Çinliler genellikle yurtdışına özgün olanlar yerine, esasen özgünden farklı olmadıklarına dair sarsılmaz bir inanç duydukları, kopyaları gönderirler. Sonrasında Batılı müzelerden gelen ret, Çinliler tarafından bir hakaret olarak algılanır.

Küreselleşmeye karşın, Uzakdoğu hâlâ yapıbozumcu kuvvetleri salıverebilecek, büyük çaptaki sürprizlerin ve kafa karışıklıkların kaynağı gibi görünmektedir. Uzakdoğu'nun özdeşlik kavramı aynı zamanda Batılı gözlemcilere çok karmaşık gelmektedir. Japonlara göre, Şinto Japonya'da milyonlarca Japonlının her yıl hac ziyaretine geldikleri en önemli tapınak olan meşhur Ise Tapınağı 1300 yaşındadır. Fakat gerçekte, bu tapınağın tesisi her yirmi yılda bir tamamen sıfırdan bir daha inşa edilir. Bu dini uygulama Batılı sanat tarihçilerine o kadar yabancısıdır ki, UNESCO hararetli görüşmelerin ardından Şinto tapınağını Dünya Mirası listesinden çıkarmıştır. UNESCO'daki uzmanlara göre, tapınak en fazla yirmi yaşındadır. Bu durumda özgün olan hangisi, kopya olan hangisidir? Bu, özgün ve kopya arasındaki ilişkinin tamamen tersine dönmesidir. Ya da özgün ve kopya arasındaki farkın büsbütün ortadan kalkmasıdır. Orada özgünle kopya arasındaki bir fark yerine, eskiyle yeni arasında bir ayrım ortaya çıkar. Kopyanın özgünden daha özgün olduğunu veya kopyanın özgünlüğe özgünden daha yakın olduğunu, bina ne kadar eski olursa özgün halinden de o kadar uzaklaştığını bile söyleyebiliriz. Bir taklit, özellikle de belli bir sanatçıyla bağlı olmadığı için, onu "özgün haline" geri döndürür.

Sadece bina değil, tüm tapınak hazineleri de tamamen yenisiyle değiştirilir. Tapınağın içinde, birbiriyle tıpatıp aynı olan iki takım hazine her zaman bulunabilir. Özgün veya kopya meselesi mevzu dahi olmaz. Bunlar aynı zamanda özgün de olan iki kopyadır. Eskiden yeni bir takım üretildiğinde eski takım yok edilirdi. Alev alabilen parçaları yakılırdı ve metal kısımları da gömülürdü. Bununla birlikte, son yenileme itibarıyla, hazineler artık yok edilmeyip bir müzede sergileniyor. Kurtarılmalarını, yükselmiş sergi değerine borçlular. Bununla beraber, onların imha

edilmesi, müze sergi değerleri hilafına açık bir şekilde giderek kaybolan, kült değerlerinden gelir.

Batıda, anıtlar onarıldığında eski izler çoğu kez bilhassa vurgulanır. Özgün unsurlara kutsal emanetler gibi davranılır. Uzak-doğu bu özgünlük kültürüne aşina değildir. Korumadan ya da restorasyondan belki de çok daha etkili, tamamen farklı bir koruma tekniği geliştirmiştir. Bu, devamlı çoğaltma yoluyla gerçekleştirilir. Bu teknik, özgün ve kopya arasındaki farkı tamamen ortadan kaldırır. Denilebilir ki, orijinaler, kopyaları vasıtasıyla korunurlar. Bunun modeli doğadan gelir. Organizma da devamlı hücre yenileme aracılığıyla kendini yeniler. Belli bir süre sonra, organizma kendisinin kopyası olur. Eski hücreler basitçe yeni hücre maddesiyle değiştirilir. Bu durumda, bir özgünlük sorgulaması ortaya çıkmaz. Eski ölür ve yerini yeni alır. Özdeşlik ve yenileme birbirini dışlamaz. Devamlı çoğaltmanın, bir koruma ve restorasyon tekniğini temsil ettiği bir kültürde, replikalar salt kopyalardan başka bir şey değildir.

Freiburg Katedrali neredeyse bütün bir yıl boyunca iskeleyle çevrilidir. İnşasında kullanılan kumtaşı öyle yumuşak, öyle gözenekli bir malzemedir ki yağmurun ve rüzgârın yol açtığı doğal erozyona dayanamaz. Bir süre sonra ufalanır. Sonuç olarak, Katedral gördüğü hasar için sürekli kontrol edilir ve aşınan taşlar yenisiyle değiştirilir. Ayrıca Katedralin özel atölyesinde hasar görmüş kumtaşından figürlerin kopyaları sık sık üretilir. Elbette ki ortaçağa ait taşları mümkün olduğunca uzun süre korumak için girişimlerde bulunulur. Fakat bir noktada onlar da kaldırılarak yeni taşlarla değiştirilmiştir. Temelde, bu Japonlarınkiyle aynı işlemdir, fakat bu durumda bir kopyanın üretimi çok yavaş ve uzun bir sürede gerçekleşir. Yine de, nihayetinde sonuç tamamen aynıdır. Belli bir sürenin sonunda etkin bir kopyası olur. Bununla birlikte, insan özgün bir esere baktığını hayal eder. Ancak son eski taş yenisiyle değiştirildiğinde, Katedralin özgünlüğünden geriye ne kalacak?

Özgünlük, muhayyel bir şeydir. Çin'in birçok tema parkından

birinde Freiburg Katedralinin birebir kopyasını, bir *fuzhipin*'ini [taklidini] yapmak prensipte mümkündür. O zaman bu bir kopya mıdır, yoksa orijinal midir? Onu sadece bir kopya kılan nedir? Freiburg Katedralini özgün olarak nitelendiren nedir? Maddesel olarak *fuzhipin*'i, bir gün artık herhangi bir özgün parçası kalmayacağı için, özgün olanından hiçbir şekilde farklılık göstermeyebilir. İlanihaye, Freiburg Katedralini bir Çin tema parkındaki *fuzhipin*'inden [taklidinden] farklı kılabilcek şey, ibadet icra edildiği yer olması ve bundan doğan kült değeri olacaktır. Bununla birlikte, sergi değeri hilafına kült değeri tamamen ortadan kaldırılırsa, ikizinden farkı da kalmayabilir.

Sanat alanında da tartışma götürmez orijinal düşüncesi tarihsel olarak Batı dünyasında gelişmiştir. On yedinci yüzyılda kazılardan çıkarılan eski uygarlıklara ait sanat eserlerine bugünkünden epey farklı muamele edilirdi. Özgün haline sadık kalacak bir şekilde yenilenmezdi. Onun yerine, bu eserlere görünüşlerini değiştiren, büyük müdahalelerde bulunulurdu. Örneğin Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Mars heykeline, yani kendisi de bir Yunan orijinalinin Roma kopyası olan *Ares Ludovisi*'ye keyfi olarak bir kılıç kabzası eklemişti. Bernini'nin yaşadığı dönemde Kolezyum adeta bir mermer ocağı olarak kullanılmıştı. Duvarları parça parça sökülüp yeni binaların [yapımında] kullanılmıştı. Modern anlamıyla tarihi anıtların korunması, *kült değerin* [*Kultwert*] yerini giderek *sergi değerine* [*Ausstellungswert*] bıraktığı, geçmişin müzeleşmesiyle başlar. İlginç bir şekilde bu, turizmin yükselişiyle elele gider. Rönesans'ta başlayan ve on sekizinci yüzyılda doruk noktasına ulaşan "Büyük Gezi" (*Grand Tour*), modern turizmin öncüsüydü. Turistlerin gözünde, görülmesi gereken yerler olarak tanıtılan tarihi binaların ve sanat eserlerinin sergi değeri arttı. Aynı yüzyılda, turizm başlangıç aşamasındayken, kadim yapıların korunmasına ilişkin ilk tedbirler de alındı. Kadim yapıların korunması artık mecburi görünüyordu. Sanayileşmenin başlaması, geçmişi koruma ve müzede sergileme ihtiyacını daha da artırdı. Bununla beraber, sanat tarihi ve arkeoloji

gibi tomurcuklanan alanlar, eski binaların ve sanat eserlerinin *epistemolojik değerini* [Erkenntniswert] keşfetti ve onları değiştirecek herhangi bir müdahaleyi reddetti.

Öncel, ilksel olarak konumlandırma, Uzakdoğu kültürüne yabancıdır. Asyalıların Avrupalılara kıyasla klonlama konusunda çok daha az vicdani tereddüt taşımalarının altında yatan, muhtemelen bu düşünsel konumdur. 2004'teki klonlama deneyleriyle tüm dünyanın dikkatini çeken Koreli klonlama araştırmacısı Hwang Woo-suk, bir Budistti. Hristiyanlar insan klonlamaya yasak getirme çağrısı yaparken, o Budistler arasında büyük bir destek ve taraftar buldu. Hwang klonlama deneylerini dinî aidiyetiyle meşrulaştırdı:

“Ben, Budistim ve klonlamayla ilgili herhangi bir felsefi sorunun yok. Ayrıca bildiğiniz gibi, Budizmin temelinde yaşamın reenkarnasyonla geri kazanılması vardır. Bazı açılardan, tedavi edici klonlamanın yaşam döngüsünü yeniden başlatacağını düşünüyorum.”¹

İse tapınağına yönelik koruma tekniği de yaşam döngüsünün tekrar tekrar yeniden başlamasına izin vermeye ve hayatı, ölümüne karşı değil, *ölümün hem içinden hem de ötesine* geçerek sürdürmeye dayanır. Ölümün kendisi, koruma sisteminin içine dahil edilmiştir. Böylece *Varlık*, ölümü ve bozuluşu kapsayan döngüsel sürece kapı aralar. Sonsuz yaşam döngüsünde artık eşsiz, özgün, tekil veya nihai bir şey olmaz. Sadece tekrarlar ve kopyalar vardır. Budistlerin sonsuz yaşam döngüsü inancında yaratım yerine yaratımın yıkımı [*Ent-schöpfung*] vardır. Çin üretim teknolojisini yaratım değil tekrar [*itération*], devrim değil yineleme, arketipler değil modüller belirler.

Bildiğimiz gibi, terrakotta orduları bile modüllerden veya standart kalıplardan üretilmiştir. Modüllerle üretim özgünlük düşüncesine uygun değildir, çünkü en başından beri bunlar

¹ Krş. Byung-Chul Han, “Das Klonen und der Ferne Osten,” *Lettre International* 64 (2004): 108-109.

standart kalıplardır. Modüler üretimde en başta gelen özgünlük veya eşsizlik düşüncesi değil, *yeniden üretilebilirliktir*. Amacı eşsiz, özgün bir nesne üretimi değil, çeşitlemelere ve değiştirmelere de izin veren, seri üretimdir. Aynıyı *modüle eder*, böylece farklılıklar meydana getirir. Modüler üretim değiştirici ve çeşitlendiricidir. Böylelikle büyük bir çeşitlilik sağlar. Bununla birlikte, kopyalamanın verimliliğini artırmak için, eşsizliği yadsır. Örneğin, matbaacılığın Çinliler tarafından icat edilmesi bir tesadüf değildir. Çin resim sanatı da modüler teknolojiyi kullanır. Resim sanatı üzerine yapılmış meşhur bilimsel inceleme *Hardal Tohumu Bahçesi* (芥子園畫傳), bir resmin oluşturulabilmesinde veya doğrusunu söylemek gerekirse, bir araya getirilebilmesinde kullanılabilecek sonsuz bir dizi bileşen parçasını içerir.

Yaratıcılık meselesi, modüler üretim tarzı ışığında, bir kez daha alevlenir. Unsurların terkip edilmesi ve çeşitlendirilmesi daha fazla önem kazanır. Burada Çin'in kültürel teknolojisi doğa gibi işler:

“Çinli sanatçılar... çok sayıda eser üretmenin de yaratıcılığa örnek oluşturduğu olgusunu asla unutmaz. Doğada olduğu gibi, on binlerce şey arasında da her zaman bazılarından değişimin doğacağına güvenir.”¹

Çin sanatının doğayla, mimetik değil, işlevsel bir ilişkisi vardır. Bu bir doğayı mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde betimleme değil, tam olarak *doğa gibi* işleme meselesidir. Doğada birbirini izleyen değişimler de açıkça herhangi bir “deha” olmaksızın yeni bir şey üretir:

“Zheng Xie gibi ressamlar doğayı iki açıdan taklit etmeye uğraşır. Büyük, neredeyse sınırsız sayıda eser üretir ve bunu yapabilmelerine olanak tanıyan da kompozisyonların, motiflerin ve fırça darbelerinin

¹ Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), 7.

modül sistemleridir. Ancak, ressam­lar aynı zaman­da her bir esere kendine has eşsiz ve taklit edilemez şeklini verir, tıpkı doğanın olağanüstü biçimler icat edi­lişindeki gibi. Estetik duyarlıkların eğitilmesine adanmış bir hayat, sanatçının doğanın gücüne yaklaş­masına olanak tanır.”¹

¹ A.g.e., 213.

山寨

SHANZHAI: ÇAKMA

Shanzhai (山寨), karşılığı “çakma/taklit/sahte” olan yeni bir Çince kelimedir. Aynı zamanda, artık *shanzhaizm* (山寨主義), *shanzhai kültürü* (山寨文化) ve *shanzhai ruhu* (山寨精神) gibi ifadeler de vardır. *Shanzhai* bugün Çin’de hayatın her alanını kuşatmıştır. *Shanzhai* kitaplar, *shanzhai* bir Nobel Ödülü, *shanzhai* filmler, *shanzhai* siyasetçiler ve *shanzhai* yıldızlar vardır. İlk başlarda, bu terim cep telefonlarında kullanılmıştır. *Shanzhai* cep telefonları, Nokia veya Samsung gibi markalı ürünlerin sahtesidir. Nokir, Samsing veya Anycat gibi isimler altında satılmaktadır. Ancak bunlar hiç de kaba sahteler olarak görülemez. Tasarım ve fonksiyon yönünden, özgün olana kıyasla hiç de aşağı kalmaz. Teknolojik ve estetik modifikasyonlar onlara kendi kimliğini verir. Çok fonksiyonlu ve moda uyundurlar. *Shanzhai* ürünler hususi olarak yüksek seviyede bir esnekliğe sahiptir. Örneğin, özel ihtiyaçlara ve durumlara çok çabuk uyum sağlayabilir ki bu büyük şirketler tarafından yapılmış ürünlerde uzun üretim dönemleri yüzünden mümkün değildir. *Shanzhai*, durumun potansiyelinden sonuna kadar faydalanır. Yalnızca bu sebeple, gerçek bir Çin fenomenini temsil eder.

Shanzhai ürünlerin mahareti sıklıkla özgün olanınkinden üstündür. Örneğin bir *shanzhai* cep telefonunun sahte parayı teşhis edebilen ek bir fonksiyonu vardır. Böylelikle kendisini özgün bir ürün olarak kabul ettirmiştir. Yeni, şaşırtıcı çeşitlemelerden ve terkiplerden ortaya çıkar. *Shanzhai*, hususi bir yaratıcılık türünü örnekler. *Shanzhai* ürünler, kendileri birer özgün ürüne dönüşüncüye dek, kademeli olarak asıllarından ayrılır. Yerleşik eti-

ketler devamlı değiştirilir. Adidas; Adidos, Adadas, Adadis, Adis, Dasida, vesaire olur. Bu etiketlerle, sadece yaratıcılığa öneyak olan değil, aynı zamanda ekonomik güçlerin ve tekellerin pozisyonlarını alaycı ve tahripkar bir şekilde etkileyen gerçek bir Dadaist oyun oynanır. Bu tersyüz etme ve yaratmanın terkididir.

Shanzhai'nin kelime anlamı “dağ kalesi”dir. Ünlü roman *Su Kıyısı* (*shui hu zhuan*, 水滸傳), Song hanedanlığı sırasında kanun kaçaklarının (köylüler, memurlar, tüccarlar, balıkçılar, subaylar ve keşişler) yozlaşmış rejimle savaşmak için bir dağ kalesine nasıl saklandıklarını anlatır. Edebi bağlam *shanzhaiye* yıkıcı [*Subversiv*] bir boyut kazandırır. Parti kontrolündeki devlet medyasıyla internette dalga geçen *shanzhai* örnekleri dahi kanaat ve temsil tekeline yöneltilmiş yıkıcı hareketler olarak yorumlanır. Bu yorumlamanın özünde, *shanzhai* hareketinin devlet otoritesinin gücünü siyasi seviyede yapıbozuma uğratabileceği ve demokratik kuvvetleri serbest bırakabileceği umudu vardır. Bununla birlikte, *shanzhaiyi* yalnızca anarşik-yıkıcı yönüne indirirsek, oyuncu-yaratıcı potansiyelini gözden kaçırmış oluruz. *Su Kıyısı* romanını *shanzhai*'yle yaklaştıran isyankâr içeriği değil, tam da üretilme ve oluşturulma şeklidir. Her şeyden önce, romanın eser sahipliği son derece belirsizdir. Romanın özünü oluşturan hikâyelerin çeşitli yazarlar tarafından kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Dahası, romanın birbirinden epey farklı olan birçok baskısı vardır. Bir baskıda 70 bölüm bulunurken, diğerlerinde 100, hatta 120 bölüm bulunur. Çin'de kültürel üretimler genellikle herhangi bir kişiyeye mal edilmez. Çoğu zaman kolektif bir kökene sahiptir ve bireysel, yaratıcı bir dehayla ilişkili ifade şekilleri sergilemezler. Eserler bir sanatçıya, tartışmasız bir şekilde sahibi ya da yaratıcısı olarak ortaya çıkacak isimlere dahi, atfedilemez. *Kızıl Oda Rüyası* (*hong lou meng*, 紅樓夢) veya *Üç Kralılığın Hikâyesi* (*san guo yan yi*, 三國演義) gibi diğer klasik eserler de tekrar ve tekrar yeniden yazılmıştır. Bunların farklı yazarlardan çıkmış muhtelif baskıları mevcuttur, bazıları mutlu sonla, bazıları da kötü sonla biter.

Günümüz Çin edebiyat dünyasında benzer bir süreci görebiliriz. Eğer bir roman çok başarılıysa, hemen sahteleri ortaya çıkar. Bu sahteler her seferinde özgün esere, aslen varolmayan bir yakınlık numarası yapan, ikinci derece taklitler değildir. Bariz düzmece etiketlemelerin yanı sıra, özgün eseri yeni bir bağlama yerleştirerek ya da şaşırtıcı değişikliklerle metni dönüştüren sahtelerde var. Yaratıcılıkları faal dönüşüme ve çeşitlemeye dayanır. Harry Potter'ın başarısı bile bu dinamığe önyak olmuştur. Artık özgün eseri ebedileştiren ve dönüştüren birçok Harry Potter sahtesi mevcuttur. Örneğin, 哈利波特与瓷娃娃 (Harry Potter ve Porselen Bebek) hikâyeyi Çin'e özgü bir hale getirir. Harry Potter, Çinli arkadaşları Long ve Xing'le birlikte doğudaki düşmanı, Voldemort'un Çinli muadili Yandomort'u kutsal Taisihan dağında yener. Harry Potter akıcı bir şekilde Çince konuşabilmektedir, ancak yemek çubuklarıyla yemekte zorlanmaktadır, vesaire.

Shanzhai ürünler kasıtlı olarak kandırma girişiminde bulunmaz. Aslına bakılırsa, çekiciliklerinin altında, özgün olmadıkları ve özgün eserle *oynadıkları* gerçeğine özellikle dikkat çekmeleri yatar.

Shanzhai'nin sahtecilik oyunu, kendiliğinden yapıbozumcu enerjiler üretir. *Shanzhai* etiket tasarımı da nüktedan özellikler sergiler. *Shanzhai* iPhcne cep telefonunda, etiket hafiften aşınmış özgün bir iPhone etiketiymiş gibi görünür. *Shanzhai* ürünler kendilerine has bir çekiciliğe sahiptir. İnkâr edilemeyen yaratıcılıkları, eskiyle *bağını koparan* yeni bir yaratımın kesintililiği ve aniliğiyle değil, eskinin üzerinde değişiklik yapmakta, başkalaştırmada, terkip etmede ve dönüştürmedeki *oyuncu* hazla belirlenir.

Süreç ve değişim aynı zamanda Çin sanat tarihine de hükmeder. Bir üstadın külliyatını devamlı değiştiren ve yeni koşullara uyarlayan o kopyaların veya kalıcı yaratımların kendileri de harikulâde *shanzhai* yapımlardan başka bir şey değildir. Sürekli dönüşüm, kendini Çin'de bir yaratım ve yaratıcılık yöntemi olarak

tesis etmiştir.¹ *Shanzhai* hareketi, yaratımı, *creatio ex nihilo* [yoktan yaratmak] olarak, yapıbozuma uğrattır. *Shanzhai*, yaratımın yıkımıdır. Özdeşliğe dönüşümsel farkla, aslında işleyen, faal *farklaşmayla*; Varlığa süreçle ve öze de patikayla karşı koyar. Böylece *shanzhai* gerçek Çin ruhunu dışa vurur.

Doğa, yaratıcı dehası olmasa da gerçekte en büyük insan dehasından daha yaratıcıdır. Doğrusu, ileri teknoloji ürünleri çoğu kez doğa ürünlerinin *shanzhai* modelleridir. Doğanın yaratıcılığı sürekli bir çeşitlenme, terkip ve mutasyon sürecine dayanır. Evrim de sürekli dönüşüm ve uyum modelini takip eder. Batı, bunu sadece düzenbazlık, intihal ve fikri mülkiyet ihlali olarak gördüğü takdirde, *shanzhai*'nin özünde var olan yaratıcılığı gözden kaçıracaktır.

Shanzhai yoğun melezleme yoluyla işler. Çin'de Maoizmin kendisi, bir tür *shanzhai* Marksizmdi. Çin'de bir işçi sınıfının ve sanayi proletaryasının yokluğunda, Maoizm Marx'ın özgün öğretisinin değiştirilmesini üstlendi. Çin komünizmi artık melezleme becerisiyle turbo-kapitalizme uyum sağlamaktadır. Çinlilerin kapitalizm ve Marksizm arasında bir çelişki görmediği açıktır. Doğrusu, *çelişki* Çin'in kavramları arasında yer almaz. Çin

¹ *Shanzhai* hareketinin üzerine temellendiği yaratıcılık, faal bir uyum sürecini ve oyuncu bir birleşmeyi varsayar. Bu yaratıcılık biçimi, "yapmamak" veya tefekkür gibi, bayat Asyacılarla ifade edilemez. Yaratıcılık konusundan bahsederken, Hans Lenk bile bu Asyacılarla üstün gelememiştir:

Örneğin Taoizm'de, Laozi'nin *Tao Te Ching*'ini düşünürsek, eylemsizlik veya *wu wei* son derece önemli bir rol oynar. Yaratıcı düşünce, mecbur edilen ya da zorlanan bir şey olarak vuku bulmaz. Kişi yaratıcı düşünceyi üretmek istediğinde, hatta onu oluşa zorladığında dahi meydana gelmez; kişi onun gerçekleşmesine mahal vermek yolunda kendini açmalıdır. *Wu chi*, "hiç bilgi" demektir. Buna göre, kişi bilginin aktifleşmesini zorlamaz, aksine açık, ilkel, naif bir tür idrak halini benimsediği anlamına gelir. *Wu yu* arzu-duymayıp halidir, yani, arzu etmemek, çıkar gözetmemek, tutku duymamak, Kant'ın *Estetik*'i [Üçüncü Kritik] anlamında "çıkarsız haz" duymamak veya çıkarsız açıklık ve hoşgörü sahibi olmamak anlamına gelir. Eylemsiz, bilgisiz, tutkusuz bu edilgen meditasyon türü — Taocu meditasyonda yaratıcılığın dayandığı fikir işte budur. Oluşuna izin vermek, yaratıcılığın anası olarak kabul edilir. (Hans Lenk, *Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität* [Frankfurt: Suhrkamp, 2000], 108-109)

“ya... ya da”dan ziyade, “hem... hem de” düşünce yapısına daha meyillidir. Şu açıktır ki, Çin komünizmi kendisini büyük bir üstadınsürekli dönüşüme açık olan külliyatı gibi değişebilir olarak göstermektedir. Kendisini melez bir varlık olarak takdim eder. Çin düşünce sürecinin anti-özcülüğü, değişmeyen bir ideolojik tanımlamaya müsaade etmez. Sonuç olarak, Çin siyasetinde de şaşırtıcı melez ve *shanzhai* yapılar bekleyebiliriz. Günümüzde Çin’deki siyasi sistem daha şimdiden kayda değer bir şekilde melez nitelikler ortaya koymaktadır. Zamanla, Çin’in *shanzhai* komünizmi, özellikle de *shanzhai* hareketi anti-otoriter, yıkıcı kuvvetleri serbest bıraktığı için, *mutasyona uğrayarak* pekâlâ *shanzhai demokrasi* olarak adlandırılabilir.

GÖRSELLERE DAİR

- [1] Ni Zan (倪瓚) (1301/1306-74), Dwelling amid Water and Bamboo (水竹居圖), kâğıt üzerine renkli, 28,2 x 53,5 cm, Çin Ulusal Müzesi, Pekin.
- [2] Édouard Manet, Olympia, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- [3] Paul Gauguin, Olympia, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 130 cm, özel koleksiyon.
- [4] Utagawa Hiroshige (歌川広重), The Plum Garden in Kameido (亀戸梅屋舗), 1857, kâğıt üzerine tahta kalıpla baskı ve mürekkep, 33,9 x 22,6 cm. One Hundred Famous Views of Edo (名所江戸百景) serisinde 30. sayfa, 1856-1858.
- [5] Vincent van Gogh, Bloeiende pruimenboomgaard [naar Hiroshige], 1887, tuval üzerine yağlıboya, 55,6 x 46,8 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.
- [6] Utagawa Hiroshige (歌川広重), Sudden Shower over ShinŌhashi Bridge and Atake (大はしあたけの夕立), 1857, kâğıt üzerine tahta kalıpla baskı ve mürekkep, 33,9 x 22,6 cm. One Hundred Famous Views of Edo (名所江戸百景) serisinde 58. (52.) sayfa, 1856-1858.
- [7] Vincent van Gogh, Brug in de regen [naar Hiroshige], 1887, tuval üzerine yağlı boya, 73,3 x 53,8 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.
- [8] Eugène Delacroix, Médée furieuse, 1838, tuval üzerine yağlı boya, 260 x 165 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.
- [9] Paul Cézanne, Médée d'après Delacroix, 1879-82, suluboya, 38 x 20 cm, Kunsthau Zürich, Zürich.
- [10] Han van Meegeren, De Emmausgangers, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 130,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- [11] Han van Meegeren, Christus en de Overspelige Vrouw, 1941/42, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 88 cm, Instituut Collectie Nederland, Amsterdam.
- [12] İleride Boijmans Van Beuningen Müzesi'nin müdürü olacak Dirk Hannema (sağda) ve restoratör Hendrik Luitwieler (solda). Van Meegeren'in De Emmausgangers kopyasıyla birlikte, 1938. Fotoğraf: Frequin.

- [13] Han van Meegeren son Vermeer sahtesi Jesus unter den Schriftgelehrten'i yaparken, 1947.
- [14-15] Emperör Qianlong'ın yeşim taşından mührü (Mühür: "Cennete İnanan Hükümdar") 18. yüzyıl, 10.6 × 10.6 × 8.8 cm, özel koleksiyon. Fotoğraf: Chassaign-Marambat.
- [16] Wang Fu (王紱) (1362-1416), Feng-ch'eng'de Elveda Buluşması (明王紱畫鳳城餞詠), Ming dynasty (1368-1644), askılı tomar, kağıt üzerine mürekkep, 91.4 × 31 cm, National Palace Museum, Taipei. sf. 48, "Die Aufschrift des Malers," Schätze der Himmelssöhne, edited by the Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2003), 260.
- [17-18] Jan van Eyck, Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw, 1434, meşe üzerine yağlıboya, 82 x 59 cm, National Gallery, Londra. Detay: "Tanrı'nın Gözü."
- [19-22] Ise Tapınağının fotoğrafları. Naiku'nun iç tapınağının ve karşısındaki boş arazinin havadan görüntüsü. Üzerinde bulunan hem kutsal hem de dini bir önem taşımayan bütün binalarla birlikte, Ise Tapınağının alanının tümüne Naiku adı verilmiştir. Naiku'nun iç bölgesi tapınağın en kutsal bölümüdür ve dört ahşap çitle çevrelenmiştir. Naiku'nun iç tapınağının, karşısındaki alanda tıpatıp aynı olan yeni binanın tamamlanmasından sonraki havadan görüntüsü. Yüzyüze bakan eski ve yeni bina, Ekim 1993. Tapınağın hazinelerinden biri olan Tsurubuchige-no-oneriuma atı. Fotoğraflar: Jingu Shicho (havadan ve dış mekân görüntüleri), Svend M. Hvass (at). Svend M. Hvass'dan olan tüm fotoğraflar, Ise: Japan's Ise Shrines: Ancient Yet New (Kopenhagen: Aristo Publishing, 1999).
- [23-24] Kitap VIII, XXII, XI [Çiçek Çizimi için Modeller]; sağdaki: Kitap IV, I, XXVIII (Manzara Çizimi için Modeller); Hardal Tohumu Bahçesi'nden (Jièzīyuán huàzhuàn, 芥子園畫傳), derleyen Wang Gai (王概) ve Li Liu-fang (李流芳) (1679); Fransızca baskıdan resim, Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde: Encyclopédie de la peinture chinoise, ed., Raphaël Petrucci (Paris, 1910).
- [25] Obama cep telefonu, Çin'de üretildi, Kenya'da satışta.
- [26] Üstte: iOrgane, Çin'in iPhone kopyası.
- [27] Altta: Çarpıtılmış simgeler ve üretici logoları, 2010. Fotoğraflar: Nicolas Stubbenhagen.
- [28] Zhang Bin (张斌), Harry Potter ve Porselen Bebek (哈利波特与瓷娃娃, 哈利波特游在中国) (Pekin, 2002), ön kapak.

“Uzakdoğu, özgünlük, köken veya özdeşlik gibi yapıbozum öncesi faktörlere aşına değildir. Uzakdoğu düşüncesi daha ziyade yapıbozumla *başlar*. Batı düşüncesinin temel kavramı olarak Varlık sadece kendine benzeyen bir şeydir ve bir kopyasının yapılmasına müsamaha göstermez... Buna karşın Çin düşüncesinin esas figürü monomorfik, benzersiz *Varlık* değil; çok biçimli, çok katmanlı *süreçtir*.”

Byung-Chul Han

Çakma Eyfel Kuleleri, sahte anıtlar, taklit şehirler... Dünyadaki her şeyin sahtesi Çin'den fışkırıyor, tüm kürede rafları dolduruyor. Bugün “Çin” denildiğinde ilk akla gelen şey ucuz, çakma metaların curcunası. Modernitenin sorunsalları üzerine keskin denemelerin yazarı Byung-Chul Han, tüm dünyada adını duyurduğu *Yorgunluk Toplumu*'ndan bir sene sonra yayınladığı *Çakma*'da hiçbir şeyin nihai ve biricik olmadığı, daimi dönüşüme ve başkalaşmaya tâbi olduğu, yaratımın yıkılarak çoğaldığı radikal bir başkalığın felsefesine ve imkânlarına kapıyı aralıyor. Orijinali reddeden, tözlerin değil süreçlerin örgütlediği bir düşüncenin modern çağın kategorileriyle anlaşılamayacağını gösterip, Uzakdoğu düşüncesinin sanattan yaşama yansımalarının mantığını serimliyor.

“İleri sürüldüğü gibi gök kubbe altında söylenmemiş söz ya da bakamı hayrete düşürmemiş imge yoksa eğer, sanatı mutlak anlama sabitleyen ve özgünlüğü baş tacı eden Batılı anlayışın krizler yaşaması da başka kültürlerin üretimlerini kusurlu bulması da doğal görünüyor. Byung-Chul Han, yankısını kadim Çin'de bulduğu, Batılı kavrayışın görüş açısına girmeyen alımlama ve üretim biçimlerindeki farkın çağdaş Çin'deki yeni bir görünümüne dikkat çekiyor. Bir anlamda teknolojinin doğaya öykünen yönüne, Hegel'i tedirgin eden o Çin usulü nihilizmle eleştirel bakma potansiyeli taşıyan *shanzhai*, Çince de yeni bir kelime; çakma/taklit/sahte anlamını taşıyor. Han, *shanzhai*'yi yaratımın yıkımı olarak belirliyor. Örneğin Marksizmin, Maoizm ile nasıl 'çakma' bir form kazandığını gösteriyor. İleride Çin tipi *çakma* bir demokrasiyle karşılaşabileceğimizin buruk müjdesini de veriyor.”

Özlem Hemiş



telemakkitap