

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:

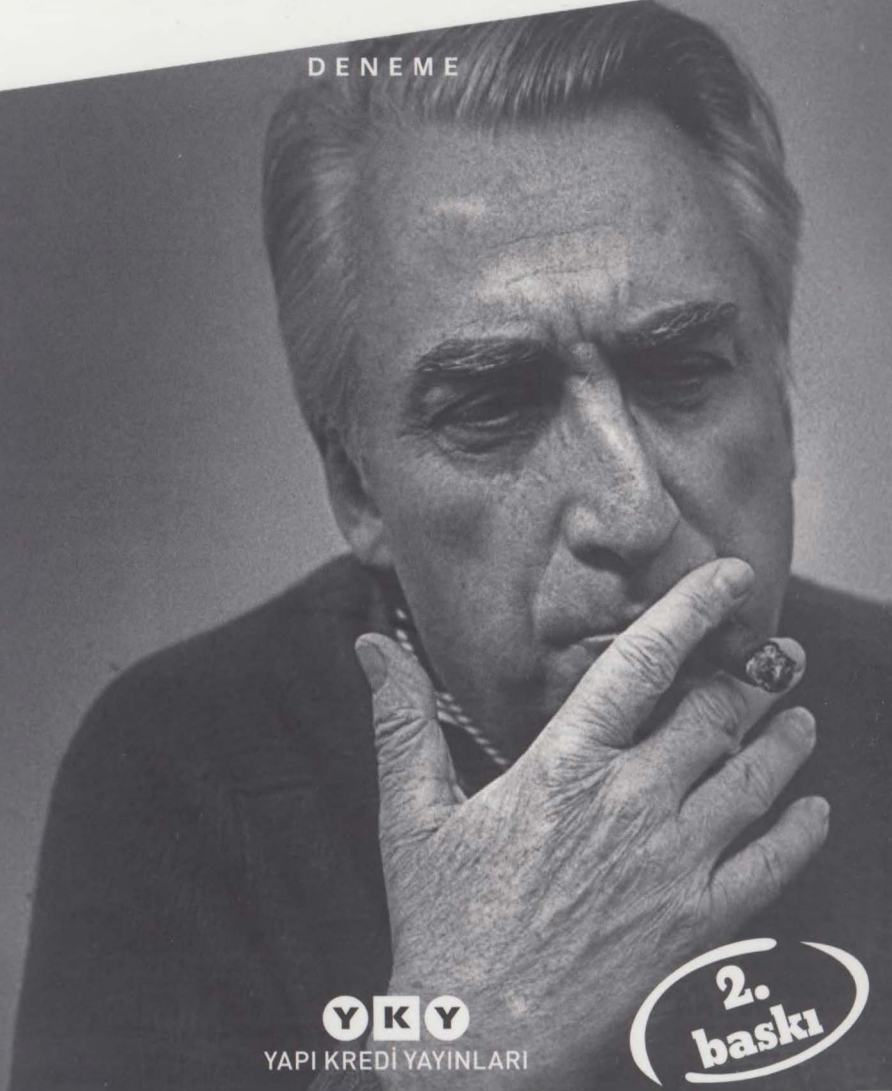
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Roland Barthes

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik

Çevirenler: Ayşenaz Koş - Ömer Albayrak

DENEME



YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

2.
baskı

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik (Essais critiques III), Roland Barthes'in görüntü, fotoğraf, resim ve müzik üzerine denemelerini bir araya getiriyor: Eisentein, Arcimboldo, Erté, Cy Twombly, Réquichot, Schumann, klasik tiyatro, Pop Art...

20. yüzyılın en ünlü yazı'n ustası Barthes'tan çoğunluğu Türkçede ilk kez yayımlanan metinler.

Harfler nereden gelir? Kavramsal yazı için, cevap basittir: "Doğa"dan (bir adamdan, bir kadından, yağmurdan, bir dağdan) gelir; ama elbette: Bunlar o zaman hemen sözcükler, anlambirimler oluverir, harfler değil. Harf (Fenike harfî, bizimkisi) anlamdan yoksun bir biçimdir. Bu onun ilk tanımıdır.

ISBN 978-975-08-2923-9



9 789750 829239

25 TL



GÖRÜNTÜNÜN RETORİĞİ, SANAT VE MÜZİK

Roland Barthes Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'te (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, École pratique des hautes études'de ve Collège de France'ta göstergebilim dersleri verdi. XX. yüzyılın düşünce ve yazı ustalarından R. Barthes, göstergebilimin ve metin kuramının gelişmesini sağlamış, eleştirel denemeleriyle de çağımızın deneme anlayışına yeni bir tat getirmiştir.

Başlıca yapıtları: *Le Degré zéro de l'écriture* (1953; Yazının Sıfır Derecesi, 1989, 2009); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; Çağdaş Söylenler, 1990); *Sur Racine* (1963; Racine Üstüne); *Essais critiques* (1964; Eleştirel Denemeler); *La Tour Eiffel* (A. Martin'in fotoğraflarıyla, 1964; Eiffel Kulesi, 1996, 2008); *Critique et vérité* (1966; Eleştiri ve Gerçek); *Système de la mode* (1967; Moda Dizgesi); *L'Empire des signes* (1970; Göstergeler İmparatorluğu, 1996); *S/Z* (1970; S/Z, 1996); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Nouveaux Essais critiques* (*Le Degré zéro de l'écriture* ile birlikte, 1972; Yeni Eleştirel Denemeler, 2009); *Le Plaisir du texte* (1973; Metnin Hazı, 2006); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; Roland Barthes, 1998); *Fragments d'un discours amoureux* (1977; Bir Aşk Söyleminden Parçalar, 1992); *Leçon* (1978; Açılış Dersi, 2008); *Sollers écrivain* (1979; Yazar Sollers); *La Chambre claire* (1980; Aydınlık Oda); *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (ö.s. 1981; Söyleşiler); *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (ö.s. 1982; Eleştirel Denemeler III); *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s. 1984; Eleştirel Denemeler IV); *L'aventure sémiologique* (ö.s. 1985; Göstergebilimsel Serüven, 1993); *Incidents* (ö.s. 1987; Ara Olaylar, 1999, 2008); *Variations sur l'écriture* (*Le Plaisir du texte* ile birlikte, 2000; Yazı Üzerine Çeşitlemeler, 2006); *Comment vivre ensemble* (ö.s. 2002; Nasıl Birlikte Yaşanır); *La Préparation du roman I et II* (ö.s. 2003; Romanın Hazırlanışı I, 2006); *Discours amoureux* (ö.s. 2007; Aşk Söylemi); *Journal de deuil* (ö.s. 2009; Yas Günlüğü, 2009); *Carnets du Voyage en Chine* (ö.s. 2009; Çin Yolculuğu Defterleri); vb.

Ayşenaz Koş, Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde yüksek lisansını tamamladı. İspanya'da (Tarragona) Rovira i Virgili Üniversitesi'nde çeviribilim ve kültürlerarası incelemeler alanında doktorasını hazırlıyor. Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. İngilizce ve Fransızca'dan çevirilebilir var. Türkiye'de Sartre varoluşçuluğunun alımlanması konusundaki çalışması yurt dışında İngilizce basıldı: *Migration of Theories. The Journey of Sartrean Existentialism into Turkey Through Translation*, 2010.

Ömer B. Albayrak, İstanbul Erkek Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Felsefe yüksek lisansını ve doktorasını Galatasaray Üniversitesi'nde tamamladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde felsefe, Boğaziçi Üniversitesi'nde de felsefe çevirisi dersleri veriyor. Bugüne dek alanında Fransızca, Almanca ve İngilizce'den çeviriler yaptı.

*Roland Barthes'ın
YKY'deki kitapları:*

Göstergebilimsel Serüven (1993)
Göstergeler İmparatorluğu (1996)
S/Z (1996)

Roland Barthes (1998)

Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı (2006)
Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi (2008)
Sıfırın Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler (2009)

Yas Günlüğü (2009)

Çin Yolculuğu Defterleri (2012)

Eleştirel Denemeler (2012)

Dilin Çalışma Sesi (2013)

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik (2014)

ROLAND BARTHES

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik

Çevirenler
Ayşenaz Koş - Ömer Albayrak

Deneme



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4112
Edebiyat - 1162

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik / Roland Barthes
Ozgün adı: L'obvie et l'obtus / Essais critiques III
Çevirenler: Ayşenaz Koş - Ömer Albayrak

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzeltili: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi
A Blok Kat: 2 34310 Haremide / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 00
Sertifika No: 12026

Çeviriye temel alınan baskı: Seuil, 1992
1. baskı: İstanbul, Nisan 2014
2. baskı: İstanbul, Nisan 2017
ISBN 978-975-08-2923-9

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2017
Sertifika No: 12334
© Editions du Seuil, 1982

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
emerald Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

1

GÖRÜNÜR OLANIN YAZISI

Görüntü

Fotoğraf İletisi • 9

Görüntünün Retoriği • 24

Üçüncü Anlam • 41

Temsil / Gösterim

Yunan Tiyatrosu • 59

Diderot, Brecht, Eisenstein • 83

Okumalar: Gösterge

Harfin Ruhü • 91

Erté ya da Harfi Harfine • 96

Arcimboldo ya da Retorik Ustası ve Büyücü • 119

Okumalar: Metin

Resim Bir Dil midir? • 138

Masson'un Semiyografisi • 141

Okumalar: Beden hareketi

Cy Twombly ya da *Non multa sed multum* • 144

Okumalar: Sanat

- Sanatın Bilgeliği • 163
Wilhelm von Gloeden • 180
O Eski Şey, Sanat... • 183

Beden

- Réquichot ve Bedeni • 192

2

MÜZİĞİN BEDENİ

- Dinleme • 221
Musica Practica • 235
Ses Greni • 240
Müzik, Ses, Dil • 250
Romantik Şarkı • 257
Schumann'ı Sevmek • 264
Rasch • 270

Birinci bölüme ek

- Doğrudan Gözlere • 283

- Resimler Listesi • 289

1

GÖRÜNÜR OLANIN YAZISI

Fotoğraf İletisi

Basın fotoğrafı bir iletidir. Bu iletinin bütünü verici bir kaynak, bir aktarım kanalı ve alıcı bir ortamdan kurulmuştur. Verici kaynak gazetenin yazı işlerinden sorumlu kişilerdir, yani teknisyenler grubudur. Bunların bazıları fotoğrafı çeker, diğerleri seçer, düzenler, işleminden geçirir ve kimileri de son olarak ona bir başlık, kısa bir açıklama ve yorum ekler. Alıcı ortam, gazete okuyan insanlardır. Aktarım kanalıysa gazetenin kendisidir, ya da tam olarak, birbiriyle yarışan bir iletler bütünüdür; fotoğraf bu bütünün merkezinde yer alır, çevresinde ise metin, başlık, açıklama yazısı, sayfa düzeni ve, daha soyut olsa da daha az “bilgilendirici” olmayan bir biçimde, gazetenin adı (çünkü bu ad, kelimenin tam anlamıyla iletinin okunuşunun yönünü adamakıllı değiştirebilecek bir bilgiyi ifade eder: Bir fotoğraf, muhafazakâr bir gazete olan *l'Aurore*'dan komünist *l'Humanité*'ye geçerken anlam değiştirebilir) vardır. Bu saptamalar birbirinden farksız değildir; çünkü iletinin geleneksel üç parçasının burada aynı araştırma yöntemini gerektirmediğini açıkça görüyoruz. İletinin verilişi ve alınışı sosyolojinin alanını ilgilendirir: İnsan gruplarını incelemek, güdüler ve tutumları tanımlamak ve bu grupların davranışlarını parçası oldukları toplumun bütünüyle ilişkilendirmeye çalışmak söz konusudur. Ama iletinin kendisi için yöntem illaki farklı olacaktır: İletinin kökeni ve hedefi ne olursa olsun, fotoğraf sadece bir ürün ya da bir yol değildir, yapısal özerkliğe sahip bir nesnedir de aynı zamanda. Öyleyse, bu

nesneyi kullanımından koparmaya hiçbir biçimde yeltenmeden, sosyolojik çözümlemeden bile önce yer alan ve adına fotoğraf dediğimiz bu özgün yapının içkin çözümlemesinden başka bir şey olmayan özel bir yöntemi öngörmek gerekir.

Doğal olarak, bütünüyle içkin bir çözümleme açısından bile, fotoğrafın yapısı yalıtılmış bir yapı değildir; en azından bir başka yapıyla, bütün basın fotoğraflarına eşlik eden metinle (başlık, açıklama ya da makale), iletişim halindedir. O halde bilginin tamamı iki farklı yapı tarafından taşınır (bunlardan biri dilseldir); bu iki yapı birbiriyle rekabet halindedir, ama birlikleri ayrışık olduğundan birbirlerine karışamazlar; burada (metinde) iletinin tözü sözcüklerle oluşturulur; oradaysa (fotoğrafta) çizgilerle, yüzeylerle, renklerle. Üstelik iletinin bu iki yapısı özel olarak ayrılmış, bitişik ama “türdeşleşmemiş” mekânlar kaplar; tıpkı, örneğin tek bir okuma hattında sözcükleri ve resimleri kaynaştıran bir bulmacada olduğu gibi. Bu yüzden, hiçbir zaman yorumsuz bir basın fotoğrafı olmasa da, çözümleme ilk önce her bir ayrı yapıyı konu almalıdır; ancak her bir yapının incelenmesi bitirildiğinde birbirlerini nasıl tamamladıkları anlaşılacaktır. Bu iki yapıdan ilki, yani dilin yapısı (ama, doğrusu, gazetenin dil kullanımıyla oluşan “yazın” dilinin yapısı değil: Bu noktada yapılmayı bekleyen devasa bir iş var) zaten biliniyor; öbürü, yani asıl anlamıyla fotoğrafın yapısı neredeyse bilinmez bir halde. Burada fotoğraf iletisinin yapısal bir çözümlemesinin ilk güçlüklerini tanımlamakla yetineceğiz.

Fotoğrafın Paradoksu

Fotoğraf iletisinin içeriği nedir? Fotoğraf neyi aktarır? Tanımı gereği, sahnenin kendisini, harfi harfine gerçeği. Nesneden resme doğru elbette bir indirgeme vardır: Hem oranda, hem perspektifte hem de renkte. Ama bu indirgeme hiçbir zaman (terimin matematikteki anlamıyla) bir *dönüşüm* değildir; gerçek olandan onun fotoğrafına geçmek için bu gerçeği birimlere bölmek ve bu birimleri, okunmak için sundukları nesneden tözsel anlamda farklı göstergeler olarak kurmak hiçbir biçimde zorunlu değil-

dir; bu nesne ve resmi arasına bir ara durak, yani bir kod yerleştirmek hiçbir biçimde zorunlu değildir; resim gerçek olanın kendisi değildir elbette; ama en azından onun mkemmell *analogon*'udur ve sağduyu karşısında fotoğrafı tanımlayan da tam olarak bu örneksemeye dayalı mkemmelliktir. Böylece fotoğraf resminin kendine has konumu ortaya çıkar: *Bu kodu olmayan bir iletidir*; bu önermeden de hemen sonra önemli bir sonuç çıkarılır: Fotoğraf iletisi sürekli bir iletidir.

Kodu olmayan başka iletiler de var mıdır? İlk bakışta, evet: Gerçekliğin rneksemeye dayalı tüm yeniden üretimleri tam da böyledir. Desenler, resimler, sinema, tiyatro. Ama gerçekte bu iletilerin her biri, örneksemeye dayalı içeriğin kendisinin (sahne, nesne, manzara) yanı sıra, dolaysız ve apaçık bir biçimde, yaygın olarak yeniden üretim *biçemi* dediğimiz ek bir iletiyi de geliştirir; burada ikinci bir anlam söz konusudur. Bu anlamın göstereni, yaratıcının eylemiyle resmin belli bir "işlenişi"dir, gsterileniyse, ister estetik ister ideolojik olsun, iletiyi alımlayan toplumun belli bir "kültür"ne gönderme yapar. Sonuç olarak, tüm bu taklide dayalı "sanatlar" iki ileti içerir: *Analogon*'un kendisi olan bir *düzanlamlı* ileti ve toplumun bu ileti hakkında düşündüğü şeyi belli bir ölçüde okumaya sunduğu *yananlamlı* ileti. İletilerin bu ikiliği, fotoğraf olmayan bütün yeniden üretimlerde apaçıktır: Ne kadar "aynısı" olursa olsun, aynılığı bile biçeme ("doğrucu") dönüşmeyen desen yoktur; nesnelliği en sonunda nesnelliğin tam da göstergesi olarak okunmayan film sahnesi yoktur. Burada da yananlamlı bu iletilerin incelenmesinin yapılması bekleniyor (sanat yapıtı dediğimiz şeyin bir anlamlamalar dizgesine indirgenip indirgenemeyeceğine karar vermek gerekecektir her şeyden önce); bütün bu taklide dayalı sanatlar, yaygın olduklarında, sadece şunu öngörebiliriz: Yananlamlı dizgenin kodu büyük bir olasılıkla ya evrensel bir simge düzeni ya da çağın bir retoriği tarafından, kısaca bir stereotipler (şemalar, renkler, grafizm, jestler, ifadeler, öğelerin gruplanması) beği tarafından oluşturulmuştur.

Oysa fotoğrafa gelindiğinde, her ne olursa olsun, hiçbir zaman "sanatsal" olmayan basın fotoğrafı için, ilkesel olarak, böyle bir şey yoktur. Fotoğraf kendisini gerçeğin mekanik bir benzeri olarak su-

narken ilk iletisi bir biçimde tözünü bütününüle doldurur ve ikinci bir iletinin geliştirilmesine hiçbir yer bırakmaz. Sonuç olarak, bütün bilgilendirme yapıları içinde¹, fotoğraf, varlığını bütününüle tüketen salt düzanlamlı bir ileti tarafından kurulan ve işgal edilen tek yapıdır; bir fotoğraf karşısındaki “düzanlam” hissi, ya da dilererseniz benzerliğe dayalı tamlık o denli güçlüdür ki bir fotoğrafın harfi harfine betimlenmesi olanaksızdır; çünkü *betimlemek* tam da, düzanlamlı iletiye bir ara durak ya da ikinci bir ileti eklemek demektir. Bu ara durak ya da ikinci ileti dil olan bir koddan alınmıştır ve aynı olmaya ne kadar özen gösterilirse gösterilsin fotoğraftaki karşılığa göre bir yananlamı kaçınılmaz biçimde kurar: O halde *betimlemek* sadece aynı ya da tam olmamak değil, yapı değiştirmektir, gösterilenden başka bir şeyi göstermek demektir².

Oysa fotoğrafın bu bütününüle “düzanlamlı” konumu, onun benzerliğinin mükemmelliği ve tamlığı, kısacası “nesnelliği”, bütün bunlar mitsel olma tehlikesiyle karşı karşıyadır (sağduyunun fotoğrafa yüklediği nitelikler bunlardır): Çünkü gerçekten, fotoğraf iletisinin (en azından basın iletisinin) kendisinin de yananlamlı olması için güçlü bir olasılık vardır (bu da bir çalışma varsayımı olacaktır). Yananlam iletinin kendi düzeyinde hemen illaki yakalanmaz (hem görünmez hem de etkindir, açıktır ve üstü kapalıdır, denebilir), ama onu yine de iletinin üretiliş ve alımlanış düzeyinde gerçekleşen kimi olgulardan çıkarabiliriz: Bir yandan bir basın fotoğrafı, üzerinde çalışılmış, seçilmiş, düzenlenmiş, kurulmuş, profesyonel, estetik ya da ideolojik normlara göre işlenmiş bir nesnedir, bunlar bir ölçüde yananlam etkenleridir; öte yandansa bu aynı fotoğraf sadece algılanmaz, alımlanmaz, *okunur*, onu tüketen kitle tarafından, az ya da çok bilinçli olarak geleneksel bir göstergeler öbeğine bağlanır; oysa her gösterge bir kodu varsayar ve ortaya koymaya çalışılması ge-

1 Söz konusu olan elbette işlemsel yapılar değil, “kültürel” ya da kültürelleşmiş yapılardır: Örneğin matematik düzanlamlı bir yapı kurar, hiçbir yananlam taşımaz; ama kitle toplumu ona sarılır ve örneğin bir cebir formülünü Einstein ile ilgili bir makaleye yerleştirirse, kökeninde tamamen matematiksel olan bu ileti, çok ağır bir yananlamla dolar, çünkü bilimi *göstermektedir*.

2 Bir deseni betimlemek daha kolaydır, çünkü bu, sonuçta, *kodlu* bir anlamlandırma amacıyla işlenmiş zaten yananlamlı bir yapıyı betimlemek demektir. Psikoloji testleri belki de bu nedenle çok sayıda desen kullanırken çok az fotoğraf kullanır.

reken de bu koddur (yananlam kodu). Fotoğrafın paradoksu, o halde iki iletinin bir arada bulunmasıdır, bunlardan birinin kodu yoktur (fotoğraftaki benzerliktir bu), öbürüyse kodludur (bu da fotoğraf “sanatı” ya da fotoğrafın işlenişi ya da “yazısı” ya da retorikidir); yapısal olarak, paradoks düzanlamlı bir iletiyle yananlamlı bir iletinin çarpışması değildir kesinlikle: Bütün kitle iletişimlerinin belki de kaçınılmaz konumudur bu; yananlamlı (ya da kodlanmış) ileti burada *kodu olmayan* bir iletiden yola çıkarak gelişmektedir. Bu yapısal paradoks etik bir paradoksla üst üste gelir: “Tarafsız, nesnel” olmak istendiğinde, benzer olan, değerlerin kuşatmasına karşı bir direnişmiş gibi, gerçek olanı kılı kırk yararak kopyalamak için çaba gösterilir (bu en azından estetik “gerçekçiliğin” tanımıdır): O halde fotoğraf nasıl hem “nesnel” hem “kuşatılmış”, hem doğal hem kültürel olabilir? Düzanlamlı iletiyle yananlamlı iletinin üst üste bindirilme tarzı kavranarak belki bir gün yanıt verilebilir bu soruya. Ama bu çalışmayı gerçekleştirebilmek için anımsamak gerekir ki fotoğrafta düzanlamlı ileti mutlak olarak örneksemeye dayalı olduğundan, yani bir koda her türlü başvurudan yoksun olduğundan, yani *sürekli* olduğundan, ilk iletinin gösteren birimlerini aramaya yer yoktur; tersine, yananlamlı ileti gösterenlerin ve gösterilenlerin bir ifade düzlemini ve bir içerik düzlemini içerir: Dolayısıyla gerçek bir şifre çözme işlemine zorlar. Bu şifre çözme, şu andaki haliyle henüz olgunlaşmamış olacaktır, çünkü gösteren birimlerini ve gösterilen temalarını (ya da değerlerini) ayırmak için (belki de testlerle) güdümlü okumalara girişmek gerekir. Bu da fotoğrafın belli öğelerini yapay bir biçimde değiştirerek olur ki bu biçim değişimlerinin anlam değişimlerine yol açıp açmadıkları gözlemlenebilsin. Şu andan yola çıkarak en azından fotoğraftaki yananlamın başlıca çözümleme düzlemlerini öngörebiliriz.

Yananlam Yordamları

Yananlam, yani asıl anlamıyla fotoğraf iletisine ikinci bir anlamın konması fotoğrafın üretiminin farklı düzeylerinde yapılar (seçim, teknik işleme, kadraj, sayfa düzeni): Toplamda, fotoğ-

raftaki örneğin kodlanmasıdır; dolayısıyla onun yananlam kazanma yordamlarını açmak olanaklıdır; ama bu yordamların, anımsamamız gerekir ki, anlamlandırma birimleriyle hiçbir ilgisi yoktur, daha ileride yapılacak anlambilimsel türden bir çözümleme belki günün birinde bunları tanımlamaya olanak verir: Doğrusunu söylemek gerekirse fotoğrafın yapısının parçası değildir bunlar. Bu yordamlar biliniyor; burada onları yapısal terimlere çevirmekle yetineceğiz. Doğrusu ilk üçünü (hile, poz, nesneler) son üçünden (fotojeni, estetizm, sözdizimi) ayırmak gerekir, çünkü bu ilk üç yordamda yananlam, gerçeğin kendisi, yani düzanlamlı ileti değişikliğe uğratarak üretilir (açıktır ki bu bezeme fotoğrafa özgü değildir); bunları yine de fotoğrafın yananlam yordamlarına katıyorsak, bu, onların da düzanlamın saygınlığından yararlanmalarından dolayıdır: Fotoğraf, fotoğrafçının, kameraya alacağı sahneyi maruz bırakacağı hazırlıktan *kurtulmasını* sağlar; yine de, daha sonraki bir yapısal çözümleme açısından, sağladıkları malzemenin hesaba katılabileceği kesin değildir.

1. Hile

1951 yılında Amerikan basınında kendine geniş ölçüde yer bulan bir fotoğraf, söylendiğine göre, senatör Millard Tydings'in koltuğuna mal olmuştu; bu fotoğraf senatörü komünist lider Earl Browder ile konuşurken gösteriyordu. Aslında, iki yüzün yapay biçimde birbirine yaklaştırılmasıyla yapılan hileli bir fotoğraf söz konusuydu. Hilenin yöntemsel yararı, habersizce düzanlam düzleminin bile içine müdahale edebilmesidir; gerçekte adama-kıllı yananlamlı bir iletiyi sadece düzanlamlıymış gibi kabul ettirmek için, fotoğrafa özgü güvenilirliği kullanır, bu güvenilirlik, gördüğümüz gibi, onun eşsiz düzanlam gücünden başka bir şey değildir; başka hiçbir işlemde yananlam düzanlamın “nesnel” maskesini bu denli eksiksiz bir biçimde takmaz. Doğal olarak, anlamlandırma sadece, göstergeler kaynağı, kod taslağı olduğu ölçüde olanaklıdır; burada, gösteren iki kişinin konuşma tavrıdır; bu tavrın sadece belli bir toplum için, yani sadece belli değerler bakımından gösterge haline geldiği görülecektir: Konuşanların jestinden kınanacak bir yakınlık göstergesini çıkaran,

Amerikan seçmeninin pek ciddi komünizm karşıtlığıdır; yani yananlam kodu ne yapaydır (hakiki bir dilde olduğu gibi) ne de doğaldır: Tarihseldir.

2. Poz

İşte, ABD'deki son seçimlerde bolca yayımlanan bir basın fotoğrafı: Başkan Kennedy'nin profilden, gözleri gökyüzüne bakan, elleri birleşmiş bir büstü. Burada, yananlam gösterilenlerini okumayı hazırlayan, öznenin takındığı pozun kendisi: Gençlik, ruhanilik, saflık; anlamlandırmanın hazır öğelerini kuran stereotipleşmiş tavırları (gökyüzüne bakış, birleşmiş eller) barındıran bir kaynak varolduğundan fotoğraf apaçık biçimde sadece gösteren; ikonografik yananlamın bir "tarihsel dilbilgisi" o halde malzemelerini resimde, tiyatrodan, çağrışımlarda, yürürlükteki metaforlarda vb., yani tam da "kültür"de aramalıdır. Söylediğimiz gibi, poz özel olarak fotoğrafa ait bir yordam değildir, ama fotoğrafın temelinde yer alan örneksemeli ilkedden etkisini aldığı ölçüde ondan söz etmemek zordur: İleti burada "poz" değil, "dua eden Kennedy"dir: Okur, gerçekte düzanlamlı-yananlamlı bir ikili yapı olan şeyi sadece bir düzanlanmış gibi alımlar.

3. Nesneler

Burada nesnelerin pozu diyebileceğimiz şeye özel bir önem vermemiz gerekiyor, çünkü yananlamlı anlam böylece fotoğraflanan nesnelerden çıkar (ister fotoğrafçının isteğine göre nesneler objektifin önüne yapay bir biçimde konmuş olsun isterse de birçok fotoğraf arasından sayfa düzencisi şu ya da bu nesnenin fotoğrafını çeksin). Önemli olan, bu nesnelerin yürürlükteki çağrışımların işaretleri (kütüphane = entelektüel), ya da daha kapalı bir biçimde, hakiki simgeler (Chessmann'ın gaz odası kapısı eski mitolojilerdeki kasvetli kapılara gönderme yapar) olmasıdır. Bu nesneler kusursuz anlamlandırma öğeleri oluşturur: Bir yandan, kendi içlerinde süreksiz ve tamamlanmışlardır, bir gösterge için fiziksel bir niteliktir bu; öte yandansa, açık, bilinen göstergelere gönderme yaparlar; dolayısıyla hakiki bir sözcük dağarcığının öğeleridirler, kolayca bir sözdiziminde oluşturulabilecek kadar oturmuşlardır. Bir nesne "düzenlemesi" örneğin: Kiremit çatıla-

ra, bir bağ manzarasına açılan bir pencere; pencerenin önünde bir fotoğraf albümü, bir büyüteç, bir vazo dolusu çiçek; demek ki kırdı, Loire'ın güneyindeyiz (bağlar ve kiremitler), bir burjuva konutundayız (masadaki çiçekler), yaşlı ev sahibi (büyüteç) anılarını yeniden yaşıyor (fotoğraf albümü): Bu Malagar'daki François Mauriac'tır (*Paris-Match*'ta); yananlam bütün bu gösteren birimlerden bir biçimde "çıkıyor", ama bu birimler sanki doğrudan ve kendiliğinden, yani önemsiz bir sahne söz konusuymuş gibi "yakalanmışlar"; Mauriac'ın toprağa ilgisi konusunu işleyen metinde bunun görünür kılındığını görüyoruz. Nesne belki artık bir güç taşıyor, ama kesinlikle bir anlam taşıyor.

4. Fotojeni

Fotojeninin kuramı daha önce yapıldı (Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*'de), bu yordamın genel anlamına yeniden dönmenin yeri burası değil. Fotojeniyi bilgilendirici yapı bakımından tanımlamak yeterli olacaktır: Fotojenide yananlamdaki ileti resmin kendisindedir, ışık, baskı ve çekim teknikleriyle "süslenmiştir" (yani genel olarak yüceltilmiştir). Her birine, teknik "etkilerin" kültürel bir sözlüğünde yer alması için yeteri kadar sabit bir yananlam gösterileni düşecek biçimde bu tekniklerin bir sayımı yapılabilirdi (örneğin, Dr. Steinert'in* ekibinin mekân-zamanı göstermek için ortaya attığı "buğulu görüntü" ya da "file"). Öte yandan bu sayım, estetik etkileri anlam veren etkilerden ayırt etmek için kusursuz bir fırsat olurdu –sadece, sergi fotoğrafçılarının niyetlerinin aksine, fotoğrafta hiçbir zaman *sanat* değil, ama her zaman *anlam* olduğunu kabul etmek kaydıyla belki–, bu da nihayetinde, kesin bir ölçüte göre, doğru resmi, son derece figüratif de olsa, fotoğrafın karşısına koyardı.

5. Estetizm

Çünkü fotoğrafta estetizmden söz edilebilirse, öyle görünüyor ki, bu, anlamı belirsiz bir biçimde yapılıyor: Fotoğraf resme dönüştüğünde, yani "hamurda" bilinçli olarak işlenen görsel düzenleme ya da töz olduğunda, bu ya kendi kendisini "sanat" olarak anlamlandırmak (yüzyıl başındaki "piktoryalizm" in du-

* Otto Steinert (1915-1978): Aslen tıp doktoru olan Alman fotoğrafçı. (ç. n.)

rumu budur), ya da diğer yananlam yordamlarının sağladığından genellikle daha ince ve daha karmaşık bir gösterileni dayatmak içindir; Cartier-Bresson, Kardinal Pacelli'nin Lisieux'lü inananlarca karşılanışını eski bir ustanın bir tablosu gibi kurmuştur; ama bu fotoğraf kesinlikle bir tablo değildir; bir yandan, ayan beyan estetizmi –alaycı bir biçimde– tablo fikrine gönderme yapar (bu her hakiki resme karşıttır), öte yandan düzenleme burada açıkça ilan edilmiş bir biçimde, tamı tamına nesnel bir gösteri terimlerine çevrilmiş belli bir esrik tinselliği gösterir. Öte yandan burada fotoğrafla resmin farkı görülür: Bir Primitif'in tablosunda "tinsellik" hiçbir biçimde bir gösterilen değildir, aksine, eğer denebilirse, resmin varlığının kendisidir; elbette kimi resimler, kod öğeleri, belagat biçimleri, çağa ait simgeler olabilir; ama hiçbir anlamlandırıcı birim, yapılandırılmış bir iletinin nesnesi değil de bir varlık biçimi olan tinselliğe gönderme yapmaz.

6. Sözdizimi

Yukarıda aynı fotoğrafın içindeki nesne-göstergelerin söylemsel bir okumasından söz ettik; doğal olarak, birçok fotoğraf bir dizi halinde kurulabilir (resimli dergilerde her zaman karşımıza çıkan budur); bu durumda yananlam göstereni artık dizinin parçalarının hiçbirinin düzeyinde değil, zincirlenmenin düzeyinde (dilbilimciler bölüm-üstü derlerdi) bulunur. İşte cumhurbaşkanının Rambouillet'de düzenlediği bir avdan dört enstantane; her bir karede ünlü avcı (Vincent Auriol*) kaçan ya da eğilen korumaları büyük tehlikeye atacak biçimde tüfeğini beklenmedik bir yöne doğrultuyor: Dizi (ve sadece dizi), gayet iyi bilinen bir yordama göre, tavırların tekrarı ve çeşitlemesinden ortaya çıkan bir güldürü olarak kendini sunuyor. Bu açıdan fark edilecektir ki tek kare fotoğraf, resme karşıt olarak, çok nadir (yani çok zor) biçimde komiktir; güldürünün harekete, yani tekrara (sinemada kolaydır bu) ya da tipleştirmeye (resimde olanaklıdır bu) gereksinimi vardır; fotoğrafta bu iki "yananlam" yasaktır.

* Vincent Auriol (1884-1966): Fransa'daki Dördüncü Cumhuriyet'in 1947-1954 arasında görev yapmış ilk cumhurbaşkanı. (ç. n.)

Fotoğraf resminin başlıca yananlam yordamları bunlardır (bir kez daha, söz konusu olan tekniklerdir, birimler değil). Bunlara değişmez bir biçimde, basın fotoğrafına eşlik eden metni de ekleyebiliriz. Burada üç noktaya dikkati çekeceğim.

Öncelikle şu: Metin, resme yananlam katacak, yani ona bir ya da birçok ikinci gösterilen “üfleyecek” asalak bir ileti kurar. Başka bir deyişle, ki bu da önemli bir tarihsel altüst oluşturmıştır, resim artık sözü açıklamaz; bu altüst oluşun bir ödülü vardır: Geleneksel “açıklayıcı resim” [illustration] tarzlarında, resim düzanlama ikinci dereceden bir dönüş işlevi görüyordu, bunu, yananlamlı olarak hissedilen bir asıl iletiden (metin) yola çıkarak yapıyordu, çünkü kesinlikle bir resimli açıklamaya gereksinim duyuyordu; günümüzdeki ilişkideyse resim sözü aydınlatmaya ya da “gerçekleştirmeye” gelmiyor; söz resmi yüceltmeye, dokunaklı ya da rasyonel hale getirmeye geliyor; ama bu işlem ikincil önemde bir işlem olarak gerçekleştiğinden, yeni bilgilendirici bütün asıl olarak, sözün sadece neredeyse tutarsız ikincil bir titreşim olduğu nesnel (düzanlamalı) bir ileti üstüne kurulmuş gibi görünüyor; önceden resim metni açıklıyordu (onu daha açık kılıyordu); bugünse metin resmi ağırlaştırıyor, onu bir kültürün, bir ahlakın, bir hayal gücünün yükü altında eziyor; eskiden metin resme indirgeniyordu, bugünse birinin öbürüne doğru genişletilmesi söz konusu: Yananlam artık sadece, fotoğraftaki benzeşimin kurduğu temel düzanlamanın doğal yankısı olarak yaşıyor; o halde kültürel olanın doğallaşmasıyla nitelenen bir süreç karşındayız.

Başka bir nokta: Yananlam etkisi belki de sözün sunuluş tarzına göre farklıdır; söz resme yaklaştıkça ona daha az yananlam verir gibidir; bir biçimde ikonografik resim tarafından kapılmış olan sözel ileti onun nesnelliğine katılır gibidir, dilin yananlamı fotoğrafın düzanlamı üzerinden “masumlaşır”; hiçbir zaman gerçek bir bütünleşme olmadığı doğrudur, çünkü bu iki yapının (burada yazısal, orada resimsel) tözleri birbirlerine indirgenemez; ama belki de bu karışımında dereceler vardır; açıklayıcı yazının yananlam etkisi belki büyük başlık ya da makaleden daha

az açıktır; başlık ve makale gözle görülür bir biçimde resimden ayrılırlar, başlık vuruşuyla, makale mesafesiyle, biri içeriği resimden kopardığından, öbürüyse uzaklaştırdığından; açıklayıcı yazıysa aksine tam da kullanışıyla, ortalama okuma ölçüsüyle resmi ikiler, yani onun düzanlamına katılır gibi görünür.

Bununla birlikte (bu da metin konusundaki son bir nokta olacaktır) sözün resmi “ikilemesi” olanaksızdır; çünkü bir yapıdan öbürüne geçişte kaçınılmaz biçimde ikinci gösterilenler gelişir. Bu yananlam gösterilenlerinin resimle ilişkisi nedir? Öyle görünüyor ki bir açıklama, yani bir ölçüde, bir tumturaklılık söz konusudur; gerçekten de, çoğunlukla, metin fotoğrafta zaten içerilmiş bir yananlamlar bütününe sadece genişletir; ama kimi zaman da metin bütünüyle yeni ve bir biçimde geriye doğru resme yansıtılan bir gösterilen üretir (icat eder), bunu öyle yapar ki orada düzanlamlıymış gibi görünür: “Ölümün yakınından geçtiler, yüzleri bunu kanıtlıyor” diyor Kraliçe Elizabeth ve Prens Philip’i uçaktan inerken gösteren bir fotoğrafın üstündeki büyük başlık; bununla birlikte, fotoğrafın çekildiği anda bu iki kişi kurtuldukları uçak kazasının farkında değillerdi. Kimi zamansa söz ödünleyici bir yananlam üretecek biçimde resimle ters düşecek kadar ileri gider; Gerbner’in bir çözümlemesi (*The Social Anatomy of the Romance-Confession Cover Girl*) kimi aşk dergilerinde kapaktaki büyük başlıkta yer alan sözel iletiye (karanlık ve kaygı verici bir içeriktedir) her zaman sevinç dolu bir kapak kızının eşlik ettiğini göstermiştir; burada iki ileti bir uzlaşıya girer; yananlamın düzenleyici bir işlevi vardır, yansıtma-özdeşleşmeye ilişkin akıldışı oyunu korur.

Fotoğraftaki Anlamsızlık

Yananlamın kodunun büyük bir olasılıkla ne “doğal” ne de “yapay”, aksine tarihsel, dilerseniz “kültürel” demek olduğunu gördük; oradaki göstergeler jestler, tavırlar, ifadeler, renkler ya da etkilere, bunlar belli bir toplumun kullanımı gereğince belli bir anlama sahiptirler: Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki, yani daha doğrusu anlamlandırma, nedensiz olmasa da en azından

bütünyle tarihsel kalır. Dolayısıyla modern insanın fotoğrafı okuyuşuna kendi niteliğine ait ya da “ezeli-ebedi,” yani tarih-altı ya da tarih-ötesi duyguları ve değerleri yansıttığını söyleyebilmemizin tek koşulu, anlamlandırmanın her zaman belirli bir toplum ve tarih tarafından geliştirildiğini açıklığa kavuşturmadır; anlamlandırma sonuç olarak kültürel insanla doğal insan arasındaki çelişkiyi çözen diyalektik harekettir.

O halde fotoğrafın okunuşu, yananlam kodu sayesinde her zaman tarihseldir; okurun “bilgi”sine bağlıdır, sadece göstergeleri öğrenildiğinde anlaşılabilir olan gerçek bir dil söz konusudur sanki. Sonunda, fotoğraf “dili”, içinde benzeşimsel ve biçim belirtici birimlerin birbirine karıştığı kimi ideografik dilleri anımsatmadan edemeyecektir, şu farkla ki ideogram bir gösterge gibi yaşanırken fotoğraf “kopya”sı gerçekliğin saf ve basit düzanlamı olarak kabul görür. O zaman bu yananlam kodunu yeniden bulmak, fotoğrafın bütün “tarihsel” öğelerini, bütün süreksizlik ögesini de okuyucunun belli bir bilgisinden, ya da dilerseniz, kültürel durumundan alan fotoğraf yüzeyinin bütün parçalarını yalıtma, sayma ve yapılandırmak olurdu.

Oysa bu işte çok ileri gitmek gerekir belki de. Fotoğrafta “tarafsız” parçaların olduğunu söyleyen hiçbir şey yok, ya da en azından, fotoğrafın bütün anlamsızlığı belki de bütünyle istisnaidir; bu sorunu çözmek için en başta okumanın, ya da dilerseniz fotoğrafın algılanışının mekanizmalarını (terimin fiziksel anlamıyla, anlambilimsel anlamıyla değil) bütünyle aydınlatmak gerekirdi; oysa bu konuyla ilgili pek bir şey bilmiyoruz: Bir fotoğrafı nasıl okuyoruz? Ne algılıyoruz? Hangi sırayla, hangi güzergâha göre? Algılamak da ne demek? Eğer Bruner ve Piaget’nin kimi varsayımlarına göre dolaysız kategorileştirme yapmadan algı olmuyorsa, fotoğraf tam da algılandığı anda söze dökülür; ya da daha doğrusu: Ancak söze dökülmüş olarak algılanır (ya da, G. Cohen-Seat’nın film algısı konusundaki varsayımına göre, söze dökme gecikiyorsa algıda düzensizlik, sorgulama, öznedede kaygı, sarsıntı söz konusudur). Bu bakış açısından, içsel bir üst-dille [*méta-langage*], ki bu dildir [*langue*], dolaysız olarak kavranan resim sonuçta gerçekten hiçbir düzanlamlı durum içermezdi; toplumsal olarak sadece en azından bir ilk yananla-

ma, dilin kendisinin kategorilerinininkine batmış olarak varolurdu; her dilin şeylere ilişkin taraf tuttuğunu, gerçekliği parçalara ayırarak bile olsa yananlamlı bir biçimde gösterdiğini de biliyoruz; o halde fotoğrafın yananlamları kabaca dilin büyük yananlam düzlemleriyle çakışırdı.

O halde, varsayımsal olsa da olanaklı olan “algısal” yananlamdan başka daha özel yananlam tarzları da karşımıza çıkardı. Önce, gösterenlerinin seçilmiş, *analogon*’un kimi parçalarında yerleri saptanmış olacağı “bilişsel” bir yananlam: Şu kent görünümü karşısında Kuzey Afrika’daki bir ülkede olduğumu *biliyorum*, çünkü solda Arap harfleri taşıyan bir tabela, ortada Arap gömleği giymiş bir adam, vb. görüyorum; burada okuma sıkı sıkıya benim kültürüme, dünyaya ilişkin bilgime dayanıyor; iyi bir basın fotoğrafının da (ki hepsi de böyledir, çünkü seçilmişlerdir) okumaya rahatlık hissi verecek tarzda, bu türden olabildiğince çok miktarda bilgiyi kapsayan örnekleri seçerek okurların varsayılan bilgi dağarcığıyla kolayca oynaması da olasıdır; eğer Agadir yıkıntı halinde fotoğraflanıyorsa, birkaç “Araplık” göstergesini kullanmak gerekir, “Araplık”ın yaşanan felaketin kendisiyle hiçbir ilgisi olmasa da; çünkü bilgiden kaynaklanan yananlam her zaman güven veren bir güçtür: İnsan göstergeleri sever ve onların açık olmasını ister.

Algısal yananlam, bilişsel yananlam: Geriye, resmin okunuşuna gerekçeleri ya da değerleri sunan ideolojik (terimin çok geniş anlamıyla) ya da etik yananlam sorunu kalıyor. Bu güçlü bir yananlam, genellikle sözdizimsel düzenden, çok işlenmiş bir göstereni gerektiriyor: Kişiliklerle (hile konusunda gördük) karşılaşma, tavırların geliştirilmesi, nesnelerin konumlanışları; İran Şahı’nın oğlu doğmuş; fotoğraftaysa şunu görüyoruz: Kraliyet (çevresinde toplanmış sayısız hizmetçinin önünde eğildiği beşik), zenginlik (birçok dadı), hijyen (beyaz gömlekler, beşiğin pleksiglas tavanı), kralların yine de insani durumu (bebek ağlıyor), kısacası, bugün tükettiğimiz haliyle prens mitinin birbiriyle çelişkili bütün öğeleri. Burada söz konusu olan, apolitik değerler ve bunun söz dağarcığı çok zengin ve açık; aksine, politik tercihler her zaman, denebilirse, kötü niyet içerdiği ölçüde politik yananlam çoğunlukla metne emanet ediliyor olabilir (ama bu sade-

ce bir varsayımdır): Herhangi bir fotoğrafın sağdan ve soldan bir okumasını yapabilirim (bu konuda bkz. *Les Temps modernes*'in 1955'te yayımladığı IFOP'un* bir araştırması); düzanlam, ya da onun görüntüsü, politik seçenekleri değiştirmek için zayıf kalan bir güçtür: Politik bilincin belki de *logos*'un dışında varolmadığı ölçüde hiçbir fotoğraf hiçbir zaman bir kişiyi mahkûm etmemiş ya da yalanlamamıştır (ama "onaylayabilir"): Politika, *bütün* dilere izin verir.

Belirttiğimiz bu birkaç nokta fotoğraftaki yananlamların bir tür ayrımlı tablosunu ana hatlarıyla gösteriyor; her durumda görüyoruz ki yananlam çok uzağa gidiyor. Bu, saf bir düzanlamın, bir *dilin berisinin* olanaksız olduğu anlamına mı geliyor? Eğer böyle saf bir düzanlam varsa, bu belki de yürürlükteki dilin anlamsız, tarafsız, nesnel dediği şeyin düzeyinde değil, aksine gerçekten sarsıcı resimlerin düzeyindedir: Sarsıntı tam da dili askıya alan ve anlamlandırmayı engelleyen şeydir. Elbette normal olarak sarsıcı durumlar fotoğrafa dayalı bir anlamlandırma sürecinde kavranabilir; ama tam da o zaman onları uzaklaştıran, yücelten, yatıştıran bir belagat kodu üzerinden bildirilirler. Tam anlamıyla sarsıcı fotoğraflar nadirdir, çünkü fotoğrafta sarsıntı sahnenin gerçekten de gerçekleşmiş olduğuna ilişkin kesinliğe bağlıdır: *Fotoğrafçı orada olmalıydı* (düzanlamın mitsel tanımıdır bu); bu ortaya konduktan sonra (ki aslında bu bile bir yananlamdır), sarsıcı fotoğraf ("canlı" yakalanan yangınlar, seller, felaketler, korkunç ölümler), üstüne hiçbir şey söylenemeyecek olan fotoğraftır: Fotoğraf-şok, yapısı gereği anlamsızdır: Hiçbir değer, hiçbir bilgi, son noktada hiçbir sözel kategorileştirme, anlamlandırmanın kurumsal süreci üzerinde bir etkiye sahip değildir. Bir tür yasa hayal edilebilirdi: Sarsıntı ne kadar doğrudansa yananlam da o kadar zordur; ya da hatta: Bir fotoğrafın "mitolojik" etkisi onun sarsıcı etkisiyle ters orantılıdır.

Neden? Kuşkusuz, fotoğraftaki yananlamın iyi yapılandırılmış her anlamlandırma gibi kurumsal bir etkinlik olmasından; toplumun bütünü ölçeğinde işlevi insanı bütünün içine katmak, yani onun kaygılarını ortadan kaldırmaktır; her kod hem keyfi

* IFOP: Institut français d'opinion publique: Fransız kamuoyu araştırması şirketi. (ç. n.)

hem de rasyoneldir; bir koda her başvuru insanın kendini kanıtlama, bir neden ve bir özgürlük üzerinden kendini sınama tarzıdır. Bu anlamda, kodların çözümlemesi belki de bir toplumu tarihsel olarak, onun gösterilenlerinin çözümlemesinden daha kolayca ve daha kesin biçimde tanımlamaya izin verir, çünkü gösterilenler çoğunlukla tarih-ötesiymiş gibi, gerçek bir tarihten çok antropolojik bir temele aitmiş gibi görünebilirler: Hegel Eski Yunanlıları, doğayı anlamlandırma tarzlarının ana hatlarını belirterek, bu konudaki “duyguları ve inançları”nın bütününe betimlemekten daha iyi tanımlamıştır. Aynı biçimde zamanımızın ideolojik içeriklerinin doğrudan sayımını yapmaktan daha iyisini yapabiliriz belki; çünkü, basın fotoğrafı kadar geniş bir bildirinin yananlam kodunu özgül yapısında yeniden kurmaya çalışırken, toplumumuzun kendini rahatlatmak için yararlandığı biçimleri, hem de incelikleriyle yakalamayı ve buradan da bu çabanın ölçüsünü, dolambaçlarını ve derin işlevini kavramayı umabiliriz: Başta söylediğimiz gibi, fotoğrafla ilgili olduğu ölçüde daha çekici olan bu bakış açısı, bir paradoks biçiminde geliyor: Durgun bir nesneden bir dil yapan ve “mekanik” bir sanatın kültürsüzlüğünü kurumların en toplumsalına dönüştüren bir paradoks.

1961, *Communications*.

Görüntünün Retoriği

Eski bir etimolojiye göre görüntü [*image*]* sözcüğü *imitari* köküne bağlı olmalıydı. İşte görüntülerin göstergebiliminin önüne konabilecek en önemli sorunun kalbindeyiz birden: Benzeşime dayalı temsil (“kopya”) sadece simgelerin basitçe toplamasını değil de gerçek gösterge sistemlerini üretebilir mi? Benzeşik –ve artık dijital olmayan– bir “kod” tasarlanabilir mi? Dilbilimcilerin, arıların “dili”nden jestlerin “dil”ine, benzeşime dayalı her bildiriye, bu bildiriler iki kez eklemellenmedikleri anda, yani kısacası, fonemlerde olduğu gibi, dijital birimlerden oluşan bir birleşimde temellenmedikleri anda, dilin dışına gönderdiklerini biliyoruz. İmgenin dilsel doğasından kuşkulananmakta dilbilimciler yalnız değiller; genel kanı da belli belirsiz bir biçimde, Yaşam’a ilişkin belli bir mitsel fikir adına, resmi anlama karşı bir direnç yeri olarak görüyor: Görüntü yeniden-sunmadır [*re-présentation*], yani kısacası diriltmedir, bilindiği gibi, düşünülür olan da yaşanmış olana soğuk olmakla nam salmıştır. Böylece, iki açıdan, benzeşim yoksul bir anlam olarak bilinir: Kimileri görüntünün dile göre çok ilkel bir sistem olduğunu düşünürken, başkaları da anlamlandırmanın resmin dile sığmaz zenginliğini tüketemeyeceğini düşünür. Bununla birlikte, eğer ve hepsinden önce görüntü bir biçimde anlamın *sınırıysa*, anlamlandırmanın gerçek bir ontolojisine dönüşe izin verir. Anlam görüntüye nasıl gelir? Anlam

* Bu denemede, Barthes’ın bir reklam fotoğrafını incelerken kullandığı ve Türkçede “görüntü”, “imge”, “resim” anlamlarına da gelebilen *image* sözcüğünü, güzel sanatlarda kullanılan resim’den (*peinture*) ayırmak için çoğunlukla görüntü, yer yer de resim sözcüğüyle karşıladık. (ed.n.)

nerede biter? Eğer bitiyorsa, *ötede* ne vardır? Görüntüyü içerebileceği iletilerin tayfsal bir çözümlemesine tabi tutarak burada sormak istediğimiz soru budur. Başlarken –önemli– bir kolaylık sağlayacağız kendimize: Sadece reklam görüntüsünü inceleyeceğiz. Neden? Çünkü reklamda görüntünün anlamlandırılması kuşkusuz kasıtlıdır: Reklam iletinin gösterilenlerini *a priori* olarak biçimlendiren, ürünün belli nitelikleridir ve bu gösterilenler olabildiğince açık bir biçimde iletilmelidir; görüntü göstergeler içeriyorsa o halde reklamda bu göstergelerin içi dolu ve en iyi okuma amaçlanarak biçimlendirilmiş olduklarından eminiz: Reklam görüntüsü *nettir*, ya da en azından tumturaklıdır.

Üç İleti

İşte bir *Panzani* reklamı: Makarna paketleri, bir kutu, küçük bir naylon paket, domatesler, soğanlar, biberler, bir mantar, hepsi yarı açılmış bir fileden çıkıyor, kırmızı zemin üzerine sarı ve yeşil renkler içindeler¹. Bu reklamın içerebileceği farklı iletilerin “kaymağını almaya” çalışalım.

Görüntü hemen, malzemesi dilsel olan bir ilk ileti sunar; onu destekleyen kenardaki açıklayıcı yazı ve sahnenin doğallığının içine sokulmuş, “boşlukta” gibi duran etiketlerdir; bu iletinin alındığı kod Fransızcadan başka bir dil değildir; çözülmesi için bu ileti yazı bilgisi ve Fransızca bilgisinden başka bir bilgi gerektirmez. Doğrusu, bu ileti de daha fazla ayrıştırılabilir, çünkü *Panzani* göstergesi sadece firmanın adını sunmaz, aynı zamanda da tınısıyla, dilerseniz, “İtalyanlık” olan ek bir gösterilen sunar; o halde dilsel ileti çifttir (en azından bu görüntüde): Düzanlama ve yananlama sahiptir; bununla birlikte burada sadece tek bir tipik gösterge², yani eklemlî (yazılı) dilinki, olduğundan sadece tek bir ileti sayılacaktır.

Dilsel ileti bir yana konduğunda saf görüntü kalır geriye (etiketler küçük öğeler olarak onun parçası olsa da). Bu görüntü hemen

1 Fotoğrafın *betimlenişi* burada dikkatle yapılmıştır, çünkü kendisi zaten bir üst-dil kurmaktadır.

2 *Tipik gösterge* ile tözü tarafından yeterli biçimde tanımlandığı ölçüde bir sistemin göstergesini adlandıracağız: Sözel gösterge, ikonik gösterge, jest göstergesi tipik göstergelerdir.

süreksiz bir göstergeler dizisi sunar. Önce (bu sıra önemsizdir çünkü bu göstergeler doğrusal değildir) temsil edilen sahnede pazardan dönüşün söz konusu olduğu fikri vardır; bu gösterilenin kendisi mutluluk dolu iki değeri içerir: Ürünlerin tazeliğinin değeri ve onların yöneldikleri saf ev işine ilişkin hazırlığın değeri; göstereni, yiyeceklerin adeta “yol kenarında satılırmışçasına” masaya saçılmasını sağlayan yarı açık file. Bu ilk göstergeyi okumak için, “kendi alışverişini kendi yapma”nın daha “mekanik” bir uygarlığın hızlı yiyecek sağlamasına (konserveler, buzdolapları) karşı geldiği çok geniş bir uygarlığın âdetlerine bir biçimde yerleşmiş bir bilgi yeterlidir. İkinci bir gösterge aşağı yukarı aynı derecede apaçıktır; onun göstereni domatesin, biberin ve afişin üçlü renginin (sarı, yeşil, kırmızı) birleşmesidir; gösterileni İtalya’dır, ya da daha çok *İtalyanlık*’tır; bu gösterge dilsel iletinin yananlamlı göstergesiyle (*Panzani* sözcüğünün İtalyan tınısı) bir fazlalık ilişkisi içindedir; bu göstergeyle harekete geçirilen bilgi zaten daha özeldir: Bu tam anlamıyla “Fransız” bir bilgidir (İtalyanlar özel adın yananlamını pek algılayamazlardı, büyük olasılıkla domatesle biberin İtalyanlığını da) ve belli turistik stereotiplerin bilgisinin üzerinde temellenir. Görüntüyü incelemeyi sürdürürken (onun ilk bakışta bütünüyle açık olmadığı anlamına gelmez bu) orada zorlanmadan en az iki farklı gösterge daha buluruz; birinde farklı nesnelerin sıkı sıkıya bir araya getirilişi bütünsel bir mutfak hizmeti fikrini iletir, sanki bir yandan *Panzani* bütün bir tabağın hazırlanması için gerekli her şeyi sağlar, öte yandansa sanki kutudaki özüt onu çevreleyen doğal ürünlere denk gelir, sahne ürünlerin kökeniyle onların son durumu arasında bir tür köprü kurar; öbür göstergede yiyeceğe ilişkin birçok resmi anımsatan düzenleme estetik bir gösterilene gönderir bizi: Bu “*nature morte*”tur, ya da başka dillerde daha iyi söylendiği haliyle “*still living*”³dir; burada gerekli olan bilgi adamakıllı kültürelidir. Bu dört göstergeye son bir bilginin eklenebileceği söylenebilirdi: Bize burada bir reklamın söz konusu olduğunu söyleyen ve hem reklam resminin dergideki yerinden hem de *Panzani* etiketlerinin ısrarından (açıklayıcı yazıdan söz etmeksizin) gelen bilgidir bu; ama bu son bilgi sahneye yayılmıştır ve görüntünün reklama ilişkin doğasının özünde işlevsel olduğu ölçü-

3 Fransızcada “*nature morte*” ifadesi kasvetli nesnelerin, örneğin bir kafatasının, kimi tablolardaki eskiden gelen varlığına gönderme yapar.

de bir biçimde anlamlandırmadan kaçır: Edebiyat gibi kasıtlı olarak düşünsel [*r flexif*] dizgeler dışında, bağıra çağıra bir şeyler söylemek, zorunlu olarak *konusuyorum* demek değildir.

İşte bu görüntü için, tutarlı bir bütünlük oluşturduklarını varsayacağımız dört gösterge; böyle varsayıyoruz,      bunların hepsi süreksiz, genel olarak kültürel bir bilgi birikimini yükümlü kılmakta ve her biri küresel olan ( rneğin, *İtalyanlık*), mutluluğa ilişkin değerleri içinde taşıyan gösterilenlere gönderme yapar; o halde burada, dilsel iletinin ardından ikona nitelikli ikinci bir ileti görülecektir. Hepsi bu mu? Bütün bu göstergeleri görüntüden çekersek geriye belli bir bilgi malzemesi kalır hâlâ; sadece biçimleri ve renkleri görmem, her türlü bilgiden yoksun olarak görüntüyü “okumayı”, belli bir sayıdaki tanınabilir (adlandırılabilir) nesneleri aynı mek nda bir araya getirdiğini “anlamayı” sürdürürüm. Bu     nc  iletinin gösterilenleri sahnedeki gerçek nesnelerce, g sterenlerse bu fotoğraflanan aynı nesnelerce oluşturulur,      apaçıktır ki  rneksemeli temsilde, gösterilen Şeyle gösteren görüntünün ilişkisi artık (dilde olduğu gibi) “keyfi” olmadığından, nesnenin ruhsal resminin görüntüsü altında     nc  bir terimin aracılığını kullanmak artık zorunlu değildir. Bu     nc  iletiyi belirleyen Őeyse, gerçekten de gösterilenle gösterenin ilişkisinin neredeyse totolojik olmasıdır; fotoğraf belli bir sahne düzenlemesini içerir kuşkusuz ( er eveleme, indirgeme, düzleştirme), ama bu geçiş bir *dönüşüm* ( rneğin kodlamanın olacağı gibi) değildir; burada (gerçek gösterge dizgelerine özgü) eşdeğerlik kaybı ve bir yarı-kimliğin ortaya konuşu vardır. Başka bir deyişle, bu iletinin göstergesi artık kurumsal bir depodan alınmaz, kodlanmamıştır ve *kodsuz ileti*⁴’den ibaret bir paradoksla (buna daha sonra döneceğiz) karşı karşıyayızdır. Bu  zel durum, iletinin okunuşuna verilmiş bilginin düzeyinde de bulunur: Görüntünün bu son (ya da ilk) düzeyini “okumak” için algımıza bağlanmış bilgiden başkasına gerek duymayız: Bu bilgi bomboş değildir,      reklam resminin ne olduğunu ( ocuklar bunu ancak dört yaşına doğru bilir), domatesin, filenin, bir paket makarnanın ne olduğunu bilmemiz gerekir: Yine de neredeyse antropolojik bir bilgi söz konusudur. Bu ileti bir biçimde görün-

tünün lafzına karşılık gelir ve ona, “simgesel” bir ileti olan bir önceki iletinin aksine, harfi harfine ileti demek uygun olacaktır.

Eğer okumamız tatmin edici olduysa, o halde çözümlediğimiz fotoğraf üç ileti öne sürer: Dilsel bir ileti, kodlanmış ikonsal bir ileti ve kodlanmamış ikonsal bir ileti. Dilsel iletiyi öbür iki iletiden ayırmak kolay; ama öbür iki ileti aynı töze (ikonsal) sahipken bunları birbirinden ayırmaya hangi ölçüde hakkımız var? Şurası kesin ki, iki ikonsal iletinin birbirinden ayrılması gündelik okuma düzeyinde kendiliğinden gerçekleşmez: Görüntünün izleyicisi algısal iletiyle kültürel iletiyi *aynı anda* alır, daha sonra da göreceğimiz gibi okumadaki bu karışıklık –burada bizi ilgilendiren– kitlesel resmin işlevine karşılık gelir. Bununla birlikte ayrımın işlemsel bir geçerliliği vardır; bu, dilsel göstergede bir gösteren bir de gösterileni ayırt etmeyi sağlayan geçerliliğe benzer, aslında bir tanımın üstdiline başvurmak dışında kimse hiçbir zaman “sözcük”ü onun anlamından ayıramaz olsa da: Eğer ayrım görüntünün yapısını tutarlı ve basit bir biçimde betimlemeye izin veriyorsa ve böylece yapılan betimleme görüntünün toplumdaki rolüne ilişkin bir açıklamayı hazırlıyorsa, o zaman onu gerekçelendirilmiş kabul edeceğiz. O halde genelliği içinde inceleyecek biçimde her ileti türüne dönmek, ama bunu yaparken de resmin bütünlüğü içindeki yapısını, yani üç iletinin kendi aralarındaki nihai ilişkisini anlamaya çalıştığımızı gözden kaybetmemek gerekiyor. Bununla birlikte, söz konusu olan artık “naif” bir çözümmeden çok yapısal bir betimleme olduğundan⁵, iletilerin düzenini biraz değiştirerek kültürel iletiyle yazılı [*littéral*] iletinin sırasını değiştireceğiz; bu iki ikonsal iletiden ilki bir biçimde ikincinin üzerine basılmıştır: Yazılı ileti “simgesel” iletinin *desteği* olarak kendini gösterir. Çünkü biliyoruz ki başka bir dizgenin göstergelerini üzerine alan bir dizge bir yananlam dizgesidir⁶; o halde hemen diyeceğiz ki yazılı resim *düzanlamlı*dır, simgesel resim de *yananlamlı*dır. Demek ki sırayla dilsel iletiyi, düzanlamlı resmi ve yananlamlı resmi inceleyeceğiz.

5 “Naif” çözümleme öğelerin sayılmasından ibarettir, yapısal betimlemeyse bu öğelerin aralarındaki ilişkileri, bir yapının terimlerinin dayanışması gereğince kavramak ister. Bir terim değiştiğinde öbürleri de değişir.

6 Krş. *Éléments de sémiologie, Communications* içinde, 4, 1964, s. 130.

Dilsel ileti sabit midir? Resmin [image] içinde, altında ya da çevresinde her zaman bir metin var mıdır? Sözler olmaksızın verilmiş resimler bulmak için kısmen okuma-yazması olmayan toplumlara, yani resmin bir tür resim-yazı olduğu duruma geri gitmek gerekir kuşkusuz; aslında, kitabın ortaya çıktığı andan itibaren metinle resmin ilişkisi sürekli; bu ilişki yapısal bakış açısından pek az incelenmiş gibi görünüyor; “açıklayıcı resmin” anlamlı yapısı nedir? Bir fazlalık göstererek resim metindeki kimi bilgileri tekrarlıyor mu, yoksa metin yeni bir bilgiyi resme mi katıyor? Resimli kitaplara çok meraklı olan (18. yüzyılda La Fontaine’in *Masallar*’ının resimsiz olması düşünülemezdi) ve P. Ménestrier gibi kimi yazarların figür ile söylemsel olan arasındaki ilişki üstüne düşündükleri⁷ klasik çağla ilgili olarak, sorun tarihsel açıdan ortaya konabilir. Günümüzde, kitle iletişimi düzeyinde, öyle görünüyor ki dilsel ileti bütün resimlerde bulunmaktadır: Başlık olarak, açıklayıcı yazı olarak, gazete makalesi olarak, film diyalogu olarak, *fumetto** olarak; böylece bir görüntü uygarlığından söz etmenin çok da doğru olmadığını görüyoruz: Hâlâ ve her zamankinden çok yazıya dayalı bir uygarlığımız⁸, çünkü yazı ve söz her zaman bilgilendirici yapıyla dolu terimlerdir. Aslında, önemli olan yalnızca dilsel iletinin varlığıdır, zira metnin yeri ve uzunluğu konuyla ilgili değildir (uzun bir metin, yananlam sayesinde, yalnızca bir küresel gösterilen içerebilir ve görüntüyle ilişkilendirilen işte bu gösterendir). İkonsal (çifte) iletiye nazaran dilsel iletinin işlevleri nedir? Görünürde iki işlevi vardır: Sabitleme [*ancrage*] ve bağdaştırma [*relais*].

Birazdan daha iyi anlaşılacağı gibi, her görüntü çok anlamlıdır ve gösterenlerinin altında sabit olmayan bir gösterilenler dizisi barındırır; okur, bunlardan bazılarını seçip diğerlerini gözardı edebilir. Çok anlamlılık, anlam üzerinde bir soru oluşturur ve bu soru her zaman bir işlev bozukluğuymuş gibi belirir. Top-

7 *L'Art des emblèmes*, 1684.

8 Sözsüz resimle de karşılaşırız kuşkusuz, ama kimi mizah çizimlerinde çelişkili bir biçimde; sözün olmayışı her zaman gizemli bir niyeti saklar.

* İtalyan çizgi romanlardaki konuşma balonlarına verilen ad. Günümüzde İtalyan çizgi romanlarını belirtmek için kullanılmaktadır. (ç. n.)

lum, bu işlev bozukluğunu, trajik (dilsiz Tanrı göstergeler arasında seçim yapmaya olanak sağlamaz) ya da şairane (Antik Yunanların anlam ürpertisi paniği) bir oyunla her ne kadar düzeltmeye çalışsa da başarılı olamaz. Sinemada bile travmatik görüntüler, nesnelerin ya da davranışların anlamında bir belirsizlikle ilişkilendirilir. Böylece her toplum belirsiz gösterilenler terörünü önleyecek biçimde, sabit olmayan gösterilenler dizisini sabitleştirmek için farklı teknikler geliştirir; dilsel ileti de bu tekniklerden biridir. Yazılı iletinin düzleminde, metin (söz), neredeyse doğrudan, neredeyse kısmi bir biçimde *bu nedir?* sorusuna yanıt verir. Metin, sahnenin unsurlarını ve sahnenin kendisini kayıtsız şartsız tanımlamaya yardımcı olur; resmin düzanlamalı bir betimlemesi (çoğunlukla kısmi bir betimlemesi) ya da, Hjemslev'in terimleriyle, bir işlem (yananlama karşıt olarak) söz konusudur⁹. Addan türetme işlevi, bir adlar dizisine başvurarak nesnenin tüm olası (düz)anlamlarının bir sabitlemesine karşılık gelir tam olarak. Bir tabak yemek karşısında (*Amieux* reklamı), biçimleri ve hacimleri tanımlamakta tereddüt edebilirim; açıklayıcı yazı ("*pilavla mantarlı tuna balığı*") doğru algılama düzlemini bulmamda bana yardımcı olur ve yalnızca bakışımı değil, aynı zamanda anlayışımı da uygun duruma getirir. Dilsel ileti, "simgesel" ileti düzleminde yalnızca tanımlamaya değil, yorumlamaya da yol gösterir ve yananlamaların gerek çok fazla kişisel alanlara (yani görüntünün yansıtılmalı gücünü sınırlar) gerekse hoş gitmeyen değerlere doğru çoğalmasını engelleyen bir tür kısaç görevi görür. Başka bir reklamda (*Arcy* konservelele), bir merdivenin etrafına yayılmış birkaç meyve görülür; açıklayıcı yazı ("*sanki kendi bahçenizden topladığınız gibi*") olası bir gösterileni uzaklaştırır (aşırı tutumluluk, hasatın azlığı), çünkü bu hoş bir şey değildir ve okumayı poh-pohlayıcı bir gösterilene (özel bir bahçeden toplanan meyvelerin doğal ve özel olması) yönlendirir; açıklayıcı yazı burada bir tabu karşıtı görevi görür ve çoğunlukla konserve yiyeceklere atfedilen o hoş olmayan yapaylık mitiyle savaşıır. Elbette, reklamın dışında, sabitleme ideolojik olabilir, hatta belki de temel işlevidir. Metin, okuru görüntünün gösterilenlerine yönlendirir ve bazılarını ona gözardı ettirirken bazılarını alımlatır; çoğunlukla ustaca bir sev-

9 Bkz. *Éléments...*, agy, s. 131-132.

ketme yoluyla okuru, uzaktan kumanda ederek daha önceden seçilmiş bir anlama götürür. Bütün bu sabitleme örneklerinde, dilin kuşkusuz bir açıklama işlevi vardır; ancak bu açıklama seçicidir; ikonsal iletinin bütününe değil de yalnızca göstergelerinin bazılarına uygulanan bir üst-dil söz konusudur. Metin, gerçekten de yaratıcısının (dolayısıyla da toplumun) resme bakış hakkıdır; sabitleme bir denetimdir ve resimlerin yansıtma gücü karşısında, iletinin kullanımında bir sorumluluk taşır. Görüntünün gösterilenlerin bağımsızlığına kıyasla metnin *bastırıcı*¹⁰ bir değeri vardır ve bunun özellikle bir toplumun ahlak ve ideolojisinin biriktiği düzey olduğu anlaşılır.

Sabitleme, dilsel iletinin en sık rastlanan işlevidir ve çoğunlukla basın fotoğrafında ve reklamda kullanılır. Bağdaştırma işlevine daha az rastlanır (en azından sabit görüntü söz konusuysa); bu işlev özellikle karikatürlerde ve çizgi romanlarda kullanılır. Burada söz (çoğu kez bir parça diyalog) ve resim birbirini tamamlayan bir ilişki içindedir; sözler de, aynı resimler gibi, daha genel bir dizimin parçalarıdır ve iletinin birliği daha yüksek bir düzeyde gerçekleşir; bu düzey, öykünün, anekdotun, *diegesis*in düzeyidir (bu da *diegesis*in özerk bir dizge olarak ele alınması gerektiğini doğrular). Sabit görüntüde nadir olan bu bağdaştırma-metin sinemada çok önem kazanır, çünkü sinemada diyalog basit bir açıklama işlevi görmez; ancak, resimde bulunmayan anlamları iletiler dizisinde düzenleyerek gerçek anlamda aksiyonu iletir. Dilsel iletinin iki işlevi de, kuşkusuz aynı ikonsal bütün içinde varolabilir; ama birinin ya da diğerinin üstünlüğü, yapının genel ekonomisiyle elbette ilgisiz değildir; sözün öyküsel bir bağdaştırma değeri varken, bilgi daha masraflıdır; çünkü bilgi, dijital bir kodun (dil) öğrenilmesini gerektirir. Sözün, bir (sabitleme ve denetleme) değiştirim değeri varken, bilgilendirme

10 Bu, görüntünün metne göre yapılandırıldığı, dolayısıyla da denetim gereksiz görüleceği paradoksal durumda açıkça görülür. Şu veya bu kahvenin içinde, aromanın toz halindeki üründe “tutsak” olduğunu ve böylece kahve içildiğinde bu aromanın tam anlamıyla bulunacağını anlatmak isteyen bir reklamda, bu önermenin üstünde etrafında zincir ve asma kilit bulunan bir kahve kutusu resmedilir; buradaki dilsel metafor (“tutsak”) harfi harfine ele alınmıştır (bilinen bir yazınsal yöntem). Ancak, aslında ilk olarak okunan unsur reklam görüntüsüdür; onu oluşturan metin ise sonunda diğerlerinin arasından bir gösterilenin basit bir seçimi olur; bastırma, iletinin bayağılaştırılması biçiminde devrede bulunur.

görevini elinde tutan resimdir ve resim örneksemeye dayalı olduğuna göre, bilgi de bir biçimde daha "tembel"dir. "Hızlı" bir okuma için hazırlanmış bazı çizgi romanlarda *diegesis* özellikle söz ile sınırlıdır; resim ise, dizisel düzen içinde (kişilerin stereotip konumları), niteleyici bilgileri toplar. Acelesi olan okuru, burada resimle, yani daha az "zahmetli" bir dizgeyle sınırlı olan sözel "betimlemeler"ın sıkıntısından kurtarmak için masraflı olan iletiyle söylemsel ileti kesiştirilir.

Düzanlamsal Görüntü

Sözcüğün tam anlamıyla görüntüde, yazılı iletiyle simgesel ileti arasındaki ayrımın işlemsel olduğunu gördük. Saf halinde yazılı resme (en azından reklamda) hiçbir zaman rastlanmaz; tamamıyla "naif" bir görüntüye ulaşılsa bile, söz konusu görüntü hemen naiflik göstergesiyle birleşecektir ve simgesel olan üçüncü bir iletiyle tamamlanacaktır. Öyleyse yazılı iletinin özellikleri tözel olamaz, yalnızca bağıntısaldır. Bu öncelikle, yananlamsal göstergeler (zihinsel olarak) silindiğinde (bu göstergeleri gerçek anlamda çıkarmak mümkün olmayacaktır, çünkü "natürmort kompozisyonu" durumunda olduğu gibi görüntünün tamamının içine işlemiş olabilirler) görüntüde kalan şeyden oluşan, deyim yerindeyse, çıkarmacı bir iletidir. Bu çıkarmacı durum doğal olarak bir yığın gücüllüğe karşılık gelir; bütün anlamlarla dolu bir anlamsızlık söz konusudur. Üstelik (ve biraz önce söylenenle bir çelişme olmaksızın), bu yeterli bir iletidir, çünkü en azından temsil edilen sahnenin tanımlanması düzeyinde bir anlam taşır; görüntünün yazısı, kısaca anlaşılır olanın ilk derecesine (bu derecenin altında, okur, satırlardan, biçimlerden ve renklerden başka bir şey algılamayacaktır) karşılık gelir; ama bu anlaşılabilirlik, kendi eksikliği nedeniyle gücül kalır, çünkü gerçek bir toplumdan gelen kim olursa olsun üst bir bilgi birikimini her zaman antropolojik bilgi birikimi olarak kullanır ve yazılandan daha fazlasını algılar. Hem çıkarmacı hem yeterli olduğu için, estetik bakış açısından düzanlamsal iletinin, resmin bir tür Âdemvari durumu gibi görünebileceği anlaşılacaktır; yananlamlarından

ütöpik olarak arındırılan görüntü, köktenci bir biçimde nesnel-
dir, diğer bir deyişle eninde sonunda masumdur.

Düzanlamın bu ütöpik özelliği, daha önce sözü edilen ve mutlak surette örneksemeye dayalı olan doğası gereği fotoğrafı (yalın durumunda) kodsuz bir ileti oluşturuyormuş gibi gösteren paradoksla önemli ölçüde güçlendirilir. Ancak burada görüntünün yapısal çözümlemesi farklı bir biçimde yapılmalıdır; çünkü bütün görüntülerin [resimlerin] içinde yalnızca fotoğraf, (yazılı/yalın) bilgiyi süreksiz göstergelerin ve dönüşüm kurallarının yardımı olmadan oluşturarak aktarabilir. Öyleyse kodsuz ileti olan fotoğrafla, düzanlamlı olsa bile kodlu bir ileti olan çizimi karşılaştırmak gerekir. Çizimin kodlu doğası, üç düzeyde görülür: Öncelikle, bir nesneyi ya da sahneyi çizimle yeniden üretmek, *kurallı* bir biçim değiştirmeler bütünü gerektirir; kopya resmin bir doğası yoktur ve biçim değiştirme kodları (özellikle perspektifle ilgili olanlar) tarihseldir. İkinci olarak, çizimin işlemi (kodlama) derhal önemli olan ve olmayan arasında belli bir ayırma gerektirir: Çizim *her şeyi* yeniden üretmez, hatta çoğunlukla pek az şeyi yeniden üretir; ancak yine de güçlü bir iletidir. Oysa ki fotoğraf, kendi öznesini, çerçevesini ve açısını seçse bile, nesnenin *içine* müdahale edemez (hile dışında); diğer bir deyişle, çizimin düzanlamı fotoğrafın düzanlamından daha daha saftır, çünkü hiçbir zaman biçemi olmayan bir çizim yoktur. Son olarak, bütün kodlar gibi, çizim bir çıraklık eğitimi gerektirir (Saussure bu göstergebilgisel gerçeğe çok önem vermiştir). Düzanlamsal iletinin kodlanmasının, yananlamsal iletide birtakım sonuçları olur mu? Elbette ki yazılı olanın kodlanması, yananlamı hazırlayacak ve anlaşılmasını kolaylaştıracaktır, çünkü resme bir tür süreksizlik yerleştirmektedir: Bir çizimin “yapılması”nın kendisinde bile bir yananlam vardır. Ama aynı zamanda, çizim kendi kodlamasını ortaya koyduğu ölçüde, iki ileti arasındaki ilişki derinden değişikliğe uğrar; bu, bir doğa ve kültür arasındaki ilişki (fotoğrafta söz konusu olduğu gibi) değildir artık; ama iki kültürün ilişkisidir: Çizimin “ahlak”ı fotoğrafınkiyle aynı değildir.

Aslında fotoğrafta –en azından yalın iletinin düzeyinde– gösterilenler ve gösterenler arasındaki ilişki “dönüşüm”e değil “kayıt”a dayanır ve kodun noksanlığı açıkça fotoğrafın “doğal-

lığı" mitini güçlendirir: Sahne *orada*dır; mekanik ama insanca olamayan bir biçimde (mekanik olması nesnelliğin teminatıdır) yakalanmıştır. İnsanın fotoğrafa müdahalelerinin hepsi (kadraj, uzaklık, ışık, netleme, hız, vb.) gerçekten yananlam düzlemine aittir; başlangıçta (ütopik de olsa) brüt bir fotoğraf (cepheden ve net) varmış da, insan çeşitli teknikler yardımıyla kültürel kod-
dan çıkan göstergeleri bu fotoğrafa yerleştirecekmiş gibi gelir. Görünüşte, yalnızca kültürel kodla kodsuz doğallığın karşıtlığı, fotoğrafın özgül özelliğini açıklayabilir ve insanlık tarihinde temsil ettiği antropolojik devrimin değerlendirilmesini sağlayabilir. Fotoğrafın içerdiği bilinç tipi gerçekten de benzersizdir; çünkü fotoğraf aslında şeyin *orada-oluşunun* bir bilincini kurmaz (ki buna her türlü kopya neden olabilirdi), ama *orada-olmuş-oluşunun* bir farkındalığını yaratır. Öyleyse, söz konusu olan yeni bir uzam-zaman kategorisidir: Uzamsal yakınlık ve zamansal öncelik. Diğer bir deyişle, fotoğrafta *burada-olan* ve *eskiden-olan* arasında mantıksız bir birliktelik oluşur. Fotoğrafın *gerçek gerçek-sizliği* işte bu düzanlamsal ileti ya da kodsuz ileti düzeyinde bütünüyle anlaşılabilir, çünkü fotoğraf hiçbir zaman bir yanılsama olarak deneyimlenmez ve asla bir *varolma* değildir (fotoğraf resminin büyümlü özelliği hakkındaki bu iddiaların içini boşaltmak gerekir). Fotoğrafın gerçekliği, *orada-olmuş-olma* gerçekliğinden kaynaklanır, çünkü her zaman her fotoğrafta *bu böyle oldu*'nın şaşırtıcı kanıtı vardır ve söz konusu gerçeklik mucizevi bir biçimde biz korunaklı bir yerdeyken olmuştur. Bu tür bir zaman dengesi (*orada-olmuş-olma*) büyük olasılıkla görüntünün yansıtma-
malı gücünü azaltır (çok az psikoloji testinde fotoğraf kullanılır, oysa ki pek çoğunda çizim kullanılır); *bu böyle oldu* kolaylıkla *bu benim*'i alt eder. Bu gözlemlerde birazcık bile doğruluk payı varsa; fotoğrafı, büyük ölçüde sinemada yararlanılan, daha yansıtma-
malı, daha "büyümlü" kurmaca bilinçlilikle değil de saf düzeyde bir izleyici bilinçliliğiyle ilişkilendirmek gerekir. Bu düşünce, sinema ve fotoğraf arasında basit bir derece farkı yerine köklü bir karşıtlık görmemizi sağlayacaktır. Sinema, artık hareketli fotoğ-
raflardan oluşuyormuş gibi görülmeyecektir; *orada-olmuş-olma*, şeyin *orada-oluşu* uğruna yok olacaktır; bu da, fotoğrafın bir biçimde tarihten sıyrılırken (tekniklerin gelişmesi ve fotoğraf sana-

luna olan tutkunun artmasına rağmen) ve bazen mutlak surette yeni ve kesinlikle aşılmaz, “mat” bir antropolojik olguyu temsil ederken, önceki kurmaca sanatlarıyla pek de kopuk olmayan bir sinema tarihinin varlığını açıklayacaktır. Böylece insanlık, tarihinde ilk defa *kodsuz iletilerle* karşı karşıya gelecektir; fotoğraf, geniş görüntüler ailesinin son (iyileştirilmiş) devresi olmayacak, ama bilgi ekonomilerinin temel bir değişimine denk gelecektir.

Düzanlamsal görüntü her durumda, herhangi bir kod belirtmediği ölçüde (reklam fotoğrafındaki durum böyledir), ikon-sal iletinin genel yapısında, tanımlamaya başlayabileceğimiz özel bir rol oynar (üçüncü iletiyi tartıştıktan sonra bu soruya geri döneceğiz): Düzanlamsal görüntü, simgesel iletiyi doğal-laştırır, yananlamanın (özellikle reklamda) çok geniş olan anlam-sal hilesini temize çıkarır. *Panzani* afişi simgelerle dolu olsa da, bununla birlikte, yazılı iletinin yeterli olduğu ölçüde, fotoğrafta kalan, nesnelerin doğal bir çeşit *orada-oluşudur*; doğa, temsil edilen sahneyi kendiliğinden üretir gibidir. Açıkça anlamsal olan dizgelerin basit geçerliliğinin yerini, bir sözde-gerçeklik alır gizlice; kodun olmaması iletiyi mantık çerçevesinden çıkarır, çünkü ileti doğada kültürün göstergelerini kuruyor gibidir. Burada şüphesiz bir tarihsel paradoks söz konusudur: Teknik, bilgilerin (özellikle de görüntülerin) dağıtılmasını ne kadar geliştirirse, verilen anlamın görünüşü altında oluşturulan anlamı maskeleyen araçlarını da o kadar çok sağlar.

Resmin Retoriği

Üçüncü iletinin (“simgesel”, kültürel ya da yananlamsal ileti) göstergelerinin süreksiz olduğunu görmüştük; gösteren, görüntünün bütününe yayılmış gibi görüldüğünde bile, diğer göstergelerden ayrı bir göstergedir yine de. Parçaüstü olmasına karşın, tonlama nasıl dilin ayrı bir göstereniyse, hemen hemen tonlama gibi “kompozisyon” da kendi içinde bir estetik gösterilen taşır. Böylelikle, burada göstergeleri kültürel bir koddan alınmış (göstergenin öğelerini bir arada tutan bağlantı az çok örneksemeye dayalı gibi görünse de) normal bir dizge

söz konusudur. Bu dizgeyi özgün kılan şey ise, aynı sözlüksel birimin (aynı resmin) okumalarının sayısının kişilere göre değişmesidir. İncelediğimiz *Panzani* reklamında, dört yananlamsal gösterge belirlemiştik; büyük olasılıkla başka göstergeler de bulunabilir (örneğin file, denizden mucizevi bir ağ çekme, bolluk, vb. anlamına gelebilir). Yine de okumalardaki değişim düzensiz değildir ve resme yüklenen değişik bilgi birikimlerine (alışkanlıklara dayalı, ulusal, kültürel, estetik bilgi birikimleri) bağlıdır. Bilgi birikimleri sınıflandırılıp bir tiplendirme yapılabilir. Görüntü birçok farklı kişinin okumasına sunulmuş gibidir ve bu kişiler tek bir bireyde aynı anda mükemmel bir biçimde var olabilir: *Aynı sözlüksel birim farklı sözlükleri harekete geçirebilir*. Sözlük nedir? Bir uygulamalar ve teknikler bütününe denk gelen, (dil)in simgesel düzleminin bir parçasıdır¹¹. Bu durum, görüntünün farklı okumaları için de geçerlidir: Her gösterge, bir “tutumlar” bütününe denk düşer; turizm, ev işleri, sanat bilgisi gibi tutumlar hiç kuşkusuz bireyden bireye farklılık gösterebilir. Aynı kişide sözlük çoğulluğu ve bunların aynı anda var olması söz konusudur; bu sözlüklerin sayısı ve kimliği bir biçimde bireysel kullanımı oluşturur¹². Yananlamsallığı içindeki görüntü de, sözlüklerin (bireysel kullanımların) değişken bir derinliğinden çekip çıkarılan göstergelerin bir mimarisiyle oluşturulacaktır böylece ve günümüzde düşünüldüğü gibi, *insan ruhunun kendisi de dil gibi eklemliyse*, her sözlük, ne kadar “derin” olursa olsun, kodlanmış olarak kalacaktır. Gerçekten de, bireyin ruhsal derinliğine indikçe, göstergeler daha seyrekleşecek ve sınıflandırılabilir bir hal alacaktır: Rorschach testlerinin okumalarından daha sistematik ne olabilir ki? Bu durumda, resmin “dil”inin bireysel kullanımlardan, sözlüklerden ya da altkodlardan oluştuğu kabul edilirse, okumaların değişkenliği bu dil için bir tehdit sayılmaz. Anlam dizgesi, resmin içinden boyu boyunca geçer; bu da kişinin kendi derinliklerinde birbirinden farklı dillerde kendini eklemlesine benzer. Görüntünün dili,

11 Bkz. A. J. Greimas, “Les problèmes de la description mécanographique”, *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1, 1959, s. 63.

12 Bkz. *Éléments...*, agy, s. 96.

yalnızca ifade edilmiş sözlerin bütünü (örneğin göstergelerin birleştiricisi ya da iletinin yaratıcısı düzeyinde) değildir¹³; dil, anlamın “sürprizleri”ni de içermelidir.

Yananlam çözümlemesindeki bir diğer zorluk da, yananlamın gösterilenlerinin özelliğine denk düşen özel bir analitik dilin olmayışıdır; yananlamsal gösterilenler nasıl adlandırılacaktır? İçlerinden biri için *İtalyanlık* tabirini kullanmaya cesaret ettik, ama diğerlerini ancak gündelik dilde kullanılan sözcüklerle (*ye-mek hazırlığı*, *natürmort*, *bolluk*) belirtebiliriz: Çözümleme sırasında gösterilenlerin görevini üstüne alması gereken üst-dil özel değildir. Burada zor bir durum söz konusudur, çünkü bu gösterilenlerin özel bir anlamsal doğası vardır; yananlamsal *anlambirimcik* olarak “bolluk”, düzanlamında tam olarak “bolluk”u kapsamaz; yananlamsal gösteren (burada, ürünlerin çokluğu ve yoğunluğu) bütün olası bollukların ana şifresi gibidir ya da bolluğun en saf fikridir. Düzanlamlı sözcük ise hiçbir zaman bir öze gönderme yapmaz, çünkü dilin belli bir uygulamaya dayalı geçişliliğine doğru yönelmiş olarak, olumsal bir sözde, yani sürekli bir dizimde (sözel söylemin dizimi) tutulmuştur; “bolluk” *anlambirimciği* ise tam tersine dizimden koparılmış, bağlamdan yoksun bırakılmış, kavramın saf halidir ve anlamın bir çeşit teatral haline ya da (dizimsiz bir gösterge söz konusu olduğuna göre) sergilenen bir anlama denk düşer. Düzanlamsal *anlambirimcik*leri ortaya koymak için, özel bir üstdil gerektirecektir; *İtalyanlık* [*Italianité*] tabirini kullandık; bu türden uydurma sözcük kullanımları yananlamsal gösterilenleri en iyi biçimde açıklayabilir, çünkü *-lık* [*-tas*, Hint-Avrupa’da *-tā*] soneki bir sıfattan soyut bir ad yapmaya yarar: *İtalyanlık*, İtalya değildir, spagettiden resme, “İtalyan” sayılabilecek her şeyin yoğun bir özüdür. Yananlamsal *anlambirimcik*lerini adlandırırken yapay bir düzenleme yapmayı –hatta gerekirse uydurma sözcük kullanmayı– kabul ederek biçimlerinin çözümlemesini kolaylaştırabiliriz¹⁴. Bu *anlambirimcik*ler, el-

13 Saussure’cü bakış açısından söz, özellikle ifade edilmiş, dil dizgesinden çekip çıkarılmış (bunun karşılığında da dilin oluşturucusu) olandır. Günümüzde dil kavramının genişletilmesi gerekir: Dil, gönderilmiş ve *alınlanmış* iletilerin tümünü “toparlayan soyutlama”dır.

14 *Biçim*, Hjelmslev’in (bkz. *Éléments...*, *agy*, s. 105) kullandığı kesin anlamda ve gösterilenlerin kendi aralarındaki işlevsel düzenleme anlamında kullanılmıştır.

bette, çağrışımsal alanlarda, dizisel eklemlenmelerde, hatta belki de karşıtlıklarda, belli süreçlere göre ya da A. J. Greimas'ın dediği gibi belli anlambirimcik eksenlerine göre¹⁵ düzenlenirler: *İtalyanlık*; Fransızlık, Almanlık ya da İspanyolluk kavramlarıyla beraber belli bir ulusal özellikler ekseninde yer alır. (Zaten sonrasında kendi aralarında birbiriyle karşıtlaşacak) bu eksenlerin yeniden kurulması, ancak yananlam dizgelerinin büyük çaptaki bir dökümü ortaya konulursa mümkün olacaktır ve bu döküm yalnızca görüntünün yananlam dizgesini değil, diğer tözlerini de kapsayacaktır; çünkü, yananlamın kullanılan tözlere (resim, söz, nesneler, davranış biçimleri) göre belirlenen tipik gösterenleri varsa, gösterilenler de ortak olarak tutulacaktır: Yazılı basında, resimde ya da oyuncunun hareketlerinde görülecek olan işte bu aynı gösterilenlerdir (işte bu nedenle de göstergebilim, deyim yerindeyse toplam bir çerçevede algılanabilir ancak). Yananlam gösterilenlerinin bu ortak alanı, kullandığı yananlam gösterenleri ne olursa olsun belli bir toplum ve tarih için tek ve benzersiz olacak *ideolojinin* alanıdır.

Genel ideolojiye, seçilen töze göre belirlenen yananlam gösterenleri uygun düşer aslında. Bu gösterenler, *yananlamlayıcılar*, yananlamlayıcıların bütünü de *retorik* olarak adlandırılacaktır; retorik, böylece, ideolojinin gösteren yüzü olarak görünecektir. Retorikler, ille de biçimlerine bağlı olarak değil de, tözlerine (eklemler, ses, resim, beden hareketi, vb.) bağlı olarak kaçınılmaz bir biçimde değişkenlik gösterir; örneğin rüya, yazın ve resim için ortak olan tek bir retorik *biçiminin* varolduğunu söylemek bile olasıdır¹⁶. Öyleyse görüntünün retoriği (yani yananlamlarının sınıflandırılması), görünün fiziksel kısıtlamalarına (örneğin seslemeye ilgili kısıtlamalardan farklı olarak) bağımlı kaldığı ölçüde özgüdür; ama, "söz oyunları"nın öğelerin biçimsel bağıntılarından başka bir şey olmadığı ölçüsünde de geneldir. Söz konusu retorik, ancak yeterince geniş bir dökümden yola çıkarak oluşturulabilir; ama bu dökümde, eskiden Antik ve Klasik Çağ-

15 A. J. Greimas, *Cours de sémantique*, 1964 (École normale supérieure de Saint-Cloud tarafından çoğaltılmış ders notları).

16 Bkz. E. Benveniste, "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", *La Psychanalyse*, 1, 1956, s. 3-16 (*Problèmes du linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 7. Bölüm'de yeniden yayımlanmıştır).

larda tanımlanmış söz oyunlarının bazılarına rastlayacağımızı şimdiden öngörebiliriz¹⁷; böylece, örneğin domates, düzdeğişmece yoluyla İtalyanlığı gösterecektir; başka bir reklamda da birbiri ardına gelen üç sahne (çekirdek halinde kahve, toz halinde kahve, koklanan kahve) basit bir biçimde yan yana getirilerek, bağlaç kullanmama yöntemine benzer bir yolla bir mantıksal ilişkiyi gözler önüne serer. Metaboller (ya da bir gösterenin bir diğerinin yerine kullanılmasına dayalı söz oyunları¹⁸) arasında, görüntüye yananlamlayıcılarının en yüksek sayısını düzdeğişmecenin sağladığı gerçekten de olasıdır; sıralamalar (ya da dizimin söz oyunları) arasında en baskın olanı ise bağlaç kullanmamadır.

Yine de –en azından şimdilik– en önemli olan şey yananlamlayıcıların dökümünü yapmak değil, bunların görüntünün bütününde *süreksiz* ya da daha iyisi *dağınık özellikler* oluşturduğunu anlamaktır. Yananlamlayıcılar sözlüksel birimin tamamını doldurmaz ve okunmaları sözlüksel birimi tüketmez. Diğer bir deyişle (ve bu, genel olarak göstergebilim için geçerli bir önerme olacaktır), sözlüksel birimin bütün öğeleri yananlamlayıcılara dönüştürülemeyebilir; söylemde her zaman belli bir düzanlam kalır ve bu düzanlam olmadan söylem tam olarak mümkün olmayacaktır. Bu da bizi ikinci iletiye ya da düzanlamsal iletiye götürür. *Panzani* reklamında, Akdeniz sebzeleri, renk, kompozisyon, hatta bereket, kendi uzamı ve, gördüğümüz gibi, “anlam”ı olan genel bir sahnede, dağınık, bazen yalıtılmış ve mıhlanmış kalıplar gibi belirir; bunlar, *kendilerine ait olmayan ve düzanlama ait olan* bir dizimde tutulmuştur. Buradaki önerme önemlidir, çünkü harfi harfine olan ikinci iletiyle simgesel olan üçüncü ileti arasındaki yapısal ayrımı (geçmişe dönük olarak) kurmamızı ve yananlama nazaran düzanlamanın doğallaştırıcı işlevini belirlememizi sağlar. Artık biliyoruz ki *yananlamsal iletinin* dizge-

17 Klasik retorik, yapısalcı anlamda yeniden düşünülmelidir (bu, devam eden bir çalışmanın konusudur); böylece, eklemli ses, resim, beden hareketi, vb. için geçerli olan, yananlam gösterenlerinin genel ya da dilbilimsel bir retorliğini oluşturmak mümkün olacaktır belki [Bkz. “L’Ancienne rhétorique (Aide-mémoire)”, *Communications*, 16, 1970].

18 Burada, Jakobson’un eğretileme ve düzdeğişmece arasındaki karşıtlığının üzerinde durmayacağız, çünkü düzdeğişmece özünde bir bitişiklik söz oyunuydu, sonunda yine de gösterenin bir yedeği, yani bir eğretileme gibi çalışmayacaktır.

sini “doğallaştıran” tamı olarak düzanlamsal iletinin dizimidir. Hatta, yananlam yalnızca dizgedir ve ancak dizisel olarak tanımlanabilir; ikonsal düzanlam ise yalnızca dizimdir ve herhangi bir dizge olmadan öğeleri bağdaştırır; süreksiz yananlamlayıcılar, düzanlamın dizimi yoluyla birbirine bağlanır, edimselleştirilir, “konuşturulur”: Simgelerin süreksiz dünyası, tıpkı arındırıcı bir masumiyet küvetine dalar gibi, düzanlamsal sahnenin tarihine dalar.

Böylece, bütünsel toplam dizgesinde, yapısal işlevlerin kutuplanmış olduğunu görürüz; bir yanda, güçlü, dağınık ve “somutlaştırılmış” diyebileceğimiz göstergeler olan yananlamlayıcılar (yani, kabaca “simgeler”) düzeyinde bir çeşit dizisel yoğunlaşma vardır; diğer yanda ise, düzanlam düzeyinde dizimsel bir “akış” söz konusudur; dizimin her zaman söze çok yakın olduğu unutulmayacaktır ve imgeleri doğallaştıran gerçekten ikonsal “söylem”dir. Resimden genel göstergebilime çok erken bir çıkarsama yapmayı istemeden, yine de toplam anlam dünyasının içsel (yapısal) biçimde kültür olarak dizge ve doğa olarak dizim arasında parçalandığını söylemeye cüret edilebilir; kitle iletişim yapıtlarının hepsi, çeşitli ve çeşitli biçimlerde başarıya ulaşmış diyalektikler yoluyla, bir doğanın çekiciliği (yani anlatının, *diegesis*in, dizimin çekiciliği) ile bazı süreksiz imgeler içine çekilmiş ve insanların yaşayan söze sığındığı bir kültürün anlaşılabilirliğini birleştirir.

1964, *Communications*

Üçüncü Anlam

S. M. Eisenstein'ın bazı film fotoğrafları
üzerine araştırma notları

*Cinéma 3 yönetmeni
Nordine Saille*



İşte *Korkunç İvan* (I)¹ filminden bir resim: İki saray görevlisi, iki yardımcı, iki figüran (hikâyenin ayrıntılarını tam hatırlayamasam da pek önemli değil) çarın başından aşağı altın yağdırıyor. Bence bu sahnede üç anlam düzeyi belirlenebilir:

1. Dekor, kostümler, karakterler, ilişkileri, (belli belirsiz de olsa) bildiğim bir hikâyeye dahil olmaları konusunda öğrendiğim her şeyi bir araya getiren bilgilendirici bir düzey. Bu düzey, *iletişimin* düzeyidir. Bunun için bir çözümleme biçimi bulmak gerekirse, birinci gösterge dizgesine ("ileti"nin gösterge dizgesine) dönerdim (ama bu düzeyi ve bu gösterge dizgesini burada bir daha ele almayacağız).

2. Simgesel bir düzey: Yağdırılan altın. Bu düzeyin kendisi katmanlıdır. Göndergesel bir simgesellik vardır: Altınla yapılan vaftizin emperyal ritüelidir. Sonra öyküsel bir simgesellik var-

1 S. M. Eisenstein'ın söz konusu film fotoğrafları, *Cahiers du cinéma* dergisinin 217 ve 218 no.lu sayılarından alınmıştır. Romm'un film fotoğrafı (*Sıradan Faşizm*) 219 no.lu sayıdan alınmıştır.

dir: Bu, *Korkunç İvan*'daki altın, zenginlik izleğidir (böyle bir izleğın varolduğunu düşünürsek) ve söz konusu sahneye önemli bir müdahaledir. Ayrıca Eisensteinvari bir simgesellik vardır (şans eseri bir eleştirmen, altının, ya da yağmurun, ya da perdenin, ya da görüntünün bozulmasının, Eisenstein'a özgü bir yer değıştirme ve değıştirim ağı olarak ele alınabileceğini göstermeye karar verirse). Son olarak, daha öncekilerden daha da kapsayıcı bir biçimde, altının, hem psikanalitik hem ekonomik, yani göstergebilimsel olarak konumlandırılabilir bir (tiyatro) oyu(nu)na, bir takas skenografisine giriş yaptığı gösterilebilirse, tarihsel bir simgesellik vardır. Bu ikinci düzey, bütünlüğü içinde, *anlamlandırmanın* düzeyidir. Çözümleme biçimi, birinciden daha gelişmiş bir gösterge dizgesi olacaktır ve bu ikinci, yeni gösterge dizgesi artık iletinin bilimine değıil de simgenin bilimlerine (psikanaliz, ekonomi, dramaturji) açık olacaktır.

3. Bu kadar mı? Hayır, çünkü iletiden hâlâ kendimi koparmış değıilim. Ben (hem de büyük olasılıkla ilk olarak) apaçık, dağıınık ve inatçı bir üçüncü anlam okuyorum, alıyorum². Gösterenin ne olduğunu bilmiyorum, en azından adlandırmıyorum; ama, sonuç olarak eksik olan bu göstergenin gösteren özelliklerini, kazalarını açıkça görebiliyorum: Bu, saray görevlilerinin makyajlarının yoğunluğunda görülüyor: Birinin ağır ve iddialı, ötekinin sade ve zarif makyajında; birinin "aptal" burunda, ötekinin ince çizilmiş kaşlarında, donuk sarışnılığında, beyaz ve soluk teninde, peruğa benzeyen özentili bir biçimde düzleştirilmiş saçlarında, kireç rengi fondöten ve yüz pudrasının rötüşlerinde. Üçüncü anlamın okumasının gerekçelendirildiğinden (genelleştirilebileceğinden) emin değıilim, ama bana göre göstereni (betimlemesem de sözcüklere dökmeye çalıştığım özellikleri) kuramsal bir bireysellik içeriyor. Bir taraftan, bu, sahnenin basit bir biçimde *orada-oluşu* ile karıştırılamaz, gönder-

2 Beş duyunun klasik dizisinde, üçüncü duyu duymadır (Ortaçağ'da önem olarak birinciydi). Bu güzel bir rastlantıdır, çünkü burada da sözünü ettiğimiz gerçekten *dinlemedir*: İlk olarak, çünkü Eisenstein'ın burada gönderme yapacağımız görüşleri, filme sesin dahil edilmesi konusundaki bir değıerlendirmeden alınmıştır; ikinci olarak, çünkü dinleme (tek *seslendirilene* gönderme yapmadan) "metinsel" olana (orkestrasyon [S.M.E.'nin kullandığı sözcüktür], kontrpuan, stereofoni) en iyi uyan eğretilmeyi içinde barındırır.

gesel motifin kopyasını aşmaktadır ve sorgulayıcı bir okumaya (sorgulama tam olarak gösterilene değil gösterene, kavramaya değil okumaya dayanmaktadır: "şiiirsel" bir kavramadır) zorlamaktadır. Diğer taraftan, bu, olayın dramatik anlamıyla da karıştırılamaz; bu özellikler, saray görevlilerinin, orada kopuk ve canı sıkılmış, ötede gayretli ("*Yalnızca saray görevlisi olarak mesleklerini yerine getirmektedirler*") göstergesel "havası"na gönderme yapmaktadır demek beni tam olarak tatmin etmiyor; bu iki yüzde bir şey var; herhangi bir insan bedeninin orada olmak için göstereceği inatçılığa dönüşmeden, psikolojiyi, hikâyeyi, işlevi, her şeyi işin içine katarsak anlamı aşan bir şey. İlk iki düzeye, iletişim ve anlamlama düzeylerine, karşıt olarak, bu üçüncü düzey (okuma yine de şansa bağlı olsa bile) simgeselleştirme [*signifiance*] düzeyidir; bu sözcüğün, gösterenin (anlamlamanın değil) alanına gönderme yaptığı ve terimi öneren Julia Kristeva tarafından açılan yolda bir metin göstergebilimiyle bağlantı kurduğu için üstünlüğü vardır.

Burada beni iletişim değil, yalnızca anlamlama ve anlamlılık [*signifiance*] ilgilendiriyor. Öyleyse, olabildiğince ekonomik bir biçimde, ikinci ve üçüncü anlamları adlandırmam gerekiyor. Simgesel anlam (dökülen altın, iktidar, zenginlik, emperyal tören) bana çifte bir saptamayla kendini kabul ettirmeye çalışıyor: Kasıtlıdır (yazarın demek istediğidir) ve bir çeşit genel, ortak simgeler sözlüğünden alınmıştır; iletinin gönderileni, okumanın öznesi olan beni arayan bir anlam, S.M.E.'den çıkmış ve *benim önüme* gelmiş bir anlamdır; elbette açıktır (ötekinin olduğu gibi), ama eksiksiz bir varış dizgesi içinde tutulan *kapalı* bir açıklık söz konusudur. Bu eksiksiz göstergeye *açık anlam* (*le sens obvie*) demeyi öneriyorum. *Obvius*, *öne gelen* demektir ve gelip beni bulan bu anlamın durumu tam da böyledir. Teolojide bize öğretilen, açık anlamın, "tamamen doğal olarak zihnimize kendini gösteren" anlam olduğudur; bu durumda da aynı şey söz konusudur: Yağmur gibi yağdırılan altının simgebilimi bana her zaman "doğal" bir açıklıkla donatılmış gibi gelir. Aynı anda hem ısrarcı hem kaçak, hem pürüzsüz hem anlaşılması zor olan öteki anlama, üçüncü anlama, tam olarak kavrayamadığım bir ek gibi "fazladan" gelen anlama gelince, ona *geniş anlam* (*le sens obtus*) demeyi

öneriyorum. Bu sözcük aklıma çok kolay geldi ve etimolojisine bakarsak mucizevi olarak ek anlamın bir kuramını verir bize. *Obtusus*; köreltilmiş, şeklen yuvarlaklaştırılmış demektir; belirtmiş olduğum özellikler (makyaj, beyazlık, peruk, vb.) apaçık, şiddetli bir anlamın köreltilmesi gibi değil midir? Açık olan gösterilene, bir tür zor kavranabilir yuvarlaklık vererek okumamın kayması-na neden olmuyorlar mı? Geniş açı, dik açıdan daha geniştir; *100 derecelik geniş açı*, der sözlük; üçüncü anlamın kendisi de, bana göre, anlatının saf, dik, kesen, yasal dikey çizgisinden *daha büyüktür*: Anlamın alanını tamamıyla, yani sonsuz bir biçimde açı-yormuş gibi gelir bana; bu geniş anlam için, aşağılayıcı yananla-mı bile kabul ederim; geniş anlam; kültürün, bilgi birikiminin, bilginin dışına uzanır adeta; analitik olarak, onda önemsiz bir şey vardır, çünkü dilin sonsuzluğuna açılır ve analitik aklın ba-kış açısından sınırlıymış gibi görünebilir; sözcük oyunlarının, soytarılığın, gereksiz masrafların soyundan gelir. Ahlaki ya da estetik kategorilere (önemsiz, boş, düzmece, pastiş olan) aldır-mayan geniş anlam, şenlik tarafında yer alır. Öyleyse, *geniş söz-cüğü* çok uygundur.

Açık Anlam

Söz konusu araştırmanın konusu olmasa da açık anlam üzeri-ne birkaç söz söyleyeceğim. Açık anlamı en saf haliyle gösteren işte iki resim. Resim II'deki dört kişi hayatın üç evresini, mate-min birliğini (Vakulinçuk'un cenazesi) "simgelemektedir". Re-sim IV'te tüm ayrıntılarıyla verilen sıkılmış yumruk, kızgınlığı, bastırılmış, kanalize edilmiş öfkeyi, mücadelenin kararlılığını göstermektedir. Düzdeğişmeceli biçimde tüm *Potemkin* öykü-süyle bağlantılı olarak işçi sınıfını, bu sınıfın gücünü ve azmini "simgelemektedir", çünkü anlamsal zekânın mucizesiyle, *tersten* görülen ve sahibi tarafından bir tür gizlilikle sıkılan bu yumruk (önce bacağın yanından doğal bir biçimde aşağıya sarkan, sonra kapanan, sertleşen, aynı anda gelecekteki mücadelesini, sabrını, tedbirliliğini *düşünen* eldir) bir sokak serserisinin, hatta bir faşis-tin eli olarak okunamaz; bu, derhal anlaşılacağı gibi bir emekçi



II



III



IV

yumruğudur. Buradan, S. M. Eisenstein'in "sanat"ının çok anlamlı olmadığı görülür: Eisenstein anlamı seçer, dayatır, yere devirir (anlamlama, geniş anlam tarafından ele geçirilmişse, bu nedenle yadsınmış, bulandırılmış değildir); Eisenstein'daki anlam belirsizliği yıkar. Nasıl? Bir estetik değer ilavesiyle, vurguyla. Eisenstein'ın "dekoratizm"inin ekonomik bir işlevi vardır; gerçeği dile getirir. Resim III'e bakalım: Çok klasik olarak keder, eğilmiş başlardan, acı dolu yüz ifadelerinden, haykırmayı önlemek için ağzın üstüne kapatılmış elden ileri gelir; ama bütün bunlar,



V VI

çok yeterli bir biçimde bir kere söylendi mi, dekoratif bir özellik bunu yineler: Eğilen yüze doğru zarif, annevari, çiçek gibi bir yükselişle, estetik bir biçimde düzenlenen ellerin üst üste yerleştirilmesi; genel ayrıntıda (iki kadın), başka bir ayrıntı, yansıtma yoluyla kaydedilir; ikona ve *picta* beden hareketlerinden yapılan bir alıntılama gibi bir resim düzeninden ileri gelen bu ayrıntı, anlamı dağıtmaz, ama vurgular; (tüm gerçekçi sanata özgü olan) bu vurgulama burada *Potemkin*'in "hakikat"iyle bir biçimde bağ kurar. Baudelaire, "hayatın önemli anlarında beden hareketinin tumturaklı hakikati"nden söz ederdi; burada, "önemli emekçi anı"nın hakikati vurgulanmayı beklemektedir. Eisenstein'daki estetik anlayışı, bağımsız bir düzey barındırmaz: Açık anlamın bir parçasıdır ve açık anlam, Eisenstein'da, her zaman, bir devrimdir.

Geniş Anlam

Geniş anlamla ilgili kanım ilk defa resim V karşısında oluşmuştu. Bir soru beni zorluyordu: Bu ağlayan yaşlı kadında, bana gösterenin sorusunu soran nedir? Çok çabuk ikna oldum ki, kusursuz olsa da, ne kederi gösteren mimikler (kapalı gözkapakları, gergin ağız, göğsün üstündeki yumruk) ne de yüz ifadesiydi bu soruyu soran; bütün bunlar tam anlamlamaya, resmin açık anlamına, Eisensteinvari gerçekçiliğe ve dekoratizme aittir. Tıpkı ona ihtiyaç olunmayan yerde hiçbir şey söylemeden kalmakta inat eden bir konuk gibi, dokunaklı, endişe verici olan özelliğin

alın çevresinde yer alması gerektiğini hissediyorum: Saçları örten eşarbin da bir anlamı var. Yine de, resim IV'de geniş anlam kayboluyor ve yalnızca bir keder iletisi kalıyor. Daha sonra anladım ki kederin bu klasik temsiline yüklenen skandal, ek ya da sapma türü tam da belli belirsiz bir ilişkiden, indirilmiş eşarp, kapalı gözler ve aşağı sarkmış ağız arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktaydı; ya da, "katedralin karanlıkları" ile "karanlığa gömülmüş katedral" arasında S.M.E.'nin kendi yaptığı ayrımı ele alırsak, kendine komik ve aptal bir hava vermek için kılık değiştirenlerin yaptığı gibi normal olmayan bir biçimde kaşlara kadar indirilmiş eşarbin çizgisinin "aşağıda oluşu"; donuk, sönmüş, yaşlı kaşların eğri bir biçimde yukarı kalkışı; kapanmış ama şaşa bakar gibi birbirine yaklaştırılmış kapalı gözkapaklarının abartılı kıvrımı; "sudan çıkmış balık gibi" eğretilmeli bir biçimde, eşarbin ve kaşların çizgisine cevap verir gibi yarı açık ağzın çizgisi arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktaydı. Tüm bu özellikler (komik eşarp, yaşlı kadın, şaşa bakar gibi duran gözkapakları, balık) biraz düşük bir dile, oldukça acınası bir kılık değiştirme diline belli belirsiz bir gönderme yapar ve açık anlamın asil kederiyle bağlantılı olarak o kadar ince bir diyalojizm oluşturur ki yönelmişliğinden emin olamazsınız. Üçüncü anlamın temel niteliği, aslında -en azından S.M.E.'de- ifadeyi kılık değiştirmeden ayıran çizgiyi bulanıklaştırmak, ama aynı zamanda da bu dalgalanmayı az ve öz bir biçimde vermektir; buna, eksiltili bir tumturak denebilir; bu karmaşık ama çok ustaca yapılmış (çünkü anlamlamanın bir zamansallığını içermektedir) düzenleme, emektar K.S. Gillette'in altın kuralını iftiharla belirtirken Eisenstein'in kendisi tarafından tam anlamıyla betimlenmiştir: "En gelişmiş olandan birazcık az".

Öyleyse, geniş anlamın kılık değiştirmeye bir ilgisi vardır. Resim VII'de, İvan'ın, bence geniş anlama doğru yükselmiş uzun sakalına bir bakın; takma gibi dursa da göndergesinin (çarın tarihsel figürü) "iyi niyeti"ne karşı gelmemekte; göndergesi ise iki defa kılık değiştirmiş (ilki hikâyenin oyuncusu olarak, ikincisi de dramaturjinin oyuncusu olarak) oyuncudur; ancak bir kılık değiştirme bir diğerine zarar vermemektedir; coğrafi bir oluşum gibi, bir önceki anlamı devam ettiren çok-katmanlı bir anlam söz



VII



VIII



IX



X

konusudur; karşıt olan şeye karşı gelmeden zıddını söylemek olan (iki terimli) bu dramatik diyalektik Brecht'in hoşuna giderdi. Eisensteinvari takma sakal, hem hilenin kendisi (yani pastiş) hem de gülünç olan fetiştir, çünkü ayrılma ve birleşme çizgilerini göstermektedir; resim VII'de gördüğümüz, çeneye dik duran sakalın birleşme ve başlangıçtaki ayrılmasıdır. (Resim VIII'deki) başın tepesinin (insanın en "geniş anlam" içeren kısmının), bir saç topuzunun, kederin *ifadesi* olabilmesi, işte gülünç olan budur ve bu gülünç olma durumu keder için değil, *ifade* içindir. Öyleyse burada parodi, hiçbir burlesk izi yoktur; keder abartılı bir biçimde taklit edilmemiştir (açık anlam devrim niteliğinde kalmalıdır; Vakulinçuk'un ölümü için tutulan genel yasın tarihsel bir anlamı vardır); ama yine de, saç topuzunda "şekillenmiş" keder, bu yayılmadan bir kopuşu, yayılmanın kabul edilmeyişini taşır içinde. Yün şalın popülizmi (açık anlam) topuzda *durur*; burada, ifadeyle olumsuzlamayan bir biçimde alay eder gibi, fetiş, saç başlar. Geniş anlamın tümü (bozucu gücü), saçın abartılı hacminde adeta kendi kendine oynar. Bir başka topuza, resim IX'daki kadının topuzuna bakalım; buradaki topuz, kadının havaya kalkmış küçük yumruğuyla çelişir ve yumruğu zayıf duruma düşürür; ancak, bu indir-

gemeyi en ufak bir simgesel (entelektüel) değeri olmadan yapar; küçük buklelerle devam eden topuz, kadının yüzünde bir koyunu çağrıştırarak, kadına *dokunaklı* (cesur bir delilikte olabileceği gibi) ya da *duyarlı* bir şey katar. Biraz politik, biraz devrim niteliği taşıyan ve anlaşılması güçleştirilmiş bu eski sözcükler, yine de dikkate alınmalıdır; geniş anlamın bir tür *duygu* taşıdığına inanıyorum; kılık değiştirme içinde ele alındığında, bu duygu hiçbir zaman yapış yapış değildir. Bu duygu, sadece sevdiğimiz, savunmak istediğimiz şeyi belirtir; bu, bir duygu-değerdir, bir değerlendirmedir. Sanırım herkes, Vakulinçuk'un cenaze töreni boyunca parçalara ayrılmış olan S.M.E.'nin proleter etnografyasının içinde âşık olmayla ilgili bir şeyin (bu sözcükte belli bir yaş ya da cinsiyet söz konusu değildir) sürekli olarak varolduğunu kabul eder; stereotiplerin kalıplarına girmeden anaç, candan, güçlü, "sempatik" olan Eisenstein'ın insanları, esas olarak *sevimidir*; resim X'daki iki yuvarlak şapka hoşumuza gider, severiz onları; içinde bulundukları durumu anlar ve onlarla işbirliğine gireriz. Güzellik belki de geniş anlam gibi çalışır; resim XI'deki durum budur; çok yoğun olan açık anlam (İvan'ın yüz ifadesi, genç Vlademir'in aptalca deliliği), Basmanov'un güzelliğince demir atmış ve/ya da akıntı yönünde sürüklenmiştir. Ama geniş anlamın içindeki erotizm (ya da bu anlamın topladığı erotizm) estetiği kabul etmez; Euphrosinia, tıpkı resim XIV'teki keşiş gibi, çirkindir, "kaba"dır (resim XII ve XIII); ama bu kabalık öyküyü aşar, anlamı köreltir; anlamın bir sapması halini alır. Geniş anlamın içinde, güzel olanın zıddını ve bu karşıtlığın –diğer bir deyişle sınırın, tersine çevirmenin, endişenin ve belki de sadizmin– dışındakileri de barındıran bir erotizm vardır. *Kızgın Fırındaki Çocukları'n* cansız masumluğuna (resim XIV) ve çenelerine kadar düzgün bir biçimde bağlanmış atkılarının, kesilmiş süt rengi ciltlerinin (bu cildin üzerindeki gözlerin, ağzın) okul çocuğuvari hicvedilmesine bakalım. Bunu, daha sonra Fellini *Satyricon*'daki hermafroditte yeniden ele almış gibidir; aynı şeyden Georges Bataille da, bence geniş anlamın olası bölgelerinden birini konumlandıran *Documents* adlı metninde dikkate değer bir biçimde söz eder; Başlığı tam olarak hatırlamasam da hatırladığım kadarıyla "Le gros orteil de la reine" idi.³

3 Bkz. "Les sorties du texte", Bataille, "10/18", Paris, 1973.

Devam edelim (verilen örnekler daha kuramsal bazı düşüncelere yönelmemize yetecekse). Geniş anlam, dilde (hatta simgelerin dilinde) değildir; geniş anlamı kaldırırsanız da iletişim ve anlamlama kalacak, dolaşacak ve geçişler yapacaktır; geniş anlam olmadan da konuşabilir ve okuyabilirim; ama geniş anlam artık sözde değildir. Eisensteinvari geniş anlamda, belli bir sabit şeyin varlığından söz edilebilir; ama böyle bir durumda, söz konusu olan tematik bir söz, bireysel dil kullanımıdır ve bireysel kullanım geçicidir (sadece, S.M.E. üzerine bir kitap hazırlayacak olan eleştirmence durdurulabilir). Geniş anlamlar her yerde bulunmaz (gösteren az rastlanır bir şey, bir gelecek figürüdür), ama bazı yerlerde; (belki) başka "auteur" yönetmenlerde, "hayat"ı, böylece de "gerçek" in kendisini belli bir okuma biçiminde (bu sözcük burada bilinçli olarak kurgusal olana zıt anlamı olarak kullanılmıştır). Mikhail Romm'un belgesel filmi *Sıradan Faşizm*'den alınan resimde (XVI), açık anlamı, faşizmin açık anlamını (tiyatrovary iktidarın, avın estetiğini ve simgelerini) kolayca okurum; ama buna ek olarak bir geniş anlam da okurum: Okları taşıyan gencin sarışın aptallığı, ellerinin ve ağzının yumuşaklığı (betimlemiyorum, beceremem, sadece bir yeri belirtiyorum), Goering'in kalın tırnakları, değersiz yüzüğü (bu yüzük zaten açık anlamın da eşiğindedir; tıpkı, gözle görülür bir biçimde bir "yalaka" olan, arkadaki gözlüklü adamın aptal gülüşünün yapmacık bayağılığı gibi). Diğer bir deyişle, geniş anlam yapısal olarak konumlandırılmaz; bir anlambilimci geniş anlamın nesnel varlığını kabul etmez (ama nesnel bir okuma nedir ki?) ve bu (benim için) bana apaçık görünüyorsa, belki de yine (şu anda), yalnız ve mutsuz Saussure'ü antik şiirde gizemli, kökeni belli olmayan ve saplantılı bir ses, yani çevriklemenin sesini duymaya zorlayan aynı "sapma" nedeniyledir. Aynı belirsizlik geniş anlam *betimlendiğinde* (nereden gelip nereye gittiği konusunda fikir verildiğinde) de görülür. Geniş anlam, gösterileni olmayan bir gösterendir; adlandırılmasındaki zorluk da buradan kaynaklanır. Benim okumam da, resim ve betimlemesi, tanımlama ve yakınlaştırma arasında asılı kalır. Geniş anlam betimlenemezse, bunun nedeni, açık anlamın tersine, hiçbir şeyi kopyalamadığıdır; hiçbir şeyi temsil etmeyen bir şey nasıl betimlenir ki? Söz-



XI



XII



XIII

cüklerin resmedilmesi burada imkânsızdır. Sonuç olarak da, bu resimlerin karşısında siz ve ben eklemlili dil düzeyinde, yani benim metnim düzeyinde kalıyorsa, geniş anlam varolamayacak ve eleştirmenin üstdiline giremeyecektir. Buradan da anlaşılacağı gibi, geniş anlam (eklemlili) dilin dışında, ama yine de konuşmanın içindedir. Zira sözünü ettiğim resimlere bakarsanız, bu anlamı göreceksiniz; eklemlili dilin ancak "omzu üzerinden" ya da "sırtından", anlamın öznesi üzerinde hemfikir olabiliriz;



XIV



XV

resim (dondurulduğu doğrudur; buna daha sonra değineceğim) sayesinde ya da, daha doğrusu, resimdeki saf resim olan (ve doğruyu söylemek gerekirse çok da az olan) şey sayesinde, sözü artık kullanmayız, yine de birbirimizi anlarız.

Kısaca, geniş anlamın bozduğu, kısırlaştırdığı şey üsteldir (eleştiridir). Bunun birkaç nedeninden söz edebiliriz. Öncelikle, geniş anlam süreksizdir, öyküye ve (öykünün anlamı olarak) açık anlama *aldırış etmez*. Bu ayrılmanın gönderge (doğa, gerçekçi durum olarak “gerçek olan”) açısından doğa-karşıtı ya da en azından uzaklaştıran bir etkisi vardır. Eisenstein, gösterenin bu uyumsuzluğunun, bu densizliğinin muhtemelen farkındaydı ki bize ses ve renk konusunda şunu diyordu (no. 208): “Sanat, değişik bir film sahnesinde botun gıcirtısı işitildiği ve böylece uygun düşen çağrışımlara neden olduğu andan itibaren başlar. Aynı durum renk için de geçerlidir: Renk, doğal renklendirmeye denk düşmeyi kestiği yerde başlar...” Daha sonra, gösterenin (üçüncü anlamın) içi dolmaz; kalıcı bir *depleşyon* (içi boş, birçok anlamda kullanılabilen fiilleri, örneğin Fransızda “yapmak anlamına gelen *faire* fiilini, belirtmek için kullanılan bir dilbilim” sözcüğü) durumundadır. Tam tersine, bu aynı gösterenin içinin boş olmadığı (içinin bir türlü boşalmadığı), sürekli bir duyarlılık durumunda kaldığı da söylenebilir ki bu da tamamen doğrudur; gösterendeki arzu, normal olarak, özneyi, adlandırmanın rahatlığına hazla yeniden taşıyan gösterilenin bu spazmına ulaşmaz. Sonuçta, geniş anlam, bilgilere ve anlamlara ait ağır katmanın işaret edildiği bir *vurgu*, bir çıkıntının biçiminin ta kendisi, bir pli (hatta bir pot) olarak görülebilir. Geniş anlam betimlenebilseydi (terimlerdeki çelişki), tam da bir Japon *haikusu*, anlamlı içe-

rikten yoksun yinelemeli hareket, anlamının (anlam isteğinin) üstü çizilmiş bir tür bıçak yarası gibi olurdu. Öyleyse, resim V'te:

Aşağı sarkmış ağız, kapanmış şaşı bakan gözler,
Alnın üstüne kadar indirilmiş eşarp,
Kadın ağlıyor.

Daha önce belirtildiği gibi, doğası aynı zamanda hem tumturaklı hem eksiltili olan bu vurgu anlama ait yönde gitmez (histeride de olduğu gibi), tiyatrolaştırmaz (Eisensteinvari dekoratizm başka bir düzeydedir), anlamın *başka bir yerine* (açık anlama eklenmiş başka bir içeriğe) işaret etmez, ama bu anlamı gerçekleştirmez (içeriğini değil ama anlamın tüm pratiğini altüst eder). Yeni, az rastlanır bir pratik olan ve çoğunluktaki bir pratiğin (anamlama pratiği) karşısında ileri sürülen geniş anlam, kaçınılmaz biçimde bir lüks, bir şey satın almadan yapılan harcama gibi belirir. Bu lüks *henüz* bugünün politikasına ait değildir, ama bununla birlikte *şimdiden*, yarının politikasına aittir.

Bu üçüncü anlama ait dizimsel sorumluluk konusunda söylenecek bir söz daha var: Öykünün ilerleyişinde, yani okur ve seyirci "kitle"si için bir anlatıyı anlamlı kılmakta vazgeçilmez gibi görünen mantık ve zaman dizgesinde yeri nedir? Geniş anlamın aslında karşı-anlatının kendisi olduğu açıktır; dağılmış, tersine çevrilebilir, kendi süresine asılı kalmış olan geniş zaman (takip edilirse), film sahnelerine, dizilişlere (sekanslara) ve dizimlere ait kesitlemeden tamamen farklı bir kesitlemeye dayanır ancak;



XVI

bu kesitleme olağandışı, mantık karşıtı, ama yine de “doğru”dur. Euphrosinia’nın entrikalarını değil, kişiliğini (öyküsel bütünlük ya da simgesel figür olarak) de değil, hatta Kötü Anne’nin yüzünü de değil, yalnızca bu yüzdeki tutumu, siyah peçeyi, çirkin ve ağır matlığı “takip ettiğinizi” düşünün; bu durumda, öyküsel ve düşsel olmayan farklı bir zamansallık ve farklı bir film söz konusu olacaktır. Değişkenlik ve gelişmeden yoksun bir izlek (açık anlam ise izlekseldir: Cenaze izleği vardır) olarak geniş anlam yalnızca ortaya çıkarak ve kaybolarak hareket eder. Bu varlık ve yokluk oyunu, karakteri yalnızca görünüşlerden ibaretmiş gibi göstererek zayıflatır; söz konusu ayrılığı, bir başka konuyla ilgili olarak S.M.E. şöyle ifade etmiştir: “Ayırt edici olan, tek ve aynı çara ait değişik konumların, bir konumdan diğerine geçiş olmadan verilmesidir.”

Tam da böyledir: *Kayıtsızlık* ya da anlatıyla ilişkisi bağlamında tamamlayıcı gönderene ait konum özgürlüğü, Eisenstein’ın başarıyla tamamladığı tarihsel, politik, kuramsal işi yeterince doğru bir biçimde konumlandırmamızı sağlar. Eisenstein’da hikâye (öyküsel tasarım) yok edilmemiştir; tam tersine, *İvan*’ın, *Potemkin*’in hikâyesinden daha güzel ne olabilir ki? Anlatıya verilen bu önem, uzun bir politik ilerleme olmadan tarihin çelişkilerini çözemeyen ve mitsel (anlatısal) çözümlerden (geçici olarak?) yardım alan bir toplumda *anlaşılacak için* gereklidir. *Zamanımızdaki* sorun anlatıyı yok etmek değil, onu altüst etmektir; günümüzde yapılması gereken altüst etmeyi yok etmekten ayırmaktır. Bana kalırsa, S.M.E. bu ayrımı kullanır: Tamamlayıcı bir üçüncü anlamın, geniş anlamın varlığı –birkaç resimde olsa da, yapıtın tamamını (yapıtının hepsini) onaylayan bir mühür gibi, silinmeyen bir imza gibi– öykünün kuramsal durumunu yeniden biçimlendirir; hikâye (*diegesis*) yalnızca güçlü bir dizge (bin yıllık bir anlatı dizgesi) değil, ama aynı zamanda ve çelişkili olarak basit bir uzam, bir devamlılıklar ve değiştiriler alanıdır. Sahne sınırları gösterenin değiştiriye ait oyunu çoğaltan bu biçimlenim, bu sahne, hikâyenin kendisidir. Fark yoluyla, (S.M.E.’nin sözüyle) *dikey* bir okumaya zorlayan bu uçsuz bucaksız çizgi; saf dizilişi, şansa bağlı (tesadüf, değerli olmayan, ucuz bir gösterendir yalnızca) birleşimi tersine çevirmeyi ve *içerden kaçan* bir

yapılaştırmaya ulaşmayı sağlayan *sahte* düzendir hikâye. Aynı zamanda, anlam ne kadar keyfiyse, anlatılan hikâyede o kadar basit bir parazit gibi belirir diyen klişeyi de tersine çevirmek gerekir S.M.E. ile; tam tersine, gösterene bir biçimde bağımlı hale gelen hikâyedir; hikâye, artık gösterenin yer değiştirme alanı, temel olumsuzluğu ya da yoldaşıdır yalnızca.

Sonuç olarak, üçüncü anlam, (en azından S.M.E.'de) hikâyeyi bozmadan filmi *başka türlü* yapılandırır; belki de bu nedenle, üçüncü anlamın düzeyinde ve yalnızca bu düzeyde "filmsel olan" belirir nihayet. Filmsel olan, filmde betimlenemeyendir; gösterilemeyen gösterimdir. Filmsel olan, dilin ve eklemli üst-dilin sustuğu yerde başlar yalnızca. *İvan* ve *Potemkin* için denebilecek her şey; bunun yani geniş anlamın dışında, (*Korkunç İvan* veya *Potemkin Zırhlısı* diye adlandırılacak olan) yazılı bir metin için söylenebilir. Euphrosyne'de, onun yüzündeki geniş anlama ait nitelik dışında, her şeye bir yorum getirebilirim; filmsel olan işte tam da oradadır; eklemli dilin yalnızca yakınlaşabildiği ve bir başka dilin (ki bu dilin "bilimi" dilbilim olamaz artık, çünkü dilbilim kısa bir süre sonra işe hız kazandırıcı roket gibi ıskartaya çıkacaktır) başladığı yerdir orası. Kuramsal olarak yeri belirlenebilen ancak betimlenemeyen üçüncü anlam, o halde dilden *anlamlamaya* geçiş gibi ve filmsel olanın kurucu eylemi olarak görülebilir. Filmsel olana, bir gösterilenler medeniyetinde su yüzüne çıkmaya zorlandığı için, (dünyadaki sayısız filme rağmen) nadiren rastlamamız (S.M.E.'de birkaç ışıltı; belki başka yerde?) normaldir; öyle ki filmin, metinden öte varolmadığını söyleyebiliriz; yalnızca "sinema" vardır, yani bazen oldukça "modern", "hareketli" denilen "resimler"e çevrilmiş dil, anlatı, şiir vardır. Filmsel olanı, ancak sinema yapıtının "esasını", "derinini" ve "karmaşıklığını" analitik olarak katederek bulabilmemiz de normaldir; yalnızca eklemli dilin zenginlikleri olan bütün bu zenginliklerle sinema yapıtını oluşturur ve tüketiriz. Filmsel olan filmden farklıdır; romansal olan romandan ne kadar uzaksa filmsel olan da filmde o kadar uzaktır (hiç roman yazmasam da romansal yazabilirim).

İşte bu nedenle, filmsel olan, bir dereceye kadar (ki bu derece kuramsal emeklemelerimizdir), filmin içinde, oldukça çelişkili bir biçimde, “durum halindeyken”, “hareket halindeyken”, “doğal durumundayken” yakalanamaz; onu yalnızca insan yapımı fotoğrafta yakalarız. Uzun zamandır bu olgu kafamı meşgul ediyor: (sinemaya gitmeden, *Cahiers du cinéma* dergisinin sayfalarında) filmin fotoğraflarıyla ilgilenip, hatta o fotoğraflara hayran kalıp sonra sinema salonuna girince bu fotoğrafları tamamıyla unutmak (yalnızca beni etkileyen şeyi değil, fotoğrafın kendisini tamamen unutmaktan söz ediyorum); bu, değerlerin tam bir altüst oluşuna yol açabilecek bir değişimdir. Fotograma olan bu beğenimi önceleri sinema kültürümün olmayışına, filme karşı durmama yormuştum; o zamanlar kendimi, “illüstrasyon”u metne tercih eden çocuklara ya da (pahalı olduğu için) birtakım nesnelere sahip olmayan ve bunun yerine eşantyonlara veya mağaza kataloğuna zevkle bakmakla yetinen yetişkinlere benzetiyordum. Bu açıklama, fotogram hakkındaki genel kanıyı tekrarlamaktan öteye gitmez: Fotoğraf, filmin uzak bir yan ürünüdür, bir eşantyondur, ürün yalpazesini müşteriye sunmak için bir araçtır, pronografik bir parçadır ve teknik olarak, sinemanın kutsal özü sayılan resimlerin hareketini hareketsizleştirerek yapıtın bir indirgemesidir.

Ancak, esas filmsel olan (geleceğin filmsel olanı) hareket içinde değil, sözcüklerle açıklanamayan üçüncü anlamda yer alır; bu anlamı ne basit fotoğraf ne de figüratif resim sanatı üstlenebilir, çünkü ikisinde de öyküsel anlayış, daha önce sözünü ettiğimiz düzenleme olasılığı⁴ yoktur. O halde, filmin özü olarak

4 Fotoğrafla (ya da en azından çizimle) hikâyeyi, öyküyü birleştiren başka “sanatlar” vardır; bunlar, fotoroman ve çizgi romandır. Yüksek kültürün alt tabakalarından doğmuş olan bu “sanatlar”ın kuramsal nitelermeleri olduğuna ve (geniş anlamla ilintili) yeni bir gösteren ortaya koyduklarına ikna oldum. Bu, çizgi roman için biliniyordu, ama bazı fotoromanlar karşısında hafif bir anlamlama travması yaşıyorum; “aptallıkları bana dokunuyor” (bu, bir biçimde geniş anlamın tanımı olabilir). Öyleyse, alt tüketim kültürünün bu gülünç, bayağı, aptalca, diyalojik biçimlerinde bir gelecek (ya da eski bir geçmişin) gerçeği olabilirdi. Bir de bağımsız bir “sanat” (bir “metin”) yani piktogram/resimyazı (“hikâyeleştirilmiş” resimler, öyküsel bir uzama yerleştirilmiş geniş anlam) sanatı olacaktı. Bu sanat, etnografik piktogramlar, vitraylar, Carpaccio’nun *Azize*

görülen “hareket” hiç de canladırma, akış, hareketlilik, “hayat”, kopya değildir; değişimsel bir açılımın çerçevesidir yalnızca ve bir fotoğraf kuramı gereklidir; bu kuramın sapma noktaları, yazıyı sonuçlandırmak için, belirtilmelidir.

Fotoğraf, fragmanın içini gösterir bize. Burada S.M.E.’nin görsel-işitsel kurgunun yeni olanaklarını tasarlarlarken kullandığı kendi formülasyonlarını, yerlerini değiştirerek, tekrar ele almamız gerekecek (no. 218): “... temel ağırlık merkezi... fragmanın içine, resmin kendisine dahil olan öğelerin içine aktarılır. Ağırlık merkezi ise, “film sahneleri arasında”ki öge, yani şok değildir artık; ağırlık merkezi “film sahnesinde”ki öğedir, yani *fragmanın içerisindeki vurgulamadır.*” Şüphesiz, fotoğrafta tek bir görsel-işitsel kurgu yoktur; ama S.M.E.’nin formülü, resimlerin dizimsel ayrılığı için haklı bir yol ortaya koyacak ve eklemlenmenin *dikey* (yine S.M.E.’nin kullandığı bir sözcük) bir okumasını gerektirecek ölçüde geneldir. Ayrıca, fotoğraf bir eşantiyon (bu kavram, film öğelerinin bir tür istatistiksel, türdeş doğası olduğunu varsayacaktır) değildir, bir alıntıdır (metin kuramında bu kavramın günümüzde ne kadar önem kazandığını biliyoruz); öyleyse aynı zamanda hem parodi yapar hem de bütüne yayılır. Fotoğraf, filmin tözünden kimyasal olarak alınmış bir örnek değil; özelliklerinin bir üst dağılımının izidir daha ziyade; bu dağılımda, yaşanan, akan, hareket eden film, diğer metinler arasında yer alan bir metinden daha başka bir şey değildir. Öyleyse fotoğraf, *varlığı fragmanı hiçbir zaman aşmayan* ikinci bir metnin fragmanıdır; film ile fotoğraf arasında bir palimpsest* ilişki vardır; hangisinin ötekinin üstünde ya da hangisi ötekinin bir parçası olduğunu söylemek mümkün değildir. Fotoğraf, sonuçta, filmsel zamanın kısıtlamasını ortadan kaldırır; bu kısıtlama güçlüdür; aynı zamanda da, filmin yetişkin doğumu diye adlandırabileceğimiz şeyin önünde bir engeldir (teknik, hatta bazen estetik olarak doğmuş film, bir de kuramsal olarak doğmalıdır). Yazılı metinler

Ursula’nın Efsanesi adlı tablo dizisi, *Epinal* resimleri, fotoromanlar, çizgi romanlar gibi tarihsel ve kültürel açıdan çok çeşitli üretimler ortaya koyacaktı. (Bu diğer piktogramalar göre) fotoğrafın sunduğu yenilik ise (oluşturduğu) filmsel olanın başka bir metinle, filmle *ikiye katlanması* olacaktı.

- * Üzerindeki yazı kısmen ya da tümüyle silinip üstüne yeniden yazı yazılabilen parşömen kâğıdı (ç. n.)

içinse, mantık-zamansal düzene tamamıyla bağlı ve çok geleneksel metinler söz konusu olmadıkça, okuma zamanı serbesttir; oysa film için böyle değildir; çünkü resim, algılanan figürünü kaybetmeden, ne daha yavaş ne de daha hızlı gidebilir. Fotoğraf, hem anlık hem de dikey bir okuma oluşturarak, (işlemsel bir zaman olmayan) mantıksal zamanla alay eder; teknik kısıtlamayı ("çekim"i), "betimlenemez" anlam olan salt filmisel olandan ayırmayı öğretir. Belki de, S.M.E., film yalnızca seyredilmez ve dinlenmez, filmi *dikkatle incelemek* ve ona kulak vermek gerekir derken *bu diğer metinle ilgili okumadan söz etmektedir*. Bu dinleme ve seyretme, basit bir zihin uygulamasını koyutlamaz tabii ki (bu, banal bir istek ve saygı duymayı gerektiren bir dilek olurdu o zaman); burada varsayılan okumayla nesnesinin (nesne metin ya da filmidir) gerçek bir değişimidir; bu da, zamanımızın önemli bir sorunudur.

Yunan Tiyatrosu

Dionysos kültü, İÖ 7. yüzyılın sonuna doğru, Dorlara ait topraklarda, özellikle Korint ve Sikyon bölgesinde, çok verimli, yarı-dinsel, yarı yazınsal, koro ve danslardan oluşan bir tür olan *dithyrambos* üretmişti. Bu *dithyrambos*, İÖ 550 yıllarında, Attika'da, köy köy gezerek gösteriler yapan ve malzemelerini at arabasıyla taşıyıp korosunu köy ahalisinden oluşturan lirik şair Thespiis tarafından başlatılmıştı. Bazılarına göre, oyuncu ögesini kazandırarak tragedyayı yaratan Thespiis olmuştur; bazıları ise, tragedyayı yaratanın Thespiis'in izinden giden Phrynikos olduğuna inanır. Bu yeni drama türü, kentte çabucak kabul görür; tam anlamıyla kente ait bir kurum olan yarışma, bu türü devlet korumasına alır. Atina'da ilk tragedya yarışması İÖ 538 yılında, şenlikler ve dinler üzerindeki baskısını çeşitlendirmek isteyen Pisisratos'un yönetiminde yapılmıştı. Devamı zaten bilinir: Tiyatro, bu türün her zaman efendisi sayılan Dionysos'a adanmış bir yerde kurulur; neredeyse birbirleriyle çağdaş büyük ozanlar (daha doğrusu büyük tiyatro girişimcileri), dramatik gösterime yetişkin yapısını, derin tarihsel anlamını katarlar; bu gelişme, demokrasinin zaferi, Atina hegemonyası, Tarih'in doğuşu ve Phidias'ın heykelleriyle aynı zamana denk gelir. Bu dönem, V. yüzyıldır, Perikles çağıdır, yani klasik çağdır. Sonra, IV. yüzyıldan İskenderiye döneminin sonuna kadar, hakkında pek az şey bildiğimiz birkaç zekâ pırıltısı (Menander ve yeni komedy) dışında, bir gerileme söz konusudur; yapıtlar sıradandır ve bu ne-

denle unutulmuştur; Yunan tiyatrosunun özgöl yapısı olan koro yapısı yavaş yavaş bırakılmıştır.

Bu haliyle, sözü edilen tarih biraz mitik kalır. En azından varsayımsal açıdan bazı noktalar karanlıktır: Antik Yunan tiyatrosunu Dionysos dinine bağlama biçimi konusunda kesin hiçbir şey bilmiyoruz ve unutmamak gerekir ki nerdeyse tüm repertuar ve yüzlerce yapıt kayıptır. Repertuarda, türlerin tümü, *dithyrambos*, Sicilya komedyası, Epicharmos komedyası, satirik drama yer alır ve elimizde neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Kayıp yüzlerce yapıta gelince, birçok dramatik yazar kuşağından yalnızca üç tragedya ve bir komedyaya ozanını tanıyoruz: Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes. Bu yazarların her birinin yapıtları antolojik olmakla kalmaz (örneğin, Aiskhylos'un yazdığı yetmiş tragedyadan yalnızca yedisi vardır), yapıtlar ayrıca kendi içlerinde de eksiktir; örneğin, Aiskhylos'un *Oresteia* yapıtı dışında, tragedya üçlemelerinden hiçbirisi tam değildir; *Kurtulmuş Prometheus* yapıtı elimizde olmadığı için Aiskhylos'un insan ve tanrılar arasındaki çatışmaya sunduğu çözümü bilmemekteyiz. Daha iyi bilinen diğer özellikler ise, klasik eşsüremin imgesi tarafından biçim değiştirmiştir; en itibar gördüğü 5. yüzyılda, antik Yunan tiyatrosu ilkel tekniklerden yararlanıyordu; maddesel nitelikleri, tam da yapıtlar ortalama düzeye gelince incelik kazandı ve zenginleşti (daha doğrusu karmaşıklaştı). Ayrıca, gerileme döneminde bile bu tiyatronun, önemli bir izlenme başarısı vardı; öyle ki, estetik ölçütler yerine toplumbilimsel ölçütler kullanılsa tüm tarihsel bakış açısı altüst olabilirdi.

O halde, 5. yüzyıl miti, birçok düzeltme gerektirecek bir imge üretir. Bu imgede en azından bir doğruluk payı vardır; şunu açıklar: Bu tiyatro, yapıtlar, kurumlar, protokoller ve tekniklerle düzenlenen bir bütünden oluşur ve bir yapısı vardır. Bu yapı da, burada en az, bu tiyatronun tam olarak değişik dramatik kodların bağlantısı ve bireşimi olma özelliği kadar önemlidir. Yunan tiyatrosunu 5. yüzyılda dondurarak, şüphesiz tarihsel bir boyut kaybederiz, ama yapısal bir doğruluk, yani bir anlamlama kazanırız.

Antik Yunan gösterisi, klasik dönemde dört ana türü kapsar: *Dithyrambos*, satirik drama, tragedya ve komedy. Bunlara, şenlikten önce yapılan gösteri yürüyüşü anlamında kullanılan ve geçit alayının (ya da daha doğrusu Dionysos onuruna yapılan tek sıra yürüyüşün) muhtemelen son aşaması olan *komos* ile temsillerden çok konserlerden oluşsa da, korodakilerin Dionysos'a adanmış yer ya da *thymele* (sunak) etrafındaki *orkestrada* oturarak Dionysos için söyledikleri oratoryoya benzeyen ilahiler de eklenebilir.

Dithyrambos, İÖ 7. yüzyılda, büyük olasılıkla, ticari ve kozmopolit bir şehir olan Korint yakınlarında, Dionysos kültürün bazı bölümlerinden doğmuştur. *Dithyrambos* çabucak iki farklı biçime bürünmüştür: Yazınsal bir biçime ve metnin (büyük ölçüde) doğaçlama olduğu popüler bir biçime. Thespis tarafından Atina'ya getirilen *dithyrambos*, biçim olarak daha da oturur; dramatik türün (tragedya ve komedy) gelişmesi ona hiçbir zaman rakip olmamıştır; *dithyrambos* gösterileri, tragedya ve komedy yarışmalarına ayrılan günlerden önce ve Dionysos Şenliklerinin ilk iki gününde yapılırdı. Bu, bir tür lirik dramaydı; bu türün mitolojik ya da bazen tarihsel konuları, tragedyanın konularını çağrıştırıyordu büyük ölçüde. Aralarındaki (en temel) fark, *dithyrambosta* (sololar olmasına rağmen) oyuncu, özellikle de maske ve kostüm olmamasıydı. Koro kalabalıktı: Elli korist, (on sekiz yaşından küçük) çocuklar ya da adamlardan oluşurdu. Daire biçiminde bir koroydu; yani koronun dansları, tragedyada olduğu gibi seyirciye dönük olarak değil de, *thymele* (sunak) etrafındaki *orkestrada* yapılırdı. Müzikte özellikle oryantal makamlar kullanılırdı ve bu, (Apollon şerefine söylenen şarkının tersine) gürültülü bir müzikti ve bu müzik yavaş yavaş metnin önüne geçti; işte bu özellik *dithyrambosu* günümüz operasına daha da yaklaştırır. Pindaros'tan birkaç parça dışında, bu *dithyrambos*lardan günümüze kadar ulaşan örnek yoktur.

Satirik drama konusunda da, aynı biçimde çok az şey bilinmektedir; satirik drama konusunda daha da rahatsız edici olan bu türün mecburen tragedya üçlemesini takip ediyor olması-

di. Bu türden günümüze ulaşan örnekler, sonradan bulunan Sophokles'ten *Av Köpekleri*, Euripides'ten *Tepegöz* ve Aiskhylos'tan bazı parçalardır. Satirik drama, hemen hemen Aiskhylos'un kariyerine başladığı dönemde, kendisi de Dor ülkesinden gelen Pratinas tarafından Atina'ya getirilmiştir. Bu tür, peş peşe sunulan üç tragedyaya çok çabuk dahil edildi ve bu tragedyaya bütünü o zamandan itibaren dörtlemeye dönüştü. Satirik drama, tragedyaya oldukça yakındır; yapısı aynıdır ve konusu mitolojiktir. Satirik dramayı tragedyadan ayıran ve sonuç olarak onu oluşturan şey ise, koronun zorunlu olarak Satirlerden oluşması ve koroyu Dionysos'u yetiştiren şefleri Silenos'un yönetmesidir (Atina'da buna silenik drama da deniyordu). Bu koronun büyük bir dramatik önemi vardır, çünkü baş oyuncu korodur; aslında bir "eğlenceli tragedya" olan bu türün atmosferini oluşturan korodur. Satirler "kepaze"dir, "işe yaramaz"dır; espriyi ustalıklı idare eden, şaka yapan rol arkadaşlarıdır (satirik drama, mutlu sonla biter); dansları ise grotesk bir özellik taşır; kostümleri ve maskeleri vardır.

Bu tiyatrodaki her yapıtın sabit bir yapısı vardır; bölümlerin sırası kurala bağlıdır; sıradaki çeşitlemeler çok azdır. Bir Yunan tragedyası şu bölümlerden oluşur: Serim sahnesi (monolog ya da diyalog) olan prolog; *parodos* ya da koronun giriş şarkısı; (uzunluğu çok farklı da olsa) zamanımızdaki oyunların perdelerini oldukça andıran ve koronun danslı şarkıları *stasima* (koronun bir yarısı birinci bentleri söylerken diğer yarısı da ikinci bentleri söylerdi) ile birbirinden ayrılan *epizodlar*; çoğunlukla koronun çıkışından oluşan ve *eksodos* adı verilen son bölüm. Komedyada da, koro şarkıları ve konuşma, benzer bir biçimde birbirini izler. Yine de komedyanın yapısı biraz farklıdır; tragedyaya göre, iki özgün öge içerir: Önce, çatışma yani *agon* vardır; tragedyanın ilk bölümüne denk gelen bu sahne zorunlu olarak bir tartışma sahnesidir; bu sahnede, ozanın fikirlerini temsil eden oyuncu, rakibini alt eder (çünkü Atina komedyası her zaman bir tez oynudur); sonra, özellikle de, *parabasis* gelir; bu parça *agonu* izler; oyuncular sahneden (geçici olarak) çıktığında, korodakiler pelearinlerini çıkarır, seyircilere döner ve yaklaşırlar. (İdeal) bir *parabasis* yedi parçadan oluşurdu; çok kısa bir şarkı olan *kommation*;

korobaşının seyirciye seslenişi olan *anapestes*; durmaksızın konuşulan uzun süre olan *pnigos* (boğazlama); sonunda da, bentlerden oluşan simetrik dört parça. Ne tragedyada ne de komedyada (komedyada daha da az), yer birliği ve zaman birliği gerekliydi (yine de buna yönelinirdi); örneğin, Aiskhylos'un *Etnalı Kadınlar* oyununda olay örgüsü dört kez yer değiştiriyordu.

Çeşitlemeler nasıl olursa olsun (tarihsel ya da yazara bağlı olarak), bu yapının bir değişmezi, yani bir anlamı vardır; bu da, konuşma ve şarkının, anlatı ve yorumun kurallı bir biçimde birbirini izlemesidir. Aslında, belki de, "olay örgüsü" yerine "anlatı" demek daha iyidir; (bununla birlikte) tragedyada, bölümler (bizdeki perdeler) olay örgüsünü, yani ani durum değişikliklerini yansıtmaktan uzaktır. Olay örgüsü, çoğunlukla aracı serimleme biçimleri yoluyla kırılmakta ve bu da olayın anlatılarak uzaklaştırılmasına neden olmaktadır. Aracı serimleme biçimleri ise; tipik bir görev alanına, yani ulağın görev alanına bırakılan (savaş ya da öldürme konulu) anlatılar ya da olay örgüsünü, çekişmeli yüzeyine bir biçimde geri gönderen sözlü çatışma sahneleri (Yunanlar bu sahneleri çok severdi ve temsilin dışında halka burada konuşma yapıldığı neredeyse kesindir) olabilir. Antik Yunan tiyatrosunun temelindeki biçimsel diyalektik ilkesinin filizlendiği burada görülmektedir: Söz, olay örgüsünü ifade etmekte, ama aynı zamanda da anlaşılmasını engellemektedir; "olagelen" şey her zaman "olmuş olan"a doğru yönelmektedir.

Bu olay örgüsü anlatıldığında, koronun yorum yapması olay örgüsünü belli zamanlarda durdurur ve seyircinin aynı zamanda hem lirik hem entelektüel bir ruh durumuna girmesine neden olur. Zira, koro seyircinin gözü önünde geçenler hakkında yorum yapıyorsa, bu yorum her şeyden önce bir sorgulamadır; anlatanlar "ne olduğunu" anlatırlar, koro ise buna "ne olacak?" sorusuyla cevap verir; öyle ki, Yunan tragedyası hep üçlü bir gösteridir; bir şimdiki zamandan (bir geçmişin geleceğe dönüşümüne tanık olunur), bir özgürlükten (ne yapmalı?) ve bir anlamdan (tanrıların ve insanların cevabı) oluşan bir üçlemedir bu.

Antik Yunan tiyatrosunun yapısı böyledir; sorgulanan şey (olay örgüsü, sahne, dramatik söz) ile sorgulayan insan (koro, yorumlama, lirik söz) arasındaki yapısal nöbetleşme söz konu-

sudur. Bu “durdurulan” yapı ise, kendisine sorulan sorulardan dünyayı ayıran uzaklığın ta kendisidir. Mitolojinin kendisi de zaten geniş bir anlam dizgesinin doğaya dayatılmasıydı. Tiyatro mitolojinin cevabını ele alır ve bunu yeni sorular ortaya koymak için bir rezerv olarak kullanır; çünkü mitolojiyi sorgulamak, zamanında cevaplarla dolmuş olanı sorgulamak anlamına gelmekteydi. Sorgulamanın ta kendisi olan antik Yunan tiyatrosu, diğer iki sorgulama arasında yerini alır; bu sorgulamalardan biri dinseldir: Mitolojidir; diğeri ise laiktir: Felsefedir (İÖ 4. yüzyıl). Bu tiyatronun, zamanla, sanatın laikleşmesinde bir yol açtığı doğrudur; Sophokles Aiskhylos’tan daha az “dindar”dır, Euripides de Sophokles’ten. Sorgulama gitgide entelektüel biçimlere geçtikçe, aynı zamanda tragedya da, günümüzde drama, hatta burjuva komedisi olarak adlandırdığımız türe doğru evrildi ve bu tür, kaderlerin çatışması değil ama karakterlerin çatışması üzerine kurulmuştu. Bu işlevsel değişime işaret eden de tam olarak, sorgulayıcı ögenin, yani koronun gitgide körelmesiydi. Aynı evrilme komedyada da gerçekleşti; toplumun sorgulanması (bu karşı çıkma geriye dönük olsa da) bırakıldığında, politik komedy (Aristophanes’in komedyası), entrika ve karakter komedisi (Philemon ve Menandros ile) oldu. Tragedya ve komedyanın konusu artık insan “gerçekliği”ydi; diğer bir deyişle, tiyatro için artık soruların zamanı geçmişti.

Kurumlar

Dinsel tiyatro mu yoksa kentli tiyatro mu? Tabii ki her ikisi de; laiklik fikrinin bilinmediği bir toplumda başka türlü olamazdı zaten. Ancak bu iki öge aynı değerde değildir; din (kült demek daha doğrudur) antik Yunan tiyatrosunun kökenine hâkimdir ve bu tiyatronun olgunluk döneminde tiyatroyu düzenleyen kurumlarda da varlığını sürdürür. Yine de ona anlam katan şey kenttir; bu tiyatronun varlığını, içkin özelliklerinden çok, sonradan edinilmiş özellikleri oluşturur. (Zaten yer değiştirmiş dinsel bir öge olan) koro konusunu şimdilik bir kenara bırakırsak, Dionysos kültü, gösterinin koordinatlarında (yer ve zaman) mevcuttur.

Bilindiği gibi, tiyatro temsilleri Dionysos onuruna yapılan şenliklerde yılda yalnızca üç kez (Büyük Dionysia, Lenaia, Kır Dionysia'sı) yapılabilirdi. İlkbaharın başlangıcında, mart ayı sonunda yapılan Büyük Dionysia (ya da Kent Dionysia'sı), Atina'nın büyük bir şenliği idi (ama Atina hegemonyası ona çabucak bir panhelenistik özellik katmıştı); bu şenlik altı gün sürüyordu ve normal olarak üç yarışma (*dithyrambos*, tragedya, komedyası) içeriyordu;

Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in oyunlarının prömiyerlerinin çoğu Büyük Dionysia'da yapılmıştı. Lenaia ya da daha doğrusu Lenaion'daki Dionysia ocak ayında kutlanırdı; yalnızca Atina'da kutlanan ve Büyük Dionysia'dan daha sade bir şenlikti; üç ya da dört günden daha uzun sürmezdi ve *dithyrambos* yarışmalarını içermezdi. Kır Dionysia'sı ise Attika'nın ilçelerinde aralık ayının sonunda olurdu; fakir ilçelerde tanrı basit bir kortejle onurlandırılırdı; daha zengin ilçelerde ise tragedya ve komedyası yarışmaları düzenlenirdi; ama buralarda, söz konusu oyunlar yeniden sahnelenirdi; yalnızca Pire gibi çok zengin ilçelerde, Sokrates'in anısına, Euripides'in bir prömiyeri yapılmıştı.

Bütün bu şenliklerde, tiyatro (yani tam olarak, görme yeri/gösterinin izlendiği yer) Dionysos'a adanmış bir alanda kurulurdu. Tiyatronun yeriyle ilgili kutsama, olagelen bütün her şeyin de kutsanmasını beraberinde getiriyordu; seyirciler, dini taş takardı, şarkı söyleyenler kutsanmıştı, öte yandan burada işlenecek suç da kutsala hakaret anlamına geliyordu. Bu kutsal yerde, tanrıya verilmiş kültü daha kesin bir biçimde tanıyan iki alan vardı. İlki, şenliğin başlangıcında büyük törenle dikilen Dionysos heykelinin hâkim olduğu *orkestradaki thymele* idi; *thymele* neydi? Belki bir sunak, belki de kurbanların kanının akıtıldığı bir çukurdu; her halükârda kurban etme yeri idi. İkincisi ise, *kaveada*, yani basamaklarda, Atina'daki değişik kültürlerin din adamlarına ayrılmış belli yerlerdi (ruhban sınıfı her zaman rastgele oluşurdu, bilindiği gibi rahiplik oyla veya kurayla seçilir ya da satın alınırdı, hiçbir zaman bir meslek değildi); bu ayrıcalıklı yerlerde oturma hakkına *proedria* denirdi ve yüksek rütbeli kişilerle bazı davetliler bu hakka sahipti.

Görüldüğü gibi, ikinci derecede önemli kurumlar söz konusuysa orada; gösteri başladıktan sonra, hiçbir kültürel öge (yalnızca bazı ölmüş ruhların anılması ve tanrılara yapılan bazı dualar dışında) akışa müdahale etmezdi. Bununla birlikte, antik Yunan gösterisinin özünde dinsel bir köken olduğuna inanılır genellikle; klasik dönemde ise gözle görülür bir biçimde dinin etkisinden kurtulmuştur. Gerçekten de bu gösteri nereden gelir? Bu köken tartışma götürmez; ancak varsayımsal olan, neyin neyi doğurduğudur. En bilinen varsayım, Aristoteles'ininkidir: Tragedya satirik dramadan, satirik drama da *dithyrambos*tan doğmuştur; komedya ise farklı bir yol izlemiştir, kökeni fallik ezgilere dayanır. Aristoteles, *dithyrambos*un Dionysos kültürüyle bağlantısı üzerinde durmaz; modern çağda ise uzun süre bu bağlantıyı açıklamak için uğraşılmıştır. Ama bu üç ilk tür arasındaki akrabalık ilişkileri doğru mudur? Günümüzde, en sonunda bundan şüphe ediliyor: Sadece *dithyrambos*un, satirik dramanın ve komedyanın Dionysos'la bağlantılı olabileceği (tragedya ise ayrı bir durum oluşturuyor) ve her bir tür için akrabalık ilişkisinin doğrudan olduğu düşünülüyor; tek kelimeyle, Aristoteles'in dediği gibi, tragedya bir özün (ciddi taklidin özünün) aşamalı olarak açığa çıkışı olmayacaktır artık.

Doğu'ya özgü öğelerle karışmış olan Dionysos kültürü, bilindiği gibi, tanrının gerçekten ruhu ele geçirilmiş kortejinin (mai-yetinin) danslarını içerir ve bu, Dionysos'un alayının simgesidir. *Dithyrambos*un dönerek yapılan dansı, tanrısal *mania*'nın pençesindeki ele geçirilmiş bedenlerin beraberce dönmelerine çıkış noktası olacaktır. Bu defa Doğu'daki ve İslam dininde son yüzyılda hâlâ geçerli olan başka âdetlerden bilindiği üzere, dönerek yapılan bu danslar, kolektif histerinin aynı zamanda hem ifade edilmesi hem de kovulmasıdır. Satirik dramaya gelirsek, kültürel kalıtımı ikili olacaktır: Bir yandan, düzensiz sıçrayışlardan oluşan dansları kişisel (ama kolektif değil) *mania*'ya oluşturacaktır ve bu, Charcot'nun büyük konvülsif atağına benzetilebilir; öte yandan, kılık değiştirmeleri (çünkü Satirler kostümlü ve maskeliydi), at maskeleri takılan (at o zamanlar cehennemden hayvanıydı) çok eski karnavallardan gelecektir. Komedya ise, en azından ilk döneminde (*parodos*, *agon* ve *parabasis*), kültürel törenlerin açılı-

şını yapan ve maskeli gençlerin rol aldığı, bir çeşit gezgin maske senaryoları olan *komosu* devam ettirecektir.

Adamakıllı özetlemek gerekirse, görülüyor ki Dionysos kültü ile bu üç tür arasındaki ilişki daha çok fiziksel nitelikte olacaktır; bu bağ, ruhun ele geçirilmesi, ya da daha açık söylemek gerekirse, (teatral davranışlarla olan mizaçsal bağı bilinen) histeridir; söz konusu dans da aynı zamanda hem tatmin olmayı hem de kurtulmayı içinde barındırır. Teatral *katharsis* kavramını belki de bu bağlamda ele almak gerekir; Aristoteles'in kullandığı bu kavram, bilindiği gibi, Racine'den Lessing'e, tragedyanın sonu hakkındaki tartışmaların büyük bir bölümüne konu olmuştur. Yarararı bir sonuç için, tragedyanın, insanı acıma ve korku yoluyla tutkuların "arındırması" ya da yalnızca bu acıma ve korkudan onu kurtarması gibi bir görevi mi vardır? Teatral taklide ait bu tutkuların, nesne ve amaçların doğası hakkında çokça tartışılmıştır. Yine de, en belirsiz kalan kavram *katharsis* kavramının kendisidir; söz konusu olan, tutkuyu (Corneille'in o güzel tabiriyle) "kökünden sökmek" midir ya da, daha az iddialı söylemek gerekirse, tutkudaki yalnızca tüm akıldışı fazlalığı alarak onu arıtmak, yüceleştirmek midir (Racine)? Bu tartışmadan, ona gerçekliğini veren tarihin tümünü çıkarmak saçma olacaktır; ama tarihsel bir bakış açısından da, galiba biraz gereksiz bir tartışma olacaktır. Ne Corneille, ne Racine, ne Lessing, dramatik *katharsis* kavramına muhtemelen gerçek anlamını veren, aynı zamanda hem mistik hem tıbbi olan, bağlamın fikrine ulaşmayı başarmıştır; tıbbi açıdan bakılırsa, *katharsis* histeri krizinin hemen hemen çözülmesidir; mistik açıdan bakılırsa, ruhun tanrı tarafından aynı zamanda hem ele geçirilmesi hem de kurtarılmasıdır, yani kurtuluş amacıyla bir ele geçiriliştir. Bu türden deneyimler, günümüzün bilimsel söz dağarında pek iyi karşılanmaz; özellikle de, bunları teatral bir gösteriyle bağdaştırmak gerekirse (her ne kadar psikodrama ile sosyodrama bunlara bir çeşit güncellik sağlasa da). Antik tiyatro, Dionysos kültüründen çıktığına göre, "eksiksiz bir deneyim" oluşturunuyordu; bu deneyim, içinde ara ruh hallerinin, hatta birbiriyle çelişen ruh hallerinin, birbirine karıştırılıp özetlendiği, kısaca "ruhun kurtuluşu" ya da, daha yavan ancak

daha modern bir terim kullanmayı tercih edersek, "yönelim kaybı" için özenle planlanmış bir gidişatti.

Peki ya tragedya? Bu tür, paradoksal olarak, Dionysos tarafından himaye edilen türlerin en prestijlisi olmasına karşın, en azından doğrudan bir biçimde, bu tanrının kültüne hiçbir şey borçlu değildir; kent, doğrudan Dionysos kültüründen doğan türler yoluyla, ozanları tarafından dikkatle işlenmiş yeni bir dramatik türü kabul edecekti yalnızca; tragedya, özünde, tamamen Atina'da yaratılmıştı ve tanrı bu türe, sadece komşuluktan ötürü, tiyatrosunu ve himayesini sunacaktı. Durum böyleyse, Dionysos ve tragedya arasında ortak bir nitelik aranamaz (böyle bir bağlantı aramak her zaman zorlama olmuştur). Dionysos karmaşık ve denebilir ki diyalektik bir tanrıdır; aynı zamanda hem bir cehennem (ölüler dünyasının) tanrısı hem de yeniden doğmanın tanrısıdır; hatta, isterseniz, bu çelişkinin de tanrısıdır. Hiç şüphe yok ki Dionysosçu türler (*dithyrambos*, satirik drama ve komedya) medeni hayatın içinde yerlerini alırken, yani şehrin kurumları sınıfına geçerken, tanrının bu endişe verici niteliği arındırılmış, basitleştirilmiş ve hafifletilmiştir; vurgulanacak olan buydu işte. Ama tragedyanın özerkliği ortadadır; tragedya da hiçbir şey, ister kötü ruhlarla ilgili ister grotesk olsun, dionizyak akıldışı olgulardan ileri gelemez.

Bütün bunlar, antik Yunan tiyatrosunun, özellikle de tragedya ile ilintili kısmının, kentli niteliğini iyice ortaya koyar; ona özünü kent vermiştir. Kent, aynı zamanda hem kent hem devlet, hem belediye hem millet, hem kapalı bir toplum hem de bir dünya toplumu olan Atina'dır. Peki gösteri nasıl bu toplumun bir parçası haline geldi? Üç kurum sayesinde gerçekleşti bu: *Choregos* (koro getiren) kurumu, *theorica* (festival fonu) ve yarışma.

Antik Yunan tiyatrosu, zenginler tarafından fakirlere kanunen sunulmuş bir tiyatroydu. *Choregos* kurumu bir litürjiydi, bir kamu göreviydi, yani Devlet'in zengin vatandaşlara yüklediği resmi bir zorunluluktuk; *choregos*, bir koronun eğitilmesinden ve donanımından sorumluydu. Servetlerinden dolayı bir kamu görevinden sorumlu tutulan (*choregos* olmanın dışında başka görevler de vardı) vatandaşların sayısı, klasik dönemde, Attika'da yaşayan kırk bin vatandaşın içinde yaklaşık bin iki yüz kadardı;

arkhon, onlar arasından, yarışmaya kabul edilen koroları seçtiği gibi açık bir biçimde yılın *choregos*larını belirlerdi; finansal yükler çok ağırdı; *choregos*, prova yapılacak salonu kiralamak, donanımı sağlamak, koristlere içecek sağlamak, sanatçıların günlük ödemelerini yapmak zorundaydı; tragedya için harcamalar yirmi beş *minae* olarak, komedyaya içinse on beş *minae* olarak değerlendirilmişti (*minae*, niteliksiz bir işçinin yaklaşık yüz günlük ücretine denk geliyordu). Devlet (Peleponnes savaşı sonunda) fakirleşmeye başlayınca, her koroya iki vatandaşın birlikte atanmasına karar verildi ve bu kurumun adı da *synchoregos* kurumu oldu. Daha sonra *choregos*ların yerini *agonothetes*ler aldı; *agonothetes*, bütçesi ilke olarak Devlet tarafından, ama gerçekte, kısmen bu birimin başındaki (bir yıllığına atanan) kişi tarafından karşılanan ve gösterilerle ilgilenen bir idari birimdi. Kuşkusuz zenginliğin giderek azalmasıyla koronun yok olması arasında bir bağ kurulabilir.

İlke olarak, tiyatroya giriş tüm vatandaşlar için ücretsizdi; ancak bu, büyük bir baskı yaratmıştı; ilk önce, gün başına gösteri için (niteliksiz bir işçinin günlük ücretinin üçte birine denk gelen) iki *obolos*'luk bir giriş ücreti belirlendi. Fakirlere haksızlık olduğu için pek de demokratik olmayan bu ücret, kısa sürede kaldırıldı; fakir vatandaşlar Devlet tarafından bu konuda para yardımı alacaktı; (*diobeli* denen) adam başına bu iki *obolos*'luk para yardımına, 410 yılına doğru Cleophon tarafından karar verildi ve kurum *theorikon* adını aldı.

Choregos kurumu ve *theorikon*, gösterinin somut varlığını temin etmekteydi. Bu ikisinden daha az önemli olmayan bir üçüncü kurum olan yarışmalar ise gösterinin değeri üzerindeki demokrasiyi denetliyordu (ve unutmamak gerekir ki bir değer denetimi her zaman bir ideolojik sansürü de beraberinde getirir). Antik Yunan'da *agonun* yani yarışmanın sosyal hayattaki önemini biliyoruz; günümüzde bunu en fazla spor kurumlarıyla karşılaştırabiliriz. Ancak toplum açısından bakıldığında *agonun* işlevi nedir? Kuşkusuz, karşılaşmaları sansürlemeden sosyal hayata taşımaktır. Rekabet, eski çekişmelerin sorusunu (en iyi kim?) devam ettiriyor, ama ona yeni bir anlam yüklüyordu: Şeylere göre en iyi olan kimdir, insana değil de doğaya hükmedebilmek için

en iyi olan kimdir? Burada doğa, sanatın kendisidir, yani dinsel ve tarihsel, ahlaki ve estetik değerlerin tam bir temsilidir; bu olgu, benzersiz olmasa da en azından nadirdir: Sanat, böyle çıkar gözetmeyen bir rekabet yönetimine nadiren tabi tutulmuştur.

Drama yarışmalarının işleyişi karmaşıktı, çünkü Yunanlar rekabetin samimiyeti konusunda çok titizdiler. Daha önce gördüğümüz gibi, *arkhon*, *choregos*ları atardı; aynı zamanda yarışmaya katılacak ozanların listesini de oluştururdu (ozan, öncelikle yazar ve oyuncu olur, sonra da oyuncularını kendisi seçerdi; bir tragedya oyuncularını yarışması Büyük Dionysia'da yer alarak son bulmuştu. Bir yandan *choregos*ların (ve korolarının), öte yandan ozanların (ve gruplarının) toplanması, demokratik bir biçimde, yani Halk Meclisi'nde, kurayla seçiliyordu. Tragedya için (her biri bir tetralojiyi temsil eden) üç, komedyaya için de üç (daha sonra beş) yarışmacı vardı. Her yapıt, en azından 5. yüzyıla kadar, kuşkusuz yalnızca bir kereden fazla temsil edilmemekteydi; daha sonraları oyunlar tekrar oynandığı için, her yarışmadan önce (özellikle Euripides'ten) klasik bir oyun sahneye konurdu.

Şöleni takiben, iki aşamalı bir kura sistemiyle seçilmiş (unutmamak gerekir ki antik Yunanlar için kura tanrıların bir işaretiydi) vatandaşlardan oluşan bir jüri kararı verirdi; ilk kura (on vatandaştan oluşan) jürinin oluşturulması içindi, yani gösterilerden önceydi; oylamadan sonra ise, yeni bir kura çekilir ve kesin olarak beş oy geçerli sayılırdı. *Choregos*, ozan, daha sonra da başoyuncu için ödüller (sacayağı ya da taç) vardı. Yarışma mermere kazınan resmi bir tutanakla son bulurdu.

Bir toplumla gösterisi arasında daha güçlü kurumlar, daha sıkı bağlar hayal etmek zordur. Tam da gösteri sanatının zirveye ulaştığı bir anda, bu toplum demokratik bir toplum olduğu için, antik Yunan tiyatrosu kolayca popüler tiyatronun bile modeli yapıldı. Yine de hatırlatmak gerekir ki, her ne kadar hayranlığa değer olsa da, Atina demokrasisinin modern demokrasinin ne şartlarıyla ne de gerekleriyle uyuştugu söylenemez. Bu bir aristokratik demokrasiydi; yabancıları (metekleri) ve köleleri dışında bırakıyordu; Attika'nın dört yüz bin nüfusunun yalnızca kırk bini vatandaş sayılıyordu; bu vatandaşlar, başkaları onlar için çalıştığına göre, şölenlere, gösterilere özgürce ve sık sık katı-

labiliyordu. Ama herkesin birbirini tanıdığı bu elit grup bir kez oluşturuldu mu, günümüzde zor anlaşılabilir bir güce sahip bir vatandaşlık sorumluluğuyla hüküm sürerdi; bu da, Atina demokrasisini bizimkinden ayıran bir başka yöndür. Atina vatandaşının kamu işlerine katıldığını söylemek az kalır; üyesi olduğu çok sayıdaki yönetim meclisleri sayesinde, iktidarın tamamıyla içinde bulunan vatandaş bizzat yönetimin başındaydı. Özellikle de, daha önce hiç görülmediği biçimde, bu sorumluluk zorunluydu, yani daimiydi ve oybirliğiyle alınmıştı; hatta, anlayışın çerçevesini oluşturan şey de buydu; hiçbir şey, bir vatandaşlık anlayışının dışında yapılamaz, hissedilemez ya da düşünülemezdi. Bu halk tiyatrosu muydu? Hayır. Ancak bu, vatandaşlık tiyatrosu, yani sorumlu devletin tiyatrosuydu.

Protokoller

Bu kurumlar tablosunu, ister istemez bir kullanım tablosuyla da tamamlamak gerekir, çünkü bir gösteri ancak kullanıcılarının maddi hayatına eklemlendiği anda anlam kazanır.

Antik Yunan tiyatrosu esasen şenlikvari bir tiyatrodur. Bu tiyatroyu ortaya çıkaran şenlik yılda bir yapılır ve günler sürerdi. Böyle bir törenin görkemi ve süresi, iki sonucu beraberinde getirir; öncelikle bir ara verme, zamanı askıya alma söz konusuydu; antik Yunanların hafta sonu tatili yapmadıkları bilinir (bu, bir Yahudi geleneğidir); yalnızca, hayli çok sayıda olan dinsel şenlikler vesilesiyle tatil yaparlardı. Çalışma gününün bitmesiyle bağlantılı olarak, tiyatro başka bir zaman kuruyordu ve bu zaman mitlere ve inanca aitti; bu zaman, boş vakit gibi değil, başka bir hayat gibi yaşanabilirdi; çünkü askıya alınmış bu zaman, kendi süresinden dolayı, doygun bir zaman haline geliyordu.

Burada, bu şenlik günlerinin ne ölçüde dolu olduğunu hatırlamak gerekir. Tam da şenlikten önce, görevlendirilmiş ozanların ve gruplarının halka tanıtıldığı bir tür tören olan *proagon* vardı. İlk gün, Dionysos'un heykelini tapınağından çıkarmak ve tiyatro alanına törenle yerleştirmek için bir ayın alayı yapıldı. Bu alay, bir boğa kıyımıyla kesilirdi; boğaların etleri halka dağıtılır

ve oracıkta pişirilirdi. Takip eden iki gün boyunca *dithyrambos* gösterileri olurdu; ikinci günün akşamı ise *komos* ya da gösteri yürüyüşü yapılırdı; sonra da üç gün boyunca dramatik temsiller yer alırdı; her sabah bir tetraloji (yarım saatlik aralarla birbirinden ayrılmış üç tragedya ve bir satirik drama) ve her öğleden sonra da bir komedy sahneye konurdu. Gösteriden önce, başka törenler, yani başka gösteriler yapılırdı; bunlar, *proedria* hakkına sahip kişilerin girişi, müttefik kentlerden ödenen altın vergisinin *orkestrada* sergilenmesi, zırhlar içindeki “savaşta öksüz kalan çocuklar”ın geçiti, bazı vatandaşlara verilen onur ödülleri ilanı, genç bir domuzun kanıyla yapılan bir yıkama ayini, gerçek anlamıyla gösterinin başlangıcının boru çalarak ilan edilmesi idi. Antik Yunan’daki bu şenlikler, aslında gerçek oturumlardı (Büyük Dionysia altı gün ve gün ağarırken başlayıp öğlene kadar süren her sabahki gösteri altı saat sürerdi, öğleden sonra yeniden başlanırdı); bu oturumlar boyunca, açılış töreni alayında hazır bulunmak için takılan maskeden gösterinin kendisinin *mimesisi* ne kadar, kent adeta tiyatro oynuyormuş gibi yaşardı.

Bunun nedeni ise, bizim burjuva tiyatromuzda olduğunun tam tersine, gösteriyle seyirciler arasında fiziksel bir kopukluk olmamasıdır; bu süreklilik, tiyatromuzun son zamanlarda yeniden keşfetmeye çalıştığı iki temel öge tarafından sağlanmaktaydı; bunlar, sahne alanının daireselliği ve açıklığıydı.

Antik Yunan tiyatrosunun *orkestrası* kusursuz bir biçimde daireseldi (yaklaşık yirmi metre çapındaydı). Genellikle bir tepenin yamacına dayandırılmış basamakları ise yarım daireden biraz daha fazlaydı. Sahnenin arkasında, içi kulis görevi gören, ön duvarı da dekorları destekleyen bir yapı vardı; bu yapıya *skenen* adı verilirdi. Gösteri yapanlar performanslarını nerede sergilerdi? Başlangıçta, koro ve oyuncular karışık bir biçimde (belki de yalnızca oyuncular *skenen*in önüne yerleştirilmiş birkaç basamaklı alçak bir platform üzerinde) her zaman *orkestrada* yer alırdı. Daha sonra (4. yüzyılın sonuna doğru), *skenen*in önüne dar ama yüksek bir *proskenion* yerleştirildi; burada aksiyon yeniden önem kazanırken aynı zamanda koro önemini kaybetmekteydi. Bina başlarda ahşaptı, *orkestranın* zemini dövülmüş toprak zemindi; ilk taştan yapılmış tiyatrolar 4. yüzyılın ortalarına denk

gelir. Görülüyor ki bugün bizim sahne olarak adlandırdığımız şeyin (*skene* ve *proskenion*un) antik Yunan tiyatrosunda gerçekten yapısal işlevi yoktu; olay örgüsünün geçtiği platform olarak sonradan eklenmişti. Oysa bizim tiyatromuzda sahne, olay örgüsünün tamamen önde oluşu, gösterinin terste ve yüzde kaçınılmaz bölüştürülmesidir. Antik tiyatroda hiç de böyle bir şey değildi; sahne alanı çok yer tutuyordu; gösterinin “dışarı”sı ile seyircinin “dışarı”sı arasında benzeşen, ortak tecrübe söz konusuydu; bu tiyatro, başlangıç niteliğinde bir tiyatroydu ve mezarlarla sarayların eşiğinde oynanıyordu; yukarıya doğru ağız genişleyen ve gökyüzüne açılan bu konik alanın işlevi, olay örgüsünü gizlemek değil, öyküyü (yani kaderi) büyütme idi.

Dairesellik, antik gösterinin “varoluşçu” bir boyutu olarak adlandırılabilir. Bir başka boyut da açık havaydı. Sabah, gün doğarken sahnelenen gösterinin resmini kafamızda canlandırmaya çalışalım; renk cümbüşü bir kalabalık (seyirciler şenlik kıyafetlerini giyerlerdi ve tüm dinsel törenlerde olduğu gibi başlarına taç takarlardı), sahne kostümlerinin kırmızı ve altın rengi, güneşin parlaklığı, Attika’nın seması (yine burada şunu nitelemek gerekir: Dionysos şenlikleri ilkbahardan çok kışın ya da kışın bitiminde yapılırdı). Bu, açık havanın anlamının, kırılma niteliği olduğunu unutmaktır. Açık havada, gösteri bir alışkanlık olamaz, korunmasızdır, dolayısıyla yeri dolduramaz; seyircinin açık havadaki karmaşık çoksesliliğe (hareket eden güneş, yükselen rüzgâr, uçan kuşlar, şehrin gürültüsü, serinliğin hareketi) dalması, dramaya, olayın eşsizliğini yeniden kazandırıyor. Karanlık bir salonda hayal edilenle, açık havada hayal edilenler aynı olamaz; ilki kaçıştır, ikincisi ise katılımdır.

(Günümüzde spor müsabakalarından alışkın olduğumuz gibi) basamakları kaplayan halka gelince, kendi kalabalığından ötürü adeta dönüşüme uğramıştı; yer sayısı, özellikle vatandaşların makul olan toplam sayısına göre dikkate değerdi; Atina’daki tiyatro yaklaşık on dört bin kişilikti (Chaillot sarayındaki salonumuz en fazla iki bin ila üç bin kişiliktir). Bu azamet yapılandırılmıştı; ilk sıranın ötesinde yer alabilen ve önemli kişiler için ayrılan ön sıralardaki yerler dışında, herkese açık diğer yerler de çoğunlukla kendi aralarında önem sırasına göre belli

kategorideki vatandaşlar için ayrılırdı; bunlar arasında, Senato üyeleri, güzel delikanlılar, yabancılar, (genellikle yukarıdaki basamaklara oturan) kadınlar yer alırdı. Böylece, çifte bir bütünlük oluşuyordu; bunlardan ilki, tiyatronun bütünü düzeyinde kitlesel olardı; diğeri ise, yaş, cinsiyet, işlev açısından bağdaşık grupların bütünlüğüne ait özel olardı. Bilindiği gibi, bir grubun bütünlüşmesi tepkilerini güçlendirir ve duygulanımını yapılandırır; tiyatrodaki halkın gerçek bir “kurgu”su söz konusuydu; buna iyelik protokollerinin sonuncusu olan yiyeceği de eklemek gerekir; tiyatrodaki yenir ve içilirdi; hatta cömert *choregoslar* şarap ve pasta dağıtırlardı.

Teknikler

Antik Yunan tiyatrosundaki temel teknik bir bireşim (sentez) tekniğidir; bu bireşim, *khoreia* ya da şiir, müzik ve dansın özdeş bir biçimde birleşmesidir. Bizdeki lirik tiyatro bile, *khoreia* fikrini veremez, çünkü orada müzik, metne ve (aralara sıkıştırılmış balıklar olarak) dansa ziyan, üstün gelir. Oysa *khoreia*yı tanımlayan şey, onu oluşturan diller arasında mutlak bir eşitliktir; dillerin tümü, deyim yerindeyse, “doğal”dır, yani “müzik” adı altında, harfleri ve ezgiyi (korolar doğal olarak amatörlerden oluşuyordu ve bu kişileri bir araya getirmekte hiçbir zorluk yoktu) kapsayan bir eğitimle oluşan aynı zihinsel çerçeveden çıkmıştır. Belki de, *khoreia* ile ilgili daha gerçekçi bir imgeye yaklaşmak için, antik Yunan eğitiminin anlamına (en azından Hegel’in tanımladığı biçimiyle) değinmek gerekecek: Bedenen varolmasının tam bir temsili (ezgi ve dans) sayesinde, Atinalı’nın özgürlüğünü açığa vurması; bu, tam da, bedenini ruhun organına dönüştürmenin gösteresidir.

Burada bir teknik tanımlamaktan başka bir şey söz konusu olmadığına göre, şiir ya da daha doğrusu sözün kendisi için, söyleme biçimi üçe ayrılırdı: Monolog ya da diyalog biçiminde, konuşulan, üç ölçülü dizelerden oluşan dramatik bir ifade (bu, *kataloge* idi); değişik ölçülerde yazılmış dizelerden oluşan, ezgi biçiminde söylenen lirik bir ifade (*melos* ya da ezgi); son olarak

da, ikisinin arasında yer alan bir ifade olan ve dört ölçülü dize-lerden oluşan *parakataloge*. Konuşulandan daha tumturaklı, ama hiç de ezgi gibi melodik olmayan *parakataloge* büyük olasılıkla melodramatik, yüksek sesli, ama flütle, *recto tono*, (*melos* gibi) başından sonuna kadar aynı tonda sürdürülen bir konuşma sanatıydı.

Teksesli ya da sekizli söylenen ve *thyme*lede oturan bir müzisyenin çaldığı, (kendisi de tek sesli) iki borulu ve dilli bir çeşit flüt olan *aulos* adı verilen tek enstrümanın eşlik ettiği müzik monodik, yani tek sesliydi. Ritim (ve *khoreian*ın kayda değer yanlarından biri de buradadır) tamamen şiir ölçüsünü taklit ederdi; en azından klasik dönemde, her vezin bir ayağa, her nota bir heceye denk gelirdi; Euripides daha o dönemde vokallerle bezeli bir biçim kullanıyordu; bu da ozanı kısa bir süre içinde profesyonel bir kompozitörle çalışmaya zorlayacaktı. (Günümüzde, Euripides'in *Oresteia* adlı oyunun korosundan bir parça dışında elimize başka örnek ulaşmamış ve bize tamamen yabancı) bu müzikle ilgili söylememiz gereken, onu bizim müziğimizden ayıran şeyin, anlatımcılığının, bilindiği gibi, tüm bir müzik makamları sözlüğüyle kodlanmış olmasıdır. Antik Yunan müziği, çok yüksek ölçüde, açık bir biçimde anlam taşımaktadır ve bu anlamlama doğal sonuçtan çok kurallar üzerinde temellenmiştir.

Khoreiada, kafamızda en zor canlandırdığımız şey danstır. Gerçek danslar mı yoksa birbirini izleyen ritmik hareketler miydi bunlar? Bildiğimiz tek şey, adımlar (*phorai*) ile dans figürlerini (*schemata*) birbirinden ayırmak gerekirdi; bu figürler şüphesiz pandomime benziyordu; eller ve parmaklarla yapılan pandomimler vardı; bir tanesi ünlüydü; bu, Pratinas korosunun şefinin Askhylos'un *Thebai'ye Karşı Yediler* adlı yapıtı için düzenlediği ve savaşı "sanki oradaymışız gibi" anlatan pandomimdi. Yine burada, dikkate değer olan anlatımcılıktır, yani her seyircinin eksiksiz bir biçimde öğelerini bildiği gerçek bir anlamsal dizgenin kurulmasıdır; bir dans "okunuyordu"; anlamayla ilgili olan işlevi, en azından estetik ya da duygusal işlevi kadar önemliydi.

*Khoreian*ın değişik "kod"ları da böyleydi (anlamsal öğenin orada ne kadar önemli olduğunu gördük). Bu kodlar, uygun olan koristlere mi emanet edilmişti? Asla. (Günümüzdeki modern

canlandırmaların tam tersine) şüphesiz koro hiçbir zaman ezberden okumuyordu, şarkı söylüyordu her zaman; ama oyuncular ve koro şefi, esas olarak konuşurken de, şarkı söyleyebiliyorlar, aynı zamanda, Euripides'ten itibaren de, dans edebiliyorlardı. Her durumda, genel olarak *parakatalogeden* yararlanıyorlardı; şöyle ki, "karakterler" in (Racine kendininkilere hâlâ "oyuncu" dediğine göre, bu zaten modern bir kavramdır) zamanla, belirleyici özellikleri olmayan bir kitleden, yani korodan, çıktıkları unutulmamalıdır. Koro şefinin işlevi, oyunculuk geleneğini hazırlıyordu; Thespis ve Phrynikos bu eşiği atlادılar ve ezberden okumayı taklit etmeye dönüştürerek ilk oyuncuyu yarattılar; böylece teatral yanılısına doğmuş oldu. Aiskhylos ikinci oyuncuyu, Sophokles de üçüncüsünü yarattı (her ikisi de başoyuncuya bağımlıydı); karakterlerin sayısı, çoğunlukla oyuncuların sayısını geçtiği için, aynı oyuncu arka arkaya farklı roller oynamak zorunda kalıyordu; öyle ki, Aiskhylos'un *Persler* oyununda, bir oyuncu Kraliçe ve Kserkses'i, diğeri de Ulak ve Darius'un ruhunu oynuyordu; işte bu özel yöntem nedeniyle antik Yunan tiyatrosu, yalnızca iki karakterin gerekli olduğu haber alma ya da çatışma sahneleri üzerine kolayca kuruldu.

Koroya gelince, klasik dönemde sayısında bir değişiklik olmadı; koro şefi dahil, tragedya için on iki ila on beş kişiden, komedyası için yirmi dört kişiden oluşuyordu. Koronun (büyük-lüğünde hemen bir azalma olmasa da) oynadığı rolün önemi azaldı; başlangıçta, koro, şefinin sesiyle oyuncu ile konuşurdu; oyuncuyu fiziksel olarak çevreler, destekler ya da sorgulardı; oyuna hareket etmeden ancak yorum yaparak katılırdı; kısacası, olayla karşı karşıya kalan ve anlamaya çalışan insan topluluğuydu tam olarak. Bütün bu işlevler yavaş yavaş köreltildi ta ki günün birinde koronun bölümleri, oyunla hiçbir yapısal bağı olmayan ve yalnızca oyun aralarında icra edilen bölümler oluncaya kadar. Aslında burada aynı yöne giden üçlü bir hareket söz konusudur; zenginliğin ve vatandaşın isteğinin azalması (bunu gördük), yani zenginlerin *choregos* görevini üstlenmekteki tereddütleri; koronun işlevinin perde arası eğlencesine indirgenmesi; oyuncuların sayısının ve rolünün gelişmesi, psikolojik gerçeklik yönünde trajik sorgulamanın evrimi.

Yalnızca *dithyrambosta*, koro ve oyuncular dahil tüm icracılar maske takardı. Maskeler; macunlanmış, alçıyla kaplanmış, boyanmış kumaş parçalarına saç ve sakal eklenerek yapılırdı. Alın, çoğu zaman abartılı derecede çıkıntılıydı; bu alın çıkıntısına *onkos* denirdi. Bu maskelerin ifadesinin bir tarihi vardır; bu, aynı zamanda Antikçağ gerçekçiliğinin tarihidir. Aiskhylos döneminde, maskenin belirli bir ifadesi yoktu; alında hafif bir kırışıklık olan nötr bir yüzeydi; Helenistik dönemde ise, tam tersine, tragedyada maske son derece patetikti ve özellikler abartılı bir biçimde çarpıtılmıştı; özellikle komedyada, diğer özellikler (saç ya da ten rengi) yoluyla da maskeler tiplerine göre sınıflandırılmıştı ve her biri görünür bir biçimde bir göreve, bir yaşa ya da bir tutuma denk geliyordu; bunlar karakter maskeleriydi. Maskeler ne işe yarıyordu? Yüzeysel olarak kullanılış biçimlerini sıralayabiliriz: Karakter özelliklerinin uzaktan görülmesini sağlamak, kadınların rolünü de erkekler oynadığı için gerçek cinsiyetler arasındaki farkı saklamak. Ancak maskenin temeldeki işlevi dönemlere göre değişime uğramıştır şüphesiz; maske, Helenistik tiyatroda, tipolojisine göre, psikolojik özlerin bir metafiziği olarak kullanılıyordu; saklamıyordu, aksine açığa vuruyordu; gerçekten de günümüzdeki fondötenin öncülüdür maske. Ama önceleri, klasik dönemde, işlevi, bana göre, tam tersiydi; maske kafa karıştırıyordu; bunu, önce yüzün, nüansların, gülmelerin, gözyaşlarının hareketliliğini sansürleyip bu hareketliliğin yerine genel bile olsa hiçbir işaret koymadan yapıyordu; sonra da, sesi değiştirip derin, boğuk, tuhaf, başka bir dünyadan geliyormuş gibi kılıyordu; insan olanla olmayanın tumturaklı bir karışımı olarak, trajik yanılsamada birincil önemde bir işlevi vardı ve burada amaç tanrılarla insanlar arasındaki iletişimi okumaya açmaktı.

Aynı işlev, hem gerçek hem de gerçek dışı olan sahne kostümü için de geçerlidir. Gerçektir, çünkü yapısı gereği (tunik, pelerin, bir çeşit şaldan oluşan) Yunan giysisidir; en azından trajik versiyonunda gerçekdışıdır, çünkü bu kostüm aynı zamanda tanrının (Dionysos) ya da en azından büyük rahibinin giysisidir ve (renkleri ve süslemeleri düşünüldüğünde) gerçek hayatta elbette rastlanmayacak bir zenginliktedir (komedyadaki kos-

tümün gerçekdışılığı daha azdır; yalnızca kısaltılmış bir tunik, erkek karakterleri işaret eden deriden yapılmış fallusu açıkta bırakır). Bu temel kostümün dışında, bazı özel "simgeler", yani bir giyinme kodu taslağı da vardı; kralların kızıl pelerini, kahinlerin yünden uzun giysisi, fakirlerin yırtık pırtık kıyafetleri, matem ve felaketin siyah rengi gibi. En azından yüksek tabanlı ayakkabı anlamında, *kothornosa* gelince, Helenistik dönemin geç kalmış bir aksesuarıdır; oyuncunun giydiği bu tahta nalınlar boyunu daha uzun gösterirdi; bu da zamanla oyuncunun bedenini sahte bir biçimde daha iri gösterme yollarını (elbisenin altına yapıştırılmış sahte karın, sahte göğüs, *onkosun* abartılması) beraberinde getirdi.

Gerçekçi olma çabası (biz, modern olan diğerlerinin, bu tekniklere getirdiğimiz soru da budur) dekorda daha çabuk kendini göstermiştir. Başlangıçta, ilkel bir biçimde bir sunağı, mezarı ya da kayayı çağrıştıran ahşap yapıdan başka bir şey değildi dekor. Ancak Sophokles, sonra da Aiskhylos, son oyunlarında, ilk defa, dekor olarak *skeneyi* kapatacak şekilde sarkan ve hareket eden bir tuval üzerine çizilmiş sahne resmi kullandılar; düz zemin üzerine resim yapma işi, kısa süre sonra uzmanlaşmış desinatörlere, yani skenograflara bırakıldı. Bu merkezdeki (cepheden) dekora, 5. yüzyılın sonuna doğru iki yan dekor, periaktoylar eklendi; bunlar, kendi etrafında dönen üçgen prizmalardı ve olayın gereksinimleri doğrultusunda belli bir yüzü merkezdeki dekorla bağlantılı oluyordu. Yeni Komedyâ'dan itibaren, (seyirciye göre) sol taraftaki dekor, geleneksel olarak, uzaktaki yaban yerlerin uzantısıydı (Atina'da, Attika kırsal bölgesiydi); sağdaki ise hemen yakında olan yerlerdi (Pire istikameti idi). Maskelerde olduğu gibi, doğal olarak, temsil edilen yerlerin özetlenmiş bir tipolojisi kısa sürede oluştu; satirik drama için orman manzarası; komedyâ için ev; tragedyâ içinse tapınak, saray, savaş çadırı, kır ya da deniz manzarası söz konusuydu. Bu dekorların önünde, Roma tiyatrosundan önce perde bulunmasa da bazen bazı sahnelerin hazırlığı için belki hareketli bir paravan kullanılırdı.

Bu yaygın gerçekçilik zorlaması kuşaktan kuşağa geçerken daha da karmaşılaşır ve çok değerli bir teknikten, makinelerden, yardım alır. Helenistik dönemde, bu makineler çok karma-

şıktı; *ekkyklema* adı verilen düzenek, cinayet gibi iç mekândaki sahneleri görülebilir kıları; bu tekerlekli platform sayesinde cesetler sarayın kapılarından çıkarılıp seyircilerin gözü önüne getirilirdi. Bir diğeri, *mechane* ise tanrıların ve kahramanların sahnede uçmalarına olanak sağlardı; bu, taşıyıcı ipi, görünmesin diye, griye boyanan küçük ve ilkel bir vinçti. Tanrılar dinlenirken, *skenen*in üstündeki yükseltide, *theologeion*da, yani tanrıların konuşma yerinde görünürlerdi. *Distegia* (ya da “ikinci kat”), oyuncuların, binanın çatısı ya da üst katı ile zemini arasında, kendi aralarında iletişim kurdukları yükseltiydi (özellikle Euripides ve Aristophanes tiyatrosunda). Son olarak, zeminin altına inen karon basamaklarından ve hatta asansörlerden yeraltı tanrıları ve ölümler çıkardı. Çeşitliliğine karşın, bu makinelerin tek bir genel anlamı vardır: Ölümler diyarına, saraylara ya da Olympos’a ait “iç mekânları görünür kılmak”; bu makineler bir sırrı çözer, örneksemeyi derinleştirir, gösteri ile seyirci arasındaki mesafeyi siler; öyleyse makinelerin gelişmesinin antik dramının “burjuvalaşması” ile aynı zamana denk gelmesi mantıklıdır; işlevleri, (başta) gerçekçi ya da (sonda) sihirli değildir yalnızca, aynı zamanda psikolojiktir de.

Gerçekçi tiyatro mu? Tohumları çok çabuk atıldı; bu ilk trajik tiyatro hâlâ sayısız uzaklaştırma özellikleri (maskenin kişiliksizliği, kostüm geleneği, dekorun simgeselliği, oyuncu sayısının azlığı, koronun önemi) taşısa da, Aiskhylos’tan beri yaygınlaşmaya başlamıştı gerçekçi tiyatro. Ama ne olursa olsun, bir sanatın gerçekçiliği, seyircilerinin inanma derecesinin dışında tanımlanamaz; bu gerçekçilik, onu kabul eden zihinsel çerçevelere kaçınılmaz biçimde gönderme yapar. Güçlü bir inandırıcılığa eklenmiş anırtırma teknikleri, bir “diyalektik gerçekçilik” olarak adlandırabileceğimiz ve içinde yoğun bir simgesellikle dolaysız gerçeklik arasında sürekli gidip gelen bir teatral yanılsama barındıran şeyi ortaya çıkarır; *Oresteia*’yı seyredenlerin Erinyeslerin gelmesiyle korku içinde kaçtıkları söylenir, çünkü Aiskhylos *parodos* geleneğini bozarak bu tanrıçaları teker teker sahneye getirir. Bu hareket, işaret ettiğimiz gibi, ilk sinema seyircilerinin, trenin La Ciotat garına girişiyle, geri çekilmelerini hatırlatır bir biçimde; bir durumda ya da ötekinde, seyircinin tükettiği ne gerçekliktir

ne de kopyasıdır; buna, bir “gerçeküstülük”, göstergeleriyle ikiye katlanmış dünya da denebilir. Hiç şüphesiz, ilk antik Yunan tiyatrosunun gerçekçiliği, Aiskhylos’un, belki de Sophokles’in gerçekçiliği buradaydı. Ama bu çok yüksek düzeydeki anıştırma teknikleri (maskelerin anlatımcılığı, makinelerin karmaşıklığı, koronun önemini yitirmesi), aksi takdirde zayıf görünecek, en azından özenle oluşturulmuş bir inandırıcılıkla birleşince bambaşka bir gerçekçilik ortaya çıkardı; bu, büyük olasılıkla, Euripides ve haleflerinin gerçekçiliği idi. Burada gösterge, artık gerçek dünyaya değil, içerde olana gönderme yapar; gösterinin maddesel nitelikleri de kendi bütünlüğü içinde bir dekordur ve tam da *khoreia* kaybolmaya başladığı anda, akla yatkın olması istenen öğeleri basit “illüstrasyonlar” halini almıştır. Sahnede geçenler, gerçekliğin işareti değil, kopyasıdır artık; anlaşılıyor ki Racine, Euripides ile bir bağ kurmuştur ve 19. yüzyıl tiyatro akademiası kendini Aiskhylos’tan çok Sophokles’e yakın hissetmiştir.

Zira, içinde ne bulunmuş olursa olsun, bu tiyatro dört yüzyıldır bizi ilgilendirmeye devam etmektedir. Rönesans’tan bu yana, Camera Bardi müzisyenleri, şairleri ve amatörleri, Floransa’da, operayı yaratmak için *khoreianın* ilkelerinden ilham alır. Bilindiği gibi, 17. ve 18. yüzyıllarda, dramaturglarımızın başvurduğu temel kaynak antik Yunan dramatik yapıtlarıdır ve bu, yalnızca metinlerle sınırlı değildir, aynı zamanda tragedya sanatının ilkelerini, amaç ve araçlarını da içerir. Racine’in, Aristoteles’in *Poetika*’sındaki tragedyayla ilgili pasajlardan özenle alıntılar yaptığı ve Lessing ile *katharsis* tartışmasının yeniden ele alındığı bilinmektedir. Aristoteles’in modern tiyatroya kattığı şey, bir tragedya felsefesinden çok, akla dayalı bir kompozisyon tekniğidir (dönemin şiirsel sanatlar anlayışı budur); Aristoteles poetikasıdan bir çeşit tragedya *praxisi* çıkıyordu ve bu, bir drama zanaatçılığı fikrini inanılır kılıyordu; antik Yunan tragedyası, tüm şiirsel yaratının modeli, uygulaması ve, deyim yerindeyse, mükemmelliğe ulaşma yolu oluyordu. 19. ve 20. yüzyıllarda, en fazla düşünceye ışık tutan, klasiklerce göz ardı edilen, antik Yunan tiyatrosunun maddesel niteliklerinin ta kendisiydi; önceleri, aynı anda hem dinsel hem demokratik, hem ilkel hem incelikli, hem gerçeküstü hem gerçekçi, hem egzotik hem klasik olabilen

bu tiyatronun kökeni ve doğası, felsefi ve etnolojik düzlemde, Nietzsche'den George Thomson'a, hararetle sorgulanır; daha sonra, bu tiyatro (19. yüzyılın ortalarından itibaren) sahnede de oynanmaya başlanır; başlarda daha şatafatlı bir burjuva tiyatrosudur (bunlar, Comédie-Française'in "yeniden oluşturulma" çabalarının başlangıcıdır); sonraları, daha barbar ve daha tarihsel bir biçime bürünür. Bitirmek için bir söz söylemek gerekirse, Copeau'dan Vieux-Colombier'ye çeşitli çalışmalardan ve Sorbonne Üniversitesi'nin antik tiyatro grubu öğrencilerince oynanan *Persler*'in 1936'da gösteriminden bu yana, çağdaş denemelerin sayısı fazladır, ancak çoğu birbirleriyle çatışan ilkeler üzerine kurulmuştur.

Zira, bu tiyatroyu ilk haliyle yeniden oluşturmak mı yoksa günümüze uyarlamak mı gerekir, buna tamamıyla karar vermek mümkün olmamıştır hiçbir zaman. Günümüzde Shakespeare, Elizabeth dönemindeki gelenekler konusunda endişelenmeden ya da Racine, klasik dramaturjiye başvurulmadan oynanmaktadır; ancak Antikçağ'a ait kutlamanın gölgesi hep oradadır ve bizi büyüler; bu, şiddetli derecede fiziksel, aynı anda hem abartılı hem insani, eksiksiz bir gösterinin nostaljisi, tiyatro ve kent arasında iştirilmeyen bir uzlaşımın izidir. Bir şey yine de çok açıktır: Yeniden oluşturma olası değildir; çünkü, öncelikle, arkeoloji, özellikle koronun sanatsal işlevi konusunda bize eksik bilgiler sunar ve koronun bu işlevi modern sahnelemenin önünde en büyük engeldir; sonra da bilhassa, çünkü derin bilgiyle gün ışığına çıkartılmış olgular, dönemin düşünsel çerçevesi olan bütün bir dizgenin işlevlerinden başka bir şey değildir hiçbir zaman ve çünkü, bütünsellik düzeyinde, Tarih geri döndürülemez. Bu çerçeve olmadan işlevler kaybolur; yalıtılmış olgular, özler halini alır ve, istense de istenmese de, beklenmedik bir anlamlama ile donatılır; gerçek olgu çok çabuk bir yanlış yorum halini alır. Örneğin, antik Yunan müziği tek seslidir ve antik Yunanlar bundan başka müzik bilmezlerdi; ama, müziğinin çoksesli olduğu biz modernler için, her türlü tekseşlilik egzotiktir ve işte bu, antik Yunanların kuşkusuz istemeyecekleri kaçınılmaz bir anlamlandırmadır. Öyleyse, arkeolojinin bize sunduğu antik Yunan gösterisinde yanlış yoruma elverişli, tehlikeli olgular vardır; bunlar,

bir maskenin biçimi, bir melodinin tonu, bir müzik aletinin sesi gibi tam olarak gerçek olgular, özdeksel olgulardır.

Ama aynı zamanda yapısal işlevler, bağlantılar ve olgular da vardır; örneğin, konuşulan, şarkı olarak söylenen, tumturaklı bir biçimde konuşulanın arasındaki keskin ayrım ya da koronun cepheden, ihtişamlı estetik etkisi (Claudel, tam da kitap rahlelerinin ardındaki ozanlardan söz eder) ve esasen lirik işlevi. Bunlar, bana göre, bulmamız gereken, bulabileceğimiz karşıtlıklardır. Zira, bu tiyatro egzotizmi için değil, gerçekliği için bizi ilgilendirmektedir; ilgilenmemiz gereken yalnızca estetik özellikleri değil, düzenidir de. Bu gerçekliğin kendisi de bir işlevden başka bir şey olamaz; bu işlev ise modern bakışımızı çok eski bir toplumla birleştiren bağlantıdır; bu tiyatro bizi, bize uzak olduğu için ilgilendirmektedir. Öyleyse sorun artık, onu bize benzer kılmaktan çok ülkesini değiştirmek değildir; sorun, onu anlaşılır kılmaktır.

Histoire des spectacles'den alıntı

(Guy Dumur'ün yönetiminde yayımlanan

Encyclopédie de la Pléiade, Editions Gallimard, 1965)

Diderot, Brecht, Eisenstein

André Téchiné'ye

Antik Yunan'dan bu yana, matematik ve akustik arasında, statü ve tarih açısından bir benzerlik olduğunu hayal edelim. Gerçekten Pisagoryen olan bu uzamın, iki ya da üç bin yıl boyunca biraz baskılandığını da hayal edelim (gerçekten de Pisagor, Gizem'e adını veren kahramandı). Son olarak, yine bu aynı Yunanlardan itibaren, ilkinin karşısında başka bir bağlantının kurulduğunu ve öbürünü alt ederek sanat tarihinde sürekli bir biçimde galibiyeti aldığını hayal edelim; bu bağ da geometri ve tiyatro arasındaki bağ olsun. Tiyatro, tam da şeylerin izlendiği yeri hesaplayan uygulamadır; gösteriyi buraya koyarsam, seyirci bunu görür; başka bir yere koyarsam, seyirci bunu görmeyecek; ben de bu saklama etkisinden yararlanıp bir yanılsama üzerine oynayabilirim; sahne, optik ışın demetini engelleyen çizgidir, ışının duracağı yeri çizer ve, adeta, ışının dağılacığı eşiktir; böylece, müziğe karşı (metne karşı) kurulmuş olur *temsil*.

Temsil, doğrudan taklitle tanımlanmaz; "gerçek", "gerçeğe benzer", "suret" gibi kavramlardan kurtulsak da, "temsil" kavramı hep var olacaktır, çünkü bir özne (yazar, okur, seyirci ya da dikizci) *bakışını* bir ufka çevirecek ve orada, kendi gözünün (ya da zihninin) tepe noktası olacağı bir üçgenin tabanını kesitleyecektir. "Temsilin Organonu"nda (bugün bunu yazmak mümkün, çünkü *başka şey* çağrıştırır), bu Organon'da, kesitleme işinin hâkimiyeti ve kesitleyen öznenin birliği çift yönlü dayanak olarak var olacaktır. Dolayısıyla değişik sanat dallarının tözleri daha

az önemli olacaktır; tiyatro ve sinema (ses, stereofoni üzerine nadir bir araştırma yapmadıkça) geometrinin doğrudan ifadeleridir elbette; ama uzun süre önce prozodiyi, müziği bırakan klasik (okunabilen) yazınsal söylemin kendisi de, parçaları resmetmek için onları kesitlediği ölçüde, temsile dayalı, geometrik bir söylemdir; ayrıntılı bir biçimde anlatmak (diye söylerdi klasikler) “insanın zihnindeki tabloyu çizmesi”nden başka bir şey değildir. Tiyatro, resim sanatı, sinema, edebiyat, yani müzik dışındaki ve *dioptrik sanatlar* olarak adlandırılabilirler dışındaki bütün “sanat dalları”nı kavramamızı sağlayan *durum* işte oradadır, yani sahnede, tabloda, çekimde, dikdörtgen kesitindedir. (Karşı delil: Hiçbir şey, bir müzik metnine en ufak bir tablonun bile yerleştirilmesine olanak tanımaz, bunu ancak söz konusu metni indirgeyip dramatik türün boyunduruğu altına aldığınızda yapabilirsiniz; hiçbir şey o metindeki en ufak bir fetiş kesitlemenize olanak tanımaz, bunu ancak basmakalıp melodiler kullanarak o metnin değerini düşürdüğünüzde yapabilirsiniz.)

Bilindiği gibi, Diderot’nun tüm estetiği, tiyatro sahnesi ile resim tablosunu özdeşleştirmesinde yatar; mükemmel oyun, tabloların birbiri ardına gelmesidir, yani bir resim galerisidir, sergi salonudur; sahne, “ressama uygun gelen anların gelişiminde ne kadar varsa, o kadar gerçek tablo” sunar seyirciye. Tablo (resim, tiyatro ya da edebiyat tablosu), açıkça belirlenmiş kenarlarıyla saf, geri dönüşü olmayan, bozulamayan bir kesittir; etrafını saran her şey hiçliğe itilir ve adsız kalır; alanına soktuğu her şey ise öze, ışığa, görüntüye dönüşerek yücelir. Bu demiurgosvari ayırım, yüksek bir düşünceye işaret eder; tablonun düşünsel bir özelliği vardır; (ahlaki, toplumsal) bir şey söylemek istemektedir, ama nasıl söylenmesi gerektiğini bildiğini de söylemektedir; aynı zamanda hem anlam yüklü hem ön bilgi verir gibidir, hem etkiler hem etkilenir, hem duyguları harekete geçirir hem de duygu kanallarının bilincindedir. Brecht’in epik tiyatro sahnesi, Eisenstein’daki çekim, tablodur; bunlar, (*sofra kuruldu* der gibi) *kurulan sahneler*dir ve Diderot’nun kuram haline getirdiği dramatik birliğe tam olarak cevap verir. Bu sahneler, kesin çizgilerle kesetlenmiştir (Brecht’in İtalyan sahnesine gösterdiği hoşgörüyü ve açık hava tiyatrosu, arena tiyatrosu gibi sınırları belli olma-

yan tiyatroları küçümsemesini unutmayalım) ve bir anlam oluştururken bu anlamın üretilmesini de gözler önüne sererek görsel kesitle fikirsel kesit arasındaki örtüşmeyi sağlarlar. Hiçbir şey, Eisenstein'daki çekimi Greuze'ün tablosundan ayırmaz (yalnızca, tabii ki, her birinin tasarısı farklıdır: İlkinde toplumsal, ikincisinde ahlakidir); hiçbir şey, epik tiyatro sahnesini Eisenstein'daki çekimden ayırmaz (yalnızca, Brecht'te, tablo seyirciye, buna katılsın diye değil, bunu eleştirsin diye sunulur).

Tablo (bir kesitten ortaya çıktığına göre) bir fetiş nesnesi midir? Fikirsel anlam düzeyinde (İyilik, Başarı, Dava, doğru Tarihin zaferi) evet, ama kompozisyon düzeyinde hayır. Tam olarak söylemek gerekirse, fetiş teriminin yerini değiştirip kesimin sevgi dolu etkisini geri getiren *kompozisyonun* kendisidir. Diderot, bir kez daha, burada, bu arzu diyalektiğinin kuramcısıdır; "Composition" başlıklı makalesinde, şöyle yazar: İyi biçimde kompoze edilmiş bir tablo, tek bir bakış açısına kapatılmış bir bütündür; tablonun parçalarının hedefi aynıdır ve birbirleriyle uyuştukları için bir hayvan bedeninin uzuvlarının oluşturduğu bütün kadar gerçek bir bütün oluştururlar; öyle ki, kanvas üzerine rastgele, orantısız, düşüncesiz ve dağınık biçimde atılmış çok sayıda figürden oluşan bir resim *doğru kompozisyon* olarak adlandırılmayı, aynı resim taslağı üzerinde bacaklar, burun, gözlerle ilgili dağınık çalışmaların *portre* ya da hatta *insan figürü* olarak adlandırılmasından daha fazla hak etmez." İşte tablo fikrine açıkça dahil edilen beden, ama bedenın tamamı; gruplaşmış ve adeta kesimle birbirine mıknaatıslanmış organlar, bir aşkınlık adına, fetişe ait tüm yükü alan ve anlamın yüce ikamesi olan *figürün* aşkınlığı adına işlev görüyorlar; fetişize edilen de işte bu anlamdır. (Brecht sonrası tiyatrodada ve Eisenstein sonrası sinemada; tablonun dağınıklığına, "kompozisyon"un parçalara ayrılmasına, figürün "kısmi organlar"ının dolaşmasına, kısaca yapıtın metafizik anlamının, ama aynı zamanda da politik anlamının (ya da en azından bu anlamın *başka* bir politikaya taşınmasının) alıkonulmasına işaret eden sahne düzenleri bulmakta şüphesiz zorlanılmayacaktır.)

Brecht, (birbiri ardına gelen tablolarla ilerleyen) epik tiyatrodan, anlam ve eğlencenin tüm yükünün, bütüne değil de, her bir sahneye dayandığını açıkça belirtmiştir. Oyun düzeyinde, gelişme, olgunlaşma yoktur; tabii ki (hem de her tabloda verilen) fikrîsel bir anlamdan söz edilebilir, ancak nihai anlam yoktur; yalnızca, her biri yeterince inandırıcı güce sahip kesitler vardır. Aynı şey Eisenstein'da da söz konusudur; film, bölümlerden oluşan bir bitişiklik; her bir bölüm kesinlikle anlam yüklü ve estetik açıdan mükemmeldir; antoloji uğraşı olan bir sinemadır bu; öyle ki, fetişiste, zevk alması için kesmesi ve kaldırması gereken parçayı, noktalı çizgilerle, kendisi sunar (kimi sinemateklerde, *Potemkin Zırhlısı* için, filmin bir bölümünün eksik olduğu söyleniyor mu? –tabii ki çocuk arabasının olduğu sahne– kimi âşıklar tarafından adeta bir saç örgüsü, bir eldiven ya da bir kadın iç çamaşırı gibi kesilip çalınmıyor mu?). Eisenstein'ın asıl gücü şuna dayanır: *Her resim sıkıcı değildir*; anlamak ve zevk almak için bir sonrakini beklemek zorunda değilsinizdir; bu, diyalektik olmayan (bazı zevkler için gereken bu sabretme süresi), ama mükemmel anların bir toplamından oluşan sürekli bir coşkudur.

Doğal olarak, Diderot da, bu mükemmel an konusunda düşünmüştü (ve bunu idrak etmişti). Bir öykü anlatmak için, ressamın yalnızca bir anı vardır: Bu, kanvas üzerinde durduracağı andır; öyleyse bu anı, olabilecek en büyük anlam ve zevk verimini önceden sağlayarak çok iyi seçmelidir. İster istemez bütünsel olan bu an, yapay (gerçekdışı; gerçekçi bir sanat değildir bu) olacaktır; bu, tek bir bakışta (tiyatro ve sinemaya geçerse, tek bir yakalamada) şimdiki zamanın, geçmişin ve geleceğin, yani temsil edilen hareketin tarihsel anlamının okunacağı bir hiyeroglif olacaktır. Tamamıyla somut ve tamamıyla soyut olan bu can alıcı an, Lessing'in (*Laocoon*'da) *hamile an* diye adlandıracağı şeydir. Brecht'in tiyatrosu, Eisenstein'ın sineması, hamile anlar dizisidir; Cesaret Ana, oğlunu savaş için almaya gelen çavuşun verdiği madeni parayı ısırdığında ve bu çok kısa güvensizlik süresi yüzünden oğlunu kaybettiğinde, aynı zamanda hem tüccar olarak geçmişini hem de onu bekleyen geleceği gösterir; bütün çocukları, onun para kazanma körlüğü yüzünden ölecektir. Köylü kadın (*Genel Çizgi*'de) traktörü tamir ederken kullanmak için

etğini parçalarken, bu hareket taşıdığı öykü nedeniyle ağırlık kazanır; hamilelik, geçmişteki zaferi (traktör, bürokratik beceriksizlikten çok zor kazanılmıştır), şimdiki mücadeleyi ve dayanışmanın etkinliğini bir araya toplar. Hamile an, tam da, bütün bu yoklukların (anılar, dersler, sözler) varlığıdır ve bu yoklukların ritmi Tarih'i aynı zamanda hem anlaşılır hem de arzu edilir kılar.

Hamile an fikrini, Brecht'te, *toplumsal gestus* kavramında buluruz. *Toplumsal gestus* (tutucu eleştiri Brecht'in bu kavramını ne kadar alaya alsada kuramsal dramaturjinin ürettiği en zekice ve en açık kavramlardan biridir) ne demektir? İçinde bütün bir toplumsal durumu okuyabileceğimiz bir tavır ya da tavırların bir bütünüdür (ama hiçbir zaman el-kol hareketleri değildir). Bütün *gestuslar* toplumsal değildir; birinin, bir sinekten kurtulmak için yaptığı hareketlerde toplumsal bir şey yoktur; ama kötü giyimli aynı kişi bekçi köpekleriyle mücadele ediyorsa, *gestus* toplumsal olur. Satıcı kadının kendisine verilen paranın sahte olup olmadığını kontrol etme hareketi bir *toplumsal gestustur*; *Genel Çizgi*'nin bürokratinin resmi evrakları abartılı hareketlerle imzalaması da bir *toplumsal gestustur*. Toplumsal *gestusları* nereye kadar götürebiliriz? Çok uzağa; dilin kendisine; Brecht'e göre, bir dil, konuşan kişinin ötekilere karşı takındığı belli tavırları belirttiğinde jestüel olabilir; "Gözün sana rahatsızlık veriyorsa, çıkar yerinden" sözü, "Sana rahatsızlık veren gözü çıkar yerinden" sözünden daha jestüeldir; çünkü tümcenin dizilişi, birleşik yapılmayıp, kehanet ve intikamla ilgili bir duruma gönderme yapar. Retorik biçimler de jestüel olabilir; işte bu yüzden Eisenstein'ın sanatını (Brecht'in sanatını da) "biçimselleşmeci" ya da "estetik" diye eleştirmek anlamsızdır; biçim, estetik, retorik, bilinçli olarak kullanılırsa toplumsal açıdan sorumluluk taşıyabilir. Temsil (burada bundan söz ettiğimize göre), kaçınılmaz olarak *toplumsal gestusla* dikkate alınmalıdır; "temsil ediliyorsa" (kesiliyorsa, tablonun sınırları çiziliyorsa ve bütünsellik devam etmiyorsa), hareketin toplumsal olup olmadığına (belli bir topluma değil de, İnsan'a gönderme yapıyorsa) karar vermek gerekir.

Tabloda (sahne, çekimde) oyuncu ne yapar? Tablo, fikirselsel bir anlamın sunumu olduğuna göre, oyuncu tam da anlamın bilgi

birikimini sunmalıdır; çünkü anlam, kendi hilelerini taşımasaydı, fikirsel olmayacaktı. Oyuncunun, alışılmamış bir ekle, sahneye koyması gereken bilgi birikimi, ne onun insani bilgi birikimidir (gözyaşları Mutsuz'un ruh haline gönderme yapmaz yalnızca) ne de oyunculuk bilgisidir (iyi rol yaptığını göstermemelidir). Oyuncu, ("gerçeklik", "insanlık" batağına saplanmış) seyircinin hizmetinde olmadığını ve anlamı kendi düşüncelliğine yönlendirdiğini kanıtlamalıdır. Oyuncunun, anlam ustasının bu hâkimiyeti, Brecht'te açıkça görülür; zaten Brecht buna "uzaklaştırma" adını vererek kuramsallaştırmıştır. Bu, Eisenstein'da (en azından, burada gönderme yaptığım *Genel Çizgi*'nin yazarında) daha az görülür değildir ve (Brecht'in istediği sanat gibi) törensel, ritüel bir sanat sonucu değil, oyuncunun tüm hareketlerini (sıkılan yumruklar, aleti tutan eller, bürokratin makamında köylülerin gösterilmesi vb.) durmadan gösteren toplumsal *gestus*un ayak diremesiyle gerçekleşmektedir. Bununla beraber, Eisenstein'da, tıpkı (Diderot'un gözünde örnek ressam olan) Greuze'de olduğu gibi, oyuncunun en acınası (patetik) ifadeleri edindiği ve bu acıma duygusu uyandıran niteliğin (pathos) oldukça az "uzaklaştırıcı" görünebileceği de gerçektir; ama uzaklaştırma tamamen Brecht'e özgü, onun için elzem bir yöntemdir, çünkü seyirci tarafından eleştirilmesi gereken bir tablo sunar Brecht; diğer ikisinde ise, oyuncu uzaklaşmak zorunda değildir; sunması gereken ülküsel bir değerdir ve oyuncunun, kendi yorumlarının aşırılığında, bu değer nasıl üretildiğini "belli etmesi", hissedilir, düşünsel olarak görünür kılması yeterlidir; o halde, ifade, doğal bir niteliğe değil, bir fikre işaret eder ve işte bu yüzden abartılıdır. Burada, Actor's Studio'nun yüz ifadeleri konusundan epey uzaktayız; bu konuda çok övgü alan sıkı kuralların, oyuncunun kişisel başarısından başka bir anlamı yoktur (buna, *Paris'te Son Tango*'da Brando'nun yüz ifadelerini örnek gösteriyorum).

*

Tablonun bir "konu"sı (İngilizce: *Topic*) var mıdır? Asla; bir anlamı vardır, ama bir konusu yoktur. Anlam, toplumsal *gestusta* (hamile anda) başlar; *gestus* dışında, yalnızca belirsizlik ve anlamsızlık vardır. "Bir biçimde" der Brecht, "konularda her za-

man bir çeşit saflık vardır, nitelikten yoksundurlar biraz. İçleri boştur ve bir bakıma kendi kendilerine yeterler. Yalnızca toplumsal *gestus* (eleştiri, kurnazlık, ironi, propaganda vb.) insani öğeyi işaret eder.” Diderot ise şunu ekler (bu şekilde denebilirse): Ressamın ya da dramaturgun yaratılması konunun seçimi değildir; bu, hamile anın, tablonun seçiminde yatmaktadır. Neticede, Eisenstein’ın “konular”ını, “yapmış olması gerektiği gibi” (bugünkü eleştiricileri böyle diyor) sosyalizmin kurulmasının bugününden değil de (*Genel Çizgi* için hariç), Rusya’nın ve Devrim’in geçmiş tarihinden almış olması çok da önemli değildir; zırlı (gemi) ya da çarın önemi azdır; bunlar yalnızca belirsiz ve içi boş “konular”dır; önemi olan tek şey *gestus*, yani hareketin eleştirel bir bakış açısıyla gösterilmesi ve bu hareketin ait olduğu zamana, toplumsal hilesinin apaçık olduğu bir metne kaydedilmesidir; konu, ne bir şey ekler ne de çıkarır. Günümüzde, “konu”su uyuşturucu olan, uyuşturucu “hakkında” kaç tane film vardır? Ama bu içi boş bir konudur; toplumsal *gestus* olmadan, uyuşturucu bir anlam ifade etmez ya da, daha doğrusu, anlamında belirsiz ve içi boş, sonsuz bir nitelik vardır: “Uyuşturucu iktidarsızlığa yol açar” (*Trash*), “uyuşturucu intihara yol açar” (*Absences répétées*). Konu, yanlış bir kesittir; neden bu konu da, bir diğeri değil? Anlam, harekette ve hareketlerin eşgüdümünde kurulduğunda, yapıt yalnızca tabloda başlar. *Cesaret Ana*’yı ele alın: “Konu”sunun Otuz Yıl Savaşları ya da hatta genel olarak savaşı kınama olduğunu düşünüyorsanız, yanlış anladığınızdan emin olabilirsiniz; *gestusu* orada değil, savaş sayesinde yaşayacağını zanneden ve savaş yüzünden ölen tüccar kadının körlüğündedir; daha da fazla, izleyici olarak benim, bu körlüğe *bakışım*dadır *gestus*.

Tiyatroda, sinemada, geleneksel edebiyatta, şeyler hep *bir yerden* görülür; bu, temsilin geometrik temelidir; bu tabloyu kesmek için fetişist bir konu gerekir. Bu kaynak yeri de her zaman Yasa’dır: Toplumun yasası, savaşın yasası, anlamın yasası. Böylece devrimci tüm sanatlar; temsili, yasal olacaktır. Temsilin gerçekten kaynaktan yoksun olması ve temsil olmaya devam ederek geometrik niteliğini aşması için ödenecek bedel çok yüksektir, hatta ölümden daha az değildir. Dreyer’in *Vampyr*’inde, bir arkadaşım

belirtmişti, kamera evden mezarlığa gider ve ölünün gördüklerini kaydeder; temsilin bozulduğu en uç nokta işte böyle bir şeydir; seyirci kendine bir konum bulamaz, çünkü kendi gözünü ölünün kapalı gözleriyle özdeşleştiremez; tablonun bir çıkış noktası, dayanağı yoktur ve bir açıklıktır. Bu sınırın berisinde olup biten her şey (ve bu durum Brecht ve Eisenstein'da söz konusudur) yalnızca yasal olabilir; sonunda, epik sahneyi, film çekimini kesen Grup Yasa'sıdır; bakan, kadrajlayan, odaklayan, gözler önüne seren bu Yasa'dır. Burada, Eisenstein ve Brecht, yine Diderot'ya katılırlar (Diderot yerel burjuva trajedisinin kurucusudur; halefleri Eisenstein ve Brecht ise sosyalist bir sanatın kurucularıdır). Aslında Diderot, resim sanatında; *katharsis*le ilgili, anlamın ölküsellliğini amaçlayan esas uygulamaları, tamamen taklitle ve hikâyeyle ilgili daha önemsiz uygulamalardan ayırıyordu: Bir tarafta Greuze, diğer tarafta ise Chardin vardı. Diğer bir deyişle, ilerleme kaydedilen bir dönemde, her sanat bilimi (Chardin) bir metafizikle (Greuze) taçlandırılmalıdır. Brecht'te ve Eisenstein'da, Chardin ve Greuze bir aradadır (daha da karmaşığı, Brecht, bunu seyircisinin gözü önüne koyarak Chardin'in Greuze'ü olmayı seyircisine bırakır). Henüz huzuru bulamamış bir toplumda, sanat nasıl metafizik, yani anlam yüklü, okunabilir, temsili, fetişist olmayı bırakacaktır? Ne zaman müzik, Metin bizde olacaktır?

*

Brecht, Diderot hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmiyormuş gibi görünüyor (belki, ancak, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*'i biliyordu). Buna rağmen, hayli olumsal bir biçimde, henüz önerilmiş üçlü ilişkiyi onaylayan kendisiydi. 1937'ye doğru, Brecht, bir *Diderot Derneği* kurmayı düşünür; burada tiyatroyla ilgili tecrübeler ve çalışmalar toplanacaktır; çünkü, Brecht, şüphesiz, Diderot'da önemli bir materyalist filozof figürünün yanında, eğlendirme ve öğretmeyi eşit derecede vermeyi amaçlayan kuramıyla bir tiyatro adamı figürü de görüyordu. Brecht bu Derneğin programını oluşturdu ve bunu gönderilmek üzere bir kitapçık haline getirdi. Kime gönderilecekti? Piscator'a, Jean Renoir'a, Eisenstein'a.

1973, *Revue d'esthétique*

(Okumalar: Gösterge

Harfin Ruhu

Massin'in kitabı, güzel bir bilgi ve resim ansiklopedisidir. Bu kitabın konusu Harf midir? Şüphesiz evet: Latin alfabesi harfidir ve reklamla ya da resimle ilgili alanında ve simgesel başkalaşım görevindeyken ele alınmıştır. Yalnız, basitmiş gibi görünen, tanımlaması ve sıralaması kolay olan bu nesne, bir tür şeytani özellikler de barındırır; her yere ve en çok da kendi tersine gider; işte çelişkili gösteren (*enantiosème*) dediğimiz şey bu. Zira, Harf, bir yandan, adına her tür aşırılığın azaltılabileceği Yasa'yı yürürlüğe koyar ("Size rica ediyorum, metnin harfine uyunuz"), ama, öte yandan da, yüzyıllardır, tıpkı Massin'in gösterdiği gibi, hiç bıkmadan bir simgeler silsilesi ortaya çıkarır; bir yandan dili, tüm yazılı dili, (Fransızca dilindeki) yirmi altı yazı karakterinin boyunduruğunda "tutar" ve bu karakterlerin kendileri de düz ve eğri çizgilerden oluşan bir düzenlemeden başka bir şey değildir; ama, öte yandan da, bir kozmografi gibi geniş bir imgeler bütünü'nün çıkış noktasıdır; bir yandan, en uç noktadaki sansür anlamına gelir (Harf, senin adına ne suçlar işlenmiştir!), öte yandan da, en uç noktadaki hazdır (tüm şiirler, tüm bilinçdışı, harfe geri dönüştür); harf, aynı zamanda hem tasarımcıyı, hem dilbilimciyi, hem ressamı, hem hukuk adamını, hem reklam yazarını, hem de öğrenciyi ilgilendirir. *Harf öldürür de ruh hayat mı verir?* Tam olarak, harfe hayat veren, harfe ait bir ruh olmasaydı, ya da en uç noktadaki simgenin yine harfin kendisi olduğu ortaya çıkmısaydı her şey nasıl basit olacaktı. Massin'in bize gösteriver-

diği de işte, harf ile figür arasındaki bu döngüsel yol. Kitabı, tüm başarılı ansiklopediler gibi (bu ansiklopedi, binden fazla resim içerdii için hepsinden daha da değerli hatta), bizi bazı önyargılarımızı düzeltmeye zorluyor; (konusu gösteren olduğuna göre) bu, yararlı, ama bir yandan da tehlikeli bir kitap.

Öncelikle, Ortaçağ'ın kitap kopyalama atölyelerinden Beatles'ın *Yellow Submarine* şarkısına kadar tüm yüzyıllardan gelen, resmedilmiş bu yüzlerce harfin arasında gezinirken, harfin ses olmadığını yeterince açık bir biçimde görüyorsunuz; dilbilim, dili sözden çıkarır, yazı ise dilin bir düzenlemesidir yalnızca; Massin'in kitabı buna itiraz eder; harfin oluşumu ve gelişimi (nerden geldiği ve sınırsız olarak, bitip tükenmeden nereye gittiği) sesbirimden bağımsızdır. Harf-figürlerin çarpıcı biçimde yayılması, sözcüğün harfin tek sınırı, tek sonucu, tek aşkınlığı olmadığını söyler. Harfler, sözcük oluşturmaya mı yarar? Şüphesiz evet, ama başka bir şeye de yarar. Neye? Okuma-yazma öğrenme kitaplarına. Alfabe, ona özgünlüğünü sağlayan, burada yeterince yüklemle donatılmış özerk bir dizgedir; "grotesk, diabolik, komik, yeni, sihirli" vb. alfabeler vardır; kısacası, alfabe, işlevi ve teknik yeri onu tüketmeyen bir nesnedir; bir gösteren zinciridir; gösterenin değil de anlamın dışında bir dizimdir. Massin'in sözünü ettiği tüm sanatçılar (rahipler, taşbaskıcılar, ressamalar, tasarımcılar), birinci eklemeden ikincisine, harften sözcüğe doğal bir biçimde gidiyor görünen yolu tıka mışlar ve başka bir yol tutturmuşlardır; bu yol, dilin değil yazının, iletişimin değil göstermenin yoludur; bu, dilin sözde erekliliklerinin kenarında ve oradan tam da oyunun ortasında yer alan bir serüvendir.

Massin'in kitabında ikinci olarak ele alınan (ama diğerinden daha az önemli olmayan) ve üzerine düşünölen bir diğer nesne de metafordur. Massin'in söylediği gibi, her çağdan yüzlerce sanatçı tarafından canlandırılan alfabemizin yirmi altı harfi, harften başka şeyle metaforik bir ilişki içine konulmuştur; örneğin, hayvanlarla (kuşlar, balıklar, yılanlar, tavşanlar, bir D, bir E, bir K, bir L, vb. çizmek için bazen birileri diğerlerini yer), insanlarla (gölgeler, uzuvlar, duruşlar), canavarlarla, bitkilerle (çiçekler, tomurcuklar, gövdeler), aletlerle (makaslar, budama bıçakları, tırpanlar, gözlükler, tripodlar, vb.). Böylece, doğal ve insan yapımı

ürünlerden oluşan bir katalog, alfabenin kısa listesini ikiye katlar; bütün dünya harfin içine katılır ve harf dünyanın halısında bir resim halini alır.

Metaforu oluşturan bazı özellikler de böylece örneklenir, açıklığa kavuşturulur, düzeltilir. Öncelikle, harf ve dünya arasında bir tür minimal örnekseme, yani etraflıca örneksemeye dayalı değil de, sade bir biçimde orantıya dayalı bir ilişki olan ve Jakobson'un diyagram olarak adlandırdığı şeyin önemi üzerinde duralım. Böylelikle, genel olarak, Massin'in bize değerli bir koleksiyonunu (çünkü bu konuda hep konuşulur, ancak yalnızca Apollinaire'inkiler bilinir) sunduğu kaligramlar ya da nesne biçimindeki şiirler üzerinde duralım. Sonra da resim-göstergenin *polisemik*, yani çok anlamlı (*pansemik* diyebilirdik) doğasına değinelim; dilbilimsel rolünden (tek bir sözcüğün parçası olmak) sıyrılmış bir harf her şeyi söyleyebilir; anlamın simgenin altında yıkıldığı bu barok bölgede, aynı harf iki zıt anlama birden gelebilir (görünüşe bakılırsa, Arap dilinde, J. Berque ve J.P. Charnay'nin önemli bir kitap ayırdığı bu *ad'dâd*lar, yani bu zıt anlamlara gelen gösterenler mevcut); Hugo için Z şimşektir, Tanrı'dır; ama Balzac için kötü harftir, sapkınlığın harfidir. Ne yazık ki Massin (yapması mümkün olduğu halde) bize, tek bir harfin yaygın ve asırlık tüm dizisinin bir özetini vermemiş; örneğin burada, M harfinin tüm figürleri, Gotik ustasının üç meleğinden Megeve'in karlı iki tepesine kadar uzanıyor (bir reklamda) ve arada, bir yaba, yüzüstü uzanarak oyluklarını yukarı kaldırmış ve kalçaları görünen bir adam, ressam ve şövalesi ile bir çarşaf germeye hazırlanan iki ev hanımından geçiyor.

Zira -bu da metafor üzerine bu resimlerle ilgili dersin üçüncü bölümünü oluşturuyor- açık bir biçimde ortadadır ki mantıksızlık, dışadönüm, yer değiştirme ve çağrışımlar yoluyla, harf artık resmin kökeni değildir; sözceden sözcelemeye, sözden yazıya geçiliyorsa *hiçbir metaforun kökeni yoktur*; örneksemeye dayalı ilişki döngüseldir, öğeler arasında herhangi bir üstünlük söz konusu değildir; ele alınan kavramlar *değişkendir*; sunulan göstergelerde, kim *başlar*, insan mı yoksa harf mi? Massin metafor konusuna harfle başlar; maalesef kitaplarımız için bir "konu" belirlememiz gerekir; ama konuya diğer uçtan da girebilir ve

harf bir insan, nesne, bitki *türü* yapılabilir. Harf, neticede, dizesel, nedensiz bir köprübaşdır, çünkü söylemin *başlaması* gerekir (bu henüz incelemediğimiz bir kısıtlamadır); ama örneğin şairler ve mistagoglar gibi, harfin (yazının) dünyayı kurduğunu düşünürsek, bu baş aynı zamanda bir çıkış da olabilir. Metaforun yayılmasına bir köken belirlemek her zaman bir seçenektir; bu seçenek metafizik ve ideolojiktir. Buradan kökenlerin tersine dönmesinin önemini çıkarabiliriz (psikanalizin harfin kendisi üzerinde çalışması gibi). Massin bunu bize resimlerle durmaksızın söylüyor aslında; birbirinin yanından ve içinden geçen değişken gösterge zincirleri var yalnızca; yazı *havada* kalıyor. Harfle figürün ilişkisini düşünün; her türlü mantık tükenmiştir orada: 1) Harf figürdür; I harfi bir kum saatidir artık; 2) kılıcın kınına girmesi gibi figür harfin içindedir, tıpkı bu, birbirinin üstünde iki akrobatın bir O harfi oluşturmaları gibi (Erte, değerli alfabesinde bu üst üste binme konusundan oldukça yararlanmıştır; maalesef Massin buna değinmiyor); 3) harf figürün içindedir (resimli bulmacalardaki gibi); simgeyi durdurmadığımızı göre değişiklik yapılabilir; I harfi bir bıçağı simgeleyebilir, ama bıçak da yalnızca bir çıkış noktasıdır ve sonunda, psikanalizin de göstermiş olduğu gibi, (bilinçdışınız için önemli olan herhangi bir sözcükte yer alan) I'yı yeniden bulabilirsiniz:

Bütün bunlar bize Massin'in kitabının gösterenle ilgili mevcut yaklaşıma ne kadar çok öge kattığını söyler. Yazı harflerden oluşur, bu kesin. Peki harfler neyden oluşur? Alfabemizle ilgili bilinmeyen, tarihsel bir cevap aranabilir; ama aynı zamanda sorudan, kökenle ilgili sorunun yönünü değiştirmek ve dayanağını her zaman kötü bir biçimde belirlediğimiz *aradakinin*, yani değişken ilişkinin kademeli bir kavramlaştırmasını sağlamak amacıyla da yararlanabiliriz. Kavrama dayalı bir uygarlık olan Doğu'da, birini diğerine atfetmeksizin yazı ile resim *arasında* olan şey belirlenir. Bu, baba soylu, medeni, zihinsel, bilimsel Yaşamız olan hısımlıkla ilgili alçak yasadan kurtulmamızı sağlar; bu ayırıcı yasa nedeniyle grafik sanatçıları o tarafa, ressamları diğer tarafa ve romancıları bir tarafa, şairleri diğer tarafa göndeririz. Oysa yazı *tektir*; yazının her yerde temelini oluşturan süreksizlik, yazdıklarımızı, resmettiklerimizi, çizdiklerimizi tek

bir metin yapar. İşte Massin'in kitabının bana göstermiş olduğu şey budur. Bize düşen, bu önemli alanı sansürlememek ve bu harf-figürlere ait devasa bütünü bir mantıksızlıklar ve rüyalar galerisine indirgememektir. Barok olarak adlandırılabilir olan (hümanistleri anlamamızı sağlaması için) uygun bulduğumuz *sınır*, yazarın da, ressamın da, grafik sanatçısının da, tek bir sözcükte metin icracısının da, çalışması gereken yerin ta kendisidir.

1970, *La Quinzaine littéraire*

Erté
ya da
Harfi Harfine

Hakikat

Sanatçılar, tanınmak için ufak bir mitolojik araftan geçmelidir; sanatçıları, öncüsü, kurucusu, tanığı ya da simgesi oldukları söylenen bir nesneyle, bir ekolle, bir modayla, bir dönemle otomatik olarak bağdaştırabilmeliyiz; tek kelimeyle, onları kolayca *sınıflandırabilmeli*, bir türü, cinsine tabi tutar gibi ortak bir isim altında birleştirebilmeliyiz.

Erté'nin arafı Kadındır. Erte elbette çok kadın çizmiştir; aslında, sanki kendini kadınlardan koparamıyormuş gibi (ruh ya da aksesuar, saplantı ya da eşya), sanki Kadın onun eskizlerini kendi adının zarif yazısından daha kesin bir biçimde imzalıyormuş gibi, kadınlardan başka da bir şey çizmemiştir doğrusunu söylemek gerekirse. Erté'nin herhangi bir büyük kompozisyonuna (belli bir sayıda vardır) bakalım; dekoratif karmaşıklık, hassas ve barok coşku, çizgileri peşinden sürükleyen soyut üstünlük, size bu sırada, tıpkı bir resimli bulmaca gibi şöyle der: *Kadını Arayın*. Her zaman da bulunur; kadın ordadır, gerektiğinde minicik, bir motifin merkezinde uzanmıştır; ancak motif yerini aldığı anda, kadın, tüm uzamın dengesini bozacak ve yönünü tapınıldığı (değilse işkence edildiği) sunağa çevirecektir. Kadın figüründeki bu değişmez yöntem, kuşkusuz Erté'nin modacı olmasından kaynaklanır; ama

moda alanında çalışmış olması sanatçının mitolojik yoğunluğunu da artırır, çünkü Moda, modernliğin ruhunun, estetik, erotik ve düşsel deneyimlerinin okunabileceğinin inanıldığı en iyi alanlardan biridir. Erté de bir yarım yüzyıl hiç durmadan Moda (ve bu alana ilham kaynağı olan ya da bağımlı olan Gösteri) alanıyla ilgilenmiştir ve bu alan da kurumsal olarak (yani toplumun tamamının lütfundan ve gönül borcundan yararlanarak) kontrollü deneyler yoluyla Kadın türünün korunduğu, dönüşüme uğradığı ve arındığı bir tür doğa parkı, hayvan doğal yaşam parkı oluşturur. Kısaca, ender durumlarda, sanatçının durumu (uygulama, işlev ve yetenek kombinasyonu) daha açık olmuştur; Erté saf ve tam, tarihsel açıdan sade, türdeş ve bizzat en prestijli elçilerinin adıyla (Mata Hari, Paul Poiret, Hollywood, Harper's Bazaar) özetlenen dönemine ait başlıca etkinlikler (Macera, Moda, Sinema ve Basın) yoluyla bellibaşlı noktalarla tanımlanmış bir dünyaya tamamen ve ahenkli bir biçimde uyum sağlamış bir kişiliktir; bu dünyanın da merkezinde, moda tarihinin en güçlü biçimde kişiselleştirilmiş yıllarından biri yer alır: 1925. Erté'nin mitolojisi o kadar saftır ki, o kadar doludur ki, döneminin Kadını o mu yarattı yoksa bunu yakalamayı mı başardı, bir tarihin tanığı mı yoksa yaratıcısı mı, bir kahraman mı yoksa bir mitolog mu artık bilinmez (artık bunu sormak da akla gelmez).

Ama yine de şunu sorabiliriz: Acaba Kadının bu saplantılı figürasyonunda Kadın mı söz konusudur? Elli yıldan fazla bir süredir Erté'nin anlattığı, çizimden çizime, Paul Poiret'nin dikiş atölyesinden (yaklaşık 1913) New York televizyonuna (1968) uzanan öykünün ilk ve son nesnesi midir (her gösterge uzamı dönüşel olduğuna göre) Kadın? Modanın göze çarpan bir özelliği insanı düşündürür; Erté Kadını *aramamaktadır*; Kadını, anında yeniden yaparak ve adeta, aynı figürü sonsuzluğa taşıyarak çoğaltacak doğru bir aynanın bakış açısında suretini çıkartarak vermektedir; bu binlerce kadın arasında, simgesel olarak yoğunluk ve gizeme tanıklık edecek, kadın bedeni üzerinde hiçbir *çeşitleme* çalışması yoktur. Erté'nin Kadını en azından bir öz müdür? Kesinlikle hayır: Erté'nin ikonografisinin çıkış noktası olan Moda mankeni (ve bu, söz konusu ikonografiyi eksiltmez) mantık ya da doğaya dayalı bir fikir değildir; uzun bir felsefi araştırma ya

da yaratıcı drama sonrasında idrak edilmiş ve vücut bulmuş bir sır da değildir; yalnızca, bir teknikten doğmuş ve bir kodla normalleştirilmiş bir markadır, bir ibaredir. Erté'nin Kadını bir simge de değildir; yani, görünüşünde yaratıcısının ya da okurunun hayali dürtülerini barındıracak bir bedenin yenilenmiş ifadesi (ressamların ve yazarların Romantik Kadınında olduğu gibi) değildir. Erté'nin Kadını, bir rakamdır, geleneksel bir kadınsılığa gönderme yapan (bir toplumsal antlaşmayı riske atarak) bir göstergedir; çünkü duyumsal olanın ifadesi değil, iletişimin, net bilginin, anlaşılır olana geçişin saf nesnesidir Erté'nin Kadını. Bu sayısız kadın, bir fikrin, hayali deneylerin portreleri değildir; tam tersine, bir dönemin dilinde yerini alan ve dilbilimsel belleğimizi oluşturarak bu dönemden söz etmemizi sağlayan (ki bu büyük bir nimettir) özdeş bir biçimbirim kazancıdır; göstergeler belleği olmadan konuşmamız mümkün olacak mıydı? Başka şeylerden konuşmak için, Kadının bir göstergesine, gösterge olarak Kadına ihtiyaç duymuyor muyuz? Erté, gösterge kurucusu, dil yaratıcısı olarak saygı görmelidir, tıpkı Platon'un bir tanrıyla kıyasladığı Logothet gibi.

Siluet

Bu kadın göstergesini inşa etmek için son derece önemli bir şeyi de feda etmek gerekiyordu ve bu, sırlarla dolu, bilinçdışının temel alanı olan bedendi. Doğal olarak, insan bedeninin bir tasarımını tamamıyla soyutlamak (saf göstergeye dönüştürmek) imkânsızdır; çocuk, bir ansiklopedideki anatomik plan ve kesitlere bakarak bile hayal kurmayı başarabilir. Bu nedenle, Erté'nin anlambilimi –buna onun somatografisi de diyebiliriz– zarif (ancak devamlı) ahlaklılığına karşın birtakım (doğrusunu söylemek gerekirse nadir) fetiş bölgesi içerir; şaşırtıcı *Bijou pour un doigt* [Bir parmak için mücevher] (beşinci parmak: Başlangıçta kazı-cı parmakken daha sonra simgesel olarak terfi ederek, hiçbir ağır işte kırılmaması gereken küçük parmak tırnağını çok fazla uzatan kişiler arasında, toplumun üst tabakasını işaret eden parmak) çiziminde, bedenden kesilmiş (bu, fetişin özelliğidir) ve

sonuçta (normal olarak parmaktan geçmek yerine) fallik (iğdiş edici) bir bandaj gibi parmağın uç tarafına takılmış mücevherle belirlenmiş parmak; hem makul hem zarif, hem sivri hem kıvrımlı, hem eğri hem dik nefis bir ayakkabıyla yalnızca bir kere ama örnek niteliğinde belirlenmiş (bir nesneyi bir resmin *öznesi* yapmak, onu fetişleştirmek değil midir her zaman?), tek başına sunulmuş, profilden bir gemi ya da ev gibi duran, bir ev gibi hoş, bir gemi gibi zarif, ayak tabii ki; sonunda da, oradan çıkan elbise kuyruğunun coşkusuyla vurgulanmış kalçalar (Erté tarafından yazılmış alfabenin R harfinde) ve *Guadalquivir* kostümünde olduğu gibi, sanatçının aynı kuyruğu kalçaların üzerine değil de omuzlara ekleyerek kuyruğa yüklediği inkâr edici bir yer değiştirme yoluyla çoğunlukla savuşturulan (dolayısıyla da aşırı derecede işaret edilen) kalçalar. Bunlar, sanatçının, denebilir ki, yanından geçerken dikkat çeken, oldukça sıradan fetişler; ancak Erté için özellikle fetiş olan ve yapıtının özelliğini oluşturan şey, fetiş organların klasik koleksiyonunda gözden kaçan bedenin bir yeridir, belli belirsiz bir yerdir; fetiş sınırı, gönülsüz simge, çok daha samimiyetle gösterge, doğadan çok sanatın ürünüdür bu. Okura; kadın bedenini, kendi arzusuna ve menfaatine uygun bir sahnede, hayali olarak kullanma, o bedenle isteğini yapma, o bedeni gelecek zamanda düşünme imkânı verdiği için şüphesiz fetiştir; öte yandan da, bedeninin parçalara ayrılmasından (fetiş, tanım gereği *bir parçadır*) ileri gelmektense bedenin bütün, eksiksiz biçimi olduğu için fetişin inkârıdır. Görünür bir biçimde Erté'ye has, fetiş ve gösterge arasındaki bu yer (bu biçim), Erté'nin devamlı bir tasarımını sağladığı *siluettir*.

Siluet sözcüğü, etimolojisi gereği (en azından Fransızcada), hem anatomiyle hem de anlambilimle ilgili tuhaf bir nesnedir; bariz bir biçimde bedenin resim olmuş halidir; bir yandan ana hatları özenle çizilmiştir, öte yandan içi boşdur. Bu resim-beden, esas olarak (işlevi gereği) toplumsal bir göstergedir (Fransa Maliye Bakanlığı Başmüfettişi Etienne de Silhouette'in ressamlarının resimlerine verdikleri anlam da buydu); hiçbir biçimde cinsellik (ve cinsellikle ilgili simgesel alternatifler) içermemektedir; siluet, birinin yerine geçse de, hiçbir zaman çıplak değildir; silueti soyamazsınız; bunun nedeni çok fazla gizemli oluşu değil,

gerçek resmin aksine yalnızca çizgi (gösterge) oluşudur. Erté'nin silüetleri (hiçbir zaman taslak halinde, karakalem çizimler değildir, hepsi hayran bırakacak biçimde rötuşlanmıştır) türünün sınırındır; onlara *hayran* kalırsınız (arzu da uyandırabilirler), yine de tamamıyla *anlaşıldır*lar (hayran olunacak düzeyde kesin göstergelerdir). Diyelim ki, bu silüetler yeni bir beden giysi ilişkisine gönderme yapıyor. Giysinin, duyumsal olanın (bedenin) gösterene geçişini sağladığını söylemiştir Hegel; Erté'nin silüeti (üzerinde Moda mankeninden çok daha fazla düşünülmüştür) tam ters hareketi yapar (bu, çok daha nadirdir): Giysiyi duyumsallaştırır ve bedeni gösterge haline getirir. Zira bir giysiyi bedensiz (silüetsiz) düşünmek mümkün değildir; başı ve uzuvları olmayan içi boş giysi (şizofrenik bir hayal) ölümün ta kendisidir; bedenin cismen eksikliği değil, başı ve uzuvları kesilmiş bir beden söz konusudur artık.

Erté'de söz konusu olan giyinmiş kadın bedeni (zevki en az uydurması kadar bitip tükenmeyen, elbiseler, kürkler, kabarık etekler, kuyruklar, korsajlar, peçeler, mücevherler ve binlerce barok süs eşyası) değildir; bedende uzanan giysidir (giysi, bedenle *doldurulmamıştır*; çünkü Erté'nin figürleri, olması gerektiği gibi gerçekdışı olup altlarında ne olduğuyla ilgilenmez; her şey şiirsel bir biçimde yüzeyde uydurulmuş, ikame edilmiş, geliştirilmiştir). Erté'de silüetin işlevi işte budur; bölünmez bir bütün olan bir nesneyi (bir kavramı, bir biçimi) ortaya koymak ve tasarlamaktır; bu nesnede, beden ve giysi birbiriyle öylesine karışmıştır ki ne bedeni soyabilirsiniz ne de giysiyi soyutlayabilirsiniz: Kadın, süsleriyle tamamıyla sosyalleşmiş, süsler de Kadının hatlarıyla bıkıp usanmadan bedenleşmiştir.

Saç

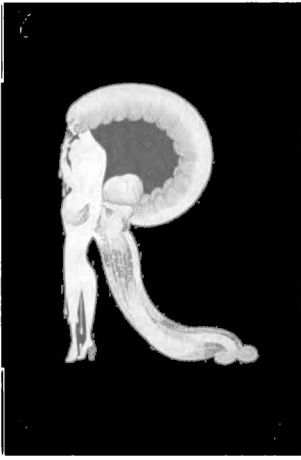
Peki neden bu (daha iyisi olmadığına göre, silüet olarak adlandırıldığımız) nesne? Artık uzaktan yakından Moda Kadını olmayan bir Giysi-Kadın buluşu nereye götürür bizi? Bunu anlamadan önce (anlamak için), doğasında ve hatta tarihinde tam olarak bir tür giysi vaadi olan, kadın bedeninin bu öğesini, yani saç,



Erté'nin nasıl ele aldığını söylememiz gerekir. Saçın çok zengin sembolizmini biliyoruz.

Antropolojik açıdan, tarihin derinliklerinden gelen çok eski bir düz-değişmecedan yola çıkarsak, din Kadınlara kiliseye girerken saçlarını kapatmalarını (saçın cinsel çağrışımını yok etmelerini) emrettiğine göre, Kadının temel ayrımında saç Kadının kendisidir. Şiirsel açıdan, bütün bir maddedir ve denize ait ya da bitkiyle ilgili büyük yaşamsal çevreye, okyanus ya da ormana, yakındır; erke-

ğin, içine daldığı mükemmel fetiş nesnesidir (Baudelaire). İşlevsel olarak, bedenin anında giysiye dönüşebilecek kısmıdır saç, ama bunun nedeni bedeni kapatmasından çok, her giysinin nevrotik görevini hazırlık gerektirmeden yapmasıyla ilgilidir; bu görev, utanmış bir surati pembeleştiren kırmızılık gibi, bedeni hem kapatmak hem gözler önüne sermek zorunda olmaktır. Sonunda da, simgesel olarak, saç "örülebilene olandır" (tıpkı pübis kılları gibi); Freud'un dokumacılığın kökenine bağladığı (kurumsal olarak kadınların hakkına düşen) bir fetiştir bu; saç örgüsü, eksik penisin yerine geçer (bu, fetişin tam da tanımıdır); öyle ki, "saç örgüsünü kesmek" –küçük erkek çocuklarının kız kardeşleriyle eğlenmeleri biçiminde de olsa, saç örgüsünü, Mançu istilacıları ve hocalarının fallik özelliği sayan eski Çinliler arasında toplumsal bir saldırı biçimi de olsa– iğdiş edici bir davranıştır. Oysa Erté'nin jinekografilerinde saç yoktur adeta. Kadınlarının büyük bir kısmı –dönemin özelliği olarak– kısa saçlıdır ve saçları *à la garçon* modelinde yapılandırılmıştır; başın sade bir grafik imzası gibi, sevimli bir biçimde yılanı ya da şeytansı siyah bir başlık takarlar. Eğer bir yerlerde rastlanırsa, saçlar hemen *başka şeye* dönüştürülür; koro kızlarının görüldüğü yerin üstünden fışkıran ve baştan sona şatafatlı bir perde oluşturan tüylere; boncuklara (*Dalila*'nın dört halkalı tacından dere gibi akan boncuklar kuyruğunu, şalını, bileziklerini ve hatta Samson'u yerde dizüstü çömelmiş tutan çifte zinciri oluşturu-



rur); dikilitaşlara, Esmerlerin ve Sarışınların birbirini izleyen dizisinde (*Manhattan Mary* için Perde) olduğu gibi seyirciye yalnızca dalgalı buklelerin ön tarafı gösterilir. Erté yine de saçın (simgesel olarak) ne olduğunu iyi biliyordu; çizimlerinden birinde, uyuyan bir kadının yüzünden bir geniş bukleler şelalesi çıkar ve fışkırır, siyah sarmallarla iki katına çıkar (ve işte nesnenin *anlamı* oradadır), sanki saç burada doğal ortamında, kaynaşan hayatın içindedir (saç, toz haline gelen ve yok olan cansız bedende

bozulmamış olarak kalmaz mı?); ama Erté için, (burada betimlemeye çalıştığımız) dizgesinin yararına, görünüşe göre saç yerini daha az simgesel ve daha çok anlambilimsel (ya da en azından simgeselliğinin bitkisel, organik olmadığı) bir tamamlayıcıya, saç modeline bırakmalıdır.

Saç modeli (saç tellerinin düzenlenmesi olarak değil de, giysinin tamamlayıcısı olarak) Erté tarafından, denebilir ki, dizginsiz bir biçimde ele alınmıştır; nasıl ki Johann Sebastian Bach bir motifi *tüketinceye* kadar tüm bestelerinde, kanonlarında, füglerinde, *ricercare*lerinde ve olası varyasyonlarında kullanmıştır, Erté de güzellerinin başlarından hayal edilebilecek her türlü türetimi çıkarmıştır: Başın üstünde kol boyunca uzanan yatay biçimdeki tüller, sarmallar halinde inerek önce bele, sonra yere kadar uzanan kumaştan (ya da saçtan?) büyük borular, sorguçlar, tüyler, katmerli taşlar, çeşitli biçimlerde haleler, tarihi modelin barok ve ölçüsüz yadigarı olan (kalpak, 16. yüzyıla ait başlık, 17.-18. yüzyıla ait baş süsleri, Flamenko tarağı, tarihi askeri başlıklar, firavun başlıkları vb.) ve aynı zamanda onunla çelişen abartılı (ancak zarif) tamamlayıcı süsler; bunlar saç modelinden çok (bir saniye bile bunların giyilebileceğini, yani çıkarılabileceğini düşünmüyoruz; bunların nasıl “düz durabileceğini” de düşünmüyoruz) bedenin ilk halinin esas biçimi içine ve o bedenle uyumsuzluk yaratmadan, kazınmış yeni bir beden oluşturmak

için eklenmiş uzuvlardır. Zira bu gerçekdışı saç modellerinin rolü; ister yarı-bitki yarı-güneş bir tür çiçek olan saç modeli bedeninin alt kısmında yinelenip insan figürüne ait sıradan anlamı gerçekdışı hale getirsin, isterse ve çok daha sıklıkla, uzama ve boğumlanma gücünü ikiye katlamak için kadının boyu boyunca uzansın, kadın bedenini (birazdan adlandıracağımız) bir tür yeni fikrin öznesi yapmak, sonuç olarak da onu *de-forme* etmektir (bu sözcükteki tüm aşağılayıcı anlamları çıkararak). Öyleyse yüz, sonsuz olası biçimlerin ve paradoksal bir yer değiştirmeye figürün tam da anlatımcılığının yer aldığı ölçüsüzce uzun bu saç modelinin ifadesiz perde önüdür yalnızca; *l'Amnociation*'daki kadının "saçları korkudan diken diken olduysa", bunun nedeni, kanatların Tanrı katına yüceltilmesi sırasında, saçının *aynı zamanda* kompozisyonun yukarısında uzanan meleşin pelerini olmasıdır. Saç modeliyle figürün yüce suretinin yapılması Erté'nin öyle ilgisini çeker ki bunu sonsuz bir hareketin hücresi yapar; *la Pharaonne*'da firavunun eşinin başlığının tepesinde bir başka firavun eşi resmedilir; *la Courtisane*'da tapınanlardan oluşan bir piramidin üstündeki muzaffer cariyenin başında mücevherli uzun bir taç vardır; ama bu taç aynı zamanda bir kadındır: Öyleyse kadın ve onun saç modeli (şunu da söyleyebilmeliyiz: Saç modeli ve onun kadını) durmaksızın birbirini değiştirir. Yükselen yapılar konusundaki bu beğeni (üst üste gelen saç modellerinin yanı sıra, *La princesse Boudour al Badour*'da tahtirevanına kurulmuş prensesin üzerinde sonsuz havayla ilgili bir motif vardır, ya da *la du Barry*'de, du Barry'nin kolyeleri iki melek tarafından taşınır ve kaldırılır), tıpkı Bachelard'ın yaptıkları gibi, bir psikanalizi hak ediyordur belki de; ancak bizim sanatçımızın gerçeği, söylendiği gibi, simgenin alanı değildir; yükselme teması Erté için, bedenden çıkarak orada anlamlama gücünü katlayacak çizgiye ait *olası* bir uzamın resmedilmesidir. Önemli bir aksesuar olan saç modeli (bedenden *çıkan* her şeyde, eşarplarda, kuyruklarda, kolyelerde ve bileziklerde daha önemsiz ikameleri vardır), sanatçının tıpkı bir simyacı gibi, ne beden ne giysi olan, bununla birlikte her ikisine de katılan, yeni bir nesneyi özenle hazırlamak için ihtiyaç duyduğu dönüşümleri kadın bedeni üzerinde denediği araçtır.

Erté'nin yarattığı bu yeni nesne, yarı Kadın yarı saç (ya da kuyruk) bir canavarda olduğu gibi, bu nesne Harftir (bu sözcük *harfi harfine* olarak anlaşılmalıdır). Erté'nin alfabesi sanırım oldukça ünlüdür. Yirmi altı harfimizin her biri (bitirirken değineceğim birkaç istisna dışında), büyük harf biçiminde, duruşu ve süsü harfe (ya da rakama) bağlı olarak planlanmış bir ya da iki kadından oluşur orada; kadınlar harfi (ya da rakamı) temsil etmek zorundadır ve ona adeta boyun eğler. Erté'nin alfabesini gören kimse kolay kolay unutamaz. Bu alfabe, belleğimizi oldukça gizemli bir biçimde zorlamakla (ve bizi ısrarla bu Harf-Kadınları hatırlamaya yöneltmekle) kalmaz; ayrıca, doğal (kaçınılmaz) bir düzdeğiştirmece yoluyla, sonunda anlamını Erte'nin tüm yapıtlarının içine işler; her Erté kadınının (Moda mankeni, tiyatro maketi) arkasında bir anlamda Harfin ruhunun belirlediğini görürüz; sanki alfabe, kadın bedeninin adeta yuvası, çıkış noktası ve doğal mekânıdır ve sanki kadın, sahnede ya da moda sayfasında bulunmak için, oradan geçici olarak bir süreliğine izne ayrılmıştır da doğup büyüdüğü alfabe kitabındaki yerine yine geri dönecektir. *Samson et Dalila*'yı ele alalım: Bir alfabeyle hiçbir ilgisi yoktur; ama yine de, iki beden iç içe geçmiş iki baş harf gibi aynı uzamda barınmıyorlar mı? Erte'nin kadınları, tasarladığı alfabe dışında da harf olarak kalırlar; en fazla diyebiliriz ki bilinmeyen harflerdir, tikelciliğimizin bizi konuşmaktan alıkoyduğu duyulmamış bir dilin harfleridir bu kadınlar; kesilmiş metal resimleri serisinde (az bilinen bir yapıtıdır) yayımlanmamış ancak heceleme istediğimiz bir alfabenin türdeşliği, çeşit zenginliği ve formel ruhu yok mudur? Söylendiği gibi bu resimler soyut değildir ve bu nedenle (bilinen ya da bilinmeyen) bir alfabeye adanmıştır, çünkü harf tüm grafik soyutlamaların bir noktada birleştiği yerdir.

Erté'nin genelleştirilmiş alfabesinde, diyalektik bir alışveriş vardır: Kadın Harfe figürünü (biçimini) emanet eder gibidir; bunun karşılığında ise ve çok daha kesin olarak, Harf Kadına soyutlamasını verir; Erté harfi *figüre ederek* (biçimlendirerek) kadını *figürsüzleştirir* (Erté, kadını *defigüre* etmeden (biçimini boz-

madan) figüründen çıkardığı için bu sözcüğün kullanılması gereklidir); kesintisiz bir kaydırma Erte'nin figürlerini etkisi altına alır ve harfleri kadınlara, ama (dilimiz bile bu ilişkinin farkındadır) bacakları [*jambes*] da harf bacaklarına [*jambages*] dönüştürür. Şimdi, Erte'nin sanatında *siluetin* önemini anlıyoruz (daha önce, simge ve gösterge, fetiş ve ileti olarak, belirsiz anlamından söz etmiştik); siluet esas itibarıyla grafik bir üründür ve insan bedenini potansiyel bir harfe dönüştürerek *okunmak* ister.

Aslında bir moda tasarımcısı olan Erte'deki harfin bu ekumenizmi (evrensel birlikçiliği), geçerli bir kanının sağlıklı bir biçimde düzeltilmesini beraberinde getirir; bu da, Modanın (kadın giysisindeki yeniliklerin stilize edilmiş biçimlerinin) doğal olarak Kadına ait belli bir felsefeyi davet etmesidir; herkes (stilistler ve gazeteciler), tıpkı bir rahibenin sesini bir dine adanması gibi, Modanın ölümsüz Kadının hizmetinde olduğunu düşünür. Desinatörler, yıldan yıla, kıtada kıtaya kadın bedeninin zafer türküsünü yazan şairler değil midir? Kadın ile Moda arasındaki *erotik* ilişki kendi kendine anlaşılmıyor mu? Üstelik Moda her seferinde gözle görülür biçimde değiştiğinde (örneğin uzundan kısaya geçilirken) gazetecilerin, mini etekten ya da mini elbiseden nasıl bir yeni Kadın doğacak diye, psikologlarla, sosyologlarla röportaj yapmak için gayret ettiklerini görüyoruz. Doğrusunu söylemek gerekirse, boşuna harcanmış bir emektir bu; hiç kimse sorulara cevap veremez. Modayı bedenin simgesel *ifadesi* olarak ele alırsanız, belli klişeler dışında hiçbir söylem Modaya dayandırılmaz; Moda böyle bir düşünceye inatla karşı çıkacaktır ve bu normaldir; Moda, Kadının göstergesini (ya da gösterge olarak Kadını) üretmeyi seçerek, simgesel yeteneğini inceleyemez, geliştiremez, betimleyemez; inanmamız beklenen şeyin tam aksine (ve Moda hakkında daha az talepkâr bir fikrimiz olmadıkça), Moda erotik değildir; haz peşinde değil, anlaşılabilirlik peşindedir; kapak kızı, fantezi kurmak için iyi bir nesne değildir, çünkü kendini göstergeye dönüştürmekle fazlasıyla meşguldür; onunla (hayali olarak) yaşamak mümkün değildir; tek yapılması gereken onun *şifrelerini* çözmek ya da daha doğrusu (çünkü onda hiçbir sır yoktur) onu, dünyamızı anlaşılır, yani yaşanabilir kılan göstergelerin genel dizgesine yerleştirmektir.

Öyleyse, Modanın bedenle saplantılı olduğuna inanmak birazcık yanılsamadır. Moda, Erte'nin, sanatçının kusursuz açık görürlüğüyle, keşfettiği o diğer şeyle, Harfle, yani dizgesel bir göstergeler uzamında bedenın kaydedilmesiyle saplantılıdır. Erte, sözcüğün olumsal anlamında, bir Moda (1925 modası) kurmuş olabilir; ama bundan çok daha önemlisi, yapıtlarında (ve bu noktada tüm gerçek yenilikçiler gibi, geniş çapta taklit edilmemiş olsa da) genel görüşün (örneğin kitle kültürü görüşünün) hoşlandığı "kadın" yanılsamasını inkâr ederek ve simgesel alanı kasıtlı bir biçimde Kadından Harfe kaydırarak Moda fikrini yeniden kurmuştur. Hiç şüphe yok ki Kadın Erte'nin yapıtlarında mevcuttur (hatta her yerde mevcuttur); ama Kadın, bu yapıtların yalnızca temasıdır, simgesel alanı değildir. Erté'nin Kadınlarını sorguya çekmek hiçbir işe yaramayacaktır; bir sözcüğün tanımını (genellikle totolojik olarak) veren ama şiirsel geleceğine değinmeyen bir sözlükten (simgesel olarak) daha konuşkan olmayan bu kadınlar kendilerinden başka bir şey söylemeyeceklerdir. Gösterenin özelliği, (diğer gösterenler için) bir *başlangıç noktası* olmasıdır ve Erté'de gösterenin çıkış yeri, Kadın değildir (kendi saç modeli olmadan kadın hiçbir şey olmaz; mitsel dişiliğin basit bir şifresidir), Harftir.

Harf, Ruh, Harf

Uzun bir süre, *İncil*'deki meşhur bir aforizmaya göre, (öldüren) Harf ve (hayat veren) Ruh birbirinin karşıtıymış gibi görüldü. Bu (öldüren) Harften, uygarlığımızda büyük bir sayıda ölüm saçan (tarihimizde, dinimizin tarihinden başlarsak, *bir* anlam uğruna ne kadar çok insan öldü!) ve biraz genişletirsek, genel olarak filoloji adı altında gruplandırabileceğimiz sansürler doğdu; "gerçek" (tek anlamlı, kabul edilmiş) anlamın katı gardiyanı olan bu Harf, üst-benin tüm işlevlerine sahiptir ve ilk, inkâr edici vazifesi tüm simgeselliği reddetmektir; bu öldürücü Harfle ilgilenen kişi, dilin ölümcül bir hastalığına, asemboli hastalığına tutulacaktır (her türlü simgesel eylemden kopan kişi kısa süre içinde ölecektir; hasta hayatta kalmayı başarırrsa, bunun nede-

ni, kendisini rahibi yaptığı inkârının da, adını söylemeye cesaret edemeyen simgesel bir eylem olmasıdır).

Dolayısıyla, zamanında, bu ölümcül harfin karşısına *ruhun* haklarını çıkarmak hayati bir önlemdi. Ruh burada simgenin değil, yalnızca anlamın uzamıdır; olgunun, sözcüğün ruhu olarak, anlam işaret etmeye *başlamak* onun hakkıdır (bu arada harfi harfine anlam, bir anlamlama süreciyle uğraşmayı açıkça reddetmektir); öyleyse (*harfe* karşı olarak) *ruh*, liberal ideolojilerin temel değeri olmuştur; yorumlama hakkı tabii ki ruhsal bir gerçekliğin hizmetine verilmiştir; ama bu gerçeklik, görünüşüne *karşı* (şeyin orada-varlık [*lasein*] özelliğine karşı), bu görünüşün yani daha fazla itibar göstermeden çıkarılması gereken bu giysinin *ötesinde* kazanılır.

Bununla birlikte ikinci bir tersine dönmeye, modernite harfi yeniden ele alır; harf, gözle görülür bir biçimde artık filolojinin harfi değildir. Bir yandan, tüm dilleri konuşulan biçimine göre düzenleyerek harfi sesin basit bir transkripsiyonu yapan dilbilimin bir postülasını düzelterek, felsefe (tam da *Gramatoloji* başlıklı bir kitabın yazarı Jacques Derrida'yla birlikte) sözün karşısına yazının olma durumunu koyar; kendi grafik maddeselliği içinde, insanoğlunun en derin deneyimleriyle bağlantılı olan harf (bu, yazılışın gerçek bir uygarlık gücünü elinde bulundurduğu Doğu'da nasıl da hemen kendini belli eder), indirgenemez bir ülküsellik halini alır. Öte yandan, psikanaliz (en son araştırmalarında) harfin (bir grafik özelliği, hatta ses kökenli olarak) simgelerin önemli bir kavşağı (tüm bir barok edebiyatı ve kaligrafi sanatının tamamı tarafından sezilmiş bir gerçek), sayısız metaforun çıkış ve birleşme noktası olduğunu açıkça gösterir. Bu yeni harfin, (öldüren, yazılı harfe karşı duran) bu ikinci harfin erki betimlenmeyi beklemektedir; insanlık yazdığından beri, harf hangi oyunların çıkış noktası olmadı ki! Bir harfi ele alın: Dünya hakkında her şeyi keşfedeceğiniz sonsuz çağrışımlar (düzdeğişmeceler) boyunca sırrının derinleştiğini (ve hiçbir zaman sona ermediğini) göreceksiniz; onun tarihi, sizin tarihiniz, önemli simgeleri, (baş harfleri yoluyla) kendi adınızın felsefesi vb. çıkacak karşınıza. Erté'den önce (bu yeni bir çağdır, ama öylesine unutulup gitmiştir), Ortaçağ, *oncial* fonttaki harfler üzerindeki çalışmalarda bir dene-

yim, rüya, anlam hazinesi mirası bırakmıştır; grafik sanatı ise, dili yalnızca bir iletişim aracına indirgeyen toplumumuzun deneyci boyunduruğundan kurtulabilirsek eğer, değişmeceli ve soyut olanın arasındaki gereksiz karşıtlığın aşıldığı asıl sanat olmalıdır; çünkü bir harf, aynı anda, bir anlama gelir ve hiçbir anlama gelmez, taklit etmez ama yine de simgeler, aynı zamanda gerçekçilik ve estetizm iddialarını reddeder.

R.T.

Saussure, çağdaş dilbilimin kurulmasına büyük katkıda bulunan *Cours de linguistique générale* (Genel Dilbilim Dersleri) ile tanındı. Oysa, parçalar halindeki bazı yayınlarından; Cenevreli bilim insanının asıl niyetinin hiç de yeni bir dilbilim kurmak olmadığını (söylendiğine göre, *Cours*'daki ders notlarına pek değer vermiyormuş), en büyük amacının, (yapısal dilbilimden çok daha fazla bir biçimde) hayatının saplantısı olan, yapmış olduğu bir keşfi geliştirmek ve (bu konuda bir hayli kuşkucu) diğer bilim insanlarına bunu kabul ettirmek olduğunu anlamaya başlıyoruz; Saussure'e göre, antik (Hint, Yunan, Latin) şiirlerin dizesinin içine örülmüş ve oraya şair tarafından ezoterik denebilecek ama yine de düzenli bir biçimde yerleştirilmiş bir tür ad (bir tanrının, bir kahramanın adı) vardır ve bu ad bazı özel harflerin ardı ardına seçilmesiyle kendini göstermektedir. Kısaca Saussure'ün keşfi, şiirin (örgü örgü üstüne, harf harf üstüne, sözcük sözcük üstüne, gösteren gösteren üstüne) iki katmanlı oluşuydu. Bu çevrikleme olgusunu bir kez algılayan Saussure için, artık onu her yerde bulmak mümkündü; adeta bununla kuşatılmıştı; ilk anlamın uğultusunda, görünüşte dize boyunca yayılmış birtakım harflerin birleşmesiyle oluşmuş, gösterişli bir ad duymadan bir dize dahi okuyamıyordu. Bilim insanı mantığı ile bu ikinci dinlemenin arasında kalan Saussure sıkıntı yaşıyordu; deli sanılmaktan korkuyordu. Bununla birlikte, nasıl hayranlık uyandıran simgesel bir gerçeklikti bu! Anlam hiçbir zaman (matematik dışında) basit değildir ve bir sözcüğü oluşturan harfler, her biri mantık çerçevesinde anlamsız olsalar da (dilbilim, sesle-

rin gösteren birimler değil, ayırıcı birimler oluşturduğunu yeterince söylemiştir bize), başka bir şeyi işaret etme özgürlüklerini ararlar bizde, hiç durmadan. Erté'nin de, daha kariyerinin başlangıcında, iki adının baş harflerini alarak kendine, daha sonra onun sanatçı adı olacak, üçüncü bir ad yapması tesadüf olamaz; Erté de, tıpkı Saussure gibi, her günkü, sıradan sözün içinde, o farkında bile olmadan, örülmüş olan, kimliğinin bu iki katmanını *dinlemekten* başka bir şey yapmamıştı; Erté gelecek hakkında işaret veren bu yöntemle, yapıtlarının değişmez nesnesi olacak harfi gösteriyordu adeta; harf, nerede olursa olsun (hele bir de adımızda olması) her zaman manidardır, tıpkı her iki elinde de birer güzel kuş tutarak ve kollarını farklı yüksekliklerde kaldırarak Erté alfabesinin F harfini oluşturan bu kadın gibi¹; kadın göstergeyi oluşturur ve gösterge anlam taşır; böylece, göstergenin sonsuz bir biçimde özgür olabileceği bir tür yazı sanatı oluşmuştur.

Alfabe

Erté bir alfabe oluşturmuştu. Alfabenin sınırları içinde ele alırsanız, harf ilk ve en önemli (genelde orada büyük harf biçimindedir) olandır; *princeps*² konumunda verilmiş harf, orada harf olarak özünü pekiştirecektir; işte harf, saf halinde buradadır; onu sözcüğün içinde zincire vuracak ve eritecek (yani olumsal bir anlamda) tüm ayartmalara karşı korunmuştur. Claudel, Çin yazı karakterlerinin şematik bir varlık, yazısal bir kişilik içerdiklerini söylemiştir. Erté, şiirsel çalışmasıyla, bizim Batı harflerinin her birinden bir ideogram, yani kendi kendine yeten bir yazılış yaratmıştır; sözcüğü göndermiştir; Erté'nin harfleriyle kim bir sözcük yazmak ister ki? Bu, yanlış bir yorum olacaktır; Erté'nin harfleriyle oluşturduğu tek sözcük, tek dizim kendi özel ismidir, bu da yine iki harftir. Erté'nin alfabesinde tümceyi, söylemi reddeden bir tercih vardır. Harflerin, yalnızca etkisiz biçimlerin birleşmesi ve toplanmasıyla doğacak bir anlamın durgun öge-

1 Fransızcadaki "kadın" anlamına gelen "femme" sözcüğü "F" harfi ile başlar. (ç.n.)

2 Latince "birinci" anlamına gelir. (ç.n.)

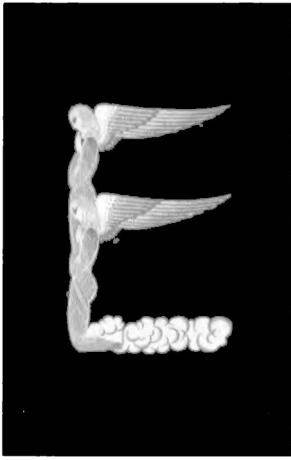
lerinden başka bir şey olmadığına bizi inandıran bu tembellikten kurtulmamıza yine Claudel yardım eder burada; (yalnızlığı bizim için alfabe tarafından sağlanan) tek başına bir harfin ne olabileceğini anlamamıza yardım eder: "Harf, özü gereği, analitiktir; oluşturduğu her sözcük, gözün ve kulağın heceleyerek okuduğu, birbirini izleyen bir doğrulamalar sözüdür; harf, birime aynı satırda başka bir birim ekler ve devamlı bir değişim içinde belirsiz olan söz olur ve değişir." Erté'nin harfi bir doğrulamadır (ancak hoştur da); (bir birleşimden diğerine savrulan) sözcüğün *güvencesizliğinden* önce ortaya çıkar; yalnız başına, (tümce boyunca) kardeşlerine doğru değil, kendi bireysel biçiminin sonsuz metaforuna doğru ilerlemeye çalışır; söyleme, *logosa*, (her zaman dizimsel olan) *usa* değil de, sonsuz simgeye giden bu yol, tam olarak şiirsel bir yoldur. Alfabenin gücü de işte böyledir; harfin bir tür doğal durumunu yeniden bulursunuz orada. Zira harf tek başına olduğunda masumdur; hata, hatalar, harfleri onlardan sözcük yapmak için *sıraya dizdiğimizde* başlar (ötekinin söylemine son vermenin, sözcüğü bozarak onu başlangıçtaki harfe döndürmekten daha iyi bir yolu var mıdır; bu, Fransızcada *n, i, ni, c'est fini!*, İngilizcede *N, O, NO!* biçiminde ifade edilmiştir.)

Burada, kişisel fikrimi söylemek için kısaca konu dışına çıkacağım izninizle. Bu satırların yazarı, bir metni daktilo ederken sürekli aynı hataları yapmaktan kendini alıkoyamadığı için kendinden her zaman derin bir hoşnutsuzluk duymuştur. Bu hatalar basit atlamalar ya da eklemelerdir; harfin, *çok fazla* ya da *çok az* olması şeytanca bir şeydir; hatanın en oyunbaz olanı (sözcüğü en kalles biçimde deforme eden) ve en sık rastlanı, göçüşmedir; kim bilir kaç kere (bana aşına olan ve sonuçta kendimi mahkûmu hissettiğim bu sözcüklere karşı bilinçdışı bir rahatsızlık nedeniyle şüphesiz) (*structure* yerine) *sturcture*, (*substituer* yerine) *susbtituer* ya da (*transcription* yerine) *trasncrition* yazmışımdır? Bu hataların her biri, tekrarlandıkça, garip, kişisel, kötücül bir çehreye bürünür ve bana, içimde sözcüğe direnen ve onu bozarak cezalandıran bir şey olduğunu işaret eder. Bir biçimde, sözcükle, harflerin anlaşılır dizisiyle, kötülük başlar. Bundan dolayı, sözcüğün önünde ya da dışında, alfabe dilin bir tür Âdemvari halini alır; bu, hatadan (Cennetten kovulmadan)

önceki dildir, çünkü bu, söylemden önceki, dizimden önceki dildir ve yine de harfin ikame ettiği zenginliğiyle simgenin hazinelerine tamamen açıktır. İşte bu yüzden, Erté'nin harfleri, zarafetleri, yaratıcılıkları, estetik nitelikleri dışında ya da daha doğrusu tam da bu özellikleri nedeniyle, üzerlerine hiçbir anlam (söylem) kaygısının gölgesi düşmemiş *mutlu* nesnelerdir. Tıpkı, karşılığında hiçbir şey beklemeden çocuğa sihirli değneğiyle dokunarak, söylediği her sözcükte ağzından güller (kötü kalpli rakibinin ortaya çıkardığı kurbağalar yerine) fışkıran iyi kalpli peri gibi, Erté, henüz hiçbir birleşmeye bulaşmamış ve böylece herhangi bir hata (Cennetten kovulma) olasılığının kirletmediği harfin saf halini, iyi niyetli ve bozulmamış halini bağışlar bize.

Kıvrımlı Çizgi

Erté'nin harfi yaptığı madde, daha önce belirttiğimiz gibi, bir kadın ve süs karışımıdır; beden ve giysi birbirini tamamlar; giysi eklentisi, kadını her türlü şüphe uyandıracak duruştan kurtarır ve kadın dişiliğinden kaybetmeden harfe dönüşür, öyle ki harf "doğal olarak" dişidir sanki. Harf "operatörleri" çok sayıda ve türlü türlü: Kanatlar, kuyruklar, sorguçlar, tüyler, saçlar, eşarplar, dumanlar, balonlar, elbise kuyrukları, kemerler, peçeler; bu "mutantlar"ın (Kadının Harfe mutasyonunu sağlarlar) yalnızca biçimlendirici (tamamlayarak ve düzelterek harfin geometrik olarak yaratılmasına yardım ederler) bir rolleri yoktur; aynı zamanda bir efsunlama rolleri de vardır: Cazibeli ya da kültürel (bilinen) bir nesneyi anımsatarak kötü harften (böyle harfler vardır) kötü ruhları defederler. T harfi uğursuz bir işaretidir; bir darağacıdır, bir haçtır, bir azaptır; Erte ise bundan, çiçeklerle bezenmiş, ilkbaharın habercisi, çıplak vücutlu, başı ince bir tülle kaplı bir orman perisi yapmıştır; gerçekçi alfabenin *çarmıha gerilmiş kollar* dediği, Erté'nin simgesel alfabesinde *açılmış kollar* olmuştur; kolların duruşunda aynı zamanda hem namusluluk hem müsaitlik vardır. Bunun nedeni, şairin sözcükle yaptığı şeyi Erté'nin harfle yapmasıdır ve bu şey bir oyundur. Sözcük oyunu çok basit bir anlamsal düzenek üzerine oturur; bir tek ve aynı



gösteren (bir sözcük) aynı anda iki farklı gösterilen alır, öyle ki sözcüğün işitilmesi ikiye bölünür; buna uygun olarak da iki anlamlı sözcüklere *eşsesli* sözcükler adı verilir. Bunu simge alanına uygularsak, diyebiliriz ki Erté *eş görünüş* üzerine çalışmaktadır; isteginize göre, yalnızca kadını ya da yalnızca harfi, bunu bütünleyici olarak da biriyle diğerinin düzenlenişini algıyorsunuz. 2 rakamına bakalım; bu, diz çökmüş bir kadın, soru işareti biçiminde uzun bir sorguç, 2'dir; harf, analiz edildiğinde (Gestalt kuramına

uygun olarak) asıl anlamını yitirecek tüm ve dolaysız bir biçimdir, ama aynı zamanda da bir muammadır, yani her birinin bir anlamı olan parçalardan oluşmuş analitik bir birleşimdir. Tıpkı barok şairlerin ya da Arcimboldo gibi sürempresyon tekniğiyle çizen ressamlarınki gibi, Erté'nin yöntemi de oyunbazdır; anlamı, mantıksal olarak birbirine zıt (çünkü görünüşte birbirinden bağımsız) düzeylerde, yani bütünün düzeyinde ve her parçanın düzeyinde, çalıştırır; denebilir ki Erté, tek bir hareketle göstere-nin dünyasını, oyunun dünyasını açan bu *hünerli zekâya* (*hünerli el* dendiği gibi) sahiptir.

Bu oyun bazı basit biçimlerden, ilkbicimlerden (her harf bunları gerektirir) oluşur. Claudel'i bir kez daha okuyalım: "Her yazı, devamlılığı içinde, kendi başına, bireyin saf göstergesi olan hatla ya da çizgiyle başlar. Öyleyse, çizgi ya yataydır, tıpkı, yeterli bir var olma nedenini yalnızca kendi kökenine paralellik içinde bulan her şey gibi; ya da, ağaç ve insan gibi dikeydir ve eylemi belirterek olumluluk ortaya koyar; ya da eğiktir ve hareketi ve anlamı işaret eder." Bu analiz açısından, Erté pek Claudelyen görünmez (tahmin edilebileceği gibi). Erté'nin alfabesinde çok az yatay çizgi vardır (E ve F'de uzanmış iki kanat ya da kuş, 7'de uçuşan bir saç, A'da bir bacak en fazla); Erté pek dağlarla, taşlarla, nehirlerle ilgilenmez; dinsel kozmogoninin (evrendoğumun) sırları ona ilham vermez; insanlık dışındaki *köken* onun güçlü

olduğu nokta değildir. Dikey çizgiler gelirse; bunlar, Katolik şair için bozulamaz bir doğruluğu işaret eden bu çizgiye şairin yüklediği iyimser, iradeci, insancıl anlamı ifade etmezler. Erté'de. 1 rakamını ele alalım: Kavanozunda dimdik duran bu kıvrakta sanki başlangıçla ilgili bir şey vardır; sanki doğmak öncelikle düz çizginin ilkel basitliği içinde cisimleşmektir; ama bu 1'i pek yakınında olan I harfiyle tamamlayın ve orada kadının başı kesilmiştir, I harfinin noktası gövdeden ayrılmıştır; dik ve çıplak, fazlasıyla basit denebilecek harflerde hayatın yuvarlaklığı eksiktir; bunlar, eğilimli olarak, ölü harflerdir; bu anlam, iki belirttik alegori tarafından güçlendirilir; *la Tristesse* [keder] ve *l'Indifférence* [duyarsızlık], Erté için ölçüsüz, aşırı dikey çizgilerdir; kederli olan ve reddeden fazlasıyla dikey, dümdüzdür; burada önemli bir psikolojik önsezi vardır: Dikey çizgi kesendir, bıçağın keskin ağzıdır, kederli ve duyarsız şizofreni belirleyen (tanımlayan) ayırıcı yarığı meydana getirendir (*schizein* Yunancada *yarmak* anlamına gelir). Erté'nin alfabesinde eğik çizgiler de vardır (onlar olmadan nasıl harf yapılır ki?); eğiklik Erté'yi beklenmedik buluşlara götürür: İşte N'nin çapraz tülü, Z'nin geriye doğru atılmış bedeni, K'nin kırılmış ve yerinden edilmiş bedeni; ancak, Claudel'in hareketin ve anlamın doğal simgesi yaptığı bu çizgi, Erté'nin tercih ettiği çizgi değildir. Öyleyse? İki duyarsız çizgi (yatay ve eğik) ve bir kötü (dikey); peki o zaman Erté'nin *saadeti* (ve bizimkisi) nerede? Yapı, kanıtı güçlendirerek cevap verir; dilbilimde ideal dizinin dört ögesi vardır: İki kutupsal öge (A ve B birbirine karşıttır), bir karışık öge (hem A hem B) ve bir nötr ya da sıfır öge (ne A ne B); yazının ilk çizgileri bu dizi altında kolayca sınıflandırılır: İki kutupsal öge yatay ve dikey çizgilerdir; karışık öge, ilk ikisinin ortası olan eğik çizgidir; peki ya dördüncü öge, nötr öge, hem yatay hem dikey olmayı reddeden çizgi? İşte Erté'nin tercih ettiği çizgi budur: Kıvrımlı çizgi; bu çizgi, gözle görülür bir biçimde,

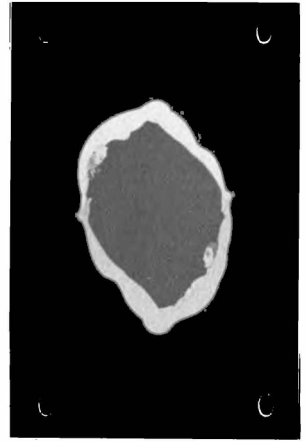


onun için hayatın simgesidir, ancak bu hayat, Erté'nin dünyasına yabancı bir metafizik kavram olan ham, ilkel bir hayat değildir asla; bu, kadın temasının "şarkı söylemeyi" sağladığı (antik şiir hakkında dendiği gibi; yani Kadın bu konuda konuşmamızı sağlar ve bunu etkileyici söze açar) seçkin, medeni, sosyal bir hayattır; kültürel (ve artık "doğal" olmayan) bir değer olarak kadınsılık kıvrımlıdır: S'nin ilkbiçimi, tam da hayati duygunun diyalektiği ya da, daha psikolojik (ama yine de hâlâ maddesel) bir terim tercih edilirse, *ikiyüzlülük* olan Aşk, Kıskançlık yazılmasını sağlar. Kıvrımlı olmanın bu felsefesi Maskede ifade edilir (Erté'nin bir kompozisyonu, *le Mystère du Masque* [Maskenin Gizemi] der); Kadının, deyim yerindeyse, Maskenin üzerinde olmasının (bedeni burnun kemerini belirtir, kanatları yanaktır ve kadın göz çukurlarına yerleşmiştir) yanı sıra, Maskenin tamamı, üzerinde simetrik ve ters çevrilmiş çifte bir S işli ve bu S'nin dört kıvrımının uçlarının da size baktığı (kıvrımın gözü denmez mi?) bir Çin kumaşına benzer; zira, bakış yalnızca optik bir soyutlamayla doğrudandır; bakmak, aynı zamanda bakılmaktır; bir devre, bir *geri dönüş*, hem gözün S'sinin hem de Maskenin söylediği gibi, size bakan bir ekran ortaya koymaktır.

Gidişler

Erté'nin harfleri şiirseldir. Bu ne demek? "Şiirsel olan", "yavan olan"ı çıkardıktan sonra kolaylıkla kastedeceğimiz belli belirsiz izlenim, bir tür tanımlanamayan değer değildir. "Şiirsel olan" tam olarak bir biçimin simgesel kapasitesidir; bu kapasite, ancak, biçimin birçok yöne doğru "yola çıkması"nı ve böylece hiçbir zaman nihai bir gösterilene dönüştürülemeyecek ve kısaca her zaman başka bir gösterenin göstereni olan simgenin *sonsuz* ilerlemesini potansiyel olarak açığa çıkarmasını sağlarsa değer kazanır (işte bu nedenle şiirsel olanın gerçek karşıtı yavan olan değil, basmakalıp olandır). Öyleyse bir yapıtın açığa çıkardığı simgelerin kanonik bir listesini oluşturmaya çalışmak boşunadır; yalnızca sıradan olanlar, listelenmeye yatkındır, çünkü yalnızca onlar *sonludur* (ve bitmiştir). Yeniden bir Erté temati-

ği oluşturmaya gerek yok; biçimlerinin *gidiş* potansiyelini doğrulamak yeterlidir; ama bu, aynı zamanda bir dönüş potansiyelidir, çünkü simgenin yolu döngüseldir ve Erté'nin bizi *ona doğru* götürdüğü şey belki de aynı zamanda harfin icat oluşunun *çıktığı* şeydir. O harfi bir ağızdır, tabii ki, ama O'yu oluşturmak için birbirinin üstüne binmiş iki akrobat tam da çabanın simgesini, yani, insanın yaşamak istediği zaman dudaklarının kapalı çizgisiyle tamamladığı açma eyleminin simgesini ekler harfe; sıfıra, bir başka



O'ya gelince, yine bir ağızdır; ama bu ağızda bir sigara vardır ve böylece, başka bir ağız, dudağın bir ucundan diğer ucuna uçan mavi bir duman tarafından düzdeğişmeceli olarak taçlandırılabilir; gerçekte aynı olan biçim için iki ayrı çıkıştır bu; kapantılı K, biçiminin iki eğik bacağını, dikey çizgisinin sert sütununun, dolayısıyla, kadının poposuna attığı bir çeşit *şaplaktan* çıkarır (*şap-lak* [claque] yansıma sözcük olduğu için, burada harfin fonetiğinden yararlanılmıştır; bu bir dilbilimsel gerçektir, çünkü şimdi artık biliyoruz ki fonetik bir sembolizm ve hatta, bazı sözcükler için, seslerin anlambilimi mevcut; L *bağ*dır (ya da sarmaşık bitkisidir)³, yere oturmuş bir panteri tasmaından tutan kadın, panter-kadın, ölümcül kölelik miti; D, gecenin, ayın, müziğin ve avcılığın tanrıçası Diana'dır; bir aynada görüldüğünde eğri çizgisi, genel figürü değişmeden ve okunurluğu bozulmadan ters döneceği için, mükemmelen aynasal harf olan N'de daha ustaca bir biçimde simetrik duran iki dikilitaş, iki büst onları birbirine bağlayan bir tülü değiş tokuş etmektedir; biri diğerinin üstünden çıkardığı kısımla örtünmektedir, ancak bu tam tersi de olabilir. İşte Erté'nin harfleri böyle devam eder, aynı zamanda hem kadın, süs, saç modeli, duruş ve çizgi olarak; her biri aynı zamanda hem kendi asıl özüdür (bir harfi metaforlarla süslemek

3 Fransızcadaki bağ anlamına gelen *lien* ve sarmaşık bitkisi anlamına gelen *liane* sözcükleri "l" harfi ile başlar. (ç.n.)

için ilktipini kavramak gerekir) hem de simgesel bir maceraya çıkmaktır; okurun (ya da amatörün) ise bu maceranın oyununun kendi içinde gelişmesine izin vermesi gerekir.

M

Yine de, bilindiği gibi, simgeleri serbest bırakmak hiçbir zaman kendiliğinden gerçekleşen bir eylem değildir; şiirsel olumlama, biçimin düpedüz kültürel anlamına sanatçı tarafından işlenen reddetmelere, yalanlamalara dayanır; simgesel yaratım, klişelere karşı bir mücadeledir. Erté bazı harflerin ilk anlamını bozar. Onun E harfini ele alalım (bu harf onun için önemlidir, çünkü isminin yazılışında yer alır); sözcüğün devamına doğru üç koluyla açılan bu harf, grafiksel açıdan açık bir harf olarak bilinir; söylendiği gibi, ileriye doğru gider; Erté, bu harfin görünümünü bozmadan yönelimini ters çevirir; harfin arkası önü olur; harf sola doğru (yazımızın yönüne göre, burası geçilmiş bölgedir) bakar; ilerisine doğru yıpranmıştır; onu oluşturan iki kadının kanatları ve kuyruğu ters yönde bir rüzgâra kapılmıştır adeta. Bir de Fransızcada kaçınılmaz olarak nahoş, sonuçta da biraz *tabu* bir harf olan Q'ya bakalım; bu, Erté'nin tasarladığı en hoş harflerden biridir; *saadeti*, birleşmiş gagalarından başlayarak, Q'yu O'dan farklı kılan harfin bu virgülünü oluşturmak için birbiri üzerinden geçen uzun kuyruklarının ucuna kadar bir daire oluşturur. Erté, bu neşeli vurgulamaların ötesinde, görkemli bir biçimde şiirsel olmasına rağmen biraz da fazla bilinen harfin bütün bir mitolojisinin uzağında durur; bu, Rimbaud'nun "Voyelles" [Sesli Harfler] sonesinde bize miras bıraktığı mitolojidir; Erté için A, bir "gölge girdabı", bir "siyah tüylü ceket" değil, dik açıyla yukarı kalkmış bacaklarının bu akrobatik duruştan bir yapı gerilimi fikri kazandığı, karşı karşıya durmuş iki bedenin oluşturduğu sarı kemerdur; meleksi ve dişi E "gururlu buzulların mızrağı" değildir; makûl ve sade bedeninden ayrılan başı, doğruluğu üzerinde, söylediğimiz gibi, ufak bir endişe belirtisi oluştursaydı, I kesinlikle eflatun renginde olmazdı (Erté'nin yapıtlarında hiçbir zaman kan yoktur); iki kolu, iki bileşen kabın kolları

gibi, iki vahşi kadını içine alan U, simya ilminin gayretli alınlara vurduğu döngüselliğin işareti değildir; havaya iki akrobatın figürü olarak çizilen Erté'nin O'su, "tuhaf tiz seslerle dolu yüce borazan" değildir kesinlikle; "Gözlerindeki Menekşe Rengi Işık I luzmesi"nin ocağı Omega da değildir; yalnızca gülmek, öpmek ya da konuşmak için açılan bir ağızdır. Öyle ki Erté için, ısrarla belirtmeliyiz ki, alfabenin uzamı, harf kendi fonetiğini hatırlasa bile, titreşimli değil grafikdir; öncelikle, seslerin değil, çizgilerin bir sembolizmi söz konusudur; "yola çıkan" sesbirim değil, harftir; ya da en azından, belirgin bir sesle özdeşlemeden önce, bizde kapantı, konsantrasyon ve gevşeme hareketleriyle kendini gösteren bir kas hareketi (O'da, A'da, X'te, Y'de, 4'te resmedilen akrobatın işi budur) olan bu bir şeyi, Erté her zaman çizginin, hattın, grafik birimin yönünde arar; onun sembolizmi sınırlıdır, ama en azından bizim yüksek kültürümüz tarafından bırakılmış bir sanatı, tipografik sanatı ele geçirir. Bu sanata iyice yerleşmiş olan harf, sestten ayrılmış bir biçimde, ya da en azından sesi boyunduruğu altına alıp onu çizgilerine dahil ederek, kadın bedeninin aracı olduğu kendine has bir sembolizm ortaya çıkarır. Bu metaforik gelişmeyi örnek olacak biçimde yerine getiren ve sesle çizginin iç içe geçtiği, Erté'nin dört harfiyle bitirelim. R'nin, fonetik olarak, ağır bir değeri vardır (yalnızca istisnai olarak, öncelikle Parisliler, sonra da Fransızlar bu harfi geçirirler): R, taşıyıcı, toprakla uğraşmayı, maddiyatı çağrıştıran bir sestir; R yuvarlanı (Kratylos'a göre, logothet tanrı bu harften nehre ait bir ses yapmıştı); yüksek topuklar üzerinde sunulan çıplak bir kadının arka tarafından, elini yukarı kaldırarak düşünceli görünmesine karşın, geniş bir kumaş (ya da saç: Bunun ayrımını yapamadığımızı ve yapmamamız gerektiğini biliyoruz) akışı yayılır; eskiden kadınların giydiği kabarık etekler gibi, kalçalarda desteklenmiş olan kumaşın kalın kavisi, R'nin iki kıvrımını oluşturur; sanki kadın, önünde sakladığı şeyi bol miktarda arkada gösteriyordur. Aynı maddesellik (hiçbir zaman zarif olmayı bırakmayan) S'de de vardır; kendi de pembe bir köpükten yapılmış harfin hatları boyunca kıvrılmış bir kadındır bu; genç beden, aynı anda hem ilkel, hem köpüklü, hem de sakin olan bir tür maddenin içinde yüzdüğü ve bütünlüğü içinde harfin, kıvrımlılığın mükemmel-



liği, hayat çizgisi ile ilgili bir ilkbahar ilahisi olduğu düşünülebilir. Bundan oldukça farklı olan da, S'nin bir komşu harfi, ikizi, yine de düşmanı olan Z harfidir; Z, ters çevrilmiş ve açılı hale getirilmiş, yani *saklanmış* bir S değil midir? Erté'ye göre, içine, kadının aynı zamanda hem teslimiyetini hem de yakarışını kazıdığı, melankolik, alacakaranlığa ait, üstü örtülü, maviye çalan bir harftir Z (Z. Marcus öyküsünde açıkladığı gibi, Balzac'a göre de kötü bir harftir Z).

Son olarak, Erte'nin bu alfabetik kozmografisi içinde, eşsiz bir harfin ve tek bir harfin, sanırım, Kadınla ve onun yerine en çok kullanılan melek ve kuşla hiç ilgisi yoktur. Bu insandışı (çünkü insan biçiminde değildir) harf, kor alevlerden oluşmuştur; fitillerin tükettiği yanan bir kapıdır; (en azından Latin dillerinde) aşkın ve ölümün harfi*, kara yasın halk arasındaki harfi, onca Harf-Kadının (Çiçek-Kızlar dendiği gibi) ortasında, tek başına, alev alev yanar, tıpkı Erté'nin hayal edilebilecek en güzel şeyin, bir yazının, nesnesi yaptığı bu bedenin ölümcül yokluğu gibi.

* Fransızcada aşk anlamına gelen *amour* sözcüğünde ve ölüm anlamına gelen *mort* sözcüğünde "m" harfi vardır. (ç.n.)

Arcimboldo
ya da
Retorik Ustası ve Büyücü

Arcimboldo, resmi olarak, Maximilian'ın portre ressamıydı. Ancak yaptığı işler ressamlığı bayağı aşmıştı: Armalar, dükalık armaları, vitray ve halı taslakları yaratmıştı, kilise orgu galerileri dekore etmişti ve renkölçümsel bir müzikal çevriyazı yöntemi önermişti, bu yöntemle “bir melodi kâğıt üzerinde küçük renk benekleriyle gösterilebilirdi”; ama özellikle prensleri eğlendirirdi, bir gösteri adamıydı: Çeşitli gösteriler organize etmiş ve sahneye koymuştu, eğlence araçları (*giostre*) icat etmişti. Yirmi beş yıl boyunca Alman imparatorlarının sarayında çizmiş olduğu bileşik portreleri sonuç olarak salonlarda oyun işlevi görmüştür. Çocukken Aileler diye bir oyun oynardık; her oyuncunun elinde resimli kartlar olurdu ve oyun arkadaşlarına, teker teker, toplamaya çalıştığı aile figürlerini sorardı: Domuz kasabı, kasabın karısı, oğulları, kızları, köpekleri, vb.; Arcimboldo'nun bileşik başlarından birinin önünde de, aynı oyundaki gibi Kış ailesini toplamam gerekir: Buradan bir çotuk, oradan bir sarmaşık, bir mantar, bir limon, bir paspas, ta ki gözlerimin önünde tüm kış teması, ölü sezon ürünlerinin “aile”si belirene kadar. Ya da yine, Arcimboldo ile, “Çin portreleri” diye bilinen oyunu oynarız: Biri odadan çıkar, diğerleri bulunması gereken kişinin kim olacağına karar verirler ve soru soracak kişi geri geldiğinde, eğretilme ve düzdeğişmeceleri sabırla kullanarak bilmeceyi çözmelidir: Eğer



bu bir yanak olsaydı, ne olabilirdi? –Bir şeftali.– Eğer fırfırlı bir yaka olsaydı? –Olgun buğday başakları.– Eğer bu bir göz olsaydı? –Bir kiraz.– Buldum: Cevap Yaz.

*

Sonbahar figüründe, (korkunç) göz küçük bir erikten yapılmıştır. Diğer bir deyişle, (en azından Fransızcada), yabancı erik anlamına gelen *prunelle* sözcüğü gözbebeği anlamına gelen *prunelle* olur. Arcimboldo adeta bir barok şair gibi dilin “nadir parçaları”nı kullanmaktadır, eşanlamlılık ve eşadlılık ile oynamaktadır. Resminin dilsel bir temeli vardır, imgelemi tam olarak şiirseldir ve –tıpkı bir dil işçisinin yaptığı gibi– göstergeler yaratmaz, onları birleştirir, birbirleriyle değiştirir, başka yöne çevirir.

*

Şair Cyrano de Bergerac’ın tekniklerinden biri, oldukça basmakalıp bir eğretilmeyi alarak onun düz anlamını durmadan kullanmayı içerir. Dil “üzüntüden ölmek” diyorsa, Cyrano infazcılarının kederli ezgiler dinlettiği bir mahkûmun öyküsünü hayal eder; ezgiler öyle üzüntü vericidir ki sonunda mahkûm kendi ölümünün üzüntüsünden ölür. Arcimboldo da aynı Cyrano gibi davranır. Yaygın olan söylem (çoğu zaman yaptığı gibi) bir saç biçimini ters çevrilmiş bir yemek tabağıyla karşılaştırıyorsa, Arcimboldo bu karşılaştırmayı düz anlamında alarak ondan bir tanımlama yapar: Şapka tabak olur, tabak bir miğfer olur (*salade, celata*)*. Bu teknik iki zamanlı işler: Karşılaştırma anında, dünyanın en basmakalıp şeyi olan bir örnekseme ortaya koyarak, tam bir sağduyu örneği gibi durur; ama ikinci bir zamanda, örnekseme çılgınlaşır, çünkü radikal bir biçimde istismar edilmiş, örnekseme olarak kendi kendini yok edecek bir noktaya taşınmıştır: Karşılaştırma eğretileme olur: Miğfer artık bir tabak *gibi* değildir, bir tabaktır. Ancak Arcimboldo, son bir ustalıkla, miğfer ve tabak olarak tanımlanan bu iki terimi birbirinden ayrı tutar:

* İlk Fransızca, ikincisi İtalyanca olan bu sözcükler hem salata hem de miğfer anlamına gelir. (ç.n.)

Bir tarafta bir baş okurum, diğer tarafta bir tabağın içindekilerini; bu iki nesnenin kimliği algının eşzamanlılığına değil, ters çevrilebilir olarak gösterilen resmin dönüşüne bağlıdır. Okumam bir sarkaç gibi sallanır durur; yalnızca başlık onu durduracak ve tablodan bir Aşçı portresi yapacaktır, çünkü, mesleki araç-gereci olan tabaktan, düzdeğişmeceli olarak adama çıkarım yaparız. Sonra da, anlamda yeni bir sonuç: Neden bu aşçıda, bakır tenli eski bir askerin vahşi havası var? Bunun nedeni, tabağın metalinin zırhı, kaskı gerekli kılması, etin pişirilmesinin de açık hava mesleklerine has kavrulmuş kırmızı rengi gerektirmesidir. Ayrıca, miğferinin siperi hoş bir limon dilimiyle süslenmiş tek bir asker de var. Ve benzerleri: Eğretileme kendi üstüne döner, ama bir merkezkaç hareketiyle: Anlamın geri sıçramaları sonsuz olarak devam eder.

*

Şapkayı yapan tabaktır, adamı yapan da şapkadır. İlginç bir biçimde bu son önerme Max Ernst'in bir kolajına (1920) başlık olur; bu kolajda, şapkalardan oluşan eklemli bir yığından insan silüetleri ortaya çıkmaktadır. Burada da, barok tasarım, dilin ve onun formüllerinin etrafında dönmektedir. Tablonun altında, hazır tümcelerin müziği belli belirsiz uğuldar: *Biçem, adamdır; biçem, terzidir* (Max Ernst); *yapıttan yaparı tanırırsınız, tabaktan aşçıyı tanırırsınız*, vb. Dil, fantezi ürünü gibi görünen, hatta gerçeküstücü bu resimlere dikkat çekmeden akla uygun bir referans noktası olur. Arcimboldo'nun sanatı abartılı değildir; her zaman sağduyunun sınırında, atasözünün eşliğinde durur; eğlencelerin hedef kitlesi olan prenslerin, bunlar karşısında aynı zamanda hem hayrete düşmeleri hem de bunlarda kendilerini bulmaları gerekiyordu; o halde, alışlagelmiş önermelerden kaynaklanan bir mucize: *Aşçı tabakları hazırlar*. Her şey basmakalıp düzdeğişmecelerin alanında özenle hazırlanır.

*

Bu resimlerin dille, ama aynı zamanda da söylemle bir bağıntısı vardır: Örneğin halk masallarında: Aynı betimleme tekniği kullanılır. Madame d'Aulnay, pagodaların ("başları her yöne

dönebilen küçük grotesk figürler”) imparatoriçesi Laideronnet-te için şöyle der: “Üstünü çıkardı ve banyoya girdi, bunun üzerine pagodalar ve pagodinler şarkı söylemeye ve enstrümanları çalmaya başladılar: Bazılarının ceviz kabuğundan yapılmış te-orbaları vardı; bazılarının badem kabuğundan yapılmış viyo-laları vardı; çünkü enstrümanları boylarına uygun olmalıydı.” Arcimboldo’nun Bileşik Başları’nda da peri masallarının özel-likleri vardır: Özellikle, alegorik karakterlerinde: Birinde du-dak yerine mantar vardır, kolye ucu yerine limon vardır; bir diğ-erinde burun yerine kabak vardır; bir üçüncüsünün boynu yere uzanmış bir düveden yapılmıştır, vb. Modelin dayatılma-sını, resmin ardında, bir anı gibi, belli belirsiz çevreleyen şey fantastik bir anlatıdır. Perrault’nun, periyle karşılaştıktan son-ra iyi ve kötü kızın ağızlarından dökülen sözcüklerin başkala-şımını betimlemesini duyar gibi olurum; her tümcede, küçük kardeşin ağzından dökülenler, iki gül, iki inci ve iki büyük el-mas iken, büyüğünün ağzından iki engerek yılanı ve iki kara kurbağası. Sözcük türleri nesnelere dönüştürülür; aynı şekilde, Arcimboldo’nun çizdikleri de şeylerin kendisi değildir pek, ama daha çok fantastik bir masal anlatıcısının o şeyleri sözlü olarak betimlemesidir: Aslında, şaşırtıcı bir öykünün halihazır-daki dilsel kopyasını resimlendirmektedir.

*

İnsan dilinin yapısını, bir kez daha, hatırlayalım: İki kez eklemli-dir: Söylemin dizilişi sözcüklere bölünebilir, sözcükler de seslere (ya da harflere) bölünebilir. Bu arada bu iki eklemleme arasında büyük bir fark vardır: Birincisi her biri zaten anlamlı birimler üretir (bunlar sözcüklerdir); ikincisi ise anlamsız birimler üretir (bunlar sesbirimlerdir: Bir sesbirimin kendi başına bir anlamı yoktur). Bilindiği gibi, bu yapı görsel sanatlar için geçerli değil-dir; tablonun “söylem”ini biçimlere (çizgiler ve noktalar) ayrış-tırmak az çok mümkündür, ama bu biçimler bir araya gelmeden önce bir anlam ifade etmez; resim yalnızca bir eklemleme tanır. Buradan, Arcimboldo’nun kompozisyonlarındaki yapısal para-doksu hemen anlayabiliriz.

Arcimboldo resimden gerçek bir dil yapar, ona ikili bir ekleme verir: *Calvin*'in başı ilk olarak *halihazırda* adlandırılır şeyler olan biçimlere ayrışır – diğer bir deyişle, *sözcüklere*: Bir tavuk gövdesi, bir tavuk budu, bir balık kuyruğu, üzerine yazılmış kâğıt tomarları: Bu nesneler de, kendi içinde, hiçbir anlam ifade etmeyen biçimlere ayrışır: Sözcükler ve seslerin ikili ölçeğini buluruz burada. Her şey, Arcimboldo resim dizgesinin düzeni bozmuş, onu kötüye kullanarak ikiye bölmüş, ondaki anlam ve örnekseme gücüllüğünü gereğinden fazla büyütmüş, böylece bir tür yapısal canavar yaratmış gibi işler ve bu canavar, incelikli (çünkü düşünsel), ama korkunçluğun öğelerin basit bir abartması ya da basit bir karışımından ileri gelmiş olması durumundan daha da içe işleyen bir huzursuzluk kaynağıdır: Her şey, *iki düzeyde*, anlam ifade ettiği için, Arcimboldo'nun resmi resim dilinin oldukça ürkütücü bir yadsıması gibi işlev görür.

*

Batı'da (Doğu'nun tersine), resim ve yazının arasında daha az bağıntı olmuştur; harf ve resim, klasisizmin dışında, ancak yaratıcılığın biraz çılgın sınırlarında birbirleriyle temas etmiştir. Arcimboldo, hiçbir harfe başvurmadan, yine de sürekli bir biçimde grafik deneyiminin yakınında durur. Arkadaşı ve hayranı rahip Comanini, Bileşik Başlar'da simgesel bir yazı (neticede Çin ideografisinde olan şey) görüyordu; Arcimboldo'nun dilinin iki düzeyi (değişmecenin [figürün] düzeyi ve değişmeceyi [figürü] oluşturan anlamlı özelliklerin düzeyi) arasında, Leonardo da Vinci'de göstergelerin düzeniyle resimlerin düzeni arasında bulunan, aynı *sürtüşme*, gıcırta bağıntısı vardır: *Trattato della Pittura*'da, tersten yazılmış yazı bazen yaşlı adamların ya da iki yaşlı kadının başlarıyla yarıda kesilir: Yazı ve resim birbirilerinden büyülenmiş, etkilenmiştir. Aynı şekilde, Arcimboldo'nun bir bileşik başının karşısında, bunun *yazılmış* olduğu hissine kapılırız biraz. Ama yine de tek bir harf yoktur. Bu ikili eklemeden ileri gelir. Tıpkı Leonardo örneğinde olduğu gibi, grafik öğelerde bir "ikiyüzlülük" vardır: Bile bile, yarım resim, yarım gösterge-dirler.

Bir bileşik baş “şeyler”le (meyveler, balıklar, çocuklar, kitaplar, vb.) yapılmıştır. Ama başı oluşturmaya yarayan “şeyler” başka bir işlev tarafından saptırılmazlar (yalnızca belki *Aşçı*’da, ters çevrildiğinde adamın yüzü olan hayvan, yemek için yapılmıştır). Bunlar, orada şey olarak var olan şeylerdir; sanki ev işleriyle ilgili, alışlagelmiş bir uzamdan değil de, nesnelerin değişmeli *analogon*ları [örnekseme öğeleri] açısından tanımlandığı bir tablodan geliyormuş gibidirler: İşte Çotuk, işte Sarmaşık, işte Limon, işte Paspas, vb. “Şeyler”, tıpkı çocuklar için yazılmış bir kitapta olduğu gibi, öğretici biçimde sunulmuştur. Baş bir sözlükten gelen sözlük birimlerinden oluşmuştur, ama bu sözlük resim sözlüğüdür.

Retorik ve söz oyunları: Bu, Batı’nın iki bin yıldan fazla bir süredir dil üzerine düşünme tarzıdır: Batı, dilde anlam aktarımları (metabollar) olabilmesi ve bu metabolların sınıflandırılıp adlandırılabilir noktada kodlanabilmesi karşısında hayrete düşmeyi hiç bırakmamıştır. Arcimboldo da, kendince, bir retorisyendir, söz sanatçısıdır: Bileşik Başlar’ıyla, Resmin söyleminde bir sürü söz oyunları ortaya atar: Tuval gerçek bir değişmece laboratuvarı olur.

Bir deniz kabuğu bir kulağın yerine geçer, bu bir *Eğretileme*dir. Bir yığın balık –içinde yaşadıkları– *Su*’yun yerine geçebilir, bu bir *Düzdeğişme*cedir. *Ateş* alev almış bir baş olduğunda, bu bir *Alegoridir*.

Yaz’ı anlatmak için meyveleri, şeftalileri, armutları, kirazları, ahududuları, başakları bir bir saymak bir *Anıştırmadır*. Balığı, ondan burada bir burun, orada bir ağız yapmak için tekrarlamak bir *Antanaklazdır* (bir sözcüğü, anlamını değiştirerek tekrarlarım). Bir adı, aynı titreşimliliğe sahip bir başkasıyla çağrıştırmak (“Sen Kaya’sın ve bu kayanın üstünde...”), bir *Ad Oyunudur*: Bir şeyi, aynı biçime sahip bir başkasıyla (bir burnu bir tavşanın sağrısıyla) çağrıştırmak, bir resim oyunudur, vb.

Rabelais yapay olarak –ama sistemli bir biçimde– ayrıntılandırılmış gülünç dilleri çok kullanmıştı: Bunlar *uydurma*, *sahte* şeylerdir: Bir anlamda, dilin kendisinin parodileridir. Rabelais'nin sahte sözcüklerinden örnek vermek gerekirse, *baragouin* ya da bir sözcenin öğelerin değiştirimi yoluyla şifrlenmesi vardı: *Charabia* ya da sözcük türü değiştirme yoluyla şifreleme vardı (günümüzde, Queneau bunlardan komik sonuçlar çıkarmıştır; örneğin, “*Qu'est-ce que c'est que ça?*” için *Kékcékça* yazar); son olarak, bütün bunlardan daha çılgın, *lanternois*, yani kesinlikle şifresi çözülemez seslerin düzensiz yığını, anahtarı kaybolmuş bir kriptogram vardı. O zaman, Arcimboldo'nun sanatı da bir uydurmacılık, sahtecilik sanatıdır. Verilmesi gereken bir ileti var diyelim: Arcimboldo bir aşçının, bir köylünün, bir reformcunun başını ya da hatta yazı, suyu, ateşi göstermek ister; bu iletiyi şifreler; şifrelemek aynı zamanda hem saklamak hem saklamamak demektir; ileti saklıdır, çünkü göz ayrıntıya ait anlam nedeniyle bütüne ait anlamdan saptırılır; ilk gördüğüm şey gözümün önünde yığılmış meyve ya da hayvanlardan başka bir şey değildir; ancak bir uzaklaşma çabasıyla, algılama düzeyini değiştirerek, başka bir ileti alımlarım; hipermetropik bir aygıt, bir şifre çözücü tablo gibi, bütüncül anlamı, “gerçek” anlamı aniden algılamamı sağlar.

Demek ki Arcimboldo bir değiştirim dizgesi ortaya koyar (bir elma gelip bir yanağın yerine geçer, tıpkı, şifreli bir iletide, bir harfin ya da hecenin gelip başka bir harfi ya da heceyi saklaması gibi) ve, aynı şekilde, bir de biçim değiştirme dizgesi. Ancak, ve bu Arcimboldo'nun özelliğidir, Bileşik Başlar'da dikkate değer olan şey, tablonun şifreleme ve şifre çözme arasında tereddüt etmesidir: Çünkü, bileşik başı bir *etki* olarak daha iyi algılamak için, değiştirimin ve biçim değiştirmenin perdesini kaldırdığımız zaman bile, bu etkiyi üretmeye yaramış ilk anlamların iç içe geçmiş süslemeleri gözümüzde kalmaya devam eder. Diğer bir deyişle, (gerçekten de kendisine ait olan) dilsel bir bakış açısından, Arcimboldo hem açık hem bulanık çifte bir dil konuşur; “*baragouin*” ve “*charabia*” üretir, ama bu sahte ve uydurma sözcükler tamamıyla anlaşılmaz olarak kalır. Kısaca,



Arcimboldo'nun üretmediği tek tuhafılık, "lanternois" gibi tamamen anlaşılmaz bir dildir: Sanatı mantıksız değildir.

*

Eğretilemenin muzaffer saltanatı: Arcimboldo'da her şey eğretilemedir. Bir başı oluşturmaya yarayan özelliklerin (çizgiler, biçimler, kıvrımlar) *zaten* bir anlamı olduğuna ve bu anlam başka bir anlama doğru saptırıldığına, bir biçimde kendisinin ötesinde ortaya atıldığına (bu, "eğretileme" sözcüğünün etimolojik olarak ifade ettiği anlamdır) göre, hiçbir şey *düzanlamalı* değildir. Arcimboldo'nun eğretilemeleri çoğu kez akla yatkındır. Bununla kastetmek istediğimiz, biçim değiştirmenin iki teriminin arasında, ortak bir özelliğin, bir "köprü"nün, belli bir *örneksemenin* varlığını sürdürmesidir. Dişler "kendiliğinden" ya da "yaygın olarak" (Arcimboldo'nun dışında başkalarının da bunu söyleyebileceğine göre) çançiçeğine, kabuğunun içindeki bezelyelere benzer; bu farklı nesnelerin ortak biçimleri vardır: Maddenin birbirinden ayrılmış, birbirine eş ve aynı çizgi üzerinde yan yana dizilmiş –yerine yerleşmiş– parçalarıdır; burun, uzunca ve şişkin biçimiyle bir başağa benzer; etli ağız çatlamış bir incire benzer, beyazımsı iç çeperi meyve etinin kırmızı oyuğunu ay-

dınlatır. Yine de, örneksemeye dayalı olsa da, Arcimboldo'nun eğretilmesi, deyim yerindeyse, tek yönlüdür: Arcimboldo bizi burnun *doğal olarak* bir başağa, dişlerin tohumlara, meyvenin etinin dudaklarınkine benzediğine inandırır: Ama kimse *doğal olarak* tersini söylemeyecektir: Başak bir burun değildir, tohumlar dişler değildir, incir bir ağız değildir (eğer bu, birçok dilde rastlanan halk arasındaki bir eğretilmenin de doğruladığı, başka bir organ, dişi bir organ, aracılığıyla gösterilmemişe). Kısaca, Arcimboldo'nun eğretilmesi, temelli de olsa, bir darbeye bağlıdır. Arcimboldo'nun sanatı belirsiz değildir, belli bir yöne doğru gider: Bu dil çok olumludur.

*

Yine çoğu kez, eğretilme çabası o kadar cesurcadır ki (tıpkı çok süslü bir dil kullanan bir şairinki ya da çok modern şairinki gibi) gösterilen şey ile gösterim arasında hiçbir “doğal” bağıntı yoktur: Çocuk kalçaları ya da bacakları bir kulağı okumak için ne sağlayabilir ki (*Hirodes*)? Sıradan ince bir mum bir adamın alnını nasıl temsil edebilir ki (*Ateş*)? Her halükarda, bu teknik çok sofistike bağdaştırmalar gerektirir; örnekseme bağı zayıflar (az rastlanır, yapmacıklı bir hal alır): Alnın gergin derisini, insan bedeninin bu çok az kan giden bölümünü hatırlatan balmumunun sarı rengidir ya da olsa olsa insan alnındaki çizgileri hatırlatan da mum kordonunun bobinidir. Bu uç noktadaki eğretilmelerde, metabolun iki teriminin arasında var olma açısından değil de, gerçekten *yapma* açısından bir eşdeğerlik bağıntısı vardır: Çıplak küçük bedenini eti tiranın kulağını *yapar* (imal eder, üretir). Arcimboldo böylece eğretilmelerin *üretimsel*, geçişli karakteri konusunda bizi uyarır: Her durumda, onunkiler basit benzerlik tespitleri değildir; onları açığa çıkarmada şairin sorumlu olacağı, doğada var olabilecek gücül örneksemeleri kayda geçirmezler: Onlardan yeni, tuhaf nesneler üretmek için bilindik nesneleri, gerçek bir darbeye (bir tane daha) bozarlar ve bu, (yalnızca Arcimboldo'nun benzerlikleri yakalamadaki yeteneği değil) bir vizyonerin, öngörü sahibi bir kişinin işidir.

Ancak, belki de, cesaretin en büyüğü bu umulmadık eğretilmelerde değil, *düşünülmeden yapılmış* diyebileceğimiz eğretilmelerdedir. Bu serbestlik, nesneyi eğretilmeyi değil, onun yerini değiştirmeyi içerir: Arcimboldo suyu temsil eden karakterin dişlerinin yerine bir köpekbالیğının dişlerini koyduğunda, nesneye dokunmamaktadır (onlar hâlâ diştir), ama onu bir âlemden başka bir âleme atlatmaktadır; burada eğretilme, basitçe dayanağı (bağlamı) kaymış ve değişmiş bir kimliğin, hatta bir totolojinin (*dişler dişlerdir*) kullanılmasından başka bir şey değildir. Bu hafif dengesizlik, tuhaflıkların en güçlüsünü üretir. Tekniğı Arcimboldo'nun resimlerindeki "atlama"yı andıran kompozisyonlarından birini, *Viol* [Tecavüz] (1934) olarak adlandıran Magritte bunu çok iyi anlamıştı: "İki yüzlü" bir resim söz konusudur yine, aynı zamanda –ve bakışın sırasına bağlı olarak– kadın başı ve/ya da gövdesi: Göğüsler, bakan kişi öyle karar verirse, gözlerin yerine, göbek kısmı da ağzın yerine denk gelir. Burada da nesneler yer değiştirmekten başka bir şey yapmaz, çıplaklık âlemini terk ederek düşünsellik âlemine gelirler ve bu, Aristophanesvari erdişiye denk doğaüstü bir nesne yaratmaya yeter.

"Şair", yani dil üreticisi, işçisi olarak, Arcimboldo'nun yaratıcı enerjisi bitip tükenmez; eşanlamlılar ara vermeden tuvale fırlatılır. Arcimboldo aynı şeyi söylemek için ara vermeden farklı biçimler kullanır. Burun mu demek istiyor? Eşanlamlılar haznesi ona bir dal, bir armut, bir kabak, bir başak, bir çiçek çanağı, bir balık, bir tavşan sağırsı, bir tavuk gövdesi sunar. Kulak mı demek istiyor? Yalnızca yapması gereken birbiriyle uyumsuz parçalardan oluşan bir listeyi almak ve oradan bir çotuk, bir şemsiye mantarının alt tarafı, bir başağın çiçek hali, bir gül, bir karanfil, bir elma, bir deniz kabuğu, bir hayvan başı, bir gaz lambasının askısı çıkarmaktır. Karakterine bir sakal mı vermek istiyor? İşte bir balık kuyruğu, kerevit antenleri. Bu hazne sonsuz mudur? Hayır, bize ulaşan nispeten az bulunur alegorilerle yetinirsek;

nerdeyse her zaman söz konusu olan meyveler, bitkiler, yiyeceklerdir, çünkü özellikle Toprak Ana'nın mevsimsel figürleri söz konusudur; ama yalnızca bağlam iletiyi sınırlar; imgelemin kendisi gerçekten de sonsuzdur ve usta bir cambazlıkla uygulanmıştır, öyle bir ustalıktır ki bu, bütün nesneleri ele geçirmeye hazır hissettirir kendini bize.

*

Ters çevrilebilir resimler üretmek dönemin bir modasıydı: Ters çevrildiğinde, papa bir keçi, Calvin de çingiraklı bir soytarı oluyordu; bu tür oyunlar Reform taraftarları ya da muhalifleri için karikatürlerdi. Arcimboldo'nun bir tane ters çevrilebilir resmini biliyoruz, bir yönden bakınca aşçı, diğer yönden bakınca sade bir et tabağı. Bu değişmeceye, retorikte, palindrom ya da dönüşük sözcük denir; gerçek palindrom iletide hiçbir şeyi değiştirmez, ileti yalnızca eğlence için bir yönden de öteki yönden de aynı okunur: *Roma tibi subito motibus ibit amor*, der Quintilianus; satırın sonuna (hileli) bir ayna koyun, ters yönden de okurken satırın değişmediğini fark edeceksiniz; aynı şey iskambil kâğıtlarındaki figürler için de geçerlidir: (Gücül) ayna ikiye böler, tekrar eder, olduğundan başka göstermez. Tam tersine, Arcimboldo'nun resimlerini ters çevirdiğiniz zaman elbette anlam bulacaksınız (işte bu nedenle bir palindrom vardır), ama bu anlam, ters çevirme hareketinde, değişmiştir: Tabak aşçı olur. "Her şey her zaman aynıdır" der gerçek palindrom; şeyleri bir yönden ya da diğer yönden alın, hakikat olduğu gibi kalır. "Her şey bir karşıt anlam takınabilir" der Arcimboldo'nun palindromu; yani, her şeyin, nasıl okursanız okuyun, her zaman bir anlamı vardır, ama bu anlam hiçbir zaman aynı değildir.

*

Her şeyin bir anlamı vardır, yine de her şey şaşırtıcıdır. Arcimboldo, hayali olanı çok bilindik olanla yapmaktadır: Toplaman, parçaların eklenmesinden başka bir etkisi vardır: Sanki toplam değil de kalandır. Bu tuhaf matematiği anlamak gerekir: Etimo-

lojik olarak *analogia*'nın *oran* demek olduğunu hatırlarsak, bu, örnekseme [*analogie*] matematiğidir: Anlam, kendinizi konumlandırıdığınız yere bağlıdır. Resme yakından bakarsanız, meyve ve sebzeden başka bir şey görmezsiniz; resimden uzaklaşırsanız, korkunç gözlü, fitilli kumaş ceketli, fırfırlı yakası diken diken olmuş bir adamdan başka bir şey görmezsiniz artık (Yaz): Uzaklaşma, yakınlaşma anlamın kurucularıdır. Her anlam bileşenin büyük sırrı burada değil midir? Her şey eklemlenmelerin bir *tertibinden* ileri gelir. Anlam, anlamsız öğelerin (sesbirimler, çizgiler) bir kombinasyonundan doğar; ama anlam yaratımının sonuna ulaşmak için bu öğeleri birinci derecede kombine etmek, birleştirmek yetmez: Birleştirilenler, kendi aralarında, bir ikinci, bir üçüncü kez tekrar birleşebilecek kümeler oluşturur. Hünerli bir sanatçının, Arcimboldo'nun Bileşik Başlar'ının hepsini ele alarak yeni bir anlam etkisi için onları düzenleyebileceğini, birleştirebileceğini ve onların düzenlenmesinden, örneğin bir kır manzarası, bir şehir, bir orman çıkarabileceğini kafamda canlandırıyorum: Geri giderek algılama mesafesini büyütmek yeni bir anlam meydana getirmektir: Biçimlerin tarihsel geçit töreninde (Cézanne'ı 5 cm² büyütmek bir anlamda bir Nicolas de Staël tuvali üzerinde "son bulmak"tır) ve beşeri bilimlerinkinde (tarih bilimi, olayları *bir başka düzeyde* birleştirerek anlamlarını değiştirmiştir: Savaşlar, anlaşmalar ve egemenlikler geleneksel tarihin durduğu düzeydi; bunlar, anlamlarını azaltacak daha uzaktan bir bakış açısıyla ele alındığında, artık yeni bir dilin, yeni bir anlayışın, yeni bir tarihin işaretlerinden başka bir şey değildi) belki de aynı ilke geçerlidir.

*

Kısaca, Arcimboldo'nun resmi *hareketlidir*: Okuruna, kendi tasarısı gereği, yakınına gelme ya da geri gitme zorunluluğunu söyler ve bu harekette okurunun hiçbir anlamı kaçırmayacağını ve her zaman resimle canlı bir bağıntı içinde kalacağını da temin eder. Calder hareketli kompozisyonlar elde etmek için serbest bir biçimde büyük malzemeleri eklemliyordu; Arcimboldo ise benzer bir sonucu tuvalin üstünde kalarak elde eder: Yer değiş-

tirmesi istenen çerçeve değil, insan öznesidir. Bu seçim (Arcimboldo örneğinde olduğu gibi) “eğlendirici” ya da en azından çok “modern” olmak adına daha az cesur değildir, çünkü anlama ait uzamın bir görelileşmesini içermektedir: Okurun bakışını tuvalin tam da yapısına dahil ederek, Arcimboldo adeta, gösterilen nesnelerin sabitliğine dayalı Newton resminden bir Einstein sanatına geçiş yapmaktadır ve bu sanata göre gözleyenin yer değiştirmesi yapının konumunun parçasıdır.

*

Arcimboldo öyle büyük bir yer değiştirme enerjisiyle doludur ki aynı başın birçok versiyonunu verdiğinde de orada önemli değişiklikler üretir: Bir versiyondan diğerine, baş farklı anlamlar üstlenir. Burada adeta bir müzik evrenindeyizdir: Elbette bir ana tema vardır (Yaz, Sonbahar, Calvin), ama her varyasyonun etkisi farklıdır. Burada mevsimsel Adam yeni ölmüştür, kış yavaş yavaş kaybolan bir sonbaharın kızılımsılığını taşımaktadır hâlâ; yüzü şimdiden solgundur, ama, hâlâ şiş gözkapakları henüz kapanmıştır; orada (ve bu ikinci versiyon birincisinden önce yapılmıştır, neyse önemli değil), Kış-Adam artık çürümenin eşliğinde olan bir cesetten başka bir şey değildir; yüzü çatlaklarla dolu ve gridir; nerdeyse kapalı olan gözün yerinde karanlık bir oyuktan başka bir şey yoktur; dil beyazımsıdır. Aynı şekilde, iki *İlkbahar* vardır (biri henüz ürkek, renksizdir; diğeri daha kanlı canlıdır ve yazın yakın olduğunu bildirmektedir) ve iki de *Calvin*: Bergamolu Calvin kibirlidir, İsveçli Calvin çok çirkindir: Sanki o dehşet verici çehre, Bergamo’dan Stockholm’e (kompozisyonun gerçek sırasının böyle olup olmadığı önemli değil) bozulmuş, çökmüş, grileşmiştir; önceden kötü kötü bakan gözler cansızlaşmış, aptallaşmıştır; ağızdaki donuk gülümseme belirginleşmiştir; fırfırlı yaka görevi gören kâğıt tomarları sararmış parşömen kâğıdından bembeyaz kâğıda dönmüştür; bu başın yenilebilir maddelerden oluşmuş olması, izlenimi daha da iğrençleştirir: Öyleyse, harfi harfine, yenilemez olur: Tavuk ve balık çöpe dönüşür, ya da daha beter bir şeye: Kötü bir restoranın ıskartasıdır bunlar. Her şey, baş sanki her seferinde olağanüstü hayat ile

korkunç ölüm arasında titriyormuş gibi geçer. Bu bileşik başlar bozulan, çürüyen, bileşenlerine ayrılan başlardır.

*

Bir kez daha anlamın oluşunu ele alalım – çünkü, neticede Arcimboldo’da ilgi çeken, göz kamaştıran ve rahatsız eden budur. Bir dilin “birim”leri orada tuvalin üstündedir; eklemli dilin sesbirimlerinin tersine, onların halihazırda bir anlamı vardır: Onlar adlandırabilir şeylerdir: Meyveler, çiçekler, dallar, balıklar, demetler, kitaplar, çocuklar, vb.; bu birimler bileşerek tek bir anlam üretir; ama bu ikinci anlam, aslında, çift katmanlıdır: Bir yandan, bir insan kafası okurum (bu yeterli bir okumadır, çünkü algıladığım biçimi *adlandırabilirim*; onu, “baş” sözcüğünün var olduğu, kendi dilimin sözlüğüne katabilirim), ama diğer yandan, sözlüğün farklı bir bölgesinden gelen tamamen başka bir anlam da okurum aynı zamanda: “Yaz”, “Kış”, “Sonbahar”, “İlkbahar”, “Aşçı”, “Calvin”, “Su”, “Ateş”; o zaman, tam anlamıyla alegorik olan bu anlamı, ancak başlangıçtaki birimlerin anlamına başvurarak kavrayabilirim: Yaz’ı yapan meyvelerdir, Kış’ı yapan ağaç çotuklarıdır, Su’yu yapan balıklardır. İşte o zaman daha şimdiden aynı resimde üç anlam birden; ilk iki anlam, deyim yerindeyse, düzanlamlıdır, çünkü, oluşmak için, algılamam hemen bir sözlükle eklemleendiği ölçüde, benim algılama işimden başka bir şey içermemektedir (bir sözcüğün düzanlamı sözlük anlamıdır ve sözlük, algılamamın düzeyine göre, beni okutmaya yeter: Burada balıklar, orada bir baş). Üçüncü anlam bambaşkadır, alegorik anlamdır: Burada *Yaz*’ın ya da Calvin’in başını okumak için, bana sözlüğünkünden başka bir kültür lazımdır; bana gereken, belli meyveleri (ve başkalarını değil) Yaz’la ya da, daha da ince-likli olarak, bir yüzdeki haşin çirkinliği Calvinci püritanizmle bağdaştırmamı sağlayacak düzdeğişmeceli bir kültürdür; ve sözcüklerden oluşan sözlüğü, kültürel anlamlardan, fikir çağrışımlarından oluşan bir tablo, kısaca alımlanmış fikirlerden oluşan bir ansiklopedi için bıraktığımız andan itibaren, yananlamların sonsuz alanına gireriz. Arcimboldo’nun yananlamları basittir, klişelerdir, yine de yananlam bir anlam oluşu açar; alegorik an-

lamdan başlayarak, başka anlamlar olasıdır ve bu anlamlar artık “kültürel” değildir, bedenın (çekici ya da itici) hareketlerinden ortaya çıkarlar. Algılamanın ve (kendisi de sözlüksel ya da kültürel olan) anlamılamının ötesinde, bütün bir *değer* dünyası gelişir: Arcimboldo’nun bir bileşik başının karşısında, yalnızca, *okuyorum, çöziyorum, buluyorum, anlıyorum* derken bulmam kendimi, *beğeniyorum, beğenmiyorum* da derim. Huzursuzluk, korku, kahkaha, arzu da şenliğe katılır.

*

Kuşkusuz duygulanımın kendisi de kültürel dir: Dogon maskeleri bizde bir panik etkisi yapar, çünkü bu maskeler, biz Batılılar için, egzotizmle, yani bilinmeyenle belirlenmiştir; onların sembolizminden hiçbir şey algılamayız, onlarla *bir bağlantımız* yoktur (*dindar* değilizdir); bu maskeler Dogonların kendi üzerinde kuşkusuz bambaşka bir etki üretir. Aynı Arcimboldo’nun başları gibi: Etimolojik uygunluk açısından patetik anlam olarak adlandırmamız gereken duygusal anlamı kendi kültürümüzün içinden çıkartırlar; çünkü, bütün bir toplumsallığa, bir beden –dilterbiyesiyle, başvurmadan bu başların bazılarını “kötü ve aptal” bulamazsınız: Tıpkı “deyimler” gibi, aptallık ve kötülük de tarihsel değerlere ait belli bir dizgenin parçasıdır: Arcimboldo’nun bir başı karşısında Avustralyalı bir aborijinin, bu başın bende yarattığı belli belirsiz dehşeti hissetmesinden kuşku duyabiliriz.

*

Arcimboldo’nun sanatının bizde uyandırdığı etkiler çoğunlukla iticidir. Kış’ı düşünün: Dudakların arasındaki o mantar hipertrofik, kanserli, son derece biçimsiz bir organ gibidir: Ağzından bir işkence aleti sokularak nefessiz bırakılmış ve henüz ölmüş bir adamın yüzünü görürüm. Ölü ağaç kabuklarından oluşmuş bu aynı Kış’ın yüzü çibanlarla kaplıdır ve derisi pul pul dökülmektedir: Pitriyazis ya da psoriasis gibi tiksindirici bir deri hastalığına yakalanmış gibidir adeta. Bir diğerinin yüzü (*Sonbahar*) tümörler toplamından başka bir şey değildir: Bu, şiş bir ayyaş suratıdır:

Kahverengi kanın hücum ettiği, iltihap toplamış kocaman bir organdır. Arcimboldo'da ten her zaman *abartılıdır*: Ya tahrip edilmiştir ya yüzülmüştür (*Hirodes*) ya şişmiştir ya çökmüştür, ölmüştür. Bir tane bile mi hoş bir baş yok? En azından İlkbahar neşeli bir kompozisyonu ortaya koymaz mı? Elbette, *İlkbahar* çiçeklerle kaplıdır; ama diyebiliriz ki Arcimboldo, çiçeği tam da harfi harfine ele almayacak derecede (mantık rezaleti) gizemli noktalarından arındırır; kuşkusuz, bir çiçek ya da bir buket ya da yeşillik görmek, içinde tamamen ilkbaharla ilgili bir haz barındırır; ama bu haz bir yüzeye indirgendiğinde, çiçeklerle kaplı alan, kolayca, gerece ait daha huzursuz edici bir durumun çiçek açması olur; çürüme, çiçeğe benzeyen toz (kükürt "çiçekler"i) ve küf üretir; deri hastalıkları çoğu zaman çiçek biçimindeki dövmeleri düşündürür. Arcimboldo'nun İlkbahar'ı da, karmaşık bir hastalığa kapılmış büyük soluk bir yüzde vücut bulur. Arcimboldo'nun başlarını böylece bir huzursuzluk etkisine adayan şey, tam olarak bu başların "bileşik" olmasıdır; şeyin biçimi ne kadar çok bir çırpıda ortaya çıkmış gibi görünürse, o şey o kadar çok esenli olur (Doğu sanatının bütün bir bölümünün *alla prima* yaratımı desteklemiş olduğunu biliyoruz); anlık ve deyim yerindeyse hesapsız yapılan biçimde doğaüstü bir birliğin hazzı vardır; bazı müzikologlar, tam da hoş bir bütünsellik içinde gelişimiyle nitelendirilen romantik melodiyi, çocukla bütünleşme hazzının serpildiği Annelik dünyasıyla ilişkilendirirler: Aynı simgesel etkiyi, sanatçı tarafından kâğıt, tuval üzerinde ilk anda, *alla prima* zapt edilen "güzel biçim" e yorabiliriz. Arcimboldo'nun sanatı bu mutluluğun bir yadsımasıdır: Resmedilen başın bir çalışma sonucu ortaya çıkmış olması değil yalnızca, *karmaşıklık* ve dolayısıyla bu çalışmanın süresi de gösterilmiştir: Çünkü *İlkbahar*'ı "çizme"den önce, onu oluşturacak çiçeklerin her birini "çizmek" gerekir. O halde, biçimin bir bütün olarak ortaya çıkmasını bulandıran, dağıtan, bozan "kompozisyon" tekniğinin ta kendisidir. Örneğin, tematik açıdan, Su'dan daha birleşik ne olabilir ki? Su her zaman anneye ilişkin bir temadır, akışkanlık bir mutluluktur; ama Arcimboldo Su'yun alegorisini vermek için karşıt biçimler tasarılar: *Su*, onun için, balıklar, kabuklu deniz hayvanları, sert, kesikli, sivri ya da kabarık biçimlerden oluşmuş bütün bir yığındır: Su aslında korkunçtur.

Arcimboldo'nun başları korkunçtur, çünkü hepsi, alegorik öznenin zarafetine bakmaksızın, töze ait bir *huzursuzluğa* gönderme yapar: *Kaynaşma* ve *kımıldanma*. Sıkışık bir düzensizlik içinde bulunan canlı şeylerin (bitki, hayvan, çocuk) itiş kakışı (nihai figürün anlaşılabilirliğine ulaşmadan önce), tam bir larva hayatını, yani yaşamın sınırında, daha doğmamış ancak çürüyebilecek durumda olan bitkisel varlıkların, solucanların, fetüslerin, iç organların dolaşıklığını çağrıştırır.

Arcimboldo'nun yaşadığı yüzyılda, canavar merak konusu olan, mucizevi bir şeydi. Ressamın hamisi Habsburg Hanedanı'nın sanat ve nadir parçalar odaları (*Kunst und Wunderkammern*) vardı; bu odalarda tuhaf nesneler tutulurdu: Doğanın garabetleri, cüce, dev, kıllı adam ve kadın resimleri: "Şaşırtan ve düşündüren" her şey: Bu odalar, söylendiğine göre, Faust ve Caligari'nin laboratuvarlarını andırıyordu. O zaman, "mucize" –ya da "canavar"– esas olarak âlemlerin ayırımına karşı gelen, hayvanlar ve bitkiler âlemini, hayvanlar ve insanlar âlemini birbirine karıştıran şeydi; Tanrı'nın bir ad verdiği şeylerin niteliğini değiştirdiği ölçüde taşkınlıktı: Bir türün bir başka tür içinde dengesini bozduğu için *başkalaşım*dı; kısaca, başka bir sözcük kullanırsak, *göçtü* (söylendiğine göre, Arcimboldo'nun yaşadığı dönemde, Avrupa'da Hint minyatürleri elden ele dolaşırdı ve bu minyatürlerde, bedenleri "iç içe geçmiş insan ve hayvan biçimlerinin: Müzisyenlerin, avcılarının, âşıkların, tilkilerin, aslanların, maymunların, tavşanların bir mozaïği"nden oluşan hayal ürünü hayvanlar gösterilirdi: Bu şekilde oluşmuş her bir hayvan –deve, fil, at– ardışık enkarnasyonların eşzamanlı olarak bir araya gelişini temsil ederdi: Görünüşte tuhaf olan şey aslında varlıkların içteki birliğiyle ilgili Hindu öğretisine gönderme yapıyordu). Arcimboldo'nun başları, bütün olarak değerlendirildiğinde, gözlerimizin önünde, balıktan suya, çalı çırpı demetinden ateşe, limondan kolye ucuna, son olarak da bütün tözlerden insan yüzüne yönelen bir göçün görünür uzamından başka bir şey değildir (bu yolu ters yönde

ılmayı ve Kış-Adam'dan onunla bağdaştırılan bitki âlemine inmeyi tercih etmezseniz). Arcimboldo'nun "canavarlar"ının ilkesi özetle *Doğa durmak bilmez* sözüdür. İlkbahar'ı ele alın: Neticede onu, çiçeklerden oluşmuş bir şapka takan bir kadın biçiminde göstermek normaldir (bu şapkalar moda dünyasında gerçekten vardı); ama Arcimboldo *devam eder*; çiçekler nesneden bedene doğru iner, cildi kaplar, cildin kendisi *olur*: Bu, yüzü, boynu, göğüs kısmını saran bir çiçek cüzamıdır.

O zaman, böyle bir imgelemi kullanma yalnızca "sanat"a değil, aynı zamanda bilgiye de aittir: Başkalaşımları keşfetmek (Leonardo da Vinci'nin defalarca yaptığı şey) bir bilme edimidir; her tür bilgi bir sınıflandırma düzeniyle ilişkilidir; bilgiyi genişletmek ya da basitçe değiştirmek, alışkın olduğumuz sınıflandırmaları altüst eden şeyi, cesurca işlemler yoluyla deneyimlemektir: "Doğal bilgeliğin toplamı" (Pico della Mirandola) büyüünün asil işlevi budur.

İşte Arcimboldo, oyundan büyük retoriğe, retorikten büyüye, büyüden bilgeliğe böyle yol alır.

Arcimboldo,
1978, F.M. Ricci ed., Milano

Resim Bir Dil midir?

Dilbilimin o bilinen yaygınlığa kavuşmasından beri, bu satırlarının yazarının göstergebilime olan ilgisini açıklamasından beri (bugün on iki yıl oluyor) kendisine kim bilir kaç kez “resim bir dil midir?” diye sorulmuştur. Ama yine de şimdiye dek verilmiş tek bir yanıt yok ortada: Resmin ne sözlüğü kurulabilmiş, ne genel dilbilgisi; tablonun gösterenleri bir yana gösterilenleri öbür yana konamadı, bunların değiştirim ve birleşim kuralları dizgeleştirilemedi. Göstergebilim, göstergelerin bilimi olarak sanat alanına bir türlü taşamıyordu. O eski hümanist görüşü, sanatsal yaratının dizgeye “indirgenmesi”nin olanaksızlığı görüşünü yetersizlikten dolayı desteklediği için de şanssız bir tıkanmaydı bu: Dizge de, bilindiği gibi, insanın ve sanatın düşmanı olmakla ünlüdür.

Doğrusunu söylemek gerekirse, resmin bir dil olup olmadığını sormak *bile* ahlaksal bir sorudur, yaratıcı bireyin (sanatçı) ve bir insan evrenselliğinin (toplum) haklarını gözetken tavsamış ve sönük bir yanıt bekler. Her yenilikçi gibi Jean-Louis Schefer de sanatın (felsefesinin ya da tarihinin) kurnazca sorularına yanıt vermez; bunların yerine görünüşte sıra dışı olan, ama uzaklığıyla yepyeni bir alan oluşturan bir soruyu koyar. Burada resim ve resmin *anlatılması* (tıpkı bir yolculuk anılarının anlatılması gibi), yapı, metin, kod, dizge, temsil etme, biçim verme gibi göstergebilimden alınmış bütün terimlerin dağılımı “yeni bir hissetme, yeni bir düşünme biçimi” oluşturan yepyeni bir topolojiye göre gerçekleştirilmiştir. Bu soru aşağı yukarı şöyledir: Tablo ile kaçınılmaz

olarak onu okumakta – yani (örtük olarak) onu yazmakta kullanılan dilin bağlantısı nedir? *Bu bağlantı tablonun kendisi değil midir?*

Kuşkusuz burada tablo hakkında gerçekleştirilen yazıyı profesyonel resim eleştirisine indirgemek söz konusu değildir. Tablo kimin tarafından yazılmış olursa olsun, ancak benim onunla ilgili olarak verdiğim *anlatı*da var olabilir; ya da yapılabilecek okumalarının toplamı ve düzeni içinde var olabilir: Bir tablo kendi çoğul betimle(n)mesinden başka bir şey değildir. Tabloyu, oluşturduğum metinle katetmenin, dil sayılan bir resme aynı anda hem ne kadar yakın hem de ne kadar uzak olduğu apaçıktır. Jean-Louis Schefer'in de dediği gibi "*görüntünün [resmin] önsel bir yapısı yoktur, metinsel yapıları vardır... görüntü onların dizgesini oluşturur*"; öyleyse tabloyu oluşturan betimlemeyi dilin yansız, gerçek, görünen bir durumu olarak tasarlamak artık olanaksızlaştığı gibi (Schefer de resim göstergebilimini işte bu noktada içinde bulunduğu güç durumdan kurtarır), onu salt bir mitsel hazırlık çalışması, öznel anlam yüklemelere son derece elverişli bir alan olarak tasarlamak olanaklı değildir. Tablo ne gerçek bir nesnedir ne de hayali bir nesne. "Temsil edilen" şeyin kimliği durmadan geri çevrilir; gösterilen her zaman yerinden oynatılır (çünkü bu bir dizi adlandırmadır, tıpkı sözlükteki gibi), çözümlemenin sonu yoktur, evet kuşku yok ki bütün bunlar doğrudur; ama dilin bu kaçıışı, bu sonsuzluğu kesinlikle tablonun dizgesidir: Bir dizgenin deposu değildir, dizgelerin üremesidir. Ünlü bir yapıtın başlığını açımlayarak kendi kitabını Schefer pekâlâ *L'Unique et sa Structure* (Tek-olan ve Yapısı) biçiminde adlandırebilirdi; buradaki yapı da yapılan(dır)manın ta kendisidir.

İdeolojik etki ortadadır: Klasik göstergebilimin bütün çabası, yapıtların (tablolar, mitler, anlatılar) karmakarışıklığı karşısında bir Model oluşturma ya da ileri sürme eğilimindeydi; böylece her ürün buna göre saptamalar açısından tanımlanabilirdi. Bu temel noktada Julia Kristeva'nın çalışmasının uzantısını sürdüren Schefer ile birlikte göstergebilim Model, Norm, Kod, Yasa –ya da isterseniz teoloji– çağından biraz daha dışarı çıkmıştır.

Saussure dilbiliminden *sapma*, ya da bu beklenmedik dönüş, çözümleme söyleminin bile değiştirilmesini zorunlu kılar, bu en son durum belki de geçerliliğinin ve de yeniliğinin en iyi ka-

nıttır. Schefer, yapıdan yapılan(dır)maya, uzakta, donmuş gibi hareketsiz, kendinden geçmiş olarak duran Model'den dizgenin çalışmasına kaymayı ancak *bir tek* tabloyu çözümleyerek anlatabilirdi: Bunun için Venedikli ressam Paris Bordone'nin *Satranç Karşılılaşması*'nı seçti (seçim bize hayran olunacak "transkripsiyonlar", bir yazı mutluluğu sağladı; bunlar da sonuçta eleştirmene bir yazar niteliği kazandırdı). Schefer'in söylemi örnek olacak biçimde bilimsel yazıdan uzaklaştı. Buradaki çözümleme genellikle istatistik saptamalar toplamından çıkarılmış "sonuçlar" ortaya koymaz. Söz konusu çözümleme sürekli olarak bir *dil edimi halindedir*, çünkü Schefer'in ilkesine göre tablonun yapım pratiği onun kendi kuramıdır. Schefer'in söylemi, bu *Satranç Karşılılaşması*'nın gizini, gerçekliğini değil de, yalnızca (ve kaçınılmaz olarak) onu yapılaştıran etkinliği gün ışığına çıkarır: Tabloyu tanımlayan okuma çalışması kesin olarak (kaynağına kadar) yazma çalışmasıyla özdeşleşir: Resimden söz eden ne eleştirmen vardır artık ne de yazar; bundan böyle *gramatograf* vardır, yani tablonun yazısını yazan kişi vardır.

Bu kitap genelde estetik ya da sanat eleştirisi olarak adlandırılan alanda bir ilk özgün çalışmayı oluşturur; ama Schefer'in adı geçen çalışmayı, ancak bilim dallarımızın çerçevesini sarsarak, "kültür"ümüzü tanımlayan nesnelerin [konuların] düzenini altüst ederek yapabildiğini görmek gerekir. Schefer'in metni, yeni üniversite kültürünün kremalı turtası olan şu ünlü "bilim dalları arası" programıyla hiçbir biçimde ilintili değildir. Karşılıklı değiş tokuş yapacak alanlar bilim dalları değil, nesnelerdir [konulardır]: Burada tabloya dilbilimi "uygulamak", sanat tarihine biraz göstergebilim katmak söz konusu değildir; tablo ile metni kurumsal olarak ayıran uzaklığı (sansürü) ortadan kaldırmak söz konusudur. Doğmakta olan bir şey vardır, bu, "edebiyat"ı olduğu kadar "resmi" de (ve onların üstdil bağlılaşımları olan eleştiri ve estetiği de) geçersiz kılacaktır; eski kültür tanrılarının yerine genelleştirilmiş bir "ergografi"yi, yani çalışma olarak metni, metin olarak çalışmayı koyacaktır.

1969, *La Quinzaine littéraire*
Çeviren: Sema Rifat

Masson'un Semiyografisi

En başından itibaren, Masson'un semiyogramları, beklenmedik bir tür öncülükle, bundan yirmi yıl önce var olmayan ve bugün yenilikçiliğin ayırt edici işareti olan bir metin kuramının temel önermelerini önceden "yeniden ele alır"; hareketi başlatanın "sanatlar"ın (ya da başka yerde: Bilimlerin) *dolaşımı* olduğunun kanıtıdır bu: Burada "resim sanatı", "edebiyat"a yolu açar, çünkü kararlı bir biçimde "sanatlar"ın ayrılığını geçersiz kılan, duyulmamış bir nesneyi, Metni, kendinden önce doğru varsaymış gibidir. Masson, asyatik (metinsel demeyi tercih ederim) dönemine girdiğinde elli dört yaşındaydı; günümüz Metin kuramcılarının birçoğu yeni doğmuştu. Masson'un bu resminde (basitleştirmek için "resim" sözcüğünü kullanıyorum; aslında "semiyografi" demek daha uygundur) daha o zamanlar bulunan metinsel (güncel) önermeler şöyledir:

İlk önce, Masson *metinler-arası* dediğimiz şeyi bilinçli olarak kuruyor: Ressam (en az) iki metin arasında dolaşıyor: Bir yanda kendininki (buna resmin, pratiklerinin, hareketlerinin, aletlerinin metni diyelim), diğer yanda da Çin ideografisinininki (yani, bölgesel bir kültürünki): Gerçek herhangi bir metinlerarasılıkta olması gerektiği gibi, Asyatik göstergeler, ilham veren modeller, "kaynaklar" değil, ama harfe göre değil de çizgiye göre tanımlanabilen grafik enerjinin taşıyıcıları, biçimsiz alıntılardır; bundan böyle yerinden oynatılan şey yapıtın sorumluluğundadır: Yapıt artık dar bir sahipliğe (ilk yaratıcısının sahipliğine) adanmamıştır, açık, sınırsız, bölmesiz, hiyerarşisiz bir kültürel uzamda se-

yahat eder ve orada pastiş, intihal, hatta sahtekârlık –kısaca, burjuva adı verilen sanat tarafından ayıplanan bir uygulama olan “taklit etme”nin tüm biçimleri– yer alır.

Masson’un semiyografisi bize, güncel Metin kuramında temel olan şunu da söyler: Dil tarihçilerinin iddia ettiği gibi yazının saf bir iletişim (*transkripsiyon*) işlevine indirgenemeyeceğini. Masson’un bu dönemdeki çalışması, çizilen çizginin ve yazılan çizginin kimliğinin olumsal, marjinal, barok (yalnızca kaligrafide belirgindir –üstelik uygarlığımızca göz ardı edilmiş bir pratiktir) olmadığını, ama çizilmiş her çizginin hem kökenini hem de süregelen şimdiki zamanını kapsayarak, bir biçimde ısrarcı, saplantılı olduğunu tanıtılar: Her işlevselleştirmeyi kapsayan benzersiz bir pratik vardır, bu da belirleyici özellikleri olmayan bir “yazılış”inkidir. Masson’un göz kamaştırıcı tanıtılması sayesinde (hayali ya da gerçek) yazı artık kendi işlevinin *fazlalığı* olarak belirir; ressam, yazının gerçeğinin ne iletilerinde ne de geçerli anlam için kurduğu bildirim dizgesinde, hele ne de bazı teknokratik çıkarlar (uzmanlıklar, testler) içinde lekelenmiş, şüpheli bir bilim olan grafolojinin ona yüklediği psikolojik anlatımcılıkta olduğunu anlamamıza yardım eder; yazının gerçeği, bastıran, çizen ve davranan eldedir, yani *kalbi atan* (zevk alan) *bedendedir*. İşte bu nedenle (Masson’un tamamlayıcı tanıtılması) renk, asla bazı karakterlerin üzerinde “çıkıntılık yapacağı” bir fon gibi değil de, daha çok itkinin eksiksiz uzamı gibi anlaşılmalıdır (rengin itkisel doğasını biliriz: Kanıtı Fovizm akımının yarattığı skandal); Masson’un semiyografik çalışmasında, renk yazıyı ticaret, muhasebe temelinden (bu en azından, Suriye ve Batı’dan gelen yazımız için belirlenen kaynaktır) ayırmaya çalışır. Eğer bir şey yazıyla (dolayısıyla Masson’un semiyogramlarında örnek oluşturduğu gibi) “iletilecekse”, bu, hesaplama, bir “akıl işi” (etimolojik olarak aynı şeydir) değil, bir arzudur.

Son olarak, (özellikle) Çin ideogramına dönersek, Masson yalnızca bu yazının şaşırtıcı güzelliğini tanımaz, aynı zamanda ideografik işaretlerin Batı’nın yazıyla ilgili vicdanı diyebileceğimiz şeye getirdiği kopmayı da destekler: Alfabemizin en iyi, en akılcı, en etkin olduğu konusunda övünmez miyiz? En sağlam bilim insanlarımız, ünsüz harfler içeren alfabenin (Suriye tipi),

Halbuki sonra da ünlü harfler içeren alfabenin (Yunan tipi) tersine çevrilemez türden ilerlemeler olduğunu, böylece aklın ve ekonominin ideografik dizgelerin barok karalamaları karşısında galip geldiğini doğru olarak kabul edip desteklemiyorlar mı? Bilim dünyamızda bile hüküm süren bu iflah olmaz etnik merkezcilığe iyi bir kanıt! Aslında, ideogramı reddediyorsak, bunun nedeni bizim Batı dünyasında hiç durmaksızın sözün egemenliğinin yerine hareketin egemenliğini koymaya çalışmamızdır; gerçekten heybetli bir tarihten gelen nedenler yüzünden, yazının eklemeli dilin “transkripsiyon”undan başka bir şey olmadığını düşünmek, desteklemek, bilimsel olarak doğrulamak çıkarımıza uygun gelir; böylece yazı, bir aletin aleti olur: Uzunluğu boyunca ortadan kaybolanın bedenini kendisi olduğu bir zincir. Masson’un semiyografisi, yazıyla ilgili binlerce yıllık tarihi düzelterek bizi kökene değil (bizim için köken çok önemli değil), bedene geri gönderir: Bize biçimi (bütün ressamın sıradan önermesi) değil de, figürü, yani iki gösterenin eksiltili çarpışmasını tanıtır; bir tür buharlaşmış figüratif taslak gibi her ideogramın altında yatan hareket ile bedenine göre fırçayı hareket ettiren ressamın, kaligrafın hareketi. İşte Masson’un çalışmasının bize anlattığı şey bu: *Yazının kendi gerçekliği içinde (aletsellliği içinde değil) açığa çıkması için okunamaz olması gerekir*. Semiyograf (Masson) bilerek, şahane bir ayrıntılandırmayla okunamaz olanı üretir: Yazma itkisini iletişim (okunabilirlik) imgeleminden ayırır. Metnin yapmak istediği de budur. Ama yazılı metin hâlâ ve durmaksızın görünüşte anlamlı bir tözle (sözcüklerle) mücadele ederken, gösteren-siz bir pratiğin (resim sanatı) doğrudan sonucu olan Masson’un semiyografisi başlangıçtan itibaren Metnin ütopyasını başarıyla gerçekleştirir.

Sémiographie d’André Masson,
Tours’da Jacques Davidson’un galerisindeki
bir Masson sergisinin kataloğu
1973

Cy Twombly
ya da
Non multa sed multum*

*Yvon'a,
Renaud'ya ve William'a*

Cy Twombly (burada TW olarak anılacaktır) kimdir? Ne yapar? Yaptığını nasıl adlandırmak lazım? Sözcükler kendiliğinden belirirler ("resim", "grafiti", "karalama", "beceriksiz", "çocuksu"). Hemen ardından da dilde bir sıkıntı duyulur: Bu sözcükler, aynı zamanda (bu oldukça tuhaftır), *ne yanlış ne de tatmin edicidir*; çünkü, bir yandan, TW'nin yapıtları görünüşleriyle uyuşur ve bunların yavan olduklarını da söylemeye cesaret etmek gerekir; ama öte yandan –işte işin gizemi buradadır– bu görünüş, ona bakarken bizde bunca sadelik ve saflık uyandırması gereken dille tam uyuşmaz. TW'nin grafitileri mi "çocuksu"? Peki, neden olmasın? Ayrıca: Bundan fazla ya da az ya da bunun dışında bir şey. Diyoruz ki: Bu TW'nin tuvali, *şudur, budur*; ama daha ziyade, *şundan*, bundan *başlayarak* çok daha farklı bir şeydir: Tek kelimeyle, *yerinden oynatılmıştır*, dolaysız ve metaforik olduğu için muğlaktır.

TW'nin yapıtlarını gözler ve dudaklarla incelemek, öyleyse, *görünür gibi olanın* sürekli bir biçimde umudunu kırmaktır. Bu yapıtlar, kültürün sözcüklerine karşı gelmemizi (insanın içinden

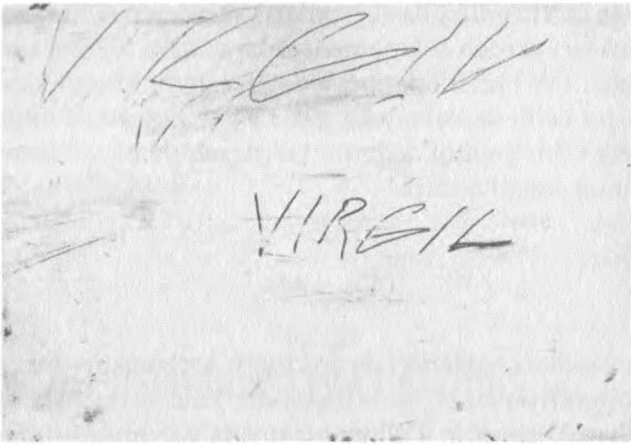
* "Az olsun, öz olsun" anlamına gelen Latince bir deyiş. (ç.n.)

gelen şey, kültürüdür), basitçe onları yerinden oynatmamızı, onları oldukları yerden sökmemizi, onlara başka bir ışık tutmamızı istemez. TW bizi reddetmeye değil, estetik klişeyi katetmeye zorlar – bu belki de daha yıkıcıdır; kısaca, bizi *bir dil çalışmasına* teşvik eder (bir yapıtın değerini belirleyen de bu çalışma –*bizim çalışmamız*– değil midir?

Yazı

TW'nin yapıtları –diğerleri de dosdoğru söylemiştir– bir çeşit yazıdır; kaligrafiyle bir biçimde ilişkilidir. Yine de bu ilişki ne taklit ne de ilham ilişkisidir; TW'nin bir tuvali, yazının *anıştırma* alanı diye adlandırabileceğimiz şeydir yalnızca (bir söz oyunu olan anıştırma, bir şeyi başka bir şeyin anlaşılması amacıyla söylemektir). TW yazıya gönderme yapar (tıpkı sözcükler yoluyla sık sık kültüre de gönderme yaptığı gibi: *Virgil, Sesostris*) ve sonra başka bir yere gider. Nereye? Tam olarak kaligrafinin, yani şekillenmiş, çizilmiş, bastırılmış, kalıba dökülmüş yazının, 18. yüzyılda güzel el diye adlandırılan şeyin uzağına.

TW kendince yazının özünün, ne biçim ne de kullanım olduğunu, yalnızca bir beden hareketi, *yazının sürüp gitmesine izin vererek* onu üreten hareket olduğunu söyler: Bir mürekkep lekesi, nerdeyse bir boya lekesi, bir özensizlik. Karşılaştırma yaparak düşünelim. Bir pantolonun özü (eğer bir özü varsa) nedir? Elbette, büyük mağazaların tezgâhlarındaki aprelenmiş ve ütüsü üzerinde olan nesneden değil de; daha çok, yorulmuş, tembel, duyarsız bir oğlan çocuğunun üstünü çıkarırken dikkatsizce elinden yere düşmüş yerdeki bu kumaş yığınının söz ediyoruz. Bir nesnenin özü, bozulmasıyla bir çeşit ilişki içindedir: İlle de onu kullandıktan sonra kalan şey değildir bu, kullanım dışına *atılan* şeydir. TW'nin yazılarında da aynı şey vardır. Bunlar bir tembelliğin, dolayısıyla aşırı bir zarafetin artıklarıdır; tıpkı güçlü bir erotik eylem olan yazıdan geriye aşkın yorgunluğunun kalması gibi: Kâğıdın bir köşesine düşmüş bu giysi.



TW'de harf –ön plana çıkarılmış bir ilk harfin tam tersine– üzerinde düşünülmeden yapılmıştır. Yine de çocuksu değildir, çünkü çocuk dikkatle çalışır, kalemi bastırır, yuvarlaklaştırır, dilini dışarı çıkarır çabalar; yetişkinlerin koduna katılmak için çok çalışır çocuk. TW ise bu koddan uzaklaşır, gevşer, sallana sallana yürür; eli sanki havaya kalkmış gibidir; denebilir ki sözcüğü neredeyse *parmaklarının ucuyla* yazmıştır, ama bunu bıkkınlık ya da sıkıntı nedeniyle değil, geriye birkaç sözcüğün izinden başka bir şey bırakmamış kaybolmuş bir kültürün anısına açılmış bir çeşit fantezi için yapar. Chateaubriant: Norveç adalarında, üzerlerinde anlaşılamayan harfler işlenmiş bazı kaplar topraktan çıkarılır. Bu küller kime aittir? Rüzgârlar bunun hakkında hiçbir şey bilmiyor.” TW'nin yazısı daha da anlamsızdır: Anlaşılır ama yorumlanamaz; çizgilerin kendisi belirli, süreksiz olabilir; öyle olsa bile, işlevleri, TW'nin askerdeyken iyi bir askeri şifre çözücü olmasını engelleyen bu *bulanıklığı* yeniden oluşturmaktır (“*Bunun için fazla bulanıktım*”). Şimdi de, bulanık olan, paradoksal olarak, her tür gizem fikrini dışarda bırakır; bulanık olan ölüme uymaz; bulanık olan canlıdır.

*

TW, yazıdan ürünü değil, hareketi elinde tutar. Çalışmasının (yapıta, tuvale verilen ad) sonucunu estetik olarak tüketmek

mümkün olsa bile, TW'nin üretimleri bir Sanat Tarihi ve bir Sanat Kuramı ile bağdaşsa bile (kaçışı yoktur), gösterilen bir beden hareketidir. Bir beden hareketi nedir? Bir eylemin tamamlayıcısı gibi bir şeydir. Eylem geçişlidir, yalnızca bir nesneyi, bir sonucu ortaya çıkarmak ister; hareket ise, eylemi bir *atmosfer* gibi (sözcüğün astronomik anlamında) çevreleyen nedenlerin, itkilerin, tembelliklerin belirsiz ve tükenmez toplamıdır. Öyleyse, bilgi üretmeyi isteyen *iletiyi*, idrak üretmek isteyen *göstergeyi* ve, özellikle bir şey üretmek istemeden, kalan diğer tüm şeyleri üreten ("tamamlayıcı") *beden hareketini* birbirinden ayıralım. Sanatçı (biraz kitsch olan bu sözcüğü yine turalım) statüsü gereği bir beden hareketi operatörüdür: Bir etki yaratmak ister, ama aynı zamanda bunu istemez; yarattığı etkileri zorunlu olarak yaratmak istememiştir; bunlar, ona geri dönerek çizgiye, kalem darbesine ait birtakım değişiklikleri, sapmaları, yumuşatmaları bunun sonucu olarak teşvik eden, ters çevrilmiş, devrilmiş, yanlışlıkla yapılmış etkilerdir. Böylece harekette, etki ve tepki, güdü ve hedef, ifade ve ikna etme arasındaki ayırım sona erer. Sanatçının hareketi –ya da hareket olarak sanatçı– eylemlerin nedensel zincirini, budistin *karma* olarak adlandırdığı şeyi kırmaz (sanatçı bir aziz, bir çileci değildir), ama anlamını kaybedinceye kadar onu bulanıklaştırır ve onu karıştırır. (Japon) zeninde, nedensel mantığımızdaki (basitleştiriyorum) bu ani (bazen de belli belirsiz) kopuşa bir *satori* denir: Küçücük, hatta gülünç, saçma sapan, tuhaf bir durum yüzünden özne (artık bir olumsuzlama olmayan) radikal bir olumsuzluğa uyanır. TW'nin grafitilerini, bir o kadar küçük *satoriler* olarak düşünürüm: Yazıdan yola çıkmış (nedensel bir alan, eğer varsa: İletişim kurmak için yazdığımız söylenir), yorumlanmış harfler bile olmayan çeşitli gereksiz patlamalar, yazının aktif varlığını, güdülerinin dokusunu, hatta estetik güdülerini askıya alır: *Yazı* artık hiçbir yerde oturmaz, kesinlikle *fazlalıktır*. "Sanat", "metin", insanın "hiçbir şey için" yaptığı her şey, sapkınlığı, harcadığı enerji gerçekten de işte bu uç sınırdan başlamaz mı?

*

TW Mallarmé ile karşılaştırılmıştır. Ancak bu karşılaştırmayı sağlamış olan şey, yani her ikisini de birleştirecek bir çeşit yüksek düzeyde estetizm, ne birinde ne ötekinde vardır. Mallarmé'nin yapmış olduğu gibi dile saldırmak, estetiğin maksadından daha ciddi –daha tehlikeli– bir maksadı ima eder. Mallarmé, ideolojinin (Fransa için) çok eski bir aracı olan tümcenin yapısını bozmak istemiştir. TW ise, oradan geçerken, aylak aylak dolaırken, denebilirse, yazının yapısını bozar. Yapıbozmak bir şeyi tanınmaz kılmak değildir kesinlikle; Mallarmé'nin metinlerinde Fransızca'yı tanırız, işlevini görür – parçalar halinde, doğrudur. TW'nin grafitilerindeki yazıyı da tanırız; ilerler, kendini yazı gibi gösterir. Yine de, oluşmuş harfler hiçbir grafik koda ait değildir, tıpkı Mallarmé'nin büyük dizimlerinin hiçbir grafik koda –yapıbozmanın koduna bile– ait olmaması gibi.

*

TW'nin bazı yüzeylerinde yazılı bir şey yoktur, ama yine de bu yüzey tüm yazılanların toplanma yeri gibidir. Tıpkı, söylendiğine göre, Çin yazısının çok ısınmış bir kaplumbağa kabuğundaki küçük çatlaklardan doğmuş olması gibi, TW'nin yapıtlarındaki yazı gibi görünen şey de yüzeyin kendisinden doğmuştur. Hiçbir yüzey, her nerden ele alırsak alalım, bakir değildir: Her şey zaten her zaman pürüzlü, kesintili, düzensiz, bir tesadüfün ritmine uymuş haldedir: Önce kâğıdın pürüzlü dokusu vardır, sonra boya lekeleri, çizgiler çizme, çizgilerle yapılan süslemeler, diyagramlar, sözcükler gelir. Bu zincirin sonunda, yazı şiddetini yitirir; dayatılan şey şu ya da bu yazı değildir, yazının varlığı da değildir; grafik örgüdür, dokudur: “*yazmalık*” der TW'nin yapıtları, tıpkı başka yerde “*almalık*”, “*yemelik*” dediğimiz gibi.

Kültür

TW'nin yapıtları boyunca yazının tohumları en büyük azlıktan aşırı çokluğa gider: Bu bir grafik kaşıntı gibidir. Bu eğilimi içinde, yazı böylece kültür halini alır. Yazı bastırıldığında, patladığında

da, sınırları zorladığında, Kitap fikrine ulaşır. TW'nin yapıtlarında potansiyel olarak var olan Kitap eski Kitaptır, şerh düşülmüş Kitaptır: Fazladan eklenen bir sözcük sayfa kenarlarını, satır aralarını doldurur: Bu, açıklamadır. TW bu tek sözcüğü, *Virgil*, yazdığında ve tekrarladığında, bu *artık* bir Vergilius yorumudur, çünkü el yazısıyla yazılmış ad, yalnızca antik kültürün (zaten içi boş) bütün bir fikrini çağırmakla kalmaz, aynı zamanda bir alıntı gibi işler: Modası geçmiş, sakın, avare, hatta itibarını kaybetmiş derslere ait bir zamanın alıntısı: İngiliz kolejleri, Latince dizeler, okul sıraları, lambalar, ince kurşunkalemle yazılmış yazılar. TW için kültür budur: Bir huzur, bir anı, bir ironi, bir duruş, sık bir beden hareketi.

Gauche

TW'nin yapıtlarının sanki sol elle çizilmiş gibi görüldüğü söylenmiştir. Fransızca sağ eliyle yazar: Sendeleyerek yürüeni, dolambaçlı yollardan gideni, sakar, şaşkın olanı *gauche** olarak adlandırır ve yargılama, mahkûm etme çağrışımları içeren ah-laksal bir kavram olan bu *gauche* sözcüğünden, tamamıyla dü-zanlamlı, fiziksel bir terim yapar ve bedenın sol tarafında olanı belirterek usûlsüz bir biçimde eski *sénestre* sözcüğünün yerine geçirir: İşte burada öznel olan, *dil düzeyinde*, nesnel olanı kur-muştur (tıpkı, dilimizin bir başka köşesinde, duygularla ilgili bir metaforun, adını tamamen fiziksel bir nesneye vermesinde gör-düğümüz gibi: Aşk ateşıyla yanan âşık, yani *amado*, paradoksal bir biçimde ısıyı ileten her türlü maddenin adı yani *amadou* olur). Bu etimoloji öyküsü bize, *gauche* yani beceriksizce (ya da sol elle) yazılmış gibi görünen bir yazı üreterek TW'nin beden ahlakını ("anomali"yi yetersizlikle, yetersizliği de kusurla bir tuttuğuna göre çok daha eskilerin ahlakını) bozduğunu yeterince anlat-maktadır. Grafitilerinin, kompozisyonlarının *gauche* gibi durma-sı, TW'yi topluluğun dışında bırakılmışların, marjınallerin çev-resine gönderir – TW orada kendini tabii ki çocuklarla, sakatlarla bir arada bulur: *Gauche* (ya da solak) bir çeşit kördür: Yönünü,

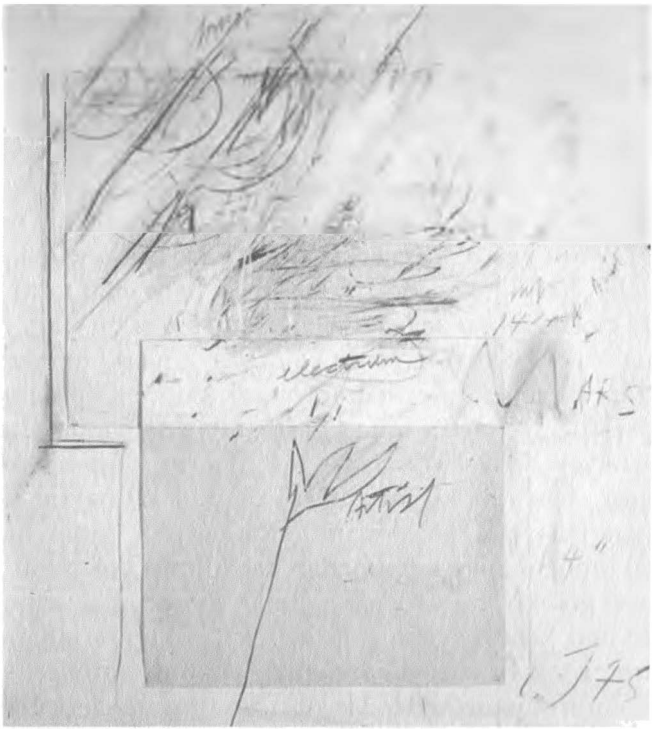
* Fransızcada *gauche* sözcüğü hem sol, hem beceriksiz anlamına gelir. (ç.n.)

hareketlerinin yönelişini doğru görmez: Yalnızca eli, elin araçsal becerikliliği değil de, bu elin arzusu ona rehberlik eder; göz, akıldır, kanıttır, deneyciliktir, olabilirliktir, denetlemeye, düzenlemeye, taklit etmeye yarayan her şeydir ve yalnızca görmeye dayalı bir sanat olarak, tüm geçmiş resim sanatımız baskıcı bir akılcılığın egemenliği altında kalmıştır. Bir başka anlamda, TW resim sanatını görmenin egemenliğinden kurtarır; çünkü *gauche* (solak) olan el ile gözün bağını bozar: Karanlıkta çizer (TW'nin askerdeyken yaptığı gibi).

*

TW, onca günümüz ressam topluluğunun tersine beden hareketini gösterir. Ürünü görmesi, düşünmesi, tadını çıkarması değil de, orada son bulmuş hareketi gözden geçirmesi, tanımlaması ve denebilirse, bundan "haz alması" istenmiştir ondan. Günümüzde, insanlığın el yazısını kullandığı uzun süre boyunca, matbayı hariç tutarsak, yapıtının görünür algısı değil de, elin izlediği yol, harflerin belirlendiği, çalışıldığı, sınıflandırıldığı esas eylem olmuştur, bu kurallı eyleme, paleografide *duktus* denir: Çizgiyi (yukardan aşağıya, soldan sağa, dönerken, bastırırken, birdenbire dururken vb.) el yönetir; elbette, *duktus*un en önemli olduğu yer ideografik yazıdır: Katı bir biçimde kodlanmış olan *duktus*, yazı karakterlerinin fırça darbelerinin sayı ve yönüne göre sınıflandırılmasını sağlar, alfabetik bir yazı için bir sözlüğün ihtimalini bile oluşturur. TW'nin yapıtlarında *duktus* hüküm sürer: Kuralı değil ama oyunları, fantezileri, keşifleri, tembellikleri. Kısaca, yalnızca eğikliği, işlekliği kalacak bir yazıdır bu; antik yazımda, işleklik (ekonomik) ihtiyaçtan doğmuştur: Kalemi yukarı kaldırmak pahalıya mal olur. Burada ise tam tersidir: Yazı düşer, ince ince yağar, çimenler gibi yatar, aylaklıktan üstü karalanır, sanki söz konusu olan zamanı, zamanın titremesini görünür kılmaktır.

*



Birçok kompozisyonunun çocuk karalamalarını akla getirdiği söylenmiştir. Çocuk, *infans*dır [Latincede “çocuk” anlamına gelir], henüz konuşmayı bilmeyendir; ama TW’nin elini yöneten çocuk yazmayı bilir, öğrencidir: Çizgili kâğıt, boya kalemi, cetveller, tekrar tekrar yazılmış harfler, küçük tarama uçları, tıpkı çocukların çizdiği resimlerin lokomotifinden çıkan duman gibi. Yine de, bir kez daha, klişe (“ne gibi görünüyor”) usulca dönüş yapar. Çocuğun (grafik) üretimi hiçbir zaman bir fikrin sonucu değildir: Doğrudan doğruya aletin (bir kurşunkalem, ticari nesne) nesnel iziyle, kâğıda kalemi bastıran, ısrar eden küçük öznenin *idini* birleştirir. TW araçla hayal arasına koyar fikri: Boya kalemi kalem-boya olur: (okul çağındaki çocuğun) anısı bütün bir gösterge halini alır: Zamanın, kültürün, toplumun (bu Mallarmé’den çok Proust’u çağırıştırır) göstergesi.

Beceriksizlik (*gaucherie*) nadiren önemsizdir; çoğu kez, *gauche* olmak (*gauchir*) bastırmaktır; gerçek sakarlık ısrar eder, inat eder, sevilmek ister (tıpkı çocuğun yaptığığın *görülmesini* istemesi, onu annesine zafer kazanmış bir edayla göstermesi gibi). Bu sözünü ettiğim çok kurnazca yapılmış beceriksizliği tersyüz etmek TW'nin özelliğidir: Fazla bastırmaz, tam tersine, yavaş yavaş siler, hafif gölgelendirir, bu arada hafif silgi izini de bırakır: El çiçek gibi bir şey çizmek ister ve sonra bu çizgi üstünde oyalanır; çiçek yazılır, sonra kaldırılır; ama iki hareket belli belirsiz bir biçimde birleştirilmiş olarak kalır; bu bozulmuş bir palimpsesttir: Üç metin (imza, resim altyazısı ya da alıntı türünü eklersek: *Sesotris*) oradadır, biri diğerini silmek ister, ama tek amacı, denebilir ki, bu silmeyi okunur kılmaktır: Gerçek bir zaman felsefesi. Her zamanki gibi, hayatın (sanat, hareket, çalışma) umutsuzluğa kapılmadan kaçınılmaz yok oluşa tanıklık etmesi gerekir; bu nedenle biçimler (en azından, elbette ki, TW'ninkiler), kendini yeniden üreterek (tıpkı tekrarlanarak, yer değiştirerek tek ve aynı el hareketiyle çizilmiş dairelerin birbirine bağlanıp oluşturduğu *a'lar* gibi), üretim süreçlerini okunur kılarak (bu, eskiden *eskizin* anlamıydı), üretmenin harikalığını tekrarın sevimsiz kısırlığından daha fazla yüceltmezler; denebilir ki, onların görevi, beliren ve yok olanı tek bir durumda birbirine bağlamaktır; hayatın coşkusuyla ölümün korkusunu birbirinden ayırmak yavandır; sanatın, dili olabileceği, ancak bütün insanlık nevrozunun direndiği ütopya tek bir etki üretmektir: Ne Eros, ne Thanatos, ama tek bir düşüncede, tek bir harekette Hayat-Ölüm. Bu ütopya ne şiddet içeren sanat ne de soğuk sanat yaklaşabilmiştir; ama, benim zevkime göre, yazmayı ve silmeyi, çocukluk ve kültürü, oyalanmayı ve yaratmayı taklit edilemez bir kalem darbesiyle birleştirdiği için sınıflandırılmayan TW'nin sanatı buna yaklaşabilmiştir.

I W bir “renk karşıtı” gibi görünür. Ancak renk nedir? Bir çeşit neşedir. Bu neşe TW’de vardır. Bunu anlamak için, rengin *de* bir fikir (duyumsal bir fikir) olduğunu hatırlamak gerekir: Renk (sözcüğün neşelendirici anlamında) olması için, rengin tumtutaraklı varlık kiplerine tabi olması gerekli değildir; rengin, yoğun, şiddetli, zengin, ya da hatta zarif, incelikli, nadir, ya da kaskatı, yapış yapış, akışkan, vb. olması gerekmez; kısaca, rengin olumlamasının, *kurulmasının* olması gerekmez. Rengin görünmesi, orada olması, göz ucuna bir iğne batması gibi kazınması (*Binbir Gece Masalları*’nda anlatının mükemmelliğini belirtmek için kullanılan metafor) yeterlidir, bir şeyi parçalaması yeterlidir: Yeter ki bu, gözün önünden geçsin, bir belirme –ya da bir kaybolma– gibi, çünkü renk, kapanan bir gözkapığı gibidir, hafif bir baygınlıktır. TW renk çizmez; en fazla denebilir ki renklendirir; ama bu renklendirme az rastlanır, kesik kesik ve her zaman anlıktır, sanki biri kalemi deniyor gibidir. Bu az renk, bir etki (daha da az bir gerçeğe benzerlik) değil de, bir beden hareketi, bir beden hareketinin zevkini okunur kılar: Parmağının, gözünün ucunda, aynı zamanda hem beklenen (elimde tuttuğum bu kalemin mavi yazdığını biliyorum) hem de beklenmeyen (nasıl bir mavi çıkacağını bilmemek değil yalnızca, bunu bilsem de, renk, *olay* örneğinde olduğu gibi, her seferinde yenidir: Rengi yapan tam olarak *kalem darbesidir*, tıpkı neşeyi yaptığı gibi) bir şeyin doğduğunu görmek.

*

Üstelik, insan şüphe duyar, kâğıt *halihazırda* sınıflandırılmaz bir parlaklıkta kirlenmiş, lekelenmiş olduğu müddetçe renk *halihazırda* TW’nin kâğıdındadır. Yalnızca yazarın kâğıdı beyazdır, “temiz”dir ve bu TW’nin sorunlarının en küçüğü değildir (beyaz sayfanın zorluğu: Çoğu zaman bu beyazlık panik yaratır: Nasıl kirletmeli?); yazarın talihsizliği, yazarın farkı (ressama göre, özellikle de yazı ressamına göre, tıpkı TW gibi), grafitinin ona yasaklanmış olmasıdır: TW sonuçta herkesin önünde grafiti

kullanma hakkı olan bir yazardır. Aslında grafitiyi grafiti yapının, ne yazı, ne iletisi olduğunu gayet iyi biliriz; grafitiyi grafiti yapan duvardır, fondur, zemindir; çünkü fon zaten yaşamış bir nesne olarak dolu dolu vardır, yazı ise her zaman esrarengiz bir tamamlayıcı olarak ona eklenir: *Aşırı* olan, fazlalık olan, yersiz olan işte düzeni bozandır; ya da hatta: Fon *temiz olmadığı* derecede düşünceye uygun değildir (filozofun beyaz kâğıdına tam zıt bir biçimde) ve böylece geri kalan her şeye (sanat, tembellik, itki, şehvet, ironi, zevk: Zihnin pek çok estetik felaket gibi deneyimleyebileceği her şey) çok uygundur.

*

Aşırı hassas çalışmayı gerektiren bir ameliyattaymış gibi, (TW'de) her şey kalemin balmumunun kâğıdın dokusuna yaklaştığı bu son derece küçük anda belirlenir. Yumuşak bir madde olan balmumu, grafik alanın ufak pürüzlerine yapışır ve TW'nin çizgisini, kalem darbesini oluşturan da işte bu arıların hafifçe uçuşlarının çizgisidir. Benzersiz bir yapışma, çünkü yapışma fikrinin kendisine bile terstir: Bu sanki, yalnızca hatırlanmasının sonunda bedeli oluşturacağı bir dokunuş gibidir; ama bu kalem darbesinin *geçmiş zamanı* geleceği olarak da tanımlanabilir: Yarı-yumuşak, yarı-sivri uçlu kalem (ne yana eğileceğini bilmiyoruz) kâğıda dokunacaktır: Teknik olarak, TW'nin yapıtları geçmiş zamanda ya da gelecek zamanda çekilir gibidir, hiçbir zaman gerçekten şimdiki zamanda değildir; denebilir ki kalem darbesinin anısından ya da beklentisinden başka hiçbir şey yoktur hiçbir zaman: Kâğıt üstünde –kâğıt nedeniyle– zaman daima bir belirsizlik içindedir.

*

Bir mimar ya da mühendis çizimini ele alalım, bir makinenin ya da herhangi bir bina ögesinin krokisi olsun; burada gördüğümüz şey kesinlikle çizimin maddeselliği değil, teknisyenin performansından tamamen bağımsız olarak anlamıdır; kısaca, bir çeşit anlaşılabilirlikten başka bir şey görmeyiz. Şimdi bir

derece daha aşağıya grafik maddeye inelim: Elle çizilmiş bir yazı karşısında kullandığımız yine göstergelerin anlaşılabilirliğidir, ama bazı anlaşılmaz, anlamsız –ya da daha çok: Başka bir anlamlamaya ait– öğeler dikkatimizi (ve hatta arzumuzu) cezbeder: Harflerin tedirgin eğriliği, mürekkebin fışkırması, harf çizgilerinin çekilmesi, yani grafik kodun işlerliği için gerekli olmayan ve sonuçta halihazırda tamamlayıcı ek olan bütün bu olaylar. Anlamdan biraz daha uzaklaşalım: Klasik bir çizimde önceden oluşturulmuş hiçbir gösterge yer almaz; hiçbir işlevsel ileti de geçmez: Ben arzumı örneksemenin performansına, işçiliğin başarısına, biçimin çekiciliğine, tek kelimeyle ürünün son haline yönlendiririm: Bu gerçekten bana dikkatle izlemem için verilmiş bir nesnedir. Şemadan çizime doğru giden ve uzunluğu boyunca anlamın gittikçe daha yarsız olan bir “kâr”a yerini bırakarak yavaş yavaş buharlaştığı bu zincirde, TW en uç noktada yer alır: Bazen, işaretler, ama soluk, beceriksizce çizilmiş (daha önce belirttiğimiz gibi), TW bunların anlamının çözülmesi karşısında tamamen kayıtsızmış gibi görünür, ama özellikle, denebilirse, resmin *son hali*, zemini: Kâğıt (“TW kendisinde resimden çok kâğıt anlayışı olduğunu itiraf eder”). Ancak yine de, oldukça tuhaf bir tersine dönüş meydana gelir: Çünkü anlam azaltılmıştır, çünkü kâğıt *arzu nesnesi* diye adlandırmamız gereken şey olmuştur, çizim her türlü teknik, anlatımsal ya da estetik işlevden aklanmış olarak yeniden belirebilir: TW’nin bazı kompozisyonlarında, mimarın, marangozun ya da ölçümcünün çizimi geri gelir, sanki yüzyıllardır *tanıdık* bir nesnenin grafik olarak yeniden üretimini gerekçelendiriyor gibi görünen nedenlerden kurtulmuş, arınmış zincirin başlangıç noktasına serbestçe yeniden geri dönmüşüz gibi.

Beden

Çizgi –kâğıda çizilen her çizgi– önemli bedeni, fiziksel bedeni, humoral bedeni yadsır; çizgi ne cilde ne de mukozalara erişim sağlar; ifade ettiği, karaladığı, geçştirdiği (hatta denebilir ki tın-

gırdattığı) ölçüde bedendir; çizgiyle, sanat yerinden oynar; merkezi artık arzu nesnesi (mermerde dondurulmuş güzel beden) değil, bu arzunun öznesidir: Çizgi ne kadar esnek, hafif ya da belirsiz olursa olsun, her zaman bir güce, bir yöne gönderme yapar; bu, resim çizgisini itkisinden ve tüketilmesinden açığa çıkarıp okunur kılan bir *energon*, bir çalışmadır.

*

TW'nin çizgisi taklit edilemez (taklit etmeyi deneyin: Yapacağınız ne ondan ne de sizden olacaktır; *bir hiç* olacaktır). Şimdi, taklit edilemez olan, neticede bedendir; hiçbir sözel ya da estetik söylem –bütün bunlardan sonra, fazlasıyla kaba olan anatomi biliminin söylemi olmadıkça– bir bedeni bir başka bedene indirgeyemez. TW'nin yapıtları bu kaçınılmazlığı okunur kılar: Bedenim hiçbir zaman seninki olmayacak. İçinde bir insani üzüntünün özetlenebileceği bu kaçınılmazlıktan, kaçmanın bir tek yolu vardır: Baştan çıkarma: Bedenimin (ya da onun yerine geçen dumsal şeylerin, sanatın, yazının) başka bir bedeni baştan çıkarması, elde etmesi ya da rahatsız etmesi.

*

Toplumumuzda, bu taklit edilemeyen bedenden, bu inkâr edilemeyen bedenden çıkmış en ufak grafik çizgi milyonlar eder. Tüketilen (bir tüketim toplumu söz konusu olduğuna göre) bir bedendir, bir “bireysellik”tir (yani: Daha fazla bölünemeyecek olandır). Diğer bir deyişle, sanatçının yapıtlarında, satın alınan onun bedenidir: Fuhuş sözleşmesini kabul etmekten başka çare olmayan bir alışveriştir bu. Bu sözleşme kapitalist uygarlığın mı bir özelliğidir? Sanat ortamlarımızın özellikle ticari örf ve âdetlerini tanımlamaktadır (birçoğu için genellikle şoke edicidir) denebilir mi? Çin Halk Cumhuriyeti’nde, taşra ressamlarının yapıtlarını görmüştüm, çıkardıkları iş prensip olarak her türlü alışverişten uzaktı; yine de orada ilginç bir yer değiştirme oluşmuştu: En çok övülen ressam doğru ve sıradan bir resim çiz-

mişti (bir şeyler okuyan bir mahalli yöneticinin portresi): Grafik çizgide, ne beden, ne tutku, ne tembellik vardı, bir örnekseme işleminin (benzerlik oluşturmak, yüz ifadesi oluşturmak) fırça darbeleri dışında hiçbir şey yoktu; tam tersine, sergide “naif” denilen tarzda çizilmiş diğer yapıtlardan bolca vardı ve o yapıtlarda, gerçekçi öznelere karşın, amatör ressamın ölçüsüz bedeni baskın geliyordu, patlak veriyordu, haz alıyordu (çizgilerin şehvetli bütünlüğü, aşırı renk, motiflerin sarhoş edici tekrarı). Diğer bir deyişle, beden her zaman içine alındığı alışverişi aşıyordu: Dünyada hiçbir ticaret, hiçbir siyasi üstünlük bedeni tüketemez: Bedenin kendini *bir hiç uğruna* gösterdiği bir uç nokta her zaman vardır.

*

Bu sabah, verimli –her halükârda hoş– bir uğraş: TW’nin yapıtlarının röprodüksiyonlarını içeren bir kitaba bakıyorum yavaş yavaş ve kâğıtlara hızlıca karalamalar yapmayı denemek için sık sık duruyorum; TW’yi doğrudan taklit etmiyorum (bu ne işe yarar ki?), okumalarımın bilinçsizce değilse de, en azından rüyadaymış gibi çıkarsadığım *çizme eylemini* taklit ediyorum; ürünü değil üretimi kopyalıyorum. Kendimi, deyim yerindeyse, *TW’nin elinin adımlarının yerine* koyuyorum.

*

Zira TW’nin yapıtları (en azından bedenim için) böyle: Tuvall, çizim denilen ve koleksiyonu (kitap, sergi) hiçbir zaman bir çizgiler, kalem darbeleri antolojisinden öteye gidemeyen bu estetik ürün içinde özenle hapsedilmiş, halinden memnun bir *üretim*. Bu yapıtlar TW okurunu (*okur* diyorum ama anlamı çözülecek bir şey yok) bir çeşit zaman felsefesine yönlendirir: Okur bir hareketi, elin önceye ait oluşunu geriye dönük olarak görmelidir; ama o zaman da –yararlı bir devrim– ürün (her ürün mü?) bir aldatmaca olarak görünür: Her sanat toplandığı, tanındığı, yayımlandığı ölçüde, *hayali* olduğu gerekçesiyle

suçlanır: TW'nin çalışmalarının size sürekli hatırlattığı gerçek olan ise üretimdir: TW her kalem darbesinde Müzeyi havaya uçurmaktadır.

*

Çizilmiş olanın, her türlü karalamadan, lezyondan sıyrılmış olduğu için, deyim yerindeyse, yüce bir biçimi de vardır: Çizim aleti (fırça ya da kalem) kâğıdın üstüne doğru iner, yeryüzüne –ya da aya– ayak basar yani kâğıda dokunur, o kadar: Bir ısırığın gölgesi bile yoktur, yalnızca bir *yere konma* vardır: Hafifçe kirlenmiş yüzeyin (*nesne* olan odur) yarı oryantal azalmasına hareketin hafiflemesi cevap verir: Hiçbir şeye el koymaz, konar ve her şey söylenmiştir.

*

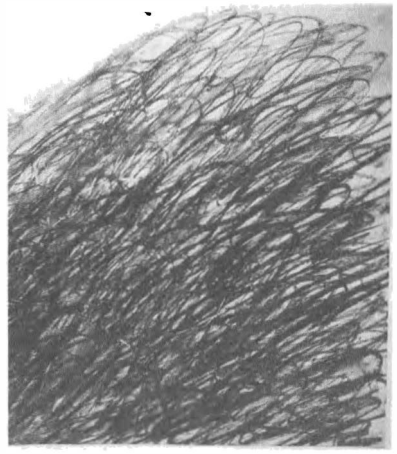
Kanımca (görmüş olduğumuz gibi) TW'nin bütün yapıtlarının dayandığı *ürün* ve *üretim* arasındaki ayrım biraz sofistike gibi görünürse, bazı terminolojik zıtlıkların, ilk bakışta karışık gibi görünen ruhsal etkinliklere getirdiği belirgin aydınlatmayı hatırlatayım: İngiliz psikanalist D.W. Winnicott çocuğun oyununu salt oyunla ilgili bir etkinliğe indirgemenin yanlış olduğunu göstermiştir bize; bu nedenle de, kurallı oyun (*game*) ile böyle kuralları olmayan oyunun (*play*) karşıtlığını hatırlatmıştır. Elbette, TW de kurallı oyunun değil, kuralları olmayan oyunun tarafındadır. Ancak daha bitmedi; Winnicott uslamlamasının ikinci bir aşamasında kuralları olmayan oyundan (*play*), yine fazla net bir biçimde, oynayışa (*playing*) geçer: Çocuğun –sanatçının– gerçeği, bu, üretilmiş nesne değil, elle yapma sürecidir (Winnicott, kavramların yerine sistematik olarak onlara denk gelen eylemleri kullanmaya kadar gider: Fantezi kurma, hayal etme, yaşama, elde tutma, vb.). Bütün bunlar TW için de geçerlidir: Yapıtları bir kavramdan (*çizgi*, kalem darbesi) değil, bir etkinlikten (*çizme eylemi*) ortaya çıkar; ya da daha iyisi: Orada bir etkinlik olması ölçüsünde, bir alandan (kâğıt) çıkar. Winnicott'a göre, oyun çocukta gözden kaybolarak yerini oyun

alanına bırakır; TW'ye göre "çizim" gözden kaybolarak yerini, oturduğu, harekete geçtiği, çalıştığı, çizgi çektiği –ya da incelendiği– yüzeye bırakır.

Ahlaklılık

Sanatçının ahlakı yoktur, ama bir ahlaklılığı vardır. TW'nin yapıtlarında bu sorular yer alır: *Ötekiler benim için nedir? Onları nasıl arzulamalıyım? Kendimi onların arzularına nasıl uyarlamalıyım? Onların arasında nasıl davranmalı?* Her seferinde "incelikli bir dünya görüşü"nü dile getirerek (Tao da böyle der), sanatçı kendi kültürünce ileri sürülen (ya da reddedilen) şey ile kendi bedeninin ısrar ettiği şeyi *birleştirir*: Kaçınılan şeyi, *çağrıştırılan şeyi*, tekrarlanan şeyi ya da yine yasaklanan/arzu edilen şeyi: İşte sanatçının, *ürettiği ölçüde*, iki bacak gibi, yürümesini sağlayan dizi.

Aptalca olmayan bir çizgi nasıl çizilir? Canlı kılmak için çizgiyi dalgalandırmak yetmez: (Daha önce dediğimiz gibi) çizgiyi *gauche* kılmak gerekir: Zekâda her zaman biraz beceriksizlik (*gaucherie*) vardır. TW'nin çizdiği şu iki paralel çizgiye bakalım; sonunda birleşirler, sanki çizgileri yaratan, matematikte onları tanımlayan kesiksiz arayı sonuna kadar *götürememiş* gibi. TW'nin çizgisinde araya girer *gibi görünen* ve onu, sanatının tamamını oluşturan bu çok gizemli *disgrafinin* kıyısına taşıyan şey, bir tür tembelliktir (bu da bedeninin en safiyane işaretlerinden biridir). Tembellik: "Resim"e (elden çıkarılan, geride bırakılan her renk şiddet içerir) hele de yazıya (her sözcük bütün bir biçimde, bilerek, kültürle donatılmış olarak doğar) değil, ama tam da "çizim"e olanak veren şeydir. Bu arada, TW'nin tembelliği (burada bir huydan değil, bir etkiden söz ediyorum) ustaca planlanmıştır: Yıkımın konformizmine uyum sağlamadan, TW'nin grafik kodların yavanlığından uzak durmasını sağlar: Sözcüğün bütün anlamlarında bu tembellik bir *takttir*, yerinde davranmadır.



Az rastlanır bir şey de, TW'nin çalışmalarının hiçbir saldırganlık içermemesidir (söylendiğine göre, bu onu Paul Klee'den ayıran bir özelliktir). Bedenin devreye girdiği her tür sanata zıt olan bu etkinin nedenini sanırım biliyorum: TW, kâğıdın, ipeğin hassasiyetinden ötürü kendilerini düzeltme olanağı olmadan, ilk fırça darbesinde, çizginin, biçimin, figürün üstesinden gelmek zorunda olan bazı Çinli ressamların yolundan gidiyor gibi görünür: Bu *alla prima* resim tekniğidir. TW de grafitilerinde *alla prima* tekniğini kullanıyor gibidir; ancak Çinli ressamların fırça darbesi (örneksemeyi tutturamayarak) figürü "berbat etme" gibi büyük bir tehlike içerirken, TW'nin çizgisinde ya da kalem darbesinde böyle bir risk yoktur: Çizgisi amaçsız, modelsiz, örneksizdir; çizgisinde *telos** yoktur, dolayısıyla risk de yoktur: Kopya edilecek bir şey olmadığına göre, neden "kendisini düzeltmek" gereği duysun ki? İşte bu nedenle de her türlü saldırganlık bir biçimde gereksiz kalır.

*

TW'nin yapıtlarına yüklediği değer, Sade'ın *nezaket ilkesi* olarak adlandırdığı şeye uyabilir ("Zevklere, fantezilere saygı duya-

* Yunancada "amaç" anlamına gelir. (ç.n.)

rım... onları saygın bulurum... çünkü hepsinin en tuhafı bile, iyi analiz edildiğinde, her zaman bir nezaket ilkesine ulaşır"). Prensip gereği, "nezaket" ne ahlaksal ne de kültürel: Bir itki (bir itki neden doğal olarak şiddet dolu ve bayağı olacaktı ki?), *bedenin kendisinin bir çeşit isteğidir.*

*

24 kısa parça: Bu, hem Webern'denmiş hem de Japon haikusundanmış gibi gelebilir. Özlü sözün derinliği engellemesinden ötürü, üç durumda da paradoksal, hatta kışkırtıcı (nezaketli değilse) bir sanat söz konusudur. Genelde, kısa olanın özlü olduğu düşünülür: Azlık yoğunluğu doğurur, yoğunluk da gizemi. TW'de bir başka gelişme oluşur: Elbette kâğıdın bir sessizliği ya da belki daha doğrusu, çok hafif bir hışırtısı vardır, ama bu yüzeyin kendisi de olumlu bir güçtür; klasik üretimin alışılmış ilişkisini tersine çevirerek, kâğıda var olmayı, anlam ifade etmeyi, haz almayı sağlayanın çizgi, tarama çizgisi, biçim, kısacası grafik olayı olduğu söylenebilir ("Varlık", der Tao, "olasılıklar sunar ve bu olasılıklar var olmayan sayesinde kullanılır"). Kullanılmış alan artık sayılabilir değildir o halde, yine de çoğul olmaya devam eder: Webern'in Alban Berg'e yaptığı "*Non multa, sed multum*" ithafını, aynı zamanda hem sayıyı hem birliği, hem dağılmayı hem merkezi dışladığı için zar zor savunulabilen bu zıtlığa dayanarak yorumlamak gerekmez mi?

Taşkın, sahiplenici, dogmatik resimler vardır; ürünü dayatırlar, ona bir düşüncenin zorbalığını ya da bir arzunun şiddetini verirler. TW'nin sanatı –işte ahlaklılığı da ordadır ve de en büyük tarihsel benzersizliği– *hiçbir şey elde etmek istemez*; (incelikli bir biçimde eli harekete geçiren) arzu ile (arzuyu kovan) edep arasında gider gelir, sürüklenir ve bu ikisini birleştirir; bu sanatın neye gönderme yaptığını bulmak gerekirse, bunu çok uzakta, resim sanatının dışında, Batı'nın dışında, tarihsel yüzyılların dışında, anlamın tam da sınırında aramak ve Tao Te Ching ile şunu söylemek gerekir:

O kendine mal etmeden üretir,
Hiçbir şey beklemeden hareket eder,
Eserini bitirdiğinde, ona bağlanmaz,
ve bağlanmadığı için de,
eseri yaşayacaktır.

Sanatın Bilgeliği

Resim sanatının dönüşümleri ne olursa olsun, çizim malzemesi ve çerçevesi ne olursa olsun, sorulan soru hep aynıdır: *Orada ne olup bitiyor?* Tuval, kâğıt ya da duvar olsun, bir şeyin meydana geldiği bir sahne söz konusudur (ve eğer bazı sanat biçimlerinde, sanatçı bilerek hiçbir şeyin meydana gelmemesini istiyorsa, bu da bir olaydır, bir maceradır). Öyleyse, tabloyu (eski olsa bile, bu münasip ismi kullanalım) bir çeşit İtalyan tiyatrosu olarak ele almak gerekir: Perde açılır, bakarız, bekleriz, alımlarız, anlarız ve sahne bitince, tablo gözden kaybolunca hatırlarız: Önce olduğumuz gibi değilizdir artık: Antik tiyatrodaki olduğu gibi, sanatı keşfetmişizdir. Twombly'yi Olay bakımından sorgulamak istiyorum.

Twombly tarafından önerilen sahnede (tuval ya da kâğıt) geçen şey, antik Yunanların sözcük dağarcığında açıkça ayırt ettikleri birçok olay tipine giren bir şeydir: Bir olgu (*pragma*), bir tesadüf (*tyche*), bir sonuç (*telos*), bir sürpriz (*apodeston*) ve bir eylem (*drama*) olur.

1

Her şeyden önce, orada olup biten... kalem, yağlıboya, kâğıt, tuvaldir. Resmin aleti bir alet değildir. Bir olgudur. Twombly çizim malzemesini herhangi bir amaca hizmet eden bir şey gibi değil, görkeminde kendini gösteren (teolojik sözcük dağarcığında, Ya-

ratılış Tanrı'nın görkemini gösterir) mutlak bir gereç olarak dayatır. Resim malzemesi, Simyacılarda olduğu gibi, *materia prima*dır. *Materia prima*, anlamın bölünmesinden önce var olan şeydi: Bu çok büyük bir paradokstur, çünkü insanlık düzeninde, insana hiçbir şey hemen yanı başında bir anlam olmadan gelmemiştir; bu anlam, diğer insanların o şeye verdiği anlam ve sonsuza dek uzanan benzerleridir. Ressamın ilahi gücü, resim malzemesinin gereç gibi var olmasını sağlamasındadır; anlam tuvalden doğsa bile, kalem ve renk "şeyler", inatçı tözler olarak kalır ve hiçbir şey (ardıl hiçbir anlam) onların "oradalıkları"ndaki direktmeyi bozamaz.

Twombly'nin sanatı şeyleri görünür kılmayı içerir: Bunlar resmettiği şeyler değil (bu bir başka sorundur), beceriyle kullandığı şeylerdir: Bu birkaç kalem, bu kareli kâğıt, bu pembe parça, bu kahverengi leke. Bu sanatın bir sırrı vardır ve bu sır, genelde, tözü (kömür, mürekkep, yağlıboya) göz önüne sermek değil, onu kendi gidişine bırakmaktır. Kurşunkalemin özelliğini ifade etmek için kalemi bastırmak, görünüşünü pekiştirmek, yoğun, simsiyah, kalın çizmek gerekir diye düşünebiliriz. Twombly bunun tersini düşünür: Gerecin baskısı kısıtlandığında, parçacığı birazcık dağılacak biçimde onun rahatça yüzeye konması sağlandığında, gereç özünü gösterecektir ve adının kesinliğini bize verecektir: Bu bir kurşunkalem*dir*. Burada biraz felsefe yapmak istersek, şeylerin varlığı ağırlıklarında değil, hafifliklerindedir diyebiliriz; bu da belki Nietzsche'nin bir önermesini doğrulayacaktır: "İyi olan şey hafiftir": Aslında hiçbir şey Twombly'den daha az Wagnerci değildir.

Her zaman, her koşulda (hangi yapıt olursa olsun) gereci bir olgu (*pragma*) gibi ortaya çıkarmak söz konusudur. Bunun için, Twombly'nin teknikleri yoksa da (olsa bile, sanatta teknik saygındır), en azından âdetleri vardır. Başka ressamların böyle âdetleri olup olmadığını sormayalım kendimize: Her halükârda, Twombly'nin özgün sanatını yapan bunların birleşimi, dağılımı, dozudur. Sözcükler de herkesindir; ama tümce yazara aittir: Twombly'nin "tümce"leri taklit edilemez.

İşte Twombly'nin çizdiklerinin gereçlerini anlatmak (hecele-mek, diyebilir miyiz?) için yaptığı beden hareketleri: 1) *karalama*

[tırmalama]: Twombly tuvali kargacık burgacık çizgilerle karalar [tırmalar] (*Free Wheeler, Criticism, Olympia*); hareket, elin bir geliş-gidiş hareketidir, bazen yoğunudur, sanatçı sanki bir sendika toplantısında sıkılmış ve önündeki kâğıdın köşesini görünüşte anlamsız çizgilerle karalayan biri gibi, “çiziktirmektedir”; 2) leke (*Commodus II*): Taşizm değildir söz konusu olan; Twombly sanki parmaklarıyla müdahale ediyormuşçasına lekeyi idare eder, yönlendirir; dolayısıyla beden, yansıtma yoluyla değil dokunma yoluyla oradadır, tuvale bitişik ve yakındır, yine de her zaman hafiftir: Tuvali yazıyla kaplama söz konusu değildir (örneğin *Bay of Naples*); belki de “leke” yerine *makuladan* [sarı leke] söz etmek daha iyi olacaktır; çünkü *makula* herhangi bir leke değildir; (etimolojinin bize söylediği gibi) deri üstündeki lekedir, ama aynı zamanda bir ağın ilmeğidir ve bu açıdan bazı hayvanların derilerindeki ya da kürklerindeki lekeleri akla getirir; Twombly’nin *makulaları* ise aslında bir şebeke düzenidir; 3) *kir*; boyaya ya da kurşunkaleme, çoğunlukla da belirsiz bir gerece ait çizgi izlerini böyle adlandırıyorum; Twombly, üstlerini kaplayan tabakanın altından az da olsa görünmeye devam eden bu izleri gerçekte istemeden silmek istiyormuşçasına, başka çizgilerle kapatmaya çalışıyor gibi görünür; bu hassas bir diyalektiktir: Sanatçı tuvalinin bir parçasını “berbat etmiş” ve o kısmı silmek istiyormuş gibi davranır; ama bu sefer de silinmiş yeri berbat eder ve üst üste duran, berbat olmuş bu iki kısım bir çeşit palimpsest oluşturur: Tuvale, tüy gibi hafif bulutların birbirlerini silmeden birbirlerinin önünden geçtikleri bir gökyüzünün derinliğini verir (*View, School of Athens*).

Gereci bir olgu gibi kurmayı amaçlayan bu hareketlerin kirlenme bağıntılı olduğunu gözlemleyebiliriz. Paradoks: Saflığı içinde, olgu, en iyi temiz olmamasıyla tanımlanır. Sıradan bir nesneyi ele alın: Onun özüne en iyi açıklamayı getiren yeni, el değmemiş durumu değildir; daha çok, yamulmuş, biraz aşınmış, biraz kirlenmiş, biraz vazgeçilmiş durumudur: Değerden düşme, işte şeylerin hakikati burada yatar. Kırmızının hakikati lekededir; kurşunkalemin hakikati bir çizginin yamukluğundadır. İdealar (Platoncu anlamda) metalik ve parlak kavramlar gibi korseye girmiş Figürler değildir, ama daha çok titretilen makülasyonlar,

renk değişiklikleri, bulanık bir fon üzerinde belli belirsiz lekelerdir.

Resimle ilgili olgu (*via di porre*) konusunda bu kadar konuşmak yeter. Ama Twombly'nin yapıtlarında başka olaylar da vardır: Yazılı olaylar, Adlar. Onlar da olgudur: Sahnede, dekorsuz, aksesuarsız ayakta dururlar: *Virgil, Orpheus*. Ancak ad koyucu görkemleri (Ad'dan başka hiçbir şey) de saf değildir: Yazılışları biraz çocuksu, yamuktur; beceriksizcedir [*gauche*]; kavramsal sanat tipografisiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur; bu adları çizen el, onlara yazmayı yeni öğrenen birinin tüm beceriksizliklerini verir ve belki de burada, bir kez daha, Ad'ın hakikati daha iyi ortaya çıkar; öğrenci, tablonun özünü, çalışkan elleriyle, adı tekrar tekrar yazarak öğrenmez mi? Tuvaline *Virgil* yazarak, Twombly de el yazısında tam da Vergilius dünyasının enginliğini, bu adın içinde biriktirdiğı tüm referansları yoğunlaştırıyor gibidir. İşte bu nedenle, Twombly'nin başlıklarında örnekseme yoluyla yapılan hiçbir tümevarım aramamalıyız. Tuvalin adı *The Italians* [İtalyanlar] ise, tam olarak, adlarından başka hiçbir yerde İtalyanları aramayın. Twombly Ad'ın mutlak (ve yeterli) bir çağrıştırmaya gücü olduğunu bilir: Tuvale İtalyanlar diye yazmak, tüm İtalyanları görmek demektir. Adlar, *Binbir Gece Masalları*'ndaki masallardan birinde söz edilen lambalar gibidir: Cin lambanın içindedir; lambayı açarsanız ya da kırarsanız, cin dışarı çıkar, yükselir, duman gibi biçim değiştirir ve havayı doldurur: Başlığı kırın, tuvalin tamamı kaybolup gidecektir.

İthaf da bir o kadar saf bir işleyiş gözlenir. Twombly'de belli bir sayıda ithaf vardır: *To Valery, To Tatlin*. Bir kez daha, burada da, ithaf etmenin grafik edimi dışında hiçbir şey yoktur. Zira "ithaf etmek", Austin'i izleyen dilbilimcilerin "edimsel" olarak adlandırdıkları fiillerdendir; bu fiillerin anlamı sözceleme ediminin kendisiyle birleşir: "İthaf ediyorum" sözünün sevdiğim ya da hayran olduğum birine yaptığımı (yapıtımı) sunduğum somut hareketten başka bir anlamı yoktur. İşte Twombly'nin yaptığı da budur: Yalnızca ithafın yazısını üzerinde taşıyan tuval bir biçimde yerinden ayrılır: Verilen her şey verme ediminin kendisidir ve bunu söylemek için de, bu yazı parçasıdır. Bunlar sınır-tuvalerdir, ama resim içermedikleri için sınır-tuval değildir.

ler (bu sınırı deneyen başka ressamalar olmuştur), yapıt fikrinin kendisi –ama ressamın sevdiği bir kişiyle ilişkisi değil– ortadan kaldırıldığı için böylelerdir.

2

Yunancada *tyché* tesadüfen oluveren olay anlamına gelir. Twombly'nin tuvaleri her zaman bir çeşit tesadüf gücü, bir *Bonne Chance* [iyi şans] içeriyormuş gibidir. Aslında yapıtın çok ince bir hesaplamanın sonucu olması pek önemli değildir. Önemli olan, tesadüfün ya da, daha zarif bir biçimde söylemek gerekirse (çünkü Twombly'nin sanatı şansa bağlı değildir), *ilhamın*, yani tesadüfün mutluluğu gibi olan bu yaratıcı gücün etkisidir. İki hareket ve bir durum bu etkiyi anlatır.

Hareketler şunlardır: Önce “atılmış olma” izlenimi: Resim malzemesi tuvalin bir tarafından öbür tarafına atılmış gibidir ve *atmak*, içinde aynı zamanda hem baştaki bir kararın hem de son-daki bir kararsızlığın kaydolduğu bir edimdir: Atarak, ne yaptığımı bilirim, ama ne ürettiğimi bilemem. Twombly'nin “atış”ı zarif, esnek, “uzun”dur, tıpkı top atmayı içeren o oyunlarda dediğimiz gibi. Daha sonra –bu onun sonucu gibidir– bir “saçılmışlık” görünümü: Twombly'nin bir tuvalinde (ya da bir kâğıdında) öğeler birbirinden uzamla, geniş bir uzamla ayrılmıştır; bu açıdan öğelerin, sık sık bir yazı ve resim karışımına başvuran Twombly'nin zaten yakın olduğu Doğu resmiyle bir benzerliği vardır. İlinekler –olaylar– adamakıllı belirtildiğinde bile (*Bay of Naples*), Twombly'nin tuvaleri mutlak surette havalandırılmış uzamlar olarak kalır ve havalandırılmış olmaları yalnızca estetik bir değer değildir; bu sanki daha iyi nefes almayı sağlayan hafif bir enerji gibidir: Tuval bende filozof Bachelard'ın “yükselen” bir imgelem olarak adlandırdığı şeyi üretir; gökyüzünde süzülürüm, havada nefes alırım (*School of Fontainebleau*). Bu iki harekete (“atma” ve saçma) bağlı olan ve Twombly'nin bütün tuvallerinde var olan durum ise *Nadir Olmadır*. “*Rarus*” Latince, seyrek, boşluklu, dağınık aralar ya da aralıklar gösteren demektir ve Twombly'nin uzamı da aynen böyledir (özellikle bkz. *Untitled*, 1959).

Bu iki fikir, yani boşluk fikri ile tesadüf (*tyché*) fikri nasıl birbiriyle bağıntılı olabilir? (Twombly'nin bir çiziminin ithaf edildiği) Valéry bunu anlamamıza yardımcı olabilir. Collège de France'da verdiği bir derste (5 Mayıs 1944), Valéry bir yapıtı yapan kişinin kendini bulabileceği iki olasılığı inceler: İlkinde, yapıt önceden belirlenmiş bir plana cevap verir; diğerinde ise, sanatçı hayali bir dikdörtgenin içini döşer. Twombly kendi dikdörtgenini "Nadir Olma", yani aralık bırakma ilkesine göre döşer. Bu kavram, Kant'ın uzam ve zaman kategorilerini tanımayan, ama daha incelikli olan aralık (Japoncada: *Ma*) kategorisini bilen Japon estetiğinde çok önemlidir. Japoncadaki *Ma*, temelde Latincedeki *Rarustur* ve Twombly'nin sanatı budur. Nadir Olan Dikdörtgen, o halde, iki uygarlığa da gönderme yapar: Bir taraftan, burada yalnızca ara sıra kaligrafiyle vurguladığımız Doğu kompozisyonlarının "boşluk"una; diğer taraftan da, Twombly'de olan bir Akdeniz uzamına; aslında, ilginç bir biçimde, Valéry (yine o) bu nadir uzama çok iyi bir açıklama getirmişti; bunu (ilk önce düşünüleceği gibi) gökyüzü ya da denizle ilgili olarak değil de, Fransa'nın güneyindeki eski evlerle ilgili olarak yapmıştı: "Tefekkür için çok uygun olan Güney'in o geniş odaları – büyük mobilyaların içlerinde kaybolduğu. İçinde zamanın durduğu kapalı büyük boşluk. Zihnin bütün bunların içini doldurmak ister." Esasında, Twombly'nin tuvalleri, zihnin içini doldurmak istediği Akdeniz'e ait, sıcak, aydınlık geniş odalardır ve öğeleri içlerinde kaybolmuştur (*rari*).

3

Mars and the Artist [Mars ve Sanatçı] görünüşe göre simgesel bir kompozisyonudur: Yukarda, Mars, yani bir çizgiler ve kırmızılar çatışması, aşağıda, Sanatçı, yani bir çiçek ve adı. Tuval, üstünde figüratif öğelerin ve grafik öğelerin bileştiği bir piktogram [resim yazı] gibi işlev görmekte. Bu dizge apaçıktır ve Twombly'nin yapıtlarında tamamen istisnai olsa da, açık olması bile bizi figürasyon ve anlamalamanın bileşik sorununa gönderir.

Soyutlama (bilindiği gibi, yanlış adlandırılmıştır) resim sanatı tarihinde uzun zamandır (söylendiğine göre, Cézanne'ın geç dönem yapıtlarından itibaren) hareket halinde olsa da, her yeni sanatçı onunla mücadele etmekten kendini kurtaramaz: Sanatta, dil sorunları hiçbir zaman gerçek anlamda halledilmez: Dil her zaman kendine geri dönüş yapar. O halde, bir tuvalin önünde durup *bunun neyi temsil ettiğini* sormak hiçbir zaman naif değildir (kültürün ve özellikle de uzmanlaşma kültürünün yıldırma-larına karşın). Anlam insana yapışır: Yine de insan anlamsızlık ya da anlam-dışılık yaratmak ister, ama sonunda anlamsızlığın ya da anlam-dışılığın da anlamını üretir. Israrla bu anlam sorusuna geri gelmek daha da çok yerindedir, çünkü resmin evrenselliğini engelleyen tam da bu sorudur. Bir tuvalin önünde bir dolu insan (kültürel farklardan ötürü) "hiçbir şey anlamamak" izlenimine kapılıyorsa, bunun nedeni anlam istemeleri ve tuvalin (onlara göre) onlara bunu vermemesidir.

Twombly soruna açık yüreklilikle yanar, hiç değilse şu açıdan: Tuvallerinin çoğu başlıksızdır. Başlığı olanlar da, buna susamış insanlara bir anlamlama yemi atmak için başlıklıdır. Zira klasik resimde, tablonun açıklama yazısı (yapıtın altında uzanan ve müze ziyaretçilerinin hemen üzerine atladığı bu ince sözcük çizgisi) bu tablonun neyi temsil ettiğini açıkça söylerdi. Resmin örneksemesi, başlığın örneksemesiyle ikiye katlanmıştı: Anlamlama eksiksiz gibi görünüyor, figürasyon [biçimlendirmel] da tüketilmiş oluyordu. Durum böyle olunca, Twombly'nin başlıklı bir tuvalini görüp örneksemeyi aramaya yönelik ilk refleksi yapmamak imkânsızdır. *The Italians? Sahara?* İtalyanlar nerede? Sahra çölü nerede? Hadi arayalım. Tabii ki bir şey bulmayız. Ya da en azından –işte Twombly'nin sanatının başladığı yer de burasıdır– bulunan şey –yani tuvalin kendisi, Olay, bütün ihtişamı ve esrarıyla– muğlaktır: Hiçbir şey İtalyanları, Sahra çölünü temsil etmez, bu göndergelere ait hiçbir örnekseme figürü yoktur, ama yine de, belli belirsiz farkına varırız ki, bu tuvalerde hiçbir şey de Sahra çölüne, İtalyanlara ait doğal bir fikre karşı gelmemektedir. Diğer bir deyişle, resme bakan kişide başka bir mantık önsezisi olur (bakışı çalışmaya başlar): Çok karanlık olmasına karşın, tuvalin ulaştığı bir sonuç vardır; içinde geçenler bir *telosa*, bir çeşit erekliliğe uyar.

Bu sonuç hemen bulunmaz. İlk aşamada, başlık, bir biçimde, tuvale ulaşılmasını engeller, çünkü kesinliği, anlaşılabilirliği, klasiği (tuhaf olan, gerçeküstü olan hiçbir şey yoktur) nedeniyle, örneklemeye dayalı bir yola sürükler bizi ve bu yol çabucak kapanır. Twombly'nin başlıkları labirent işlevi görür: Ortaya koydukları fikri izledikten sonra, tekrar geri dönüp başka bir yöne doğru yola çıkmak zorunda kalırız. Yine de, hayalet gibi bir şey kalır ve tuvalin içine işler. Başlıklar, her türlü inisiyasyonun [başlatmanın] olumsuz anını oluşturur. Bu, aynı zamanda hem çok düşünsel hem de duyulara hitap eden, formülü eşine az rastlanır sanat, "apofatik" (olumsuz) olarak bilinen şu mistiklerin tarzında, hiç durmadan olumsuzluğun denemesini yapar, çünkü onlar olmayan her şeyi katetmemizi savunurlar, biz de böylece bu çukurdaki titreşen, ama aynı zamanda etrafa ışık saçan parıltıyı algılayabiliriz, *çünkü parıltı yalan söylemez*.

Twombly'nin tuvallerinin ürettiği şey (telosları) çok basittir: Bir "etki"dir. Bu sözcük burada, Parnasizm'den Sembolizm'e, 19. yüzyılın sonunda Fransa'daki edebiyat akımlarında kullanılmış olduğu çok teknik bir anlamda anlaşılmalıdır. "Etki" bir şiirin sezdirmediği genel bir izlenimdir – bu izlenim son derece duyumsal ve çoğu zaman görseldir. Bu sıradan bir durum. Ama etkinin özelliği, genelliğinin gerçekten ayrıştırılamamasıdır: Onu bir yerelleştirilebilir ayrıntılar toplamına indirgeyemezsiniz. Théophile Gautier "Symphonie en blanc majeur" [Siyah Majör Senfoni] adlı bir şiir yazmıştı ve bu şiirdeki tüm dizeler, aynı anda hem ısrarcı hem de yaygın bir tarzda, tek bir rengin, beyazın, oluşturulmasına katkıda bulunuyordu ve bu renk bizde, maruz bırakıldığı nesnelerden bağımsız olarak iz bırakıyordu. Aynı şekilde Paul Valéry de, sembolist döneminde, her ikisi de "Féerie" [Peri Diyarı] adında ve etkisi, belli bir renk olan iki sone yazmıştı; ama Parnasizm'den Sembolizm'e geçişte duyarlılık incelikli bir hal aldığı için (üstelik ressamların etkisiyle), bu renkten adıyla söz edilemez oldu (tıpkı Gautier'nin beyazındaki durum gibi); büyük olasılıkla, baskın çıkan *gümüş rengidir*, ama bu renk tonu onu çeşitlendiren ve pekiştiren başka duyumsamalarla ele alındı: Parlaklık, şeffaflık, hafiflik, ani keskinlik, soğukluk: Ayın solgun rengi, ipeksi tüyler, elmas ışıltısı, sedefin

yanardöner parıltısı. Öyleyse etki retorik bir “numara” değildir: Gerçek bir duyumsama kategorisidir ve şu paradoksla tanımlanır: (“İleti”ye ait) izlenimin ayrıştırılamaz birliği ve nedenlerin, öğelerin karmaşıklığı: Genellemde gizem yoktur (tamamıyla sanatçının gücüne emanet edilmiştir), ama yine de *indirgenemez*. Bu başka bir mantıktır, yapının Aristotelesçi kurallarına şair (ve ressam) tarafından getirilen bir çeşit meydan okumadır.

Birçok ögenin (sanat, tarih, milliyet) Twombly’yi Fransız Sembolizminden ayırmasına karşın, bir şey onları yakınlaştırır: Bir çeşit kültür biçimi. Bu kültür klasiktir: Twombly, antik Yunan ya da Latin edebiyatının ilettiği mitolojik olaylara doğrudan gönderme yapmakla kalmaz, ayrıca resmine dahil ettiği “yazarlar” [*auteurs*] (*auctores* teminat verenler anlamına gelir) ya hümanist yazarlardır (Valéry, Keats) ya da Antikite’den beslenen yazarlardır (Poussin, Raphaël). Sürekli hissettirilen tek bir zincir –halkaları Ovidius ve Poussin olan zincir– Yunan tanrılarından modern sanatçıya gider. Bir çeşit altın üçgen antik yazarları, şairleri ve ressamı birleştirir. Twombly’nin bir tuvalinin Valéry’ye ithaf edilmiş olması ve daha da fazlası belki –çünkü bu karşılaşma şüphesiz Twombly’nin bilgisi dışında gerçekleşmiştir– bu ressamın bir tuvalinin ve bu yazarın bir şiirinin aynı başlığı –*Naissance de Vénus* [Venüs’ün Doğuşu]– taşıması manidardır ve bu iki yapıtta da aynı “etki” vardır: Denizden doğma etkisi. Burada örnek niteliğinde olan bu yakınlaşma Twombly “etki”sinin anahtarını verir belki bize. Twombly’nin bütün tuvallerinde, hatta onun İtalya’ya yerleşmesinden önceki tuvallerinde (çünkü, Valéry’nin dediğine göre, gün gelir gelecek geçmişin nedeni olur), daimi olan bu etki bana göre, tüm olası boyutları içinde “Akdeniz” sözcüğünün açığa çıkaracağı çok genel bir etkidir. Akdeniz çok geniş bir anılar ve duyumsamalar bütünüdür: Twombly’nin başlıklarında bulunan Yunanca ve Latince dilleri, tarihi, mitolojik, şiirsel bir kültür, kara ile deniz arasındaki sınırdan geçen bütün bu biçim, renk ve ışık hayatı. Twombly’nin sanatının taklit edilemezliği, o harika Akdeniz aydınlığıyla hiçbir örnekseme bağı olmayan bir resim malzemesinden (karalamalar, kirler, lekeler, renk azlığı, akademik biçim yokluğu) başlayarak Akdeniz-etkisini dayatmış olmasında yatar.

Twombly'nin yaşamış olduğu, Napoli'nin karşısında bulunan Procida adasını bilirim. Lamartine'in kadın kahramanı Graziella'nın yaşadığı eski evde birkaç gün geçirmiştim. Orada, ışık, gökyüzü, toprak, birkaç kayalık, bir tonozlu kemer sakın sakın birbirlerine kavuşur. Bu Vergilius'tur ve Twombly'nin bir tuvalidir: Aslında her tuvalinde bu gökyüzü ve su boşluğu ile orada yüzen, karayla ilgili bu çok ince işaretler (bir tekne, bir kara çıkıntısı) (*apparent rari nantes*) vardır: Gökyüzünün mavisi, denizin grisi, şafağın pembesi.

4

Twombly'nin bir tuvalinde ne olur biter? Bir çeşit Akdeniz etkisi. Yine de, bu etki, hümanist yapıtların törensiliğinde, ciddiye-tinde, kurallara uygun hareket etme derdinde "donmuş kalmış" değildir (Valéry gibi yetenekli bir zihnin şiirleri bile bir çeşit yüce *uygun davranma kurallarının* tutsağı olur). Twombly olayda çoğunlukla bir *sürpriz* (*apodeston*) sunar. Bu sürpriz bir yersizlik, bir alay, bir havasını söndürme görüntüsünü alır, sanki bu hümanist şişirmenin havasının aniden sönmesi gibi. *Ode to Psyche* [İnsan Ruhuna Övgü] adlı çiziminde, göze batmadan bir sır saklar gibi bir köşede duran ölçümler, başlığın asil ağırbaşlılığını "kırar". *Olympia*'da bazı yerlerde "beceriksizce" karalanmış bir motif vardır, bu tıpkı çocukların kelebek çizmek istediklerinde ürettikleri motiflere benzer. Bütün klasik yazarların saygısını kazanmış afili bir değer olan "biçem" açısından bakarsak, *Veil of Orpheus*'a [Orfe'nin Peçesi], acemi bir ölçümcünün elinden çıkmış gibi görünen bu çocuksu satırlardan daha uzak ne olabilir? *Untitled*'daki [Başlıksız] (1969) nasıl bir gridir! Ne kadar güzeldir! Tersine asılı kalan iki ince beyaz çizgi (her zaman *Rarus* ve Japonca *Ma*); bu bir Zen biçemi olabilir; ancak zar zor okunan iki rakam iki çizgi üstünde dans eder ve bu grinin asaletini bir hesap kâğıdının hafif alayına gönderir.

Peki ya... Twombly'nin tuvallerinin en saf Zen ruhuyla örtüşmesini sağlayan tam olarak bu sürprizler değilse. Aslında Zen yaklaşımında akılcı bir yöntemle aranmayan ve son derece

önemli olan bir deneyim vardır: Bu *satoridir*. Bu sözcük çok yanlış bir biçimde (Hristiyan geleneğimizden ötürü) “aydınlanma” olarak çevrilir; bazen, biraz daha iyi bir biçimde, “uyanış” da denir; söz konusu olan, büyük olasılıkla, bu dinin yabancı olan bizlerin kafasında canlandırabileceği ölçüde, bilinen tüm düşünsel yolların dışında Budist “hakikat”e ulaşmayı sağlayan bir çeşit zihinsel sarsıntıdır: İçi boş, biçimlerle ve nedensellik ilkesiyle bağlantısız hakikat. Bizim için önemli olan Zen *satorisinin* şaşırtma teknikleri yardımıyla aranmasıdır: Bu teknikler yalnızca akıldışı değil, aynı zamanda ve özellikle yersizdir, dinsel deneyimlere yüklediğimiz ciddiyete meydan okur. Bu, bazen afilli bir metafizik sorusuna verilmiş “başı sonu olmayan” bir yanıt, bazen de bir ritüelin ağırbaşlılığını kırarak şaşırtıcı bir beden hareketidir (tıpkı konuşmasının tam ortasında durup ayakkabısını çıkararak başının üstüne koyan ve salonu terkeden Zen rahibi örneğinde olduğu gibi). Böyle, özünde saygısızlık içeren yersizlikler, çoğu kez zihinsel alışkanlıklarımızın vicdanını maskeleyen ciddiyet ruhunu sarsma şansına sahiptir. Herhangi bir dinsel bakış açısının dışında (apaçık belli bir biçimde), Twombly’nin bazı tuvallerinde bu münasebetsizliklerden, bu sarsıntılardan, bu ufak çaplı *satorilerden* vardır.

Twombly’nin ortaya çıkardığı sürprizlerin arasına tuvalin alanındaki tüm yazı müdahalelerini dahil etmeliyiz: Twombly ne zaman bir grafik gösterge üretse, resmin doğallığında bir sarsıntı, rahatsızlık oluşur. Bu müdahaleler üç türdür (basitleştirmek için böyle diyelim). Önce, ölçüm işaretleri, rakamlar, ufak algoritmalar, yani resmin yüce yararsızlığıyla hesaplamanın kullanışlı göstergeleri arasındaki karşıtlığı üreten her şey vardır. Daha sonra, tek olayı elle yazılmış bir sözcük olan tuvaler vardır. En sonunda da, bu iki tür müdahaleyle de aynı zamanda olan, elin daimi “beceriksizliği” vardır; Twombly’de harf, ön plana çıkarılmış bir ilk harfin ya da basılı bir harfin de karşıtıdır; özensizce yapılmış gibidir; buna karşın gerçekten de çocuksu değildir, çünkü çocuk dikkatle çalışır, kalemi bastırır, yuvarlaklaştırır, dilini dışarı çıkarır çabalarken; yetişkinlerin koduna katılmak için çok çalışır çocuk; Twombly ise bu koddan uzaklaşır, gevşer, sallana sallana yürür; eli sanki havaya kalkmış gibidir;

denebilir ki sözcüğü neredeyse *parmaklarının ucuyla* yazmıştır, ama bunu bıkkınlık ya da sıkıntı nedeniyle değil, bir ressamın “hünerli el”inden beklenen şeyi hayal kırıklığına uğratacak bir çeşit fantezi için yapar; “hünerli el” sözü 17. yüzyılda güzel bir yazısı olan kopyacı için kullanılırdı. Kim bir ressamdan daha iyi yazabilir ki?

Yazıdaki bu “beceriksizlik”in (bununla birlikte taklit edilemeyen bir beceriksizlik: Taklit etmeyi bir deneyin), Twombly’de estetik bir işlevi olduğu kesindir. Ama burada sanat eleştirmeni diliyle konuşmadığımıza göre, bunun eleştirel işlevi üzerinde durmayacağız. Twombly “grafik öğe”ler yoluyla hemen hemen her zaman tuvaline bir karşıtlık katar: “Yetersiz”, “beceriksiz”, “sakar” olan, “Nadir Olan”la birleşerek, Antikite’yi bir süslü biçimler deposu kılmak için klasik kültürün eğilimini yıkan güçler gibi hareket eder: Tuvalin parlaklığında belirgin olan antik Yunan’daki Apollo saflığı, uzamının şafakvari huzuru grafik öğelerin nankörlüğü yüzünden “sarsılır” (bu, *satori* için kullandığımız sözcük olduğuna göre). Tuval, tumturaklı söylemini bırakarak yalnızca güzelliğini tuttuğu kültüre karşı bir eylem sürdürüyormuş gibi görünür. Paul Klee’nin sanatının tersine, Twombly’nin sanatının hiçbir saldırganlık içermediği söylenmiştir. Saldırganlığı Batılı anlamda, yani rahatsızlığından dolayı patlayan bir bedenin öfkeli ifadesi olarak ele alırsanız bu doğrudur. Twombly’nin sanatı, şiddetten çok sarsmanın bir sanatıdır ve çoğu zaman sarsma şiddetten daha yıkıcı olabilir: Bu tam olarak bazı Doğulu davranış ve düşünüş yollarının dersidir.

5

Drama Yunancada etimolojik olarak “yapmak” fikriyle bağlantılıdır. *Drama*, aynı zamanda hem tuvalde ne yapıldığı hem de ne sahneye konduğudur: Bir “dram”, evet, neden olmasın? Bana kalırsa, Twombly’nin yapıtlarında iki eylem ya da iki dereceli bir eylem görürüm.

Birinci tip eylem, kültürün bir çeşit sahneye konulmasıdır. Olup biten ise bilgidir ve, daha önce dediğimiz gibi, klasik bil-

giden gelen "öyküler"dir: Beş gün Bacchanalia, Venüs'ün doğuşu, Mart'ın Ortası, Platon'un üç diyalogu, bir savaş, vb. Bu tarihi eylemler canlandırılmamıştır; Ad'ın gücüyle çağrıştırılmıştır. Kısaca, canlandırılan şey, kültürün kendisidir ya da, şimdi değimiz gibi, sanatçının kafasında (ya da elinde) önceki (ya da çağdaş) metinlerin dolaşımı olan metinler-arasıdır. Bu canlandırma [temsill], Twombly geçmişe ait (ve yüksek kültüre ait olarak kutsanmış) yapıtları ele aldığı ve onları tuvallerinin bazılarının içine yerleştirdiğinde, tamamen belirtiktir: Öncelikle başlıklarda (Raphael'den, *The School of Athens* [Atina Okulu]), sonra zaten tanınmaz, içeriği değil de referansı önemli olan resimler gibi bir köşede duran minik figürlerde (Leonardo, Poussin). Klasik resim sanatında, "olan biten" tuvalin "konu"sudur; bu konu çoğu zaman bir hikâyeyle bağlantılıdır (Judith Holophernes'in boynunu vururken); ama Twombly'nin tuvallerinde, "konu" bir kavramdır: "Başlı başına" klasik metindir –arzu edilir olduğu, aşk belki de nostalji nesnesi olduğu için tuhaf bir kavram olduğu doğrudur.

Fransızcada sözcük düzeyinde işe yarar bir belirsizlik vardır: Bir yapıta ait "*sujet*" [hem "özne" hem "konu" anlamına gelir] bazen yapıtın "nesne"si (yapıtın söz ettiği şey, düşünceye açtığı şey, eski retorikte *quaestio* denilen şey), bazen de kendini orada sahneye koyan, söylenenin (ya da resmedilenin) örtük yaratıcısı gibi orada görünen kişidir. Twombly'de, "*sujet*", tabii ki, tuvalde söz edilen şeydir; ama bu "konu-*sujet*" (yazılı) bir anıştırmadan başka bir şey olmadığı için, *dramanın* bütün yükü onu üreten kişiye geçer: Twombly'de *sujet* kendisidir. Ancak "*sujet*"nin yolculuğu orada bitmez: Çünkü Twombly'nin sanatı pek az teknik bilgi içeriyormuş gibi görünür (tabii ki bu, görünüşten ibarettir), tuvalin "*sujet*"si, aynı zamanda tuvale bakan kişidir: Siz, ben. Twombly'nin "basitliği" (bunu "Nadir Olan" ya da "Beceriksiz Olan" adı altında çözümlemiştim) seyirciyi çağırır, çeker: Seyirci, estetik olarak tuvali tüketmek için değil de, kendine sıra gelince onu üretmek (onu "yeniden-üretmek") için, yalınlığının ve aksaklığının ona inanılmaz (ve çok yanlış) bir kolaylık yanılsaması sağladığı bir işte kendini denemek için tuvale katılmak ister.

Tuvalle bakan öznelere birbiriyle farklı olduklarını ve bakılan nesne karşısında (içsel olarak) takındıkları söylemin (modernitenin bize öğrettiğine göre, bir "özne"yi asla kendi dilinden başka bir şey oluşturmaz) konunun tipine bağımlı olduğunu belirtmek gerekir belki; doğal olarak, bu öznelere hepsi, denebilir ki, aynı anda Twombly'nin bir tuvalinin önünde konuşabilir (aklıma gelmişken şunu da belirtelim, bir bilim dalı olarak estetik, yapıtı kendi içinde değil, yapıtı seyircinin, ya da okurun kendi içinde konuşturduğu biçimde inceleyecek o bilim olabilir: Bir anlamda, bir söylem tipolojisi). O halde, Twombly'ye bakan birçok özne vardır (ve her biri kendi kafasının içinde, alçak sesle onu mırıldanır).

Kültürün öznesi vardır; o Venüs'ün nasıl doğduğunu, Poussin ya da Valéry'nin kim olduğunu bilir; güzel konuşur, sular seller gibi konuşur. Uzmanlaşma öznesi vardır; o resim sanatı tarihini iyi bilir ve Twombly'nin oradaki yeri konusunu enine boyuna tartışabilir. Zevk öznesi vardır; o tuvalin önünde haz alır, tuvali keşfetmekten bir çeşit büyük sevinç duyar, üstelik bunu nasıl ifade edeceğini bilmez; bu özne öyleyse dilsizdir; tek yapabildiği: "Ne kadar da güzel!" diye haykırmak ve bunu tekrarlamaktır. Dilin küçük eziyetlerinden biri işte budur: Bir şeyi neden güzel bulduğumuzu hiçbir zaman açıklayamayız; zevk bir çeşit sözcük tembelliği doğurur ve bir yapıttan konuşmak istiyorsak, –üzerinde konuşulan tuvalerin yol açtığı mutluluğu okurun orada hissedeceğini umarak– hazzın ifadesi yerine dolaylı, daha akılcı söylemler koymalıyız. Dördüncü bir özne ise belleğin öznesidir. Twombly'nin bir tuvali üzerinde, herhangi bir leke bana önce acele yapılmış, iyi biçimlendirilmiş, yersiz gelir: Onun ne anlama geldiğini anlamam; ama bu leke bende, benim bilgim dışında çalışır; tuvalin yanından ayrıldıktan sonra, geri gelir, bir anı ve kolay kolay silinmeyen bir anı olur: Her şey değişmiştir, tuval beni geriye dönük olarak mutlu eder. Aslında, mutlulukla tükettiğim şey bir yokluktur: Hiç de paradoksal olmayan bir önerme, Mallarmé'nin bunu şiirin temel ilkesi yaptığını düşünürsek: "Ben bir çiçek derim ve... buradan o hoş fikrin kendisi, bütün çiçek buketlerinin yokluğu yükseliverir bir müzik gibi."

Beşinci özne üretimin öznesidir: O tuvali yeniden-üretmek ister. Bu yüzden, bu sabah, 31 Aralık 1978, yeniden çalışma masamın başına geçtiğimde hava hâlâ karanlık, yağmur yağıyor, her şey sessiz. *Hérodiate*'a (1960) bakıyorum, gerçekten söyleyecek hiçbir şeyim yok, aynı basmakalıp sözden, "beğendim" demekten başka. Ama birden yeni bir şey, bir arzu beliriyor: *Aynı şeyi yapmanın* arzusu: Başka bir çalışma masasına (yazı yazdığım masa değil) gitme, boya kalemleri alma ve resim yapma, çizme arzusu. Aslında, resmin sorusu şudur: "Biraz Twombly yapmak ister misiniz?"

Üretimin öznesi olarak, tuvalin seyircisi kendi âcizliğini -aynı zamanda da, elbette, buna karşıt olarak, sanatçının gücünü- keşfedecektir. Herhangi bir şey çizmeye kalkışmadan önce, bu fonu (ya da bana bunun fon olduğu yanılmasını veren şeyi) hiçbir zaman üretemeyeceğimin farkına varırım: Nasıl yapıldığını bile bilmem. İşte *Age of Alexander*: Ey, o tek pembe çizgi!.. Asla bunu bu kadar hafif yapamazdım, etrafındaki uzamı seyreltemezdim; içini doldurmaktan, devam etmekten, kısacası *berbat etmekten kendimi alamazdım*; buradan da, benim kendi hatamdan, sanatçının ediminde ne kadar bilgelik vardır onu anlıyorum: Sanatçı, *çok fazla zorlamamak* için kendini dizginler: Başarısı Tao erotizmiyle bağlantısız değildir: En yoğun zevk dizginlemekten ileri gelir. *View*'da (1959) da aynı sorun: Kalem *idare etmeyi* asla öğrenemeyeceğim, yani bazen bastırmak, bazen çok hafif yazmak, bunu yapmayı öğrenemem bile, çünkü bu sanat hiçbir örnekseme ilkesiyle yönetilmemektedir ve *duktusun* kendisi (Ortaçağ kopyacısının, sayesinde harfin her bir kalem darbesini her zaman aynı olan bir yön doğrultusunda yönlendirdiği bu hareket) burada mutlak surette özgürdür. Kalem darbesi düzeyinde erişilmez olan da yüzey düzeyinde daha da erişilmezdir. *Panorama*'da (1955), uzamın tamamı herhangi bir görüntü belirmeden önceki bir televizyon ekranı gibi karıncalanır; öyle olunca, grafik dağılımın düzensizliğini nasıl elde edeceğimi bilemem; çünkü düzensizlik etkisi yaratmak için çabalasam, *aptalca* bir düzensizlikten başka bir şey üretemeyeceğimdir. Buradan da anlıyorum ki, Twombly'nin sanatı, kalem darbelerinin aptallığı karşısında

sürekli bir zaferdir: *Akıllı* bir kalem darbesi yapmak, işte bir ressamın temel farkı budur. Birçok başka tuvalde de, ısrarla başarısız olduğum şey, işaretlerin saçılmışlığı, “atılmışlığı”, merkezsizlikleridir: Hiçbir kalem darbesine maksatlı bir yön bahsedilmemiştir ve yine de bütüne baktığınızda, gizemli bir biçimde yönlendirilmiştir.

Son olarak, şu “*Rarus*” (“dağınık”) kavramına tekrar dönüyorum, bunun Twombly’nin sanatının az çok anahtarı olduğunu düşünüyorum¹. Bu sanat paradoksaldır, hatta kışkırtıcıdır (bu kadar incelikli olmasaydı), çünkü kısa ve öz oluşu onu ağırbaşlı ve ciddi kılmamaktadır. Genelde, kısa olanın özlü olduğu düşünülür: Azlık yoğunluğu doğurur, yoğunluk da gizemi. Twombly’de bir başka gelişme oluşur: Elbette kâğıdın bir sessizliği ya da belki daha doğrusu, çok hafif bir hışırtısı vardır, ama bu yüzeyin kendisi de olumlu bir güçtür; klasik üretimin alışılmış bağıntısını tersine çevirerek, kâğıda ya da tuvale var olmayı, anlam ifade etmeyi, haz almayı sağlayan çizgi, tarama çizgisi, biçim, kısacası grafik olayı olduğu söylenebilir (“Varlık”, der Tao, “olasılıklar sunar ve bu olasılıklar var olmayan sayesinde kullanılır”). Kullanılmış uzam artık sayılabilir değildir o halde, yine de çoğul olmaya devam eder: Webern’in Alban Berg’e yaptığı “*Non multa, sed multum*” ithafını, aynı zamanda hem sayıyı hem birliği, hem dağılmayı hem merkezi dışladığı için zar zor savunulabilen bu zıtlığa dayanarak yorumlamak gerekmez mi?

Taşkın, sahiplenici, dogmatik resimler vardır; ürünü dayatırlar, ona bir düşüncenin zorbalığını ya da bir arzunun şiddetini verirler. Twombly’nin sanatı –işte ahlaklılığı da ordadır ve de en büyük tarihsel benzersizliği– *hiçbir şey elde etmek istemez*; (incelikli bir biçimde eli harekete geçiren) arzu ile her türlü ele geçirme isteğine karşı verilen ölçülü uzaklaştırma olan edep arasında gider gelir, sürüklenir ve bu ikisini birleştirir. Bu ahlaklılığı konumlandırmak gerekirse, bunu çok uzakta, resim sanatının dışında, Batı’nın dışında, tarihsel yüzyılların dışın-

1 Bkz. Cy Twombly, yukarda s. 159. (İki metinde de olan bazı tekrarlar tutulmuştur. y.n.)

da, anlamın tam da sınırında aramak ve Tao Te Ching ile şunu söylemek gerekir:

O kendine mal etmeden üretir,
Hiçbir şey beklemeden hareket eder,
Eserini bitirdiğinde, ona bağlanmaz,
ve bağlanmadığı için de,
eseri yaşayacaktır.

Cy Twombly'den alıntı. Paintings and Drawings 54-77.
© 1979, Whitney Museum of American Art, New York.

Wilhelm von Gloeden

Baron von Gloeden “homoseksüel” miydi? Warhol’ün gözünden, belki; ama özünde “kitsch”ti. Aslında *kitsch* yüksek bir estetik değerin tanınmasını içerir, ama bu beğenin kötü olabileceğini de ekler *kitsch* ve bu çelişiklikten göz alıcı bir canavar doğar. Von Gloeden örneğinde de durum budur: Fotoğrafları ilgi çeker, akılda kalır, eğlendirir, şaşırtır ve bütün bu keyfin karşıt olanların bir araya toplanmasından ileri geldiğini hissedersiniz, tıpkı karnavala benzeyen her tür kutlamada olduğu gibi.

Bu çelişiklikler, “heterolojiler”dir, birbirinden farklı, birbirine zıt dillerin sürtüşmeleridir. Örneğin: Gloeden Antikite’nin kodunu alır, onu fazlasıyla yükler ve hantalca gözler önüne serer (güzel delikanlılar, çobanlar, sarmaşıklar, palmyeler, zeytin ağaçları, asma dalları, tunikler, sütunlar, dikilitaşlar), ama (ilk biçim bozma), Antikite’nin göstergelerini karıştırır; Yunan bitkileri ve Roma heykellerini Güzel Sanatlar Okulları’ndan gelen “antik nü” ile birleştirir: Görünüşe göre, hiçbir ironi olmadan, sembollerin en bayatlamışını sorgusuz sualsiz kabul eder. Ancak bu kadarla kalmaz: Bu şekilde gözler önüne serilmiş Antikite (ve çıkarsama yoluyla, böylelikle kabul edilmiş erkek çocukların aşkı) içine Afrikalı bedenler yerleştirir. Belki de haklı olan odur: Ressam Delacroix, antik dokunun en iyi Araplarda bulunduğunu söylemiştir. Her neyse, Yunan versiyonu bir Antikite’ye ait tüm bu yazınsal araç-gereç ile okkalı ve güneşin altında kavrulmuş böcek kabuğu gibi zifiri bakışlı genç jigolo köylülerin (onlardan hâlâ hayatta olanlar varsa, beni bağışla-

sinlar, bu bir hakaret değildir) bu siyahi bedenleri arasındaki çelişiklik nefistir.

Baronun başvurduğu araç, yani fotoğraf, bu çelişiklik kar-
navalını coşkuyla vurgular. Bu yeterince paradoksaldır, çünkü,
fotoğrafçılık, ne de olsa, gerçekçi, ampirik, tamamen bu sağlam
pozitif, akılcı değerlerin –aslına uygunluk, gerçeklik, nesnellik–
hizmetinde olan bir sanat olarak bilinir: Bizim polisiye dünya-
mızda, fotoğraf kimliklerin, olguların, suların alt edilemeyen
kanıtı değil midir? Ayrıca, von Gloeden’in fotoğrafları, asla tek-
nik açıdan değil, sahneye koyma (pozlar ve dekorlar) açısından
“sanatsal”dır: Az bulanıklık, üstünde az çalışılmış aydınlatma.
Beden oradadır, yalnızca; bedende çıplaklık ve hakikat, görüngü
ve öz birbirine karışır: Baronun fotoğrafları acımasız türdendir.
Antikite sembollerinin görkemli bulanıklığı böylece fotoğrafın
gerçekçiliğiyle çatışmaya (şaşkınlığımızı ve belki de coşkumuzu
anlatmak için bu szğe ihtiyaımız var) girer; çünkü böyle d-
şnlen bir fotoğraf, *her şeyin görüldüğü* bir görüntü, ayrıntıların
aşamalanma, “düzen” (o yüce klasik ilke) içermeyen bir kolek-
siyonu değilse, başka ne olabilir ki! O küçük Yunan tanrılarının
(siyah tenleriyle bile çelişki doğuran) biraz kirli, kesilmemiş ka-
lın tırnaklı köylü elleri, pek temiz olmayan aşınmış ayakları var-
dır, dolgun sünnet derileri oldukça görünürdür ve artık burada
biimlendirilmemiştir, yani ince uzundur ve küçültülmüştür:
Sünnetli değildirler ve tek görülen budur: Baronun fotoğrafları
aynı zamanda hem görkemli hem anatomiktir.

İşte bundan ötürü von Gloeden’in sanatı bir anlam mace-
rasıdır: Çünkü aynı zamanda hem gerçek hem inanılmaz, hem
gerçekçi hem (bağırıracasına) uydurma bir dünya (buna “insan
Öyküleri kitabı” demeliyiz, hayvan öyküleri kitabı var olduğuna
göre), düşlerin en ılgınından bile daha çılgın bir karşı onirizm
retir. Böyle bir girişimin, “kültürel” uçuruma karşın, ağdaş sa-
natın bazı denemelerine ne kadar yakın olduğunu belirtmemize
gerek var mı? Ama sanat bir geri kazanma alanı olduğuna göre
(yapacak bir şey yok: Sanat kendi reddettiğini bile geri kazanır
ve ondan yeni bir sanat yapar), baronun fotoğraflarında bir sa-
nattan çok bir g olduğunu anlamak daha uygundur: Sayesinde
bütün konformistlere, sanat, ahlak ve siyaset konformistlerine

(bu fotoğraflara faşistlerce el konulduğunu unutmayalım) direndiği bu ince, katı güç ve onun *naifliği* diyebileceğimiz güç. Günümüzde her zamankinden daha fazla, onun yapmış olduğu gibi, en “kültürlü” kültürle en parlak erotizmi basitçe birbirine karıştırmak cesareti gösteriliyor. Sade, Klossowski bunu yapmıştı. Von Gloeden bu karışımın üzerinde *farkında olmadan* yorulmaksızın çalıştı. Bizi şimdi bile şaşırtan görüsünün gücü de buradan geliyor: Von Gloeden’in naiflikleri, yiğitlikler kadar hayranlık uyandırıcıdır.

Wilhelm von Gloeden’den alıntı
© 1978, Amelio editore, Napoli.

O Eski Şey, Sanat...

Bütün ansiklopedilerde yazdığı için biliriz, ellili yıllarda, Londra'daki Institute of Contemporary Arts sanatçıları zamanın popüler kültürünün avukatları kesildiler: Çizgi romanlar, filmler, reklam, bilimkurgu, pop müzik. Bu çeşitli dışavurumlar genel olarak Estetik adını verdiğimiz şeye ait değildi; bunlar yalnızca kitle kültürünün ürünleriydi ve hiçbir biçimde sanatın parçası değildi; yalnızca bununla ilgilenenler sanatçılar, mimarlar, yazarlardı. Atlantik'i aşarak, bu ürünler sanatın sınırını zorladı; Amerikalı sanatçıların kucak açtığı bu ürünler sanat yapıtı oldu; ait oldukları kültür artık varoluşlarını değil, yalnızca referanslarını oluşturunuyordu: Köken alıntılama adına siliniyordu. Bildiğimiz anlamda Pop Art bu gerilimin tiyatro sahnesidir: Bir tarafta, zamanın popüler kültürü, sanata karşı çıkan devrimci bir güç olarak oradadır; diğer taraftan, sanat, toplumların ekonomisine, karşı konulmaz bir biçimde, geri dönen çok eski bir güç olarak oradadır. Bir füğdeki gibi iki ses yükselir – biri: "Bu Sanat değildir" der, diğeri de aynı anda: "Ben Sanat'ım" der.

*

Sanat yıkılması gereken bir şeydir – bu, Modernite'nin pek çok denemesinin ortak önermesidir.

Pop Art değerleri altüst eder. "Pop Art'ı belirleyen, her şeyden önce hor görülmüş olanı kullanmasıdır" (Lichtenstein). Avam olarak görülmüş, estetik bir ithafa layık görülmemiş kitle

kültürünün görüntüleri, neredeyse değiştirilmemiş olarak, sanatçının etkinliğine malzeme sıfatıyla geri gelir. Bu altüst oluşu “Clovis kompleksi” olarak adlandırmak isterim: Tıpkı Frenk kralına hitap eden aziz Remi gibi, Pop Art’ın kralı sanatçıya şöyle der: “Şimdiye kadar taptığın her şeyi yak, şimdiye kadar taptığın her şeye tap.” Örneğin: Fotoğraf sanatı uzun zaman resim sanatından çok etkilenmiştir ve bugün hâlâ onun yetersiz bir akrabası olarak geçer; Pop Art bu önyargıyı alaşağı eder: Fotoğraf, Pop Art’ın sunduğu resimlerin çoğu zaman kaynağı olur: Ne sanat resmi, ne sanat fotoğrafı, ama adsız bir karışım. Altüst etmeye başka bir örnek: Sanata, gösterilen şeylerin basit bir yansıması olma fikrinden daha karşıt olan hiçbir şey yoktur; fotoğraf bile bu yazgıya katlanmaz; Pop Art ise, tam tersine, Amerikan ortamının yavan aksiyole oluşmuş bir imgeler bütünü, bir yansımalar derlemesi olmayı kabul eder: Yüce sanatın yerdiği kopya geri gelir. Bu altüst oluş değişken davranmaz, basit bir değer yadsıması, geçmişin basit bir reddinden kaynaklanmaz; kurallı bir tarihsel dürtüye itaat eder; tıpkı Paul Valéry’nin (*Pièces sur l’art*’da) belirttiği gibi, yeni teknik araçların (burada fotoğraf, serigrafı) ortaya çıkması yalnızca sanatın biçimlerini değil, sanat düşüncesinin kendisini değiştirir.

*

Tekrar, kültürün bir özelliğidir. Söylemek istediğim, kültürlerin belli bir tipolojisini önermek için tekrardan yararlanılabilir. Popüler ya da Avrupa-dışı kültürler (bir etnografyadan kaynaklanarak) bunu kabul eder ve bundan anlam ve haz çıkarır (bugün için, minimalist müziği ve diskoyu düşünmek yeterlidir); Doğu’nun bilge kültürü bunu kabul etmez (buna, barok dönemde tahmin ettiğimizden daha fazla başvurmuş olmasına karşın). Pop Art ise göz alıcı bir biçimde tekrar eder; Warhol birbirinin aynı resimlerden oluşmuş (*White burning Car Twice*) ya da bazı çok hafif renk değişkenlikleri olan resimlerden oluşmuş (*Flowers, Marilyn*) diziler öne sürer. Bu tekrarlarda (ya da teknik olarak Tekrar’da) ortaya konan şey yalnızca sanatın yıkımı değildir, ama aynı zamanda (zaten ikisi birlikte gider) insan öznesine ait

başka türlü bir anlayıştır: Tekrar, aslında, değişik bir zaman-sallığa erişim sağlar: Batılı özne orada Yeni'nin –yani, sonunda, Macera'nın– dışlandığı bir dünyanın nankörlüğünü hisseder, Warhol'un öznesi (Warhol bu tekrarların uygulayıcısı olduğuna göre) kendinde zamanın acınası özelliğini kaldırır, çünkü bu özellik her zaman bir şeyin önce ortaya çıkması, sonra öleceği ve ancak onu ilkinde benzemeyen ikinci bir şeye dönüştürerek ölümüne karşı konulacağı duygusuyla ilintilidir. Pop Art için, şeylerin “sonlu” (etrafı çizilmiş: Yok olma söz konusu değil) olması önemlidir, ama onları sonlandırmak, yapıta (yapıt var mıdır?) bir yazgının (doğum, yaşam, ölüm) içsel bir düzenlemesini vermek önemli değildir. O halde “sonu olmayan”ın sıkıntısından vazgeçip unutmak gerekir (Warhol'un ilk filmlerinden biri olan *Four Stars* yirmi beş saat sürer; *Chelsea Girls* üç buçuk saat sürer). Tekrar, kişiyi (bu klasik kendiliği) farklı bir biçimde rahatsız eder: Pop Art aynı resmi çoğaltarak Suret, *Doppelganger* temasını yeniden keşfeder; bu mitik bir temadır (Gölge, Gölgesiz Adam ya da Kadın); yine de, Pop Art üretimlerinde, Suret zararsızdır: Tüm kötücül ya da manevi gücünü kaybetmiştir: Artık ne korkutur ne dadanır: O artık Gölge değil Kopya'dır: *Arkada* değil *yandadır*: Sıradan, önemsiz, öyleyse dinle ilgisi olmayan bir Suret'tir.

*

Portrenin tekrarı kişinin bir bozulmasına neden olur (bu aynı zamanda hem medeni, hem ahlaksal, hem psikolojik ve elbette tarihsel bir kavramdır). Pop Art, daha önce de dediğimiz gibi, bir makinenin yerini alır; tercihen mekanik yeniden üretim tekniklerini kullanır; örneğin, yıldızı (Marylin, Liz, Elvis) yıldız imgesinde dondurur: Ruhtan yoksun, tam olarak hayali bir konumdan başka hiçbir şey, ne de olsa yıldızın varlığı görüntüsel göstergedir. Günlük hayatımızda, bireysel dünyamıza dahil ederek kişiselleştirmekten vazgeçmediğimiz nesnenin kendisine gelince, Pop Art'a göre, nesne artık bir çıkarma işleminin kalanıdır yalnızca: Bütün olası temalarını ve bütün olası kullanımlarını fikren kesip aldıktan sonra bir konserve kutusundan geriye kalan her şeydir. Pop Art, kişinin temel ifadesinin biçim olduğunu

çok iyi bilir. Buffon şöyle demişti (bir zamanlar bütün Fransız öğrencilerinin bildiği, meşhur söz): “Biçem, insandır.” Biçemi alın, geriye özel kimse kalmaz. O halde, biçem fikri, bütün sanatlarda, tarihsel olarak, kişinin bir insancılığıyla ilintilidir. Beklenmedik bir örnek, “grafizm” [yazma tarzı] örneğini verelim: Uzun süre (Antikite zamanında ve Ortaçağ’da) kişisel olmayan el yazısı, Rönesans zamanında yani modern çağın başlangıcında bireyselleşmeye başladı; ama, kitle kültürünü canlandıran toplu halde yaşamayı seven güçlerin baskısı altında, kişinin ölen ya da en azından korkulan bir fikir olduğu günümüzde, el yazısının kişiliği siliniyor. Anladığım kadarıyla, Pop Art’la “script” [el yazısı biçiminde harf] adı verilen ve disgrafisi [yazı yazma bozukluğu] olan çocuklara bazen okullarda öğretilen o anonim yazı arasında bir çeşit bağıntı var, çünkü Pop Art tipografinin nötr ve adeta başlangıç düzeyindeki özelliklerinden ilham alır. Şunun da farkına varılmalıdır: Pop Art kişisizleştirse de anonim kılmaz: Hiçbir şey, Pop Art tarafından görülen Marylin, elektrikli sandalye, bir telgraf ya da bir elbiseden daha tanımlanabilir değildir; onlar bundan başka bir şey değildir; hemencecik ve eksiksiz tanımlanabilirler ve bize buradan kimliğin kişi olmadığını öğretirler: Gelecekteki dünya, kişiler değil, (polis dosyalarının mekanik olarak genelleştirilmesi yoluyla) bir kimlikler dünyası olma riskini taşımaktadır.

*

Pop Art’ı Modernite’nin deneyimlerine bağlayan son özellik: Gösterimin, gösterilen şeye yavan uygunluğu. Rauschenberg, “Bir tuvalin olmadığı şeye benzemesini istemem. Olduğu şeye benzemesini isterim” der. Önerme saldırgandır, çünkü sanat, şeyin hakikatini vermek için, kendini her zaman kaçınılmaz bir dolambaçlı yol olarak görmüştür. Pop Art’ın istediği ise, nesneyi simgesizleştirmek, ona bir olgunun duygusuz matlığını ve inatçılığını vermektir (John Cage: “Nesne bir olgudur, simge değildir”). Nesnenin simgesel olmadığını söylemek, onun bir derinlik ya da yakınlık uzamına sahip olduğunu, dolayısıyla da bu uzam sayesinde dış görünüşünün anlam titreşimleri yayabileceğini

yok saymaktır: Pop Art'ın nesnesi (bu gerçek bir dil devrimidir) ne eğretilmeli ne de düzdeğişmecedir; kendini tüm köklerinden ve etrafındakilerden koparmış olarak sunar; özellikle, sanatçı yapıtının *arkasında* durmaz ve kendisinin de derinliği yoktur: O yalnızca tablolarının yüzeyidir: Hiçbir yerde, hiçbir gösterilen, hiçbir kasıt yoktur. Öyle olunca, kitle kültüründe, olgu artık doğal dünyanın bir ögesi değildir; olgu olarak görünen şey stereotiptir: Herkesin gördüğü ve tükettiğidir. Pop Art, tasarımlarındaki birliği, her biri en uç noktaya götürülmüş bu iki biçimin, yani stereotip ve resmin radikal birlikteliğinde bulur. Tahiti, ortak ve sürüp giden bir kanının bu yeri palmye ağaçları, kulağa takılmış çiçekler, uzun saçlar, mayolar, baştan çıkartıcı ve baygın bakışlardan oluşan bir derleme (Lichtenstein'in *Little Aloha* [Küçük Aloha] yapıtı) olarak tanımladığı ölçüde, bir olgudur. Pop Art böylece *radikal resimler* üretir: Resim olması nedeniyle, şey tüm simgelerinden kurtulur. Bu, zihnin (ya da toplumun) gözü pek bir akımıdır: Artık bu, resme dönüşen olgu (aslını söylemek gerekirse, eğretilmenin akımıdır bu ve insanoglu yüzyıllar boyu ondan şiir yapmıştır) değil, bir olgu olan resimdir. Pop Art böylece şeylerin felsefi bir niteliğini sahneye koyar ve buna *oligusallık* denir: *Olgusal*, olgu olarak var olanın ve her türlü gerekçeden yoksun olanın özelliğidir: Pop Art'ın gösterdiği nesneler yalnızca olgusal değildir, aynı zamanda olgusal kavramının kendisini cisimlendirirler – bu yolla da, kendilerine karşın, anlam ifade etmeye başlarlar: Hiçbir anlam ifade etmediklerini ifade ederler.

*

Zira anlam sinsidir: Onu kovun, dörtnele geri gelir. Pop Art sanatı yıkmak (ya da en azından onu artık kullanmamak) ister, ama sanat ona yeniden katılır: Bu, füğümüzün karşı konusudur.

Gösterilen ve dolayısıyla gösterge ortadan kaldırılmak istenmiştir; ama gösteren varlığını sürdürür, kalır, görünürde hiçbir şeye gönderme yapmasa da. Gösteren, nedir ki? Daha hızlı gitmek için, şöyle diyelim: Algılanan, belli bir düşünceyle büyüyen şey. O halde, Pop Art'ta, bu ek vardır – tıpkı dünyanın diğer tüm sanatlarında olduğu gibi.

Öncelikle, sık sık, Pop Art algı düzeyini değiştirir: Bir panonun boyutlarına çıkartılmış nesneyi küçültür, büyütür, uzaklaştırır, yakınlaştırır, genişletir ya da büyüteçten görünüyormuş gibi büyük gösterir. O halde, oranlar değiştiğine göre, sanat beliriverir (şeylerin ölçüsünün bir sanatı olan mimarlığı düşünmek yeterlidir): Lichtenstein'ın bir büyüteç ve büyük gösterdiği şeyi yeniden üretmesi bir tesadüf değildir: *Magnifying Glass* [Büyüteç] Pop Art'ın adeta amblemidir.

Daha sonra, Pop Art'a ait pek çok yapıtta, üzerinde nesnenin kendini gösterdiği ya da malzemesinden yapılmış olduğu fonun kuvvetli bir varlığı vardır (sanki biraz, klasik resimde bulutların sahip olmuş olduğu kuvvet gibi): Ağın bir önemi vardır. Bu belki Warhol'un ilk denemelerinden ileri gelir: Serigrafide kumaş kullanılır (kumaş ve ağ aynı şeydir); en sonuncu modernite, aynı zamanda hem işlenmemiş malzemeyi onaylama (Twombly'nin yapıtlarındaki kâğıt dokusu) hem de yeniden üretimin mekanikleşmesi (bilgisayarla çizilen portrelerdeki çizgiler ve mikro-kareler) olan bu ağ gösterimini pek seviyor gibidir. Ağ bir saplantı (bir tematik [izlekbilim], derdi yakın zaman önce eleştiri) gibidir; değişik işleyişlerde ele alınır: Algıyla ilgili rolü tersyüz edilir (Lichtenstein'ın akvaryumunda, su büyük puantiyelerden yapılmıştır); bilerek çocukça bir tarzda büyütülür (yine Lichtenstein'ın süngerinde gravyer peynirindeki gibi delikler vardır); ipliklerin birbirinin üzerinden geçmesi örnek olacak biçimde taklit edilir (yine Lichtenstein'dan *Large Spool*). Sanat burada, anlamsız olması gerekenin tumturağında görünür.

Diğer tumturak (ve bundan dolayı sanata yeniden geri dönüş): Renk. Elbette, doğadan ve daha ziyade toplumsal dünyadan gelen her şey renklidir; ama bu şey, sanatın gerçek bir yıkımının gerektirdiği gibi, olgusal nesne olarak kalmalıysa, renginin kendisinin de *sıradan* kalması gerekecektir. Demek ki durum böyle değildir: Pop Art'ın renklerinin *üzerinde düşünülmüştür*, hatta denebilir ki (gerçek bir yadsıma): Bu renkler bir *biçeme* bağlı olarak oluşturulmuştur; üzerinde düşünülmüştür, öncelikle, çünkü renkler her zaman aynıdır ve böylece bir tematik değerleri vardır; sonra, çünkü bu temanın anlam değeri vardır: Pop Art açık bir biçimde kimyasaldır; Doğa'ya karşıtlığında, kimyanın hilesi-

ne saldırganca gönderme yapar. Estetik alanda, rengin alışıldığı üzere itkinin yeri olduğu kabul edilirse, bu akrilikler, bu tek renk yüzeyler, bu lake boyalar, kısacası, nüans onlardan uzak olduğu için, hiçbir zaman renk tonu olmayan bu renkler arzuyu ve coşkuyu yarıda kesmek isterler; nerdeyse denebilir ki ahlaksal bir anlamları vardır ya da en azından, sistematik olarak belli bir tatminsizlikten yararlanıyorlardır. Renk ve hatta töz (lake, alçı) Pop Art'a bir anlam verir ve sonuç olarak ondan bir sanat yapar; Pop Art sanatçılarının tuvallerini, gösterdikleri nesnelerin renkleriyle kolayca tanımladıklarını tespit ederek bu konuda ikna olabiliriz: *Black Girl* [Siyahi Kız], *Blue Wall* [Mavi Duvar], *Red Door* [Kırmızı Kapı] (Segal), *Two Blackish Robes* [İki Siyahımsı Elbise] (Dine).

*

Pop Art bir sanattır, çünkü, şeyleri yalnızca sıradanlıkları içinde yeniden üretmeyi kabul ederek, anlamın tümünü bırakmış gibi görüldüğü anda bile, kendine özgü ve bir biçem oluşturan tekniklerle, sahneye ne şeyin kendisi ne de anlamı olan bir nesne koyar; bu nesne o şeyin gösterenidir, ya da daha doğrusu, Gösteren'dir. Sanat, hangisi olursa olsun, şiirden çizgi romana ya da erotizme, bir bakışın nesnesinin Gösteren olduğu andan itibaren var olur. Sanat üretimlerinde, elbette, alışıldığı üzere gösterilen (burada, kitle kültürü) vardır, ama bu gösterilen, sonunda, *dolaysız* konuma gelir: Denebilir ki, çaprazlama olarak ele alınmıştır; gösterilen, bu anlam, anlam oyunları, anlamın ortadan kaldırılması ve geri gelişi kadar gerçektir, bir *yer sorunundan* başka bir şey yoktur asla. Ayrıca, bir Pop Art sanatçısı Gösteren'i, yalnızca yapıtı sanata ait olsun diye sahneye koymaz; aynı zamanda yapıta *bakılır* (yalnızca görülmez) diye yapar bunu; Pop Art dünyayı kişiliksizleştirse de, nesneleri sıradanlaştırsa da, resimleri mekanikleştirse de, tuvalin geleneksel ustalığının yerine makineleri koysa da, "özne" kalır. Hangi özne? Yapan olmadığı için bakan kişi. Bir makine imal edebilirsiniz, ama o makineye bakan kişi bir makine değildir: Arzuları, korkuları, sevinçleri, sıkıntıları, vb. vardır. İşte Pop Art ile olan biten bundan ibarettir.

Ekliyorum: Pop Art şeylerin özünün sanatıdır, “ontolojik” bir sanattır. Bakın Warhol önce sanatı yıkmak amaçlı bir teknik olarak düşünülmüş tekrarlarını nasıl yürütür: Resmi, objektifin ya da bakışın karşısında nesnenin titrediği fikrini verecek biçimde tekrarlar; titriyorsa, o zaman kendini arıyordur, diyebiliriz: Özünü arar, karşınızda özünü ortaya koymayı arar; diğer bir deyişle, şeyin titremesi bir poz gibi etki yaratır (işte onun anlam-etkisi budur): Eskiden poz, ressamın şövalesi ya da fotoğraf makinesinin önünde, bir bireyin özünün olumlaması değil miydi? Marilyn, Liz, Elvis, Troy Donahue doğrusunu söylemek gerekirse olumsuzluklarına göre değil, ölümsüz kimliklerine göre sunulmuştur: Bir *eidos* [eski Yunancada, biçim, öz, tip, tür anlamına gelir] vardır hepsinde ve Pop Art’ın görevi bunu göstermektir. Şimdi Lichtenstein’a bakın: O tekrar etmez, ama görev aynıdır: Neyi ele geçirmek (ve vermek) için resmi küçültür, arındırır? Resmin retorik özünü: Buradaki tüm sanat çalışması, eskiden olduğu gibi söylemin biçimsel ustalıklarını gidermeyi değil, tam tersine resmi kendi içinde retorik olmayan her şeyden temizlemeyi içerir: Dışarı atılması gereken, hayati bir çekirdek gibi, kodun özüdür. Bu çalışmanın felsefi anlamı, modern şeylerin onları ortaya koyan toplumsal koddan başka bir özü olmadığıdır – öyle ki, aslında o şeyler artık hiçbir zaman (Doğa tarafından) “üretilmezler”, ama anında “yeniden üretilirler”: Modernite’nin varlığı yeniden üretimdir.

Sonuna geldik: Pop Art bir sanat değildir yalnızca, bu sanat ontolojik değildir yalnızca, ama dahası referansı son olarak –klasik sanatın en güzel zamanlarındaki gibi– Doğa’dır; elbette bitkilerle, manzaralarla ya da insanlarla ilgili (psikolojik) Doğa değildir söz konusu olan: Günümüzde Doğa toplumsal mutlaktır, ya da daha iyisi (çünkü doğrudan politika söz konusu değildir) toplu halde yaşamadır. Pop Art bu yeni Doğa’ya kucak açar, üstelik de, istese de istemese de, ya da daha iyisi söylese de söylemese de, onu eleştirir. Nasıl? Bakışına (dolayısıyla da bizim bakışımı-

za) bir *mesafe* dayatarak. Bütün Pop Art sanatçılarının Brecht'le ayrıcalıklı bir ilişkisi (altmışlı yıllarda Warhol'un durumunda olduğu gibi) olmamışsa da, hepsi toplumsal ilişkinin depolandığı nesneye karşı eleştirel değer taşıyan bir tür "uzaklaşma" uygulamaları. Ancak, Brecht'ten daha az naif ya da daha az iyimser olan Pop Art, eleştirisini ne açık ve kesin ifade edebilir ne de çözüme ulaştırabilir: Nesneye "doğrudan doğruya" poz verdirmek, nesneye bir mesafeden poz verdirmektir, ama aynı zamanda bu mesafenin nasıl düzeltilebileceğini söylemeyi reddetmektir. Toplu halde yaşayan dünyanın ("kitle" dünyasının) uyumuna soğuk bir huzursuzluk getirilmiştir; bakışın sarsıntısı gösterilen şey kadar "donuk"tur – belki de bu yüzden daha da korkunçtur. Pop Art'ın bütün (yeniden) üretimlerinde bir soru gözdağı verir, açıklama ister: "*What do you mean?*"* (Allen Jones'un bir posterinin başlığıdır). O çok eski şey Sanat'ın bin yıllık sorusudur bu.

Venedik'teki Palazzo Grassi'deki bir sergi için hazırlanan
Pop Art kataloğundan alıntı, Electa ed., 1980

* "*Ne anlatmak istiyorsunuz?*"(ç.n.)

Beden

Réquichot ve Bedeni

Je ne sais pas c'qui m'quoi.

Beden

İç

Birçok ressam insan bedenini yeniden üretmiştir, ama bu beden hep ötekininkidir. Réquichot ise kendi bedeninden başka bir şey çizmez: Bu beden, ressamın *kendi kendine yandan bakarak* kopyaladığı beden değildir, içteki bedendir; içi dışarı çıkar, ama iki rengin, yani tuvalin beyazı ile kapalı gözlerin siyahının karşılaşması sonucu kuvvetli ektoplazması birden beliriveren başka bir bedendir bu. Bunun üzerine ressamın duygularında genel olarak ani bir değişiklik olur; ne iç organlar ne de kaslar ortaya çıkar; görünen yalnızca itici ve coşturucu hareketlerin bir makinesidir; gerecin (malzemenin), yapışkan ve çok tiz bir titreşimin içine daldığı, orada kendini soyutladığı andır bu: Resim (bu sözcüğü her türlü uygulama için kullanalım) bir *gürültü* ("Gürültünün uç noktadaki tizliği bir sadizm biçimidir") oluverir. Maddeselliğin bu ölçsüzlüğünü, Réquichot *üst-zihinsel olan* diye adlandırır. Üst-zihinsel olan, teolojinin beden ve ruh karşıtlığını yadsıyandır: Karşıtlığı olmayan, dolayısıyla da, deyim yerindeyse, anlamdan yoksun olan bedendir bu; *içeriye* bir tokat gibi atılmış içtir bu.

Böylelikle gösterim netliğini yitirmiştir, aynı şekilde dilbilgisi de: "Resmetmek" fiili garip bir bulanıklığa kavuşur: Nesnesi

(resmedilen şey) bazen bakılan (model), bazen de üstü kaplanan (tuval) olur: Réquichot bir nesneyi kabul etmez: Kendini bozarken bile kendini sorgular: Kendini Rembrandt tarzında resmeder, kendini Kızılderili tarzında resmeder. Ressam hem (bir şey gösteren) bir sanatçıdır hem de (bedenini beceriksizce boyayan ve hacamat eden) bir vahşidir.

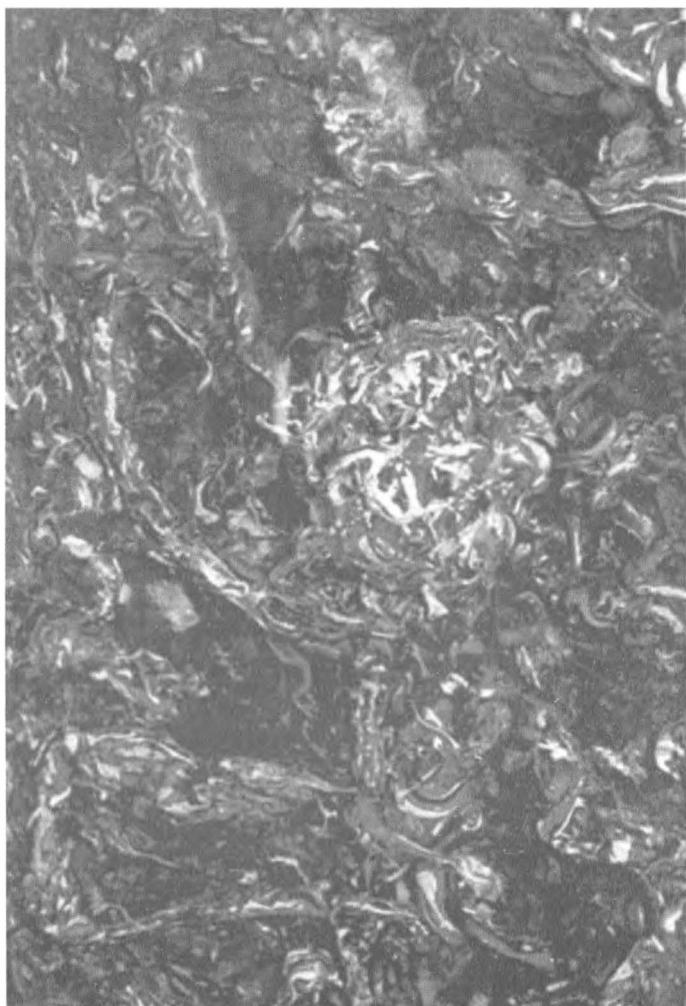
Kutsal Emanet Sandıkları

Bununla birlikte, Kutsal Emanet Sandıkları, diplerinde görülecek bir şey olan kutular olarak, endoskopi cihazlarına benzer. Orada olan, bakışımızın ucunda, derin bir alan gibi, bedenin iç magması değil midir? Önceki bedenin, *ayna evresi öncesi bedenin* sergilenmesini kasvetli ve barok bir düşünce düzenlemez mi? Kutsal Emanet Sandıkları açık karınlar, dinle ilgisi olmayan mezarlar değil midir? ("Bize bu kadar yakından dokunan şey, dindışı olmadan herkese açık olamaz")?

Hayır. Réquichot'nun resimlerini göstermekten hoşlanmadığı, özellikle de bir Kutsal Emanet Sandığı yapmak için yıllarını verdiği bilinirse, bu görme estetiği ve bu sır metafiziği hemen bulanıklaşır. Bunun anlamı, onun için kutunun (güçlendirilmiş) bir sergileme çerçevesi değil, ama daha çok bir tür zamansal uzam, içinde bedeninin çalıştığı, kendi üzerinde çalıştığı çevrili alan olmasıdır: Beden orada kendini azaltır ve çoğaltır, kendini katlar ve açar, yüklerinden kurtulur: Haz alır: Kutu, azizlerin kemiklerinin bulunduğu kutsal emanet sandığı değil, Réquichot'nun hazlarının sandığıdır. Aynı şekilde, Pasifik kıyısında, ölünün etrafının topraktan heykelciklerle çevrelendiği eski Peru mezarları bulunur: Bu heykelcikler ne ölünün yakınlarını ne de tanrılarını temsil eder, ama onun tercih ettiği sevişme biçimlerini gösterir: Birçok diğer dinde olduğu gibi, ölünün yanında götürdüğü serveti değil, hazzının kalıntılarıdır.

Dil

Bazı kolajlarda (1960 civarı), hayvan burunları, ağızları ve dilleri bolca görünür: Bir eleştirmen, solunum sıkıntısı, der. Hayır, dil, dilyetisidir bu: Uygar söz değildir, çünkü bu dişlerin arasından geçer (dişlerden yapılan telaffuz bir saygınlık işaretidir:



Dişler sözü denetler), ama dilyetisi içgüdüselidir, erektildir; dil, konuşan fallustur. Poe'nun bir masalında, hipnotize olmuş ölü-
nün dişleri değil de, dili o söylenemeyen sözü söyler: "Ölüyüm";
dişler sözü keser, onu belirli, ince, düşünsel, doğru kılar; ama
dil bir atlama tahtası gibi gerilip kabardığı için dilin üstünden
her şey geçer; dilyetisi patlayabilir, sıçrayabilir, artık onla başa
çıkılamaz: Hipnozcu çılgınlıkları bastıramadan ve bu konuşan ölü
kâbusunu bitiremeden, "Ölü! Ölü!" çılgınlıkları hipnotize olmuş
cesedin dili üzerinde patlar; ayrıca, Requichot, bedende, dil dü-
zeyinde, bütün bir dilyetisini letrist şiirlerinde ve hayvan burnu
kolajlarında ortaya koyar.

Fare-kral

Réquichot'nun arayışı, Sade'ı (ama sadist Sade'ı değil) da bü-
yülemiş olan bir beden hareketiyle ilgilidir ve bu *tiksinmedir*: Be-
den, kendini bir sersemliğe (sersemlik bitmeyen şeydir: Anlamın
bağlantısını keser, ileri bir zamana erteler) açarak, tiksindiği, iç-
rendiği, yine de tatsızlık veren şeyi yalayıp yutmak istediği ve
tatsızlığın tadından faydalandığı yerde var olmaya başlar.

Tiksinmenin temel biçimi yığılmadır; Requichot kolaja ge-
reksiz yere, basit bir teknik araştırma yoluyla ulaşmaz; kolajları
dekoratif değildir, yan yana gelmezler, devasa yüzeyler üzerinde
yayılarak yığılırlar, hacimler halinde kalınlaşırlar; tek kelimeyle,
hakikatleri etimolojiktir, adlarının kökenindeki, tutkal anlamına
gelen *colle* sözcüğünü harfi harfine alırlar; ürettikleri ise, yapış
yapış, gıdayla ilgili bulamaçtır, bol ve mide bulandırıcıdır; onda
kesitleme, yani adlandırma ortadan kalkar.

Tumturaklı bir durum: Réquichot'nun kolajlarının yığd-
ığı şey, hayvanlardır. Oysa hayvan yığını, bizde tiksitmeyi do-
ruk noktasına çıkarırmış gibi gelir: Solucanların kımıldanma-
sı, yılanların çöreklenmesi, arı kovanları. Hayali bir olgu (yine
de bilimsel açıdan kanıtlanmış mıdır? Bilmiyorum) bu hayvan
yığınlarının tüm korkunçluğunu özetler: Bu da *fare-kraldır*:
"Fareler, doğal ortamlarında –diye yazar eski bir zooloji sözlü-
ğü– hastalıkların en tuhafına maruz kalır. Farelerin büyük bir
bölümü kuyruklarından birbirine kaynaşır ve halk arasında
dendiği gibi *fare-kralı* oluşturur... Bu tuhaf olayın nedeni hâlâ bi-

linmemektedir. Bu organları birbirine yapışık tutan şeyin, kuyruktan sızan özel bir sıvı olduğu sanılmaktadır. Altenburg'da yirmi yedi fareden oluşan bir *fare-kral* korunmaktadır. Bonn'da, Schnepfenthal'da, Frankfurt'ta, Erfurt'ta, Lindenau'da, Leipzig yakınlarında, benzer gruplara rastlanmıştır." Eğretilmeli olarak, Requichot bu fare-kralları çizmekten, adı bile olmayan bu kolajları yapıştırmaktan vazgeçmemiştir; çünkü, Réquichot için, var olan şey, nesne değildir, etkisi de değildir, ama izidir: Bu sözcüğü devinim anlamında anlayalım: Boya tüpünden çıkan solucan kendi izidir ve bu bedeninden daha tiksindiricidir.

Ereksiyon

İğrenme telaşlı bir ereksiyondur: Şişen, sertleşen ve sönen fallus-bedenin tamamıdır. Resmi oluşturan da budur: Sertleşir. Belki de burada resim ve söylem arasındaki indirgenemez bir farkla karşı karşıyayız: Resim doludur; ses, tam tersine, bedenin içine bir mesafe, bir boşluk koyar; her ses *beyaz*dır ve yalnızca acınası hilelerle renklenmeyi başarır. Öyleyse Réquichot'nun kendi çalışmasını, erotik bir edim olarak değil de (öyle olsaydı bayağı olurdu) erektile bir hareket *ve devamı* olarak betimleyen bu açıklamasını harfi harfine ele almak gerekir: "Benim için bir tuvali yavaş yavaş başlatan, sonra da gitgide daha ilgi çekici yapan ve nefes kesici bir kreşendoyla beni hazzın yolunun coşkusuna götüren bu basit ritimden söz ediyorum. Hazzın doruk noktasında, resim beni bırakır, gücümün sınırları içinde onu bırakan ben olmadıkça. Resmimin bittiğini bilsem de, resmetme ihtiyacım bitmemiştir ve bu doruk noktasının ardından büyük bir hayal kırıklığı gelmiştir." Réquichot'nun yapıtları, bedenin *bu darmadağınıklığıdır* (ve bazen bunu, bazılarının itkiyi belirtmek için kullandığı sözcüğün ta kendisiyle adlandırır: *Sapma*).

Resmin İki Kaynağı

Yazı ve Yemek Pişirme

18. yüzyılın sonlarına doğru, neo-klasik ressamalar resmin doğuşunu böyle gösteriyorlardı: Âşık olmuş, Korintlî bir çömlekçinin

kızı sevdiği adamın silüetini, gölgesinin çizgilerini bir duvara karakalem çizerek yeniden üretir. Arzuyu bahane ettiği için, üstelik hiç de yanlış olmayan bu romantik resmin yerine, aynı zamanda hem daha soyut hem daha sıradan bir başka mit koyalım; Tarihin dışında, resmin çifte kökenini tasarlayalım.

İlki, yazı, gelecek göstergelerin taslağı, (fırçanın, çelik kalemin, tıgın, oyan ve çizikler yapan şeyin –bu, rengin bıraktığı bir çizginin hilesi bile olsa– ucunun uygulaması olacaktı. İkincisi ise, yemek pişirme, yani gereci, kıvamının tam ölçüsüne göre, koyultma, sıvılaştırma, taneleme, yağlama gibi çeşitli işlemlerle dönüştürmeyi amaçlayan ve gastronomide kaplanmış, kıvamı artırılmış, çorba ya da krema kıvamına getirilmiş, gevrekleştirilmiş, vb. olarak adlandırılan şeyleri üreten her türlü uygulama olacaktı. Freud bu nedenle heykelciliği –*via di levare*– resimle –*via di porre*– karşılaştırır; ama karşıtlık resmin kendi içinde belirir: (“Çizgi”ye ait) çizip yarma ile (“kaplama”ya ait) yağ sürme arasındaki karşıtlık.

Bu iki köken, bazen kazıyan, bazen düzleştiren, bazen oyan, bazen düzelten elin iki hareketine bağlanabilir; tek kelimeyle, parmağa ve avuç içine, tırnağa ve Venüs tepesine. Bu çifte el tüm resim diyarını parçalara ayırır, çünkü resmin hakikati göz değil, eldir (uzun sözün kıtası, “gösterim” ya da figürasyon ya da kopya, ikincil ve sonradan eklenmiş bir ilinek, bir gerekçe, resim çizgileri ve kaplamalar ağı üzerine örtülmüş bir şeffaf örtü, gösterilen bir gölge, önemsiz bir seraptan başka bir şey değildir). Yapıtlara ve sanatçılara ait olmayan, ama araç ve gereçlere ait başka bir resim tarihi de mümkündür; uzun, çok uzun bir süre boyunca, bizdeki sanatçı kullandığı araçla ayırt edilmedi: Bu araç değişmez bir biçimde fırçaydı; resim, tarih krizini yaşamaya başladığında, araçların sayısı arttı, malzemelerin de: Çizim nesnelerin ve üstüne resim çizilen malzemenin sonsuz bir yolculuğu olmuştur; resimde kullanılan araçların sınırları durmaksızın zorlanmıştır (Rèquichot’da bile: Ustura, kömür küreği, polistiren halkalar). Buradan çıkarılacak (ileride araştırılması gereken) bir sonuç, artık kodlanmamış aracın kısmen ticaretin elinden kurtulmasıdır: Resim malzemeleri satan dükkânlar bu gidişe ayak uyduramamaktadır: Mallarını yalnızca söz dinleyen amatörlerle

satmaktadırlar artık; Requichot malzemelerini büyük mağazaların ev eşyaları bölümünde arayacaktır: Ticaret *yağmalanmıştır* (*yağmalamak*, kullanımı düşünmeden kapıp götürmek anlamına gelir). Resim o zaman estetik özgüllüğünü kaybeder ya da daha doğrusu bu (çok eski) özgüllüğün aldatıcı olduğu ortaya çıkar: Resmin arkasında, onun görkemli tarihsel özgünlüğünün (renkli figürasyonun yüce sanatı) arkasında, *başka bir şey* vardır: Yalnızca gözün hüneri değil, tırnakların, glotisin, iç organların hareketleri, bedenin bir izdüşümü vardır.

Requichot elinde resmin vahşi dizginlerini tutar. Özgün bir ressam olarak (burada ne teolojik, ne psikolojik ne de tarihsel bir kökenden değil, hâlâ mitik bir kökenden söz ediyoruz: Safi kurgu), durmaksızın yazıya ve yemeğe döner.

Yemek Pişirme

Gıdalar

Raclette adlı İsviçre yemeğinin nasıl hazırlandığını hiç gördünüz mü? Yarımküre şeklindeki işlenmemiş peynir diklemesine ızgaranın üstünde tutulur; peynir macun gibi köpük köpük olur, şişer ve cızırdar; bıçak bu sıvı şişkinliği, biçimin bu cıvık fazlalığını kazır [*racler*]; bu kısım, beyaz bir gübre gibi düşer; tabakta katılaşıp ve sararır; kesilen kısım bıçakla düzleştirilir ve yeniden başlanır.

Bu, tam anlamıyla bir resim işlemidir. Zira, resimde, yemek pişirmede olduğu gibi, *bir şeyi bir yerde düşürmek gerekir*: Gereç işte bu düşüşte dönüşecektir (biçimi bozulacaktır): Damla yayılır ve yemek malzemesi yumuşar: Yeni bir gercin üretimi vardır (hareket gerci yaratır). Réquichot'nun yapıtlarında, (yutulmuş, sindirilmiş, boşaltılmış) gıda maddesinin tüm durumları mevcuttur: Kristalize olmuş gıda, çatlamış gıda, lifli gıda, taneli bulamaç, kurumuş, bedensel dışkı, yağlı yanardönerlik, çıban, sıçramış çamur, bağırsaklar. Sindirimle ilgili bu topağı taçlandırmak için de, büyük kolajlarda, son Kutsal Emanet Sandıklarında, malzemenin kökeni açıkça beslenmeyle ilgilidir ve ev dergilerinden alınmıştır: İşte Fransız-Rus yemekleri, işte hamur işleri,

pirzolarlar, çilekler, sosisler (saç buklelerine, köpek burunlarına karışmış); ama mutfakla (ve resimle) ilgili olan bu *karıştırmadır*; serpme, girişik süsleme, yahni (simetrik bir tarzda, Japon *sukiya-kisi* de zaman içinde gelişmiş bir resimdir).

Réquichot bizi burada resmin mitsel kökenlerinden birine götürür: Bunun önemli bir yarısı beslenmeyle (iç organlarla) ilgili düzene aittir. Resmedilen şeyin beslenmeyle ilgili duyumsallığını öldürmek için, resmin kendisini bırakmak gerekir: Joseph Kossuth'un *Thing* [Şey] yapıtını ne yiyebilirsiniz ne de kusabilirsiniz; ama hiç resim de yoktur (ne kaplama, ne tırmıklama): Ressamın eli ile aşçının eli aynı anda kesilmiştir. Réquichot ise hâlâ bir ressamdır: Yemek yer (ya da yemez), sindirir, kusar: (resmetme) arzusu bir ihtiyacın çok büyük gösterimidir.

Eğretileme Yok

Yemeğin, Requichot'nun nevrotik merkezi olduğu söylenebilir yine de (kırmızı eti sevmezdi ve kendini açlıktan ölmeye bıraktı), ama bu merkez kesin değildir. Zira, yemeği, beslenmeden dışkılamaya, ağızdan (yemek yiyen, ama aynı zamanda yenilen, hayvan burnu) anüse doğru izlediği yolda düşündüğümüz andan itibaren, eğretileme yer değiştirir ve başka bir merkez belirir: Oyuk, iç kın, bağırsak sürüngen muazzam bir fallustur. Sonuç olarak, tematik irdeleme de anlamsız olur: Requichot'nun aslında tek bir şey söylediği anlaşılır, o da her türlü eğretilemenin inkârıdır: Bedenin tamamı onun içindedir; bu iç aynı zamanda hem erotik hem sindirimseldir. Hazzı ve yapıtı, insana ait olmayan bir anatomi yönetir: Bu anatomiye, Requichot'nun ürettiği son soyut nesnelerde rastlarız: Bunlar (her soyutlama bir şeye benzer) kendinde sarmalın grafizmi (yazı teması) ile sindirimin hayvansallığını birleştiren deniz kabuklarıdır, çünkü bu yumuşakçalar (hareket ettirici tüplere sahip patellalar, fissurellalar ve annelidalar) karındanbacaklılardır: Yürürlerse, mideleriyle yürüyeceklerdir: Hareketi sağlayan içtir (içtir, içten olan değildir).

Döküntü

Réquichot, 1949 yılına doğru, çalışmasının başında, kara-kalem bir ayakkabı çizer; ayakkabı yüzündeki delikler boştur;

yalnızca bir parça ayakkabı bağı kalmıştır; oldukça yumuşak biçimlerine karşın, bu ayakkabı *yamulmuş* bir nesnedir. Réquichot için, *döküntü*nün uzun bir destanı böylece başlar (bu destanın başlangıç noktasının ayakkabı olması uygundu: Uygar düzeni tersyüz etmek isteyen Fourier eski ayakkabıdan, yani paçavra ve çerçöp kadar önemli bir döküntüden, göz alıcı bir nesne yapmıştı). Döküntü nedir? Bir zamanlar bir adı olan şeyin adıdır, adlandırılanın [*dé-nommé*] adıdır; daha sonra söyleyeceğimiz şeyi burada geliştirebiliriz: Réquichot'nun yapıtlarının sahnesi olduğu ad-landırma işi; şimdilik döküntüyü gıda maddesine yeniden bağlamak daha iyi. Döküntü gıda maddesini biçimsizleştirir, çünkü onun işlevini aşar: Döküntü, yutulmayandır; açlığın dışına konmuş gıda maddesidir. Doğa, yani çiftliklerin olduğu yerler döküntülerle doludur, hatta bunlardan bazıları Réquichot'yu büyülemiş ve kompozisyonlarının bazılarında yer almıştır (tavuk ve tavşan kemikleri, tavuk tüyleri, "kır yerinde rastladıkları"ndan onda kalanlar). Réquichot'nun resmine giren şeyler (şeylerin kendisi, taslakları değil) her zaman döküntülerdir, dolaylı eklerdir, bırakılmış kısımlardır: İşlevini *yitirmiş* şeylerdir: Tüpten çıktığı gibi çöpe atılır gibi doğrudan tuvalin üstüne fırlatılmış boyalardır, kesilmiş, biçimsizleştirilmiş, nereden alındıkları belli olmayan dergi fotoğraflarıdır (gazetecilik mesleği döküntü gibi atılmıştır), (ekmek, boya) kırıntılardır. Döküntü, anoreksik kişinin kendine uygun göreceği tek atıktır.

Yağ

Yağ, gıda maddesini parçalamadan çoğaltan maddedir: Onu sertleştirmeden kalınlaştırır: Yumurtanın sarısı, üstünde yağ gezdirildiğinde sihirli bir biçimde büyüyen bir hacim alır ve bunun *somu yoktur*; yine aynı şekilde, besinin dokuya karışmasıyla organizma büyür. Öyleyse, beslenmeye de, resme de yarayan o madde yağdır. Bir ressam için, yağı bırakmak resmin kendisini, mitsel olarak onu kuran ve devam ettiren yemekle ilgili hareketi, gözden çıkarmaktır. Réquichot resmin tarihsel ıstırabını yaşamıştır (bunu yapabiliyordu, çünkü ressamdı). Bu demek oluyor ki, bir yandan yağdan çok uzaktı (kolajlarında, halka hey-

kellerinde, tükenmez kalemler çizimlerinde), diğer yandan da yağa –gıda maddelerinin atadan kalma ortamına– sanki yaşamsal bir maddeye, sürekli dönmek için can atıyordu. Yağsız yaptığı kolajları da kıvamlı çoğalma ilkesine (sonsuz mayonezinkine) uyar; Réquichot, yıllar boyunca, Kutsal Emanet Sandıkları’nı, bir öz-suyun yavaş yavaş yutulmasıyla düzenlenen bir bedeni geliştirir gibi, büyüttüştür.

Yazı

Sarmal

Harfler nereden gelir? Kavramsal yazı için, cevap basittir: “Doğa”dan (bir adamdan, bir kadından, yağmurdan, bir dağdan) gelir; ama elbette: Bunlar o zaman hemen sözcükler, anlambirimler oluverir, harfler değil. Harf (Fenike harfi, bizimkisi) anlamdan yoksun bir biçimdir. Bu onun ilk tanımıdır. İkinci tanımı ise, harfin resmedilmediği (bir yere bırakılmadığı), ama çelik kalemle kazındığı, oyulduğu, götürüldüğüdür; referans (ve çıkış) sanatı, resim değil, taş oymacılığıdır.

Semiyografi, Réquichot’nun yapıtlarında, kuşkusuz, mürekkepli kalemle (araca dikkat edelim) sarmal çizgilerin oluşturduğu kümeler çizmeye başladığında, yaklaşık 1956’da ortaya çıkar: Gösterge, yazı, yapıtını bir daha hiç terk etmeyecek olan sarmalla birlikte gelir. Sarmalın sembolizmi çemberinkine karşıttır: Çember dinle ilgilidir, teolojiktir; sarmal, sonsuzluğa doğru rotadan çıkmış bir tür çember gibi, diyalektiktir: Sarmalın üstünde, şeyler yeniden oluşur, *ama başka bir düzeyde*: Ayrı-lıkta dönüş vardır, özdeşlikte tekrar yoktur (gözü pek düşünür Vico’ya göre, dünya tarihi bir sarmalı izliyordu). Sarmal, eskiyle yeninin diyalektiğini düzene koyar; onun sayesinde, düşünmeye mecbur kalmayız: *Her şey söylenmiştir ya da: Hiçbir şey söylenmemiştir*, ama daha çok hiçbir şey ilk değildir, yine de her şey yenidir. İşte Réquichot’nun sarmalının kendi tarzında yaptığı şey budur: Kendini tekrar ederek, bir yer değiştirme meydana getirir. Aynı şey şiirsel (söylemek istediğim: Prozodik ve/ya ölçülü) dilde olur: Bu dilin göstergeleri çok sınırlı sayıda olduğu



ve kombinasyonlarında sonsuz bir serbestlik söz konusu olduğu için, burada yenilik, her yerde olduğundan daha fazla, birbirine çok yakın tekrarlardan oluşmuştur. Aynı şekilde, Réquichot'nun sarmal kompozisyonları (örnek olarak *Sinirlerin Savaşı* yapıtını alabiliriz) tekrar edilen ve yeri değiştirilen bir öğeden, (burada çizgilerle, saplarla, sıçrayan sularla birleşmiş) sarmal çizgiden başlayarak, her yöne doğru patlar ve kompozisyonların patlama üretme kipleri şiirsel tümceyle aynıdır. Sarmal, Réquichot için görünür bir biçimde yeni bir göstergedir; bu göstergelyi bir kere keşfettikten sonra, ondan yeni bir sözdizim, yeni bir dil hazırlamıştır. Bu dil –ve bunda dil bir yazıdır– yine de, her zaman *kendini oluşturmaktadır*: Sarmal elbette kendinde göstergedir, ama bu göstergenin, var olmak için, bir harekete ihtiyacı vardır ve bu da elin hareketidir: Yazıda, tüm anlamın kurucusu olan sözdizim özünde kasın –üst-kasın, diyecektir Réquichot– baskı gücüdür: Kas (olabildiğince hafif bir biçimde) *baskı yaptığı* anda ressam akıllanır; *ilerleyen bu ağırlık* (buna “çizmek” diyoruz) olmadan, resim (ya da yazı) çizgisi aptalca kalır (aptal çizgi *benzemek için* yapılan çizgi ya da *benzememek için* yapılan çizgidir: Örneğin, basit bir düz çizgiye benzemesin diye dalgalı yapılan çizgi). Sözün kıyası, yazıyı oluşturan şey, gösterge (analitik soyutlama) değil, ama çok daha paradoksal olarak, *süreksizin* (tekrar edilen şey

mecburen süreksizdir) *işlekli*ğidir. Bir yuvarlak çizin: Bir gösterge ürettiniz; eliniz hâlâ alıcı yüzey üzerindeyken şekli yerinden kaydırın: Bir yazı oluşturdunuz: Yazı, *her zaman aynı yönde*, baskı yapan ve ilerleyen ya da sürüklenen eldir, kısaca toprağı süren eldir (bundan dolayı da tarla boyunca öküzlerin gidiş-gelişlerine göre bustrofedon yazıyı belirten kırsal hayat eğretilmesi). Tekrar edilen sarmalın bedensel anlamı da, belli bir haz tüketilmeye kadar elin kâğıdı hiçbir zaman terk etmeyeceğidir (anlam, genel figüre doğru rotadan çıkmıştır: Réquichot'nun her çizimi yenidir).

Okunamayan

1930'da, arkeolog Persson bir Miken mezarında ağız kısmında birtakım yazılar olan bir kap buldu; Persson, soğukkanlı bir biçimde, içinde Yunancaya benzeyen sözcükler bulunduğu yazıtı çevirdi; ama daha sonra, başka bir arkeolog olan Ventris kesinlikle bir yazının değil, oyulmuş bir motifin söz konusu olduğunu saptadı; üstelik, bir uçta, desen tamamen dekoratif kavislerle sonlanıyordu. Réquichot (aynı yolda) tam ters yönde gitti: Eylül 1956 (daha sonraki biçimlerinin birikimini oluşturduğu bu ayda) tarihli sarmallı bir kompozisyon bir yazı çizgisiyle son bulur. (Klee, Ernst, Michaux ve Picasso'nun da uygulamış olduğu) özel bir semiyografi işte böyle doğar: Okunamayan yazı. Ölümünden on beş gün önce, Réquichot, iki gecede, ne anlama geldiği anlaşılmayan ve sonsuza kadar da böyle kalacak altı metin yazar; yine de, şüphe yok ki, gelecekteki bir afetin altına gömülmüş bu metinler onları çevirecek bir Persson bulacaktır; çünkü yalnızca Tarih bir yazının okunabilirliğini kurar; varlığına gelince, yazı bunu anlamından (iletişim işlevinden) değil, harflerinin çizgi ve kıvrımlarının çizilme şiddetinden, yumuşaklığından ya da sertliğinden çıkarır.

Réquichot'nun çözülemeyen vasiyetnamesi olan son mektupları pek çok şey söyler: Öncelikle, anlam her zaman olumsaldır, tarihseldir, (kendine çok güvenen bazı arkeologlarca) *uydurulmuştur*: Hiçbir şey (bir şey ilettiğine inandığımız) yazıtı (bir şey ifade ettiğine inandığımız) resimden ayıramaz: Her ikisi de aynı kumaştan yapılmıştır ve bu, çok modern kozmogonilerde

olduğu gibi, belki çok basitçe hızdır (Réquichot'nun çözölemeyen yazıları tuvallerinin bazıları kadar kontrolden çıkmıştır). Başka bir şey: Çözölemeyen, *kaybedilmiş olandan* başka bir şey değildir: Yazmak, kaybetmek, yeniden yazmak, sonsuz alt ve üst oyununu kurmak, göstereni yaklaştırmak, ondan bir buradalık devî, canavarı yapmak, gösterileni görölmez olana dek küçöltmek, iletinin dengesini bozmak, içeriğinin değil de biçiminin anısını tutmak, anlaşılma olana *belirli* yapmak, bir sözcükte bütün yazıyı, bütün sanatı palimpseste geçirmek ve bu palimpsesti bitip tükenmez kılmak, öyle ki yazılmış olan sürekli olarak yazılma yeniden ortaya çıksın ve onu okunabilir-üstü –yani okunamaz– kılsın. Kısaca, Réquichot da, işte bu aynı hareketle, tuvaleri birbirinden ayırıp üst üste dikerek, taşist resimlerini duvardan indirip tekrar lekeleyerek, Seçilmiş Kâğıtlar'dan oluşa büyük kompozisyonlarında arakapaklarla Kitap'ı ileri sürerek okunamayan mektuplarını yazmış, resimsel palimpsesti yer yer uygulamıştır. Bütün bu üsteyazılanlar, anlamsız karalamalar, unutmaya açılır: Bu olanaksız bellektir: “Norveç adalarında, üzerine çözölemeyen karakterler kazınmış bazı vazolar topraktan çıkarılır” der Chateaubriand. “Bu küller kime aittir? Rüzgârlar bile hiçbir şey bilmez.”

Gösterim

Gereç

Réquichot'nun (bir mutfak tezgâhından farklı olmayan) çalışma masasının üstünde, büyük bir mağazadan alınmış, karma-karışık duran perde halkaları: Daha sonra, bunlar, *Plastik Heykel, Yapışık Halkalar* yapıtını oluşturacak.

Genellikle (demek istediğim: Sanat tarihine gönderme yapsak), sanat yapıtı saf bir hammadde den kaynaklanır: Bu madde (toz halindeki madde, kil, taş) daha önce hiçbir şeyde kullanılmamıştır: Klasik olarak yapıt, işlenmemiş maddenin birinci derece dönüşümüdür. Sanatçı öyleyse mitsel olarak kendisini yoktan var eden bir demiurgosla özdeşleştirebilir: Bu, sanatın (*techné*) Aristotelesçi tanımıdır, aynı zamanda da dev yaratıcının

klasik imgesidir: Michelangelo yapıtını, Tanrı'sının insanı yaratması gibi yaratır. Bu tür sanatın tümü Yaratılış'tan söz eder.

Réquichot halkaları aldığında, o halkalar *halihazırda* kullanımı olan (imal edilmiş) nesnelerdir, yalnızca işlevlerinden saptırılmışlardır: Yapıt o halde eski bir geçmişten yola çıkar, Yaratılış miti sarsılır, resmin teolojik krizi başlar (ilk kolajlardan, “*ready made*”lerden itibaren). Bu, resim yapıtını (ya da heykel yapıtını: Hammaddenin dönüşümü kısa süre sonra başka bir ad gerektirecektir) (yazınsal denen) Metin ile yakınlaştırır; çünkü Metin de kullanımı olan, kullanılan ve günlük iletişim amacıyla imal edilmiş sözcükleri alır ve kullanım dışında, dolayısıyla da ticaret dışında yeni bir nesne üretir.

Bu saptırılmanın nihai (hatta belki beklenmeyen) sonucu sanatın maddeci doğasını vurgulamaktır. Maddeci olan, gerecin kendisi değildir (çerçelelenmiş bir taş katıksız bir fetişten başka bir şey değildir); bu, deyim yerindeyse, onun dönüşümlerinin sonsuzluğudur; birazcık sembolizm ilahi olana götürür, ama sanatçının çalışmasını yöneten çaresiz sembolizm sanatçıyı ilahi olandan uzaklaştırır: Sanatçı gerecin kesinlikle simgesel –devamlı yer değiştirme halinde– olduğunu bilir; (toplumsal) işlevi herkese *gerecin hiçbir zaman yerli yerinde* (ne başlangıç yerinde, ne de kullanım yerinde) *olmadığını* söylemek, hatırlatmak, öğretmektir – bu da belki gerecin olmadığını ileri sürmenin (esasen maddeci bir olumlama) bir yoludur.

(Sanatçı tarafından işlenen gereç, ancak sanatçı onu çerçevelediği, sergilediği, sattığı anda kendine bir yer bulur: Bu, yabancılaşmanın belirlediği yerdir: Simgenin sonsuz yer değiştirmesinin kesildiği yerdir.)

Büyüteç

Palimpsestte nasıl yazı içinde yazı varsa, bir “tablo”nun (doğru sözcük olup olmamasının burada önemi yoktur) içinde de pek çok tablo vardır: Bunun nedeni yalnızca (Réquichot'da) tuvallerin yeniden yazılmış olması ya da yeni bütünlerde kısmi nesneler olarak sökülüp değiştirilmiş olması değil, ama ne kadar algılama düzeyi varsa o kadar sayıda yapıt olmasıdır: Diğerlerinden ayırın, bakın, büyütün ve bir ayrıntıyı ele alın, yeni

bir yapıt yaratırsınız, yüzyılları, ekolleri, biçimleri katedersiniz, çok eskiden çok yeniyi yaparsınız. Requichot bu tekniği kendi üzerinde denemiştir: “Bir tabloya çok yakından baktığınızda, orada gelecek tabloları görebilirsiniz: Bana ilginç gelen kısımları diğerlerinden ayırmaya çalışarak büyük dilimleri parçalara ayırmışımıdır.” Bu araç, resmin gücül aracı (eli değil de gözü ilgilediren, kendisinin –belki ufacık– bu kısmı için) nesneyi çevirerek değiştirmeyi sağlayan büyüteç ya da gerekirse döner tabla olacaktır (Requichot bu yolla köpek ağızlarını olduğu gibi, hiçbir ekleme yapmadan, ama *onları çevirerek* kullanmıştır): Bütün bunlar, daha iyi görmek ya da daha tam olarak görmek için değil, başka bir şey görmek içindir: Büyüklük kendinde bir nesnedir: Başlıca bir sanatı, mimarlığı kurmaya yetmez mi bu nesne? Büyüteç ve döner tabla, anlamı, yani tanımayı bozan bu eki üretir (bir dili anlamak, okumak, alımlamak, o dili tanımaktır; gösterge tanınan şeydir; Requichot o *tanımayan* sanatçıların soyundan gelir).

Algılama düzeyini değiştirmek: Sınıflandırılmış dünyayı, adlandırılmış dünyayı (tanınan dünyayı) sarsan ve sonuçta gerçek bir sanrılı enerjiyi açığa çıkaran bir darbe söz konusudur orada. Aslında, sanatın (işlevsel olmayan her türlü etkinliği belirtmek için yine bu kullanışlı sözcüğü kullanalım) tek amacı daha iyi görmemizi sağlamak olsaydı, bir çözümleme tekniğinden, bilimin yerini tutan bir şeyden (gerçekçi sanatın olmayı iddia ettiği şeyden) başka bir şey olmayacaktı; ama şeyin içinde olan başka şeyi üretmeye çabalarken altüst ettiği bütün bir bilimkuramıdır: Bilindik aşamalanmadan bizi kurtaran bu *sınırsız* çalışmadır: Önce (“gerçek”) algılama, sonra adlandırma, son olarak da çağrışım (sanatçının “asil”, “yaratıcı” parçası); Requichot için, tam tersine, ilk algılamaya verilen bir ayrıcalık yoktur: Algılama *anında* çoğuldur – bu, bir kez daha, idealist sınıflandırmadan ayrılır; zihin *başka bir algılama düzeyine taşınmış bedenden* başka bir şey değildir: Requichot buna “üst-zihin” der.

Ad

Nesnenin modern tarzda iki farklı işlenişini ele alalım. *Ready made*’de nesne gerçektir (sanat ancak onun çevresinde, çerçe-

vesinde, müzelenmesinde başlar) – işte bu nedenle de ondan küçük-burjuva gerçekliğinde söz edilebilmiştir. Sözde kavramsal sanatta, nesne *adlandırılmış*, sözlükte yer etmiştir – bu nedenle “kavramsal sanat”tan çok “düzenlamalı sanat” demek daha iyi olacaktır. *Ready made*’de, nesne o kadar gerçektir ki sanatçı adlandırmanın tuhaflığı ya da belirsizliği konusunda kendini özgür hisseder; kavramsal sanatta, nesne öylesine dosdoğru adlandırılmıştır ki gerçek olmaya ihtiyaç duymaz: Bir sözlük maddesine indirgenebilir (Joseph Kossuth’un *Thing* [Şey] yapıtı). Birbirine karşıt gibi görünen bu iki işleme biçimi aynı etkinlikten ortaya çıkar: Sınıflandırma.

Hindu felsefesinde sınıflandırmanın ünlü bir adı vardır: *Maya*: “Görünüşler” dünyası, yani birtakım özel gerçekleri saklayacak peçe değil, ama doğa tarafından değil de insan tarafından sınıflandırılmış, ölçülmüş bütün şeyleri yapan ilkedir; bir karşıtlık (Karşıtlık) belirlediği anda, bir Maya vardır: Biçimlerin (nesnelerin) ağı Maya’dır, adların (dilin) dizisi Maya’dır (Brahman Maya’yı reddetmez, Bir’i Çoğul’la karşılaştırmaz, tekçi değildir – çünkü birleştirmek de Maya’dır; aradığı, karşıtlığın sonudur, ölçmenin yok olmasıdır; tasarısı, her türlü sınıftan değil, sınıflandırmanın kendisinden kendini dışlamaktır).

Réquichot’un çalışması Maya değildir: Ne nesneyi ne dili ister. Yapmak istediği, Ad’ı bozmaktır; bir yapıttan diğerine, nesnenin genelleştirilmiş bir adsızlamasına doğru ilerler. Réquichot’yu zamanının fraksiyonlarından ayıran da işte bu benzersiz tasarıdır. Bu tasarım basit değildir: Nesnenin adsızlaması ister istemez canlı bir üst-adlandırma evresinden geçer: Maya’yı zayıf düşürmeden önce değerini artırmak gerekir: Bu, günümüzde artık modası geçmiş olan *tematik* andır. Réquichot’un tematik bir eleştirisi yalnızca mümkün değil, aynı zamanda da kaçınılmazdır; onun biçimleri bir şeye “benzer”, eğretileme tekniğine göre bir dizi ad çağırır; bunu Réquichot da biliyordu: “Resimlerim: Onlarda camlar, dallar, oyuklar, yosunlar, süngerler bulursunuz.” Burada örneksemenin önüne geçilemez (tıpkı erken gelişmiş bir hazzın önüne geçilemeyeceği gibi), ama dilin bakış açısından, halihazırda belirsizdir: Taslağı çizilen (resmedilen ya da kompoze edilen) biçimin adı olmadığı için de ona pek çok ad

aranır ve dayatılır; eğretileme adlandırılmayanı adlandırmanın tek yoludur (böylece de tam olarak bir kaydırma olur): Ad zinciri orada olmayan ad için geçerlidir. Örneksemede (en azından Requichot'nun uyguladığı örneksemede) olagelen, onun terimi, varsayılan gösterileni ("bu leke bir süngeri gösteriyor") değil, ne olursa olsun adın baştan çıkarıcılığıdır: Ölçüsüz çokanlamlılık nefsi köreltmenin ilk (başlangıcı yapan) bölümüdür: Sözlük ve anlam dışına yönelten budur.

Requichot tarafından önerilen tematik aldatıcıdır, çünkü aslında ona hâkim olunamaz: *Eğretileme durmaz*, adlandırma işi acımasızca devam eder, daima ilerlemeye ve hiçbir zaman durmamaya zorlanmış bir biçimde bulunmuş adları devamlı bozar ve, daimi bir adsızlama yoksa, hiçbir yere varmaz: Çünkü bu, her şeye benzemez, ama art arda bir şeye benzer, bu hiçbir şeye benzemez. Ya da hatta: Bu benzer, evet, ama neye? "adı olmayan bir şey"e. Örnekseme böylece kendi inkârını yerine getirir ve adın boşluğu sonsuza dek tutulur: *Bu da nedir?*

Bu soru (Sfenks'in Oedipus'a sorduğu soru) her zaman bir çılgılık, bir arzunun istenmesidir: İçimi rahatlatmak için, hemen bir Ad verin! Maya daha fazla yara almasın, yeniden keşfedilen dilde kendine yeniden biçim versin ve yeniden canlansın: Tablo bana Ad'ını versin! Ama –bu tam olarak Requichot'yu tanımlar– Ad hiçbir zaman verilmemiştir: Biz, kendi zevkimizin değil, yalnızca kendi arzumuzun tadını çıkarırız.

Belki soyutlama gerçekten budur: Bazı ressamalar tarafından çizgi fikri etrafında üretilmiş o resim (geçerli olan kanı, çizginin soyut, Apollocu olmasını ister; Requichot'da olduğu gibi soyut bir magma yersiz görünür) değil de, Requichot'nun bize anlattısını sağladığı nesne ve dil arasındaki o tehlikeli çekişmedir: Requichot soyut *nesneler* yaratmıştır: *Nesne* nedir çünkü ad aramaktadır ve *soyuttur* çünkü adlandırılmamaktadır: (Çizgi değil de) nesne orada olduğu andan itibaren, bir ad doğurmak ister, bir hısımlık –dilin hısımlığını– üretmek ister: Dil bize önceki bir düzenden miras bırakılmamış mıdır? Requichot çalışmasında nesnenin mirastan yoksun bırakılmasına doğru ilerler, adın mirasını keser. Gösterenin gerecinden her türlü kökeni çıkarır: (Kolajlarının bazılarının dokunmuş olduğu) bu

“ara olaylar” nedir? Eskiden üzerlerine resim yapılmış, sonra rulo yapılmış ve bir yere asılmış, yani mirastan mahrum edilmiş tuvaler.

Réquichot’nun tasarısı iki yönden belirlidir (kararlaştırılmazdır): Bir yandan, *avant-garde*’ın oyun tahtasında, dil krizini derinleştirir, düzanlamı yıkana kadar açık ve kesin ifadeyi sarsar; öte yandan, *şahsen* kendi bedeninin tanımını izler ve bu tanımın Ad’ın bittiği yerde, yani *içte* (bedenin içini, her türlü gerçeklikten uzak, yalnızca doktorlar adlandırabilir – bu beden yalnızca içidir) başladığını keşfeder. Réquichot’nun bütün resimleri, ressamın kendisi tarafından yazılmış bu açıklama yazısını taşır: “*Je ne sais pas c’qui m’quoi.*” [Ben ne düşünür bilmiyorum].

Gösterim

Ressam yapıtının bittiğini nasıl bilir? Durup, nesneyi bırakıp, başka bir yapıta mı geçmelidir? Resim tam olarak değişimceli olduğu sürece, *bitiş* akla yatkındır (hatta estetik bir değerdir), çünkü bir benzerliğe (ya da en azından bir etkiye) ulaşmak söz konusudur: Buna (yanılsama) ulaşıldığında, onu (tuvali) bırakabilirim; ama daha sonraki resimde, mükemmellik (*mükemmel-
leştirmek bitirmek* demektir) bir değer olmaktan çıkar: Yapıt bitmemiştir (Balzac’ın bilinmeyen başyapıtında da olduğu gibi) ve yine de, belli bir anda, durulur (göstermek ya da yok etmek için): Bir sanat yapıtının ölçüsü sona ermesinde (oluşturduğu bitmiş üründe) değildir artık, sergilediği çalışmadadır (okurunu içine taşımak istediği üretimdedir): Yapıtın yaratım (ve okunma) süreci boyunca, sonu dönüşür. Aslında bu biraz psikanaliz terapisi sırasında olan şeye benzer: “İyileşme” fikrinin ta kendisidir, başta çok basittir, yavaş yavaş karmaşık bir hal alır, dönüşür ve uzaklaşır: Bir sanat yapıtı, tıpkı tedavi gibi, son bulmaz: Her iki durumda da, bir sonuç elde etmekten çok bir sorunu, yani bir konuyu (çıkış noktasının içinde hapsoldüğü ereklilikten kurtulma) değiştirmek söz konusudur.

Görüldüğü gibi, –Réquichot’nun dile getirdiği– bitirmenin zorluğu, bütün bir tarihsel belirleyenler etkileşimince meydana getirilmiş ve sanatın *sonunun* (amaç ve süresinin) gerçekleşme-

mesi için zorlayan figürün ortadan kaldırılması olmadıkça gösterimin kendisini içerir. Çekişmenin tamamı belki “gösterim” sözcüğünün her iki anlamında yer alır. Klasik yapının çıktığı anlam olan günlük anlamda, gösterim bir kopyayı, bir yanıltsamayı, örneksemeye dayalı bir figürü, benzeyen bir ürünü belirtir; ama etimolojik anlamda, gösterim [*re-présentation*] sunulanın [*présenté*] geri dönüşünden başka bir şey değildir; (koddan kurtulamadığı için) *halihazırda* olagelmış şimdiki zaman onda paradoksunu gözler önüne serer: Böylece, sanatçının (Réquichot’nun durumunda) en önüne geçemediği şey, yani hazzın patlaması, yalnızca dilde *halihazırda* olanın, dil olanın yardımıyla oluşur; Eski ve Yeni’nin görünüşte yatıştırılmaz savaşına karşın, bu iki anlam işte burada birleşir: Tarihin bir ucundan diğerine, sanat resim ve ad arasındaki çeşitli çekişmelerden başka bir şey olmamıştır: Bazen (figüratif kutupta), tam Ad hüküm sürmüş ve gösterge gösterene kuralını dayatmıştır; bazen de (“soyut” kutupta – kötü bir ifade gerçekten), Ad kaçmıştır, sürekli artan gösterense, bir gösterge oluşturmak için dönmeyi isteyen o inatçı gösterileni bozmaya çalışmaktadır (Réquichot’nun özgünlüğü, soyut çözümü aşarak, Ad’ı, Maya’yı bozmak için, onu tüketmeyi kabul etmenin gerektiğini anlamış olmasında yatar: Anlatım yitimi, [*asémie*] taşkın, aşırı bir çokanlamlılıktan geçer: *Ad yerinde durmaz*).

Kısaca, iki anlamın da kesiştiği bir an, bir (Metin, sanat) kuran düzeyi vardır; en figüratif resimlerin hiçbir zaman hiçbir şeyi temsil etmediğini (kopyalamadığını), yalnızca bir Ad (sahnenin, nesnenin adı) aradığını ileri sürmek mümkündür; ama en az figüratif “resmin” her zaman bir şeyi temsil ettiğini söylemek de mümkündür (günümüzde daha ayıp olsa da): Gerek dilin kendisi (bu, denebilir ki, kanonik *avant-garde*’ın konumudur), gerekse bedeninin içi, iç olarak beden, iç gibi beden, ya da daha iyisi: Haz: Réquichot’nun yaptığı şeydir (Réquichot, haz ressamı olarak, günümüzde tektir: Demode olmuştur – çünkü *avant-garde* genellikle hazza dayalı değildir).

Neyi Geçmek?

Resim sanatı tarihinde Réquichot'nun yerini yeniden belirlemek mi gerekir? Réquichot'nun kendisi de bu sorunun anlamsızlığını görmüştür: "Van Gogh ya da Kandinsky'yi geçtiğini düşünmek çok da önemli değildir, ne de onları geçmeyi arzulamak: Buradaki, diğerlerini tarihsel bir boyutta geçmekten başka bir şey değildir..." "Resim sanatı tarihi" dediğimiz şey, kültürel bir diziliştir yalnızca ve her diziliş hayali bir Tarih'in özelliğini taşır: *Diziliş*, Tarihimizin imgelem alanını oluşturan şeyin ta kendisidir. Ressamı, yazarı, sanatçıyı, kendi türünden olanlarla bir sıralamaya yerleştirmek, oldukça tuhaf otomatik bir hareket değil midir aslında? Bir kez daha, önce geleni kökenle şaşmaz bir biçimde benzer kılan evlat imgesi: Sanatçıya Babalar ve Oğullar bulmak gerekir ki birilerini kabullensin ve diğerlerini öldürsün, her iki harika rolü de birleştirsin: Değerbilirlik ve bağımsızlık: İşte "geçmek" diye adlandırdığımız şey budur.

Yine de, tek ve aynı resimde bütün bir resim tarihi vardır çoğu zaman (algılama düzeylerini değiştirmek yeterlidir: Nicolas de Staël, Cézanne'nin üç santimetrekaresindedir). Réquichot yapıtlarının dizilişinde o doymak bilmez ilerlemeyi uygulamıştır: Kendini de son hızla tarihsel kılarak, haşin ayrılışların bir birikimiyle, hiçbir resmi atlamamıştır; kendinden önce gelen, etrafındaki, hatta kendinden sonra gelen ressamların arasından geçmiştir; ama bu çıraklık eğitimi zanaatkârlıkla ilgili değildir, sonunda bir ustalık elde edilmez; gizemli bir doyumsuzluk yüzünden değil de, arzunun ısrarcı geri dönüşü yüzünden sonsuzdur.

Belki de resmi (en azından Réquichot'nunkini) böyle okumak gerekir: Her tür kültürel dizilişin dışında. Bu biçimde, daireyi kareleştirmek için bir şansımız olur: Bir yandan, günümüzde her yapıtı *sondan bir önceki* olarak etiketleyen ideolojik şüpheden resmi uzaklaştırmak, diğer yandan da resimde tarihsel sorumluluğunun (bir Tarih krizine katılmasının) damgasını bırakmak ki bu, Réquichot'nun durumunda, resmin can çekişmesine katılmaktır. Birbirine karşıt bu iki hareketin eklenmesiyle, aslında bir *tortu* oluşur. Kalan şey, *yapıtın hazzı konusundaki hakkımızdır*.

Amatör

Sözcüğün anlamını saptırırsak, Requichot'nun bir amatör olduğunu söyleyebilmeyi isterdik. Amatör ille de daha az bilgiyle, eksik bir teknikle (bu durumda Réquichot bir amatör değildir) tanımlanmaz, ama daha çok şunla tanımlanır: O, *kendini göstermeyendir*, kendini duyurmayandır. Bu saklamanın anlamı şudur: Amatör yalnızca kendi hazzını üretmek peşindedir (ama o bilmese de, hiçbir şey bu hazzın *ayrıca* bizim de olmasını yasaklamaz) ve bu haz hiçbir histeriye yönelip yoldan sapmaz. Amatörün ötesinde, (her türlü nevrozdan çekilen) salt haz sona erer ve imgelem alanı, yani sanatçı başlar: Sanatçı şüphesiz haz alır, ama kendini göstermeye ve duyurmaya başladığı andan itibaren, bir izleyici kitlesinin olmasından itibaren, hazzı, bir *imago*, yani yaptıkları konusunda Öteki'nin oluşturduğu söylem ile uzlaşmak zorundadır. Réquichot tuvallerini sergilemezdi (tuvalleri hâlâ büyük ölçüde bilinmez): "Yaratımlarım üzerindeki her bakış düşüncemin ve kalbimin gasp edilmesidir... Yaptığım şey görülsün diye yapılmadı... Değerlendirmeleriniz ve övgüleriniz, oluşumu, endişeyi, içinde bir şeyin filizlenmekte ve büyümeye çalışmakta olduğu zihnin hassas algısını ihlal eden ve bozan davetsiz misafirlermiş gibi geliyor bana..." Réquichot'nun benzersizliği, yapıtlarını aynı zamanda hem en yükseğe, hem de en alçağa taşımış olmasından kaynaklanır: Tıpkı hazzın gizemi gibi ve sergilenmeyen sade bir hobi gibi.

Faust

Sanatçı (burada amatör sözcüğüne karşıt olarak kullanmayalım): Ne kadar modası geçmiş bir sözcük! Bunu Réquichot'ya uygularsak, nasıl oluyor da, romantik ve burjuvavari çağrışımlarını kaybediyor? En başta şu nedenden: Réquichot'nun resmi bedeninden çıkar: Bedeninin içi orada sansürsüz çalışır: Bu yapıt *anlatımsaldır*, Réquichot'yu anlatır (Requichot orada kendini anlatır, yazılı anlamda, içindeki sinestezinin [birleşik duyumun] şiddetli öz suyunu tuvale sıkarak ve böylece, ilk harekette, öznenin idealist bir estetiğini (günümüzde acımasızca reddedilen bir estetik) andırır; ama ikinci bir harekette, bu özne tam olarak "ruh" ve "et" arasındaki çok eski aykırılığı ortadan kaldırmaya

çalıştığına göre, karşımıza yeni bir töz, daha önce işitilmemiş, allak bullak, *altüst olmuş* bir beden (acı ve haz titreşimleri dışında, organları, kasları, sinirleri olmayan bir beden) çıkarmak için kendini tükettiğine göre, *artık orada olmayan* öznenin kendisidir (klasik ideolojinin öznesidir): Beden özneye yol verir ve Réquichot'nun resmi o zaman en uç *avant-garde*'la buluşur: Bu, *sınıflandırılmayan* ve en azından adlandırmamak için, psikotik özelliğini toplumun göz ardı ettiği *avant-garde*'dir.

Ayrıca, ondaki "sanatçı"yı silmemenin diğer bir nedeni de, Requichot'nun yapıtlarını, çalışmalarını –tüm çalışmasını– bir deneyim, bir risk olarak düşünmesidir. ("Bir yapıt ortaya çıkarmak için değil, bir yapıtın nereye kadar gidebileceğini bilmek için resim yapmalı.") Bu deneyimin hümanist bir yanı yoktu, insanlık adına insanın sınırlarını denemek değildi söz konusu olan; bu deneyim bilerek özerkti, sonu ise her zaman acı verici bir hazdı; ama yine de, bireyci bir deneyim değildi, çünkü –fazlalık da olsa– bir çeşit bütünlük fikri taşıyordu: Yapmanın bütünlüğünü, ilk önce, Réquichot modernitenin tüm tekniklerini kullanıyor ve gözden geçiriyordu, resmin herhangi bir matezini çalışmasına dahil etmekte tereddüt etmiyor ve kendinden önce gelenlerin ona öğretebileceği şeyleri asla göz ardı etmiyordu; daha sonra, sanatların rekabeti: Nasıl ki Rönesans ressamları, çoğunlukla, *aynı zamanda* hem mühendis, hem mimar, hem hidrolik mühendisiyse, Réquichot da başka bir göstereni, yazıyı kullanmıştı: Şiirler, mektuplar, bir günlük ve tam olarak *Faustus* başlıklı bir metin yazmıştı: Çünkü hâlâ Faust bu sanatçı ırkına adını veren kahramandır: Bu sanatçıların bilgileri vahiyle ilgilidir: Yapmanın keşfiyle ürünün katastrofik yıkımını yan yana götürürler.

Fedakârlık

Modern olmak, *artık neyin mümkün olmadığını* bilmektir. Réquichot "resim"in geri gelemeyeceğini biliyordu (belki, bir gün, başka bir yerde, yani *sarmal* olarak geri gelmesi haricinde) ve (kolajları, heykelleri yoluyla) resmin yıkımına katkıda bulunmuştu. Yine de, Réquichot bir ressamdı (yağın yüzeyi kaplamasından, bir mürekkebin kâğıtta yayılmasından, bir pençenin

biraktığı izden haz duyuyor, geçmiş ressamların arasından geçmeyi, kübizmin, soyutlamanın, taşızmin metin-arasına girmeyi kabul ediyordu). Tarihsel gereklilikten ve sorumluluk yüklü bir hazzın baskısı olarak adlandırılabilir şey yüzünden, sevmiş olduğu şeyi olmasa da, en azından tanıdığı ve *yapmayı bildiği* şeyi öldürmeye mahkûm edilmiş bir biçimde, kendini feda ederek çalışmıştı. Yine de, bu fedakârlıkta kendini kurban etmeye ilgili hiçbir şey yoktu; Requichot bilgisinin, yaptıklarının, "kültür"ünün vahiyini hiç kimseye, hiçbir fikre, hiçbir yasaya, hiçbir tarihe, hiçbir ilerlemeye, hiçbir inanca sunmamıştı. Boşu boşuna çalışmıştı; kendisine dokunmuş olanın derecesinde, seyircisine ulaşamayacağını biliyordu; bu nedenle de açıkça intihara giden bir tutumluluk uyguladı ve yapıtına ait tüm iletişimin (gülünç bir iletişim) yapıtına yaptığı yatırımı hiçbir biçimde geri satın alamayacağına karar verdi. Eğer şimdi, bir arkadaşın özeni sayesinde, Requichot'nun bazı çalışmalarını görebiliyorsak, en azından bilmeliyiz ki şiddet ve hazzın bu muazzam kaybı bizim için yapılmamıştı. Requichot hiçbir şey için kaybetmek istemedi: Her türlü değiştokuşu reddetti. Bu, tarihsel açıdan, harcamayla ilgili ve Bataille'ın sözünü ettiği tamamen koşulsuz kaybetmeye tabi bir yapıttır.

Müzayede

Her estetik (ama dolayısıyla da fikrin kendisini yok ederek) şu soruya geri gelir: *Hangi koşullarda, yapıt, metin, alıcı bulur?* (Günümüzde) bir değiştokuş yıkımına dayalı olan yapıt (günümüzde bile) değiştokuştan kaçamaz ve işte burada, her göstereni paraya çevirmekte kesin kararlı bir biçimdeyken yine de bir *anlam* taşır yapıt. Sanat müzayedelerinde, Requichot'yu kim satın alır? Değeri ne gelenekle, ne modayla ne de *avant-garde*'la korunmuştur. Bir bakış açısından, yapıtı bir "hiç"tir (Paris'teki Modern Sanatlar Müzesi'nde iki yapıtı vardır, yalnızca bir tanesi sergilenmektedir). Bu nedenle de yapıtı, *son yıkımın* gerçekleştiği yerlerden birindedir: Bu yapıttan, Tarih kendi krizinden başka bir şey geri alamaz.

Resimden Konuşmak mı?

Réquichot'yu, onu izleyen fraksiyonlardan rastgele birisiyle karşılaştıralım. Kavramsal denilen sanatta (refleksif sanatta), ilke olarak, zevk almaya yer yoktur; başka her şeyden yoksun olan bu sanatçılar çok iyi bilirler ki ideolojik yozlaşmayı kesin olarak temizlemek için tamamıyla kesilmesi gereken şey arzudur, çünkü arzu her zaman feodaldır. Yapıt (hâlâ buna böyle diyebiliyorsak) biçimsel değildir, ama yalnızca görseldir, bir algılamayı ve bir adlandırmayı (biçim, şeyle ad *arasında* olandır, adı geciktirendir) basit ve doğrudan bir biçimde dile getirir; işte bu nedenle de bu sanata, kavramsal demektense düzanlamsal demek daha doğru olacaktır. O halde, işte bu arındırmanın sonucu: Sanat artık hayallerle ilgili değildir; elbette bir senaryo vardır (sergileme olduğuna göre) ve bu senaryo öznesizdir: Bu sanatı uygulayan kişiyle okuyan kişi kendilerini kavramsal bir kompozisyonun içine, dili kullanan kişinin kendini bir sözlüğe yerleştirebilmesinden daha fazla koyamazlar. Sonuçta, eleştirinin tamamı düşer, çünkü artık tematikleştiremez, şiirselleştiremez, yorumlayamaz; resim adına hiçbir şey kalmadığı anda bile edebiyat men edilir. Sanat o zaman kendi kuramını eline almak noktasına gelir; var olmaya razı olduğunda, artık yapabileceği tek şey, kendini kendi üstüne sarf *edebileceği* söze indirgeyerek kendi hakkında konuşmaktır: Arzu sürgün edildiğine göre, söylem güç kazanır: Sanat, erotik olmayı bıraktığı andan itibaren *geveze* bir hal alır. İdeoloji ve kusurları elbette uzaklaştırılır; ama ödenmesi gereken bedel, *aphanisis*, yani arzunun kaybolması, tek kelimeyle hadım edilmedir.

Réquichot'nun yolu tamamen farklıdır: O, sanatın idealizmini, biçimin indirgenmesiyle değil, hiddetiyle tüketir; hayali temizlemez, onu bozulma noktasına kadar aşırı yükler; sanatçının çalışmasını kolektif hale getirmez (onu sergilemekle bile ilgilenmez), onu aşırı-bireyselleştirir, toplumun psikoz kapsamına yerleştirdiği o *başka şeyde* dışarı atılma şiddetinin öznenin nevroitik tutarlılığını alaşağı edeceği o uç noktayı arar. Kavramsal sanat (bunu, Réquichot'nun sanatına karşıt olan bir sanatın örneği olarak alıyoruz sadece) bir tür biçimin *bu tarafını* (sözlük) kurmayı ister; Réquichot ise dilin öbür tarafına ulaşmak ister; bu nedenle, simgesel olanı arıtmak yerine radikalleştirir: *Yer de-*

ğıştirir ve orada da simgenin tarafında durur. ("Resimlerimde leke diye adlandırılan şeyler, onlar doğru yere düşsün diye uğraşmıyorum; daha çok, yanlış yere düşsünler diye bekliyorum.") O halde, Requichot'dan söz etmek hâlâ mümkündür; sanatının erotik (çünkü yerini değiştirdiği kendi bedenidir) ya da kötücül ya da şiddet içeren ya da edepsiz ya da zarif ya da yapış yapış ya da yorucu ya da saplantılı ya da güçlü olduğu söylenebilir; kısaca, Öteki tarafından okunduğunda, hayalin dilsel işaretini, yani sıfatı alabilir. Zira, Öteki'ni benim hakkımda konuşturarak, aynı harekette sıfatı ve eleştiriyi kuran benim arzumdur.

İmza

Requichot

İşte bir süreden beri, Requichot üzerine değil de, onun etrafında yazıyorum; bu "Réquichot" adı şimdiki yazımın amblemi oldu; onda, benim kendi çalışmamın tanıdık sesinden başka bir şey duymuyorum artık; *Michelet*, *Fourier* ya da *Brecht* dediğim gibi, *Réquichot* diyorum. Ama yine de, kullanılış biçiminden uyanmış bu ad (tıpkı diğer adlar gibi) tuhaf: O kadar Fransız, hatta kırsal ki, onda, hıştırtısı, (Fransızcadaki) küçültmeli sonu nedeniyle, bir boğazına düşkünlük (kiş), bir çiftçilik (galoş) ve dostça olan bir şey (küçük çocuk) var: Bu biraz, iyi bir sınıf arkadaşınızın adı gibi. Asıl gösterenin (özel ad) bu doyumsuzluğunu, imzaya taşıyabiliriz. İmzanın yasasını sarsmak için, onu ortadan kaldırmaya, anonim bir sanat tasarlamaya gerek olmayabilir; nesnenin yerini değiştirmek yeterlidir: *Kim neyi işaret ediyor?* İmzam nerede duruyor [duraklıyor]? Hangi araçta? Tuvalde mi (klasik resimde olduğu gibi)? Nesnede mi (*ready made*'de olduğu gibi)? Olguda mı (*happening* sanatında olduğu gibi)? Réquichot, sahiplenici bağı ortaya çıkaran imzanın bu sonsuzluğunu algılamıştı, çünkü resmin yüzeyi genişledikçe imzayla özne arasındaki ayrım artıyordu: İmzalamak, öyleyse yalnızca kesip ayırmaktır, kendi kendini kesip ayırmaktır, ötekini ayırmaktır. Neden, diye düşünüyordu Réquichot, tuvalimin ötesindeki, beni duygulandıran çamurlu yaprağı ya da hatta onu yerde gördüğüm yolu

imzalayamayayım? Adımı neden dağlara, ineklere, musluklara, fabrika yollarına (*Faustus*) yazmayayım? İmza, şimşek çakmasıdır, arzunun kaydıdır yalnızca: Sanatçısız bir toplumun ütöpik ve sevecen hayalidir (çünkü sanatçı her zaman *aşağılanacaktır*) ve o toplumda, bununla birlikte, her bir kişi hazzının nesnelerini imzalayacaktır. Çok yalnız olan Réquichot *amatörlerden* oluşan bu yüce toplumu bir an için önceden kestirmiştir. Réquichot'nun imzasını tanımak, onu ressamların kültürel panteonuna kabul etmek değildir, durmadan, kaynaksız ve sonsuz bir biçimde yazılan o uçsuz bucaksız Metin'in keşmekeşinde ek bir göstergeye sahip olmaktır.

Bernard Réquichot'dan parça,
Roland Barthes, Marcel Billot,
Alfred Pacquement.
1973, La Connaissance, Brüksel.

2

MÜZİĞİN BEDENİ

Dinleme

Duyma fizyolojik bir fenomendir; *dinleme* ise psikolojik bir edimdir. Akustik ve işitme fizyolojisine bakılarak işitmenin (ve onun mekanizmalarının) fiziksel koşullarını betimlemek olanaklıdır; ama dinleme ancak nesnesiyle, ya da dilerseniz, hedefiyle tanımlanabilir. Oysa, bütün canlılar ölçeğinde (eski doğa bilimcilerinin *scala viventium*'u) ve insanlık tarihi boyunca, en genel haliyle ele alındığında dinlemenin nesnesi değişiklik gösterir ya da göstermiştir. Buradan yola çıkarak, son derece basit bir biçimde ele alacak olursak üç tür dinleme öne sürülebilir.

İlk dinleme türünde canlı, dinlemesini (fizyolojik işitme yetisinin çalıştırılması) *belirtilere* doğru yöneltir; bu düzeyde insanı hayvandan ayıran hiçbir şey yoktur: Kurt avının çıkarmış olabileceği bir sesi dinler, tavşan saldırganının çıkarmış olabileceği bir sesi dinler, çocuk ve âşık ise yaklaşanının adımlarını dinler: Bu adımlar belki de annenin ya da sevgilinin adımlarıdır. Bu birinci tür dinleme, denebilir ki, bir *uyarı*dır. İkincisi ise bir *şifre* çözümedir; kulakla yakalanmaya çalışılan şeyler *göstergeler*dir; insan, kuşkusuz, burada başlar: Okuduğum gibi, yani belli kodlara göre dinlerim. Son olarak, yaklaşımı bütünüyle modern olan (bu, öbür ikisinin yerine geçtiği anlamına gelmez) üçüncü tür dinleme, belirli, sınıflandırılmış göstergeleri hedeflemez – ya da beklemez: Söyleneni ya da yayılanı değil, söyleyeni, yayanı hedefler: “Dinliyorum”un aynı zamanda “beni dinle” anlamına da geldiği öznelerarası bir uzamda geliştiği kabul edilir; biçimini değiştirmek ve transfer oyununda bitmeksizin yeniden ortaya

sürmek için dinlemenin tuttuğu şey, bilinçdışının belirlenimi olmadan artık kavranamayacak genel bir “anlamlılık”tır.

1

İnsanın hayvanla paylaşmadığı bir duyusu yoktur. Bununla birlikte, insan soyunun gelişimi ve insanlık tarihinin de içinde yer alan teknolojik ilerlemenin beş duyunun hiyerarşisini değiştirdiği (ve değiştirmeye devam ettiği) de ortadadır. Antropologlar, canlıların beslenme davranışlarının dokunma, tat alma ve koku alma duyularına, duygulanımsal [afektif] davranışların ise dokunma, koku alma ve görme duyularına bağlı olduğuna işaret ederler; işitme ise temelde uzamsal-zamansal durumu değerlendirmeye bağlı gibidir (insan bunlara görme duyusunu eklerken, hayvan koku alma duyusunu ekler). İşitme duyusunun üzerine kurulan dinleme, antropolojik bir bakış açısından, uzaklık derecelerinin yakalanmasıyla ve sesli uyarımın düzenli geri dönüşleriyle, uzamın ve zamanın da anlamıdır. Memeli için kendi bölgesi kokular ve seslerle belirlenmiştir; insan içinse –genellikle küçümsenen bir konudur bu– uzamla uyum da sese dayanır: Ev işlerinin uzamı, evin, yaşanan dairenin uzamı (aşağı yukarı hayvanın bölgesinin eşi) alışılmış, *tanıdık* seslerin bir uzamıdır, bu seslerin bütünü bir tür ev senfonisi oluştururlar: Kapıların ayırt edilen çarpışları, çınlayan insan sesleri, mutfaktan, borulardan gelen gürültüler, dışarıdan gelen uğultular: Günlüğünün bir sayfasında Kafka bu alışılmış senfoniye ince bir biçimde (edebiyat benzersiz bir bilgi kaynağı değil midir?) betimler: “Odamda, yani bütün dairenin gürültüsünün genel karargâhında oturuyorum; bütün kapıların çarpışlarını, vd duyuyorum”; hastanedeyken anne sığınacağının alışılmış seslerini artık duymayan çocuğun tedirginliği de bilinir. Dinleme, *anlama gücünün* bir işlevinin, yani seçme işlevinin uygulanışı olarak, işitsel bu temel üzerinde yükselir. İşitsel temel bütün ses uzamını kaplıyorsa (ortamdaki gürültü fazla güçlüyse), seçme, uzamın anlaşılması olanaksız hale gelir, dinleme yara alır; bugün kirlilik adını verdiğimiz –ve tekniğe dayalı uygarlığımızın karanlık bir mitine dönüşmekte

olan– ekolojik durum, insana ait uzamın dayanılmaz bir biçimde bozulmasından başka bir şey değildir, insan bu uzamda *kendini tanımaya* çalışmaktadır: Hayvandan insana, canlıların kendi bölgelerini, yaşama alanlarını tanıdıkları duyulara, görme, koku alma, işitme duyularına zarar verir. Burada bizi ilgilendiren nokta açısından, hippilerden emeklilere kadar herkesin çok iyi hissettiği, canlıların aklına saldıran bir ses kirliliği vardır. Bu akıl da tam anlamıyla, canlıların *Umwelt*’leriyle iletişim kurma yetisidir: Kirlilik dinlemeyi engeller.

Bölgenin temelde güvende olunan (ve bu haliyle korunması gereken) uzam olarak tanımlanabildiği ölçüde, dinlemenin işlevi kuşkusuz bu bölge (ya da uyum sağlanmış, alışılmış, düzen verilmiş – eve ait uzam) fikrinden yola çıkarak daha iyi kavranır: Dinleme, bölgedeki sistemi bozabilecek her şeyi yakalamayı sağlayan bu ön dikkattir; beklenmedik olana karşı bir savunma tarzıdır; nesnesi (yöneldiği şey) tehdittir, ya da tersinden söyleyecek olursak gereksinimdir; dinlemenin malzemesi belirtidir, bu belirti ya tehlikeyi haber verir ya da gereksinimin doyurulmasını vaat eder. Uygarlaşmış dinlemede, savunmaya ve avcılığa ilişkin bu iki işlevden izler kalmıştır: Sayısız korku filminin gizli gücü olağandışı bir şeyin dinlenmesinden, sese ilişkin rahatı, evin güvenliğini bozacak düzensiz seslerin çılgına dönmüş bir biçimde beklenmesinden gelir: Bu aşamadaki dinlemeye temelde alışılmadık bir öğe, yani tehlike ya da yabancı eşlik eder; tersinden bakacak olursak da, dinleme hayalin dindirilmesine yöneldiğinde çok çabuk bir biçimde sanrıya dönüşür: Duymanın bana haz vereceği şeyi, hazzın habercisi olarak gerçekten duyduğumu düşünürüm.

Morfolojik olarak, yani hemen hemen tür düzeyinde, kulak, geçen belirtiyi yakalamak için yapılmış gibidir: Hareketsizdir, donmuştur, pusuda bekleyen bir hayvanda olduğu gibi dik durur; dışarıdan içeriye doğru yönelen bir huni gibidir, olabildiğince çok izlenimi alır ve denetleyen, seçen ve karar veren bir merkeze yönlendirir; kulak kepçesinin kıvrımları, bükümleri, bireyle dünyanın temasını çoğaltmak, öte yandan da bu çokluğu bir seçme işlemine tabi tutarak indirgemek ister gibidirler; çünkü –bu ilk dinlemenin görevi budur– karmaşık ve ayrımsız

olan ın seçik ve anlamlı hale gelmesi, tüm doğanın da özel olarak tehlike ya da av biçimini alması gereklidir: Dinleme tam da bu biçim değiştirme işlemidir.

2

Yazının icadından çok önce, mağara resimleri bile yapılmadan önce, belki de insanı hayvandan temel olarak ayıran bir şey yaratıldı: Bir ritmin kasıtlı bir şekilde yeniden üretilmesi: Yontma-taş devrinden kalma kimi kayalarda düzenli çentikler bulunur – ve eldeki tüm bilgiler bu ilk düzenli temsillerin, ilk insan yerleşimlerinin ortaya çıkmasıyla çakıştıklarını düşündürüyor. Elbette mitler dışında sesli ritmin ortaya çıkışı konusunda hiçbir şey bilmiyoruz; ama ritim vermenin (çentikler ya da vuruşlarla) ve ev yapmanın çağdaş etkinlikler olduklarını düşünmek (köken çılgınlığını reddetmeyelim) akla yatkındır: Kesici taşların ve dövülmüş çokyüzlü bilyelerin de tanıklık ettiği gibi, insanlığın iş yapma niteliği tam da uzun süreli olarak tekrarlanan ritmik vuruşlardan oluşur: İnsan öncesi yaratık ritim ile ilk insansıların insanlığına giriş yapar.

Yine ritim sayesinde dinleme sadece denetleme olmaktan çıkarak yaratıma dönüşür. Ritim olmadan hiçbir dil olmaz: Göstergenin temelinde bir gidiş-geliş vardır, bu, *işaretlenmiş* ve *işaretlenmemiş* olanın gidiş-gelişidir ve adına paradigma denir. Dilin doğuşunu en iyi anlatan simge, Freud'un sözünü ettiği çocuğun öyküsüdür: Çocuk, annesinin yokluğunu ve varlığını, bir sici-me bağlı bir makarayı atıp çektiği bir oyunla yansıtır: Böylece ilk simgesel oyunu yaratır, ama aynı zamanda ritmi de yaratır. Annesinin arzulanan dönüşünü haber verebilecek sesleri denetleyen, dinleyen bu çocuğu düşünelim: O bu haliyle belirtilerin dinlenmesi olan ilk dinlemededir; ama belirtinin ortaya çıkmasını doğrudan denetlemeyi bırakıp onun düzenli dönüşünü kendi kendine taklit etmeye başladığında beklenen belirtiyi bir göstergeye çevirir: Anlamanın dinlenmesi olan ikinci dinlemeye geçer: Dinlenen artık *olası* olan (habersiz gelen av, tehdit ya da arzu nesnesi) değil, *sırdır*: Gerçeklikte gizli, sadece bu gerçekliği

hem şifrelemeye hem de onun şifresini çözmeye yarayan bir kod üzerinden insanın bilincine gelen şeydir.

Buradan itibaren dinleme (binlerce değişik, dolaylı biçimde) bir yorumbilgisine bağlanır: Dinlemek, anlamın “altı”nı (gizli olarak yaşanmış, istenmiş, kastedilmiş olanı) bilince göstermek için karanlık, karmaşık ya da sessiz olanın kodunu çözme durumuna geçmektir. Bu ikinci dinlemenin içerdiği iletişim dinsel bir niteliktedir: Dinleyen özneyi tanrıların gizli kapalı dünyasına ulaştırır. Bu tanrılar, herkesin bildiği gibi, sadece birkaç gizemli parçasının insanlara ulaşabildiği bir dil konuşurlar, buna karşın, ne dayanılmaz bir durumdur bu, insanların bu dili anlaması yaşımsal önemdedir. *Dinlemek*, tam anlamıyla Incil’e ait bir fiildir: İman, ilahi sözü dinleyerek geri gelir, çünkü insan bu dinlemeye Tanrı’ya ulaşır: Luther’in Reform’u büyük ölçüde dinleme adına yapılmıştır: Protestan tapınağı özellikle bir dinleme yeridir, karşı reform da, geri kalmamak için, vaizin kürsüsünü kilisenin merkezine koymuştur (Cizvit yapılarında) ve inananlara “dinleyenler” (kendisi de dinlemeye “zorlayan” sanat olarak eski belagati canlandıran bir söylemi dinleyenler) demiştir.

Bu ikinci dinleme tek bir harekette hem dinselliği hem de şifre çözücülüğü barındırır: Kutsal olanı ve gizli olanı aynı anda kasteder (tarihi, toplumu, bedeni, bilimsel olarak şifresini çözmek için dinlemek, laik görünümeler altında *hâlâ* dinsel bir tavidir). Dinleme neyin şifresini çözmeye çalışıyor o halde? Temelde iki şeyin gibi görünüyor: Geleceğin (tanrılara ait olduğu ölçüde) ya da günahın (Tanrı’nın bakışından kaynaklandığı ölçüde).

Doğa, çıkardığı sesler yoluyla, anlamla titrer: En azından, Hegel’in söylediğine bakılırsa, Eski Yunanlılar onu böyle dinlerlerdi. Dodona’nın meşeleri, yapraklarının uğultularıyla kehanetleri dile getirirlerdi, başka uygarlıklarda da (daha doğrudan bir biçimde etnografinin ortaya koyduğu), sesler bir kehanetin, tapınaktan çıkıldığında ilk duyulan sesi dinleyen kehanetin doğrudan malzemeleriydi: Dinlemek, kurumsal bir biçimde, ne olacağını bilmeye çalışmaktır (bu eskide kalmış amaçsallığın dindışı yaşamımızdaki bütün izlerini ortaya çıkarmaya gerek yok).

Ama dinleme, yoklayandır da. Din kendini içselleştirdikten itibaren dinlemeyle yoklanan mahremiyettir, kalbin sırrıdır:

Günahtır. İçsellikğin bir tarihi ve fenomenolojisi (belki de henüz eksik olan) burada dinlemenin bir tarihi ve fenomenolojisiyle buluşmalıdır. Çünkü tam da Günahta dayanan uygarlığın içinde (utanca dayanan başka uygarlıklardan farklı olarak bizim Yahudi-Hıristiyan uygarlığımız), içsellik sürekli olarak gelişmiştir. İlk Hıristiyanların dinledikleri sesler, hâlâ dışarıdan gelen, cinlerin ya da meleklerin seslerdir; dinlemenin nesnesinin içselleşmesi ve sonunda salt vicdan haline gelmesi yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Yüzyıllar boyunca, kefareti, günahlarını itiraf etmesiyle gelecek olan zanlıdan sadece halka açık bir itirafta bulunması istenirdi: Sadece tek bir papazın özel olarak dinlemesi istismar olarak kabul edilirdi ve piskoposlarca sert bir biçimde mahkûm edilirdi. Kulağa söylenen, sadece ağız ile kulak arasında, kilise-deki özel yerinde gerçekleşen günah çıkarma, Kilise Babaları zamanında yoktu; bu durum, (VII. yüzyıla doğru) halka açık günah çıkarmanın vardığı aşırılıklardan ve bireyci vicdanın gelişmesinden doğdu: “Kamusal suça kamusal günah çıkarma, özel suça özel günah çıkarma”: Sınırlanmış, duvarlar ardına alınmış ve gizli bir şey (“baş başa”) olarak dinleme o halde bir “ilerleme” (modern anlamda) demekti, çünkü grubun gücüne karşı bireyi (onun birey olma haklarını) korumayı sağlıyordu; günahın özel olarak dinlenmesi kilise kurumunun kenarında böyle gelişti (en azından kökeninde): Eğer denebilirse, Kilise’nin üstünde yer alan, şehitlerin takipçileri keşişlerde, ya da Katarlar gibi sapkın mezheplerde, ya da “kardeşler arasında” gerçekleşen özel dinlemenin düzenli olarak yapıldığı örneğin Budizm gibi daha az kurumsallaşmış dinlerde.

Hıristiyan dininin kendi tarihinin de böylece biçim verdiği dinleme iki özneyi ilişkiye sokar; dinleme durumuna geçmesi istenen (“*Dinleyin!*”) bir kalabalık (örneğin siyasi bir toplantı) olsa bile bu, vermek istediği mesajın biricikliğini (tumturaklılığını) duyurmak isteyen tek bir kişinin mesajını alması içindir. Dinleme buyruğu, bir öznenin başka bir özneye topyekûn çağrısıdır: Bu iki öznenin yarı fiziksel temasını (sesle ve kulakla) her şeyin üstüne koyar: Aktarımı yaratır: “*Beni dinleyin*” demek, *bana dokunun, varolduğumu bilin*, demektir; Jakobson’un terminolojisinde “*beni dinleyin*”, ilişki işlevidir, bireysel iletişime ait bir işarettir;

modern dinlemenin arketipik aracı olan telefon, iki tarafı ideal bir öznelarasılıkta (gerektiğinde dayanılmazdır, o kadar saftır) bir araya getirir, çünkü bu araç işitme dışındaki bütün duyuları devre dışı bırakır: Her telefon iletişimini başlatan dinleme emri, ötekini bütün bedenini sesinde toplamaya davet eder ve benim de bütününüyle kulak kesildiğimi bildirir. Nasıl ki ilk dinleme sesi belirtiyeye dönüştürdüyseniz, bu ikinci dinleme de insanı ikili özne haline getirir: Buyruk, dinleyicinin sessizliğinin de konuşmacının sözü kadar etkin olduğu bir konuşmaya varır: *Dinleme konuşuyor*, denebilir: Psikanalitik dinleme bu aşamada (ya tarihsel ya yapısal) devreye girer.

3

Bir dil olarak yapılanmış bilinçdışı, hem özel hem de örnek olabilecek türden bir dinlemenin, psikanalizin dinlemesinin nesnesidir.

Freud, “Psikanalistin bilinçdışı, hastanın görünür hale gelen bilinçdışı karşısında, tıpkı sesi yayan mikrofon karşısındaki telefon ahizesi gibi olmalıdır. Nasıl ki ahize, ses dalgalarından kaynaklanan telefon titreşimlerini ses dalgalarına dönüştürür, hekimin bilinçdışı da aynı biçimde, hastanın bilinçdışına kadar gelen türevleri yardımıyla, görünen çağrışımların yayıldığı bu bilinçdışını yeniden kurar”¹ der. Gerçekten de psikanalitik dinleme bilinçdışından bilinçdışına doğru gerçekleşir, konuşan bir bilinçdışından dinlediği varsayılan başka bir bilinçdışına. Böylece dile getirilen şey, bilinçdışındaki bir bilgidен çıkar ve bilgisi varsayılan başka bir özneye aktarılır. “Analiz edilene buyrulan temel psikanaliz kuralının bir benzeri” olarak düşündüğü bir şeyi kurmaya çalışırken Freud bu özneye hitap eder: “... Dikkatimizi dinlediğimiz şeylerin hiçbirine özel olarak vermemeli ve benim “yüzer halde” dediğim dikkat halini tüm duyduklarımıza yöneltmeliyiz. Böylece dikkatimizi korumak için harcadığımız çabayı kısmış ... ve her istekli dikkatin ayrılmaz bir parçası olan bir tehlikeden, yani önündeki malzemeden seçim yapma

1 “Hekimlere Tavsiye”, *la Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1970, s. 66.

tehlikesinden de kurtulmuş oluruz. Gerçekten de, insan dikkatini kasıtlı olarak bir yere sabitlediğinde olan budur; analist ona ilginç gelen bir noktayı belleğine kazır, bir başkasını dışarıda bırakır, bu seçim de beklentiler ve eğilimler tarafından dayatılır. Kaçınılması gereken tam da budur; seçimimizi beklentimize uydurarak, sadece zaten önceden bildiğimizi bulma riskine gireriz. Uygulamacı kendi eğilimlerine boyun eğerek kendisine sunulan her şeyi çarpıtır. Asla unutmayalım ki duyulan şeylerin anlamlılığı genellikle daha sonra ortaya çıkar.”

“Seanslar boyunca özellikle hiçbir şeyi ayırt etmeme zorunluluğu, gördüğümüz gibi, her türlü eleştiriye ve seçimi reddeder aklına gelenlerin hiçbirini ihmal etmemesini analiste dayatan kuralda karşılığını bulur. Hekim farklı davranarak, hastanın “temel psikanaliz kuralı”na itaatinin sağladığı yararların büyük bir kısmını yok eder. Hekime dayatılan kural şöyle ifade edilmelidir: Şu ya da bu hiçbir gücün gözlem yetisi üzerinde etkiye bulunmasına izin vermemeli ve bütünüyle “bilinçdışı belleği”ne güvenmeli ya da, basit teknik dille söyleyecek olursak, bir şeyleri tutup tutmayacağını bilmeye çalışmadan dinlemeli.”²

Bağlı kalması olanaksız değilse de zor olan, ideal kural. Freud’un kendisi bile ondan sapar. Ya keşfini desteklemek istediği küçük bir kuramı sınama kaygısıyla yapmıştır bunu, Dora vakasında olduğu gibi (baba ile ensest ilişkilerin önemini kanıtlamak isteyen Freud, Dora’nın Bayan K... ile eşcinsel ilişkilerinin oynadığı rolü gözardı eder). Bu aynı zamanda, Kurt Adam’ın tedavi sürecini etkilemiş olan kuramsal bir kaygıdır da. Bu vakada da Freud öylesine zorlayıcı olmuştur ki (Jung’la ters düştüğü bir tartışmada ek kanıtlar sağlamak söz konusuydu) ilkel sahneye ilişkin bütün malzeme, kendisinin belirlediği bir son tarihin baskısı altında elde edilmiştir. Ya da kendi bilinçdışındaki temsilleri tedavinin yürütülmesinde araya karışmıştır (Kurt Adam’da Freud bir kelebeğin kanatlarının rengini bir kadın giysisinin rengiyle birleştirir... Kendisinin on yedi yaşındayken âşık olduğu bir kızın giydiği elbisedir bu).

Psikanalitik dinlemenin özgünlüğü şundan ileri gelir: O, tarafsızlıkla bağlanmayı, yönelimin ertelenmesiyle kuramı bir-

birine bağlayan bu gel-git hareketidir: “Bilinçdışındaki arzunun kesinliği, arzunun mantığı, görünürde çelişen şu iki gereklığe, yani düzene ve tekillığe aynı anda saygı gösterene kendilerini açarlar ancak” (S. Leclair). Bu yer değiştirmeden (sesin çıktığı hareketi hatırlatmıyor değildir), psikanalist için asıl önemli olana “kulak vermesini” sağlayan bir yankı gibi bir şey doğar: Asıl önemli olan, “bilinçdışının önemli bir ögesinin tekil ve son derece duyarlı bir biçimde ısrar ettiği noktaya erişimi kaçırmamak” (ve hastanın da kaçırmamasını sağlamaktır). Psikanalistin dinlemesine kendini veren önemli bir öge olarak bu biçimde adlandırılan şey, bir terim, bir sözcük, bedenin bir hareketine gönderen bir harfler bütünüdür: Bir gösterendir.

Öznenin duyulabileceği, gösterene ait bu konakta bedenin hareketi her şeyden önce sesin kaynaklandığı harekettir. Sessizlik karşısındaki ses, tıpkı beyaz kâğıt üzerindeki yazı (grafik anlamda) gibidir. Sesin dinlenmesi başkasıyla ilişkiyi başlatır: Sayesinde başkalarını tanıdığımız ses (tıpkı bir zarfın üzerindeki yazı gibi) onların varoluş tarzını, neşesini ya da acısını, halini bize gösterir; onların bedeninin bir imgesini, ve daha da ötesinde, bütün bir psikolojiyi (sıcak bir sesle, beyaz bir sesle vb. konuşuruz) taşır. Kimi zaman bir konuşmacının sesi bizi onun söylediklerinin içeriğinden daha fazla çarpar ve bize ne söylediğini duymaksızın o sesin (modülasyonlarını ve uyumlu yönlerini dinlediğimize şaşıyoruz. Bu ayrışmanın, herkesin kendi sesini dinlediğinde yaşadığı yabancılaşma (kimi zaman da soğukluk) hissinde de biraz payı vardır kuşkusuz: Anatomimizin boşluklarından ve kütlelerinden boylu boyunca geçtikten sonra bize ulaşan ses bize kendimizin bozulmuş bir imgesini sunar, sanki bir ayna oyunuyla kendimize profilden bakıyor gibiyizdir.

“... Sözel zincirin tutarlılığını, daha doğrusu onun, dizilişinin hemen sonrasının her anındaki çoklu belirlenimini, ama aynı zamanda her zaman göndermeye hazır bir anlamın ortaya çıkışındaki değerinin her anındaki ertelenişini gözetmesi bakımından, ya da söz’de sessel değişime, kimi akustik çözümlemeye kendini uydurması bakımından işitme edimi aynı değildir: Tonal ya da fonetiktir, hatta müzikal güce sahiptir.”³ Bir dilin bir sesle bulunduğu

ve dinleyişini oraya vermesini bilene onun “greni” diyebileceğimiz şeyi dinlettiği bu çok belirli uzam olan şarkı söyleyen ses: Ses nefes değil, beden, ses madeninin sertleştiği ve parçalara ayırdığı yer olan gırtlaktan çıkan maddeselliğidir.

Konuşmanın bedenselliği olan ses, beden ve söylemin birbirine eklemlendiği yerdedir, dinlemenin gel-git hareketi de bu ikisinin aralığında gerçekleşir. “Birini dinlemek, onun sesini işitmek, dinleyen açısından beden ve söylemin aralığına açık bir dikkati gerektirir ve bu dikkat ne sesin izlenimi ne de söylemin ifadesi üzerine gerilir. İşitilmek için kendini bu dinlemeye veren şey böylece tam da konuşan öznenin söylemediği şeydir: Bedenini yer olarak söylemine bağlayan bilinçdışındaki yapı: Öznenin sözünde onun bütün tarihini yeniden güncel hale getiren etkin yapı” (Denis Vasse*). Psikanalizin niyeti budur: Öznenin tarihini onun sözünde yeniden kurmak. Bu bakış açısından, psikanalistin dinlemesi, kökenlere doğru uzanmış bir duruştur, bununla birlikte bu kökenler tarihsel olarak değerlendirilmezler. Gösterenleri kavramaya çalışan psikanalist, hastasının bilinçdışı olan dili “konuşmayı” öğrenir, tıpkı, dilin banyosuna atılan ve sesleri, heceleri, ses düzenlerini, sözcükleri kavrayan ve konuşmayı öğrenen çocuk gibi. Dinleme, sayesinde *infans*’ın** konuşan varlık haline geldiği, bu gösteren yakalama oyunudur.

Başkasının bilinçdışı olan dili duymak, onun tarihini yeniden kurmasına yardım etmek, bilinçdışındaki arzusunu bütünüyle soymak: Psikanalistin dinlemesi bir tanımaya varır: Başkasının arzusunun tanınmasına. O halde dinleme bir riski taşır: O kuramsal bir aygıtın korumasında gerçekleştirilemez, analiz edilen kişi, karşısında psikanalistin koltuğunun tepesinden kendisini nesnellikle korumaya aldığı bilimsel bir nesne değildir. Psikanaliz ilişkisi iki özne arasında kurulur. O halde başkasının arzusunun tanınması tarafsızlıkta, teveccühte ya da hoşgöründe kesinlikle sağlanamaz: Bu arzuyu tanımak demek, oraya girmek, oraya düşmek, sonunda kendini orada bulmak demektir. Dinleme sadece riski kabul etme koşuluyla varolabilir ve analizin ola-

* Fransız psikanalist. (ç.n.)

** Latince den geçen bu sözcük bugün çocuğun konuşma öncesi evresini anlatmak için kullanılır. (ç.n.)

bilmesi için onun uzaklaştırılması gerekiyorsa bu da kesinlikle kuramsal bir kalkan yardımıyla olmaz. Psikanalist, direğe bağlı Odysseus gibi “sirenlerin gösterisinin risk almadan ve sonuçlarını kabul etmeden tadını çıkar”amaz... “Bu gerçek şarkıda, ortak, gizli şarkıda, basit ve gündelik şarkıda, hemen tanımları gereken mucizevi bir şeyler vardı... bir kez duyulduğunda her sözde bir uçurum açan ve çok güçlü bir biçimde orada kaybolmaya davet eden uçurumun şarkısı.”⁴ Odysseus ve Sirenler miti başarılı bir dinlemenin ne olabileceğini söylemiyor; onu, denizci-psikanalistin ne pahasına olursa olsun kaçınmak zorunda olduğu kayalıkların arasında tersinden resmedebiliriz: Tayfalar gibi kulaklarını tıkamak, Odysseus gibi bir kurnazlık etmek ve korkaklık göstermek, ya da sirenlerin davetine yanıt vermek ve yok olmak. Böylece ortaya çıkan, artık dolaysız değil de yerinden oynamış, “mutlu, mutsuz, anlatıya ait” başka bir yolculuğun uzamına taşınmış, “artık dolaysız değil de anlatılan şarkı” olmuş bir şeydir. Anlatı, dolaylı, gecikmiş yapı: “Vaka”larını yazarken Freud da başka bir şey yapmaz. Mahkeme başkanı yargıç Schreber ve Dora, küçük Hans ve Kurt Adam aynı zamanda anlatıdır- lar (“romancı Freud”dan bile söz edilebilmiştir); onları bu şekilde (asıl anlamıyla tıbbi gözlemler anlatılar biçiminde yazılmamıştır) yazarken Freud şans eseri böyle yapmamış, aksine yeni dinlemenin kuramına göre davranmıştır: İmgelerledir onun işi.

Rüyalarda işitme duyusuna hiçbir zaman başvurulmaz. Rüya sıkı sıkıya görsel bir fenomendir ve kulağa yöneltilen şey görme duyusuyla algılanır: Denebilir ki, işitsel imgeler söz konusudur. Aynı biçimde, Kurt Adam’ın rüyasında “-kurtların- kulakları, bir şeye dikkat kesilen köpeklerinki gibi diktir”. Kurtların kulaklarının yöneldiği bu “bir şey” belli ki bir ses, bir gürültü, bir çığlıktır. Ama rüyanın dinleme ve bakış arasında gerçekleştirdiği bu “çeviri”nin de ötesinde bütünleyicilik ilişkileri kurulur. Küçük Hans atlardan korkuyorsa bu sadece ısırılmaktan korktuğu için değildir: “Korkuyorum çünkü ayaklarıyla patırtı yapıyor” der. “Patırtı” (Almancada *Krawall*), sadece yerde yatan atın tekme atarak yaptığı hareketlerin düzensizliği değil, aynı zamanda tüm bu hareketlerin neden olduğu gürültülerdir de. (Almancadaki *Kra-*

wall sözcüğü, görsel ve işitsel imgeleri bir araya getiren “kargaşa, ayaklanma, büyük gürültü” sözcükleriyle çevrilir.)

4

Psikanaliz eşliğinde bu kısa yolculuğu yapmamız gerekiyordu, bu olmaksızın, modern dinlemenin burada belirtilerin dinlenmesi ve göstergelerin dinlenmesi dediğimiz şeye (bu dinlemeler aynı anda varlıklarını sürdürseler bile) hangi açıdan hiç benzemediğini anlayamazdık. Çünkü psikanaliz, en azından, onu basit bir yorumbilgisinden olduğu kadar, günahın yerini alacak basit bir şey olan kökensel bir travmanın saptanmasından da ayıran, son zamanlardaki gelişimi içinde, dinlemeye ilişkin sahip olabileceğimiz fikri de dönüşüme uğrattıyor.

Hepsinden önce, yüzyıllar boyunca dinleme yönelimsel bir işitme edimi olarak (dinlemek, bütünüyle bilinçli olarak duymak *istemektir*) tanımlanabilmişken, bugünse bilinmeyen uzamları önüne katıp götürme gücü (ve neredeyse işlevi) taşıdığı kabul edilmektedir: Dinleme kendi alanı içinde sadece terimin konuya özgü anlamıyla bilinçdışını değil, aynı zamanda, eğer denebilirse, onun laik biçimlerini de içerir: Üstü kapalı, dolaylı, bütünleyici, geri kalmış: Dinlemenin çokanlamlılığın, çoklu belirlenimlerin, üst üste gelmelerin bütün biçimlerine açılması söz konusudur, doğru, biricik dinlemeyi buyuran Yasanın aşınması söz konusudur; tanımı gereği dinleme *uygulamalıydı*; bugün ondan genellikle talep edilen şey *görünmeye bırakmaktır*; ondan bu şekilde dönülüyor, ama tarihsel spiralın başka bir dönüşüne, *Pan’a ilişkin* bir dinlemenin kavranışına, tıpkı Eski Yunanlıların, en azından Diyonisosçuların kafalarındaki fikir gibi.

İkinci olarak, dinleme ediminin içerdiği roller eskisiyle aynı sabitliğe sahip değildir; artık bir yanda konuşan, kendini açan, itiraf eden, öbür yanda da dinleyen, susan, yargılayan ve onaylayan ya da cezalandıran yoktur; ama bu, örneğin analistin de hastası kadar konuştuğu anlamına gelmez; söz konusu olan, söylediğimiz gibi, onun dinlemesinin etkin olmasıdır,

bütün dilin tiyatro olarak işlev gördüğü arzusun oyununda yerini almayı üstlenir: Tekrarlamak gerek, dinleme konuşur. Buradan bir hareket belirir: Söze ait yerler kurum tarafından giderek daha az korunuyorlar. Geleneksel toplumlar iki dinleme yeri biliyorlardı, bunların ikisi de yabancılaşmıştı: Üstün küstah dinlemesi ve astın (ya da onların vekillerinin) kölece dinlemesi; bu paradigma bugün, kabul edelim ki henüz kaba ve belki de yetersiz bir tarzda itiraz görüyor: Dinlemeyi özgürleştirmek için sözü kendi kendine almak yeterli diye düşünülüyor – oysa özgür bir dinleme temelde hareketliliğiyle sözün sabit roller ağını dolaşıma sokan, değiştiren, dağıtan bir dinlemedir: Baştan eski dinleme yerlerini korumayı kabul edersek, özgür bir toplumu düşlemek olanaksız değildir: Bu yerler inananın, tilmizin ve hastanın yerleridir.

Üçüncü olarak, şurada ve burada (özellikle de işlevi genellikle ütopyacı olan sanatın alanında) dinlenen şey, bir tanımın ya da bir şifre çözmenin nesnesi olan bir gösterilenin gelişigüzel, dağılmanın kendisidir, gösterenlerin harelenmesidir, ki bu harelenme, anlamını hiç durdurmadan, sürekli yeni gösterenler üreten bir dinlemenin hareketine durmaksızın yeniden konur: Bu harelenme fenomenine *anlamlılık* [*signifiante*] denir (anlamlandırmadan [*signifiante*] ayrı): Bir klasik müzik parçası “dinlerken” dinleyici bu parçanın “şifresini çözmeye”, yani onun tıpkı belli bir çağa ait bir sarayın kuruluşu gibi bütünüyle kodlanmış (önceden belirlenmiş) kuruluşunu tanımaya (kültürüyle, özeniyle, duyarlılığıyla) davet edilir; ama Cage’in bir kompozisyonunu (sözcüğü etimolojik anlamıyla almak gerekir) “dinlerken”, her bir sesi birbiri ardına dinlerim, sözdizimsel yayılışıyla değil de ham anlamıyla ve dikey olarak: Dinleme kendi yapısını bozarken dışsallaşır, özneyi kendi “mahremiyet”inden vazgeçmeye zorlar. Bu durum, aralarındaki farkların dikkate alınması koşuluyla, “resim”den “metin”e çağdaş sanatın başka biçimleri için de geçerlidir; bu da elbette kopuvsuz olmaz; çünkü hiçbir yasa özneyi hazzını gitmek istemediği yerde almaya zorlayamaz (direnişinin nedenleri ne olursa olsun), hiçbir yasa dinlememizi bastıracak güçte değildir; dinleme özgürlüğü, konuşma özgürlüğü kadar gereklidir. Bu yüzden önemsiz görü-

nen bu kavram (dinleme eski ansiklopedilerde geçmez, kabul edilmiş hiçbir disipline ait değildir) nihayetinde biri kötü öbürü iyi şu iki modern tanrının karşı karşıya geldiği küçük bir tiyatro gibidir: İktidar ve arzu.

Encyclopédie Einaudi, Roland Havas
ile birlikte 1976'da kaleme alınmıştır.

Musica Practica

İki müzik vardır (en azından ben hep böyle düşündüm): Dinlenen ve çalınan. Bu iki müzik birbirinden bütünüyle farklı iki sanattır, her biri kendinde tarihini, sosyolojisini, estetiğini, erotiğini taşır: Aynı besteci dinlendiğinde önemsiz olabilirken çalındığında (kötü bile çalınsa) çok büyük olabilir: Schumann gibi.

Çalınan müzik pek az işitsel bir etkinliğe dayanır, özellikle ele ilişkindir (demek ki bir anlamda çok daha duyusaldır); bu, sizin ya da benim, yalnız başımıza ya da dostlar arasında, katılımcılardan başka dinleyici olmadan (yani her türlü yapmacıklık riskinden, histerik istekten uzakta) çalabileceğimiz müziktir; bu kaslara ilişkin bir müziktir; onayın sadece bir kısmı işitsel duyuyla ilgilidir: Sanki beden duyar gibidir –“ruh” değil; bu müzik “yürekten”¹ çalınmaz; piyanonun ya da nota sehпасının başındaki beden buyurur, yönetir, düzenler, okuduğunun transkripsiyonunu kendisi yapmak zorundadır: Ses ve anlam üretir: Yazılı mesajın ileticisidir, alıcısı, yakalayıcısı değil. Bu müzik ortadan kalkmıştır; ilk başta işsiz güçsüz sınıfa (aristokrasi) bağlı olduğundan burjuva demokrasisinin ortaya çıkışıyla birlikte yavanlaşarak dünyevi bir ayine dönüştü (piyano, genç kız, salon, noktürn); daha sonraysa silindi (bugün kim piyano çalıyor?). Batı’da çalınan müziği görmek için başka bir kesimin, başka bir repertuarın, başka bir çalgının tarafına bakmak gerekir (gençler, şarkı, gitar). Aynı anda edilgen, alıcı, sese dayalı müzik *asıl* müzik haline geldi (konser, festival, disk, radyo müziği): Çalmak söz

1 *Par cœur*: Aynı zamanda “ezberden” anlamına da gelir. (ç.n.)

konusu değil artık; müzik etkinliği artık hiç de elle, kaslarla, yorgunmayla ilişkili değil, aksine sadece sıvı, akıcı, Balzac'ın kullandığı bir sözcüğü tekrarlayacak olursak, "yağlayıcı"dır. İcracı da değişti. Teknik yetersizlikten çok bir tarzla tanımlanan rol olarak amatör artık hiçbir yerde bulunmuyor; eğitimleri kamuoyuna bütünüyle kapalı olan (müzik eğitiminin sorunlarını artık kim biliyor?) profesyoneller, saf uzmanlar, içimizde doyumu değil, arzuyu, o müziği *yapma* arzusunu sarstığı için değerini hâlâ bir Lipati'de, bir Panzera'da tanıyabildiğimiz bu mükemmel amatör tarzını temsil etmiyorlar artık. Sonuç olarak, önce müzik oyuncusu vardı, sonra yorumcu (büyük romantik ses), en sonunda da izleyiciden bilgilendirici olanı da dahil olmak üzere her türlü etkinlik yükünü alan ve müzik düzeninde *yapmanın* düşüncesini bile ortadan kaldıran teknisyen var.

Beethoven'ın yapıtı bana bu tarihsel sorunla ilişkili gibi görünüyor, bir anın (amatörden yorumcuya geçiş) basit bir ifadesi olarak değil, Beethoven'ın hem öğelerini kendinde topladığı hem de çözümünü gösterdiği bir uygarlık hastalığının güçlü türü olarak. Bu muğlaklık, Beethoven'ın oynadığı iki tarihsel rolün muğlaklığıdır: Bütün 19. yüzyılın ona oynattığı mitsel rol ve çağımızın kabul etmeye başladığı modern rol (burada Boucourechliev'e* gönderme yapıyorum).

Vincent d'Indy'nin** yaptığı gibi Beethoven'ı bir tür gerici yobaz ve Yahudi düşmanı olarak gösteren kimi saçma imgeleleri saymazsak, 19. yüzyıl için Beethoven müzikteki ilk *özgür* kişi olmuştur. Onunla birlikte ilk kez bir sanatçı birbirini izleyen *üsluplara* sahip olmakla övülmüştür; dönüşüm hakkı ona tanınmıştır; kendisinden, ya da daha derin bir biçimde, dilinden tatmin olmayabilmiştir, yaşamı boyunca kodlarını değiştirebilmiştir (Beethoven'ın üç üslubuyla ilgili Lenz'in*** verdiği naif ve coşkulu imge böyle der); yapıtın bir hareketin, bir güzergâhın izi haline geldiği andan itibaren de yerini yazgı fikrine bırak-

* André Boucourechliev (1925-1997): Bulgar kökenli Fransız besteci. (ç.n.)

** Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851-1931): Fransız besteci ve piyano hocası. (ç.n.)

*** Wilhelm von Lenz (1808-1883): Rus müzik yazarı, eleştirmen ve devlet adamı. (ç.n.)

mıştır; sanatçı “hakikat”ini arar, bu arayış da kendinde bir düzen, içeriğinin gösterdiği değişimlere karşın, ya da en azından okunabilirliği sanatçının bir tür tümlüğünden beslenen, bütünsel biçimde okunabilir bir mesaj haline gelir: Kariyeri, aşkları, fikirleri, kişiliği, sözleri anlam çizgileri haline gelir: Bir Beethoven biyografisi doğmuştur (şöyle de denebilmelidir: Bir biyomitoloji); sanatçı eksiksiz bir kahraman olarak üretilmiştir, bir söylemle (bir müzisyen için nadir rastlanan bir durum), bir efsaneyle (düzinelerce anekdotlar), bir ikonografiyle, bir ırkla (sanatın Titanları ırkıyla: Michelangelo, Balzac) ve ölümcül bir belayla (kulaklarımızın hazzı için yaratan kişinin sağırlığı) donanmıştır. Tam anlamıyla yapısal çizgiler romantik Beethoven’ın (hem müzikal hem de psikolojik olan muğlak çizgiler) karşılık geldiği bu anlam sistemiyle daha sonra birleşmiştir: Yoğunluğa ilişkin karşıtlıkların uç noktadaki gelişimi (*piano*’ların ve *forte*’lerin anlamlı karşıtlığı. Bu karşıtlığın tarihsel önemi belki de gereğince kabul görmemiştir çünkü sonuçta evrensel müziğin sadece çok küçük bir parçasını belirtir ve adı oldukça anlamlı olan bir çalgının, yani *piano-forte*’nin icadına karşılık düşer), melodinin, yaratıcı huzursuzluğun ve kaynamanın simgesi olarak algılanan patlaması, vuruşların ve cümle sonlarının güçlü biçimde tekrarlanması (kapıyı çalan yazgının naif imgesi), sınırların deneyimi (söylemin geleneksel parçalarının bırakılması ya da sırasının değiştirilmesi), müzikal hayallerin üretilmesi (senfoniden yükselen insan sesi): Tüm bunlar kolayca metaforik olarak sahte felsefi değerlere dönüştürülebilirdi, bununla birlikte müzikal açıdan kabul edilebilir olurdu çünkü her zaman Batı’nın temel kodu olan tonallığın yetkesi altında açılıyordu.

Oysa bu romantik imge (ki sonuçta belli bir *uyumsuz ses* onun anlamını oluşturuyordu) icraya ilişkin bir rahatsızlık üretir: Amatör, Beethoven’ın müziğine egemen olamaz, teknik zorluklardan dolayı değil, önceki *musica practica*’nın tam da kodunun ortadan kalkmış olmasından dolayı; bu koda göre, icracıya rehberlik eden düşsel (yani bedensel) imge –tonun içsel olarak yükseltildiği ya da alçaltıldığı– bir şarkı imgesiydi; Beethoven ile birlikte mimetik itki (müzikal düş kendini özne olarak icranın senaryosuna yerleştirmekten ibaret değil midir?) orkestral hale

gelir; o halde tek bir ögenin (insan sesi ya da ritim) fetişizminden kurtulur: Beden bütünsel olmak ister; böylece içtenci ya da yakın bir *yapma* fikri ortadan kaldırılmış olur: Beethoven çalmayı *istemek*, kendini orkestra şefi olarak tasarlamak demektir (kim bilir kaç çocuğun hayalidir bu? Pan'ın etkisinin göstergelerinin pençesindeki kim bilir kaç şefin totolojik düşüdür?). Beethoven'ın yapıtı amatörü bırakır ve ilk anda yeni romantik tanrı olan yorumcuyla çağırır gibi görünür. Bununla birlikte burada yeni bir düş kırıklığı söz konusu: Beethoven'ı kim (hangi solist, hangi piyanist?) iyi çalar? Sanki bu müzik sadece bir "rol" ve onun yokluğu arasında, aldatici *demiurgos*'luk ve sadelik adı altında yüceltilen bilgece bayağılık arasında seçim yapmaya izin veriyor.

Belki de Beethoven'ın müziğinde *işitilemez* bir şey vardır (*tam* yeri *işitme* olmayan bir şey). Burada ikinci Beethoven'la buluşuyoruz. Bir müzisyenin bütünüyle rastlantı eseri ya da dokunaklı yazgısı sonucunda (ikisi de aynı şeydir) sağır olması olanaksızdır. Beethoven'ın sağırılığı bütün anlamlılığın yerleştiği eksikliği gösterir: Soyut ya da içsel değil, eğer denebilirse, duyuşsal bir anlaşılabilirlikle, duyuşsal nitelik taşıyan anlaşılabilirlikle donanmış bir müziğe havale eder. Bu kategori tam anlamıyla devrimcidir, onu eski estetiğin terimleriyle düşünemeyiz; buna uyan yapıt ne her zaman kültürel olan saf duyuşsallıkla ne de gelişimin (retorik, tematik) düzeni olan düşünülür düzene göre kavranabilir; o olmaksızın ne modern metin ne de çağdaş müzik kabul edilebilir. Boucourechliev'in çözümlemelerinden beri biliyoruz ki bu Beethoven örnek olacak biçimde *Diabelli Varyasyonları*'nın Beethoven'ıdır. Bu Beethoven'ı (ve onun başlattığı kategoriye) kavramayı sağlayacak işlem ne icradır ne de dinleme, bu işlem okumadır. Bu, Beethoven'ın bir partisyonunun karşısına geçmek ve ondan içsel bir dinleme edinmek anlamına gelmez (bu da eski animist fantazmanın parçasıdır); bu, ister soyut ister duyuşsal kavrayış olsun, bu müziğin karşısında, yer değiştirmeyi, gruplamayı, birleştirmeyi, kurmayı, kısacası –sözcük fazla yıpranmış değilse eğer– yapılandırmayı (bu, klasik anlamıyla inşa etmekten ya da yeniden inşa etmekten çok farklıdır) bilen bir *performansçının* durumuna, daha doğrusu etkinliğine yerleşmek demektir. Nasıl ki modern metnin okunması (en azından ileri sürülebildiği, talep

edilebildiği haliyle) bu metni alımlamak, bilmek ya da hissetmek demek değil de onu yeniden yazmak, onun yazılışını yeni bir kayıt üzerinden katetmekse, aynı biçimde bu Beethoven'ı okumak da onun müziğini *gerçekleştirmek* [opérer], bilinmeyen bir *praxis*'e çekmek (buna uygundur) demektir.

Böylece tarihsel diyalektiğin hareketiyle değişikliğe uğramış belli bir *musica practica* bulabiliriz. Eğer ürünü konser salonuyla ya da radyo yayının yalnızlığıyla sınırlandırırsak beste yapmak neye yarar? Beste yapmak, en azından eğilimsel olarak, *yaptırmaktır*, duyurmak değil, yazdırmaktır: Müziğin modern yeri salon değil, müzisyenlerin bir ses kaynağından öbürüne çoğunlukla göz kamaştırıcı olan bir oyun içinde göçtüğü sahnedir: Çalan biziz, doğru, hâlâ vekâleten çalışıyoruz; ama konserin, hiçbir düşün ve düşselliğin, kısacası hiçbir "ruh"un dışarı taşmadığı ve tüm müzikal yapmanın, *hiçbir şeyi dışarıda bırakmayan* bir *praxis* içine çekildiği özel bir atölye olduğunu –daha sonra?– düşleyebiliriz. Çalınmayan belli bir Beethoven'ın dile getirmemizi öğrettiği ütopya budur – onda geleceğin bir müzisyenini önceden sezmemizi olanaklı kılan budur.

1970, *L'Arc*.

Ses Greni

Benveniste'e göre dil, başka bir göstergeler sistemini *yorumlayabilen* tek göstergeler sistemidir (bununla birlikte, öyle sınır yapıtlar da olabilir ki bir sistem kendi kendisini yapıt boyunca yorumluyor gibi görünür: *Füg Sanatı*). O halde dil, müziği yorumlamak zorunda kaldığında nasıl sıyrılır işin içinden? Ne yazık ki pek sıyrılamıyor gibi görünüyor. Çevremizde yapılan müzik eleştirisine (ya da müzik "üstüne" sohbetlere: Bu ikisi çoğunlukla aynı şeydir) bir baktığımızda açıkça görüyoruz ki yapıt (ya da yapıtın icrası) sadece en yoksul dil kategorisi olan sıfat kategorisi altında bir çeviri işlemine tabi tutuluyor. Müzik, doğal bir eğilim sonucu, hemen bir sıfat alan bir şeydir. Sıfat kaçınılmazdır: Bu müzik *budur*, bu *çalış şudur*. Kuşkusuz, bir sanatı bir konu (makale için, sohbet için) haline getirdiğimiz anda geriye kalan tek iş ona yüklem eklemek oluyor; ama müzik söz konusu olduğunda bu yükleme zorunlu olarak en basit, en bayağı biçim olan belgeç biçimini alıyor. Doğal olarak, zayıflıktan ya da büyülenmişlikten tekrar tekrar dönülen bu belgeç (küçük topluluk oyunu: Tek bir sıfat kullanmadan müzikten konuşun), ekonomik bir işleve sahiptir: Yükleme her zaman öznenin hayal gücünü onu tehdit eden kayıptan koruyan bir siperdir: Kendine bir sıfat edinmiş ya da bir sıfat verilmiş kişi kimi zaman yaralanmış kimi zaman ödüllendirilmiştir, ama her zaman için *kurulmuştur*; müziğin, işlevi onu dinleyen özneyi yatıştırmak, kurmak olan bir hayal gücü vardır (müziğin tehlikeli olduğu anlamına mı gelir bu – Platon'un eski fikri? Hazza, kayba elverişli olarak? Etnografik ve

güncel birçok örnek bunu kanıtlıyor gibidir) ve bu hayal gücü dile hemen sıfat yoluyla gelir. Burada bir tarih dosyası derlemek gerekirdi çünkü sığata dayalı eleştirii (ya da yüklemeye dayalı yorum) çağlar boyunca belli kurumsal özellikler kazanmıştır: Ne zaman bir müzik *ethos*'u ileri sürölse, yani ne zaman ona düzeni olan (doğal ya da sihirli) bir anlam tarzı atfedilse, müzikal sıfat gerçekten de yasal hale gelir: Eski Yunanlılarda, her makamın kodlanmış bir ifadeye bağlandığı (sert, ağırbaşlı, gururlu, yiğitçe, ağır, görkemli, kavgacı, eğitici, kibirli, gösterişli, sızlanan, kibar, sefih, şehvetli) dolaysız biçimde sıfat niteliğinde olan şey, düzantalsal yapısı içindeki müzik *diliydi* (rastlantısal yapıt değil); yapıtın bölümlerinin basitçe gösterilmesinin (*allegro, presto, andante*) yerine ya da onlara ek olarak gitgide daha rafine bir hal alan duygusal, şiirsel yüklemeleri koyan, Schumann'dan Debussy'ye varıncaya dek Romantiklerse, kodun izini silikleştirmek ve yüklemlemenin "özgür" niteliğini geliştirmek için bunları ulusal dillerinde söylüyorlardı (*sehr kräftig, sehr präcis, spirituel et discret*, vd.).

Sığata mahkûm muyuz? Şu ikileme sıkışmış durumda mıyız: Ya yüklemlelenebilir olacak ya da dile getirilemez? Hiç sıfat kullanmadan müzikten konuşmanın –sözel– araçlarının olup olmadığını görmek için müzik eleştirisinin aşağı yukarı tamamına bakmak gerekirdi, bu, sanıyorum ki hiç yapılmadı ve, bununla birlikte, burada bunu yapmak için ne niyetimiz ne de araçlarımız var. Söylenilecek olan şudur: Müziğe ilişkin açıklamayı kovmak ve onu yüklemlemenin kaçınılmaz yazgısından özgürleştirmek için bir şans elde etmek istiyorsak bunu sığata karşı savasarak (dilimizin ucuna gelen sıfatı ad ya da fiil dolayımıyla türeterek) yapamayız; müzik üstüne dili doğrudan değiştirmeye çalışmak yerine, kendini söze sunduğu haliyle müzik nesnesinin kendisini değiştirmek gerekir: Onun algılanma ya da anlaşılma düzeyini değiştirmek gerekir: Müzik ile dilin temas ettikleri belirsiz sınırın yerini değiştirmek gerekir.

İşte bu yer değiştirmenin ana hatlarını belirtmek istiyorum, bütün müzik için değil, sadece söylenen müziğin bir parçası (*Lied* ya da *melodi*) için: *Bir dilin bir insan sesiyle buluştuğu son derece kesin uzam (tür).* Hemen bu gösterene, ki onun düzeyin-

de *ethos*'un çekiciliği ortadan kaldırılabilir –ve sıfattan da kurtulunabilir sanıyorum, bir ad vereceğim: Bu ad *grendir*: Ses, dil ve müzikle birlikte ikili bir duruşta, ikili bir üretimde olduğu sürece ses *grenidir*.

“*Gren*” derken demek istediğim elbette, şarkı dinlerken sürekli olarak yaşadığım bireysel bir hazzın görünürdeki soyut eğimi, olanaksız özeti olacaktır sadece. Bu “*gren*”i vokal müziğin kabul edilmiş değerlerinden kurtarmak için ikili bir karşıtlıktan yararlanacağım: Bunlardan birincisi feno-metin ve geno-metin’in kuramsal karşıtlığı (Julia Kristeva), ikincisiyse birini çok sevdiğim (artık onu duyamasak da) öbürünüyse çok az sevdiğim (sadece onu duysak da) iki şarkıcının paradigmatik karşıtlığı: Panzëra ve Fischer-Dieskau (bunlar elbette ki sadece şifre: Ne birini göklere çıkarıyorum ne de öbürünü yerin dibine batırıyorum).

*

Bir Rus basını dinleyin (Kilise bası: Çünkü opera, söyleyen sesin bütünüdür dramatik anlatımsallığa katıldığı bir türdür: Pek az anlamlı *gren* halindeki bir ses): Orada bir şey vardır, görünür haldedir ve inatçıdır (sadece *onu* duyarız) sözlerin anlamının, biçiminin (dua), *melismanın* ve icra tarzının da ötesindedir (ya da berisinde): Aynı tek hareketle oyukların, kasların, mukozaların, kıkırdakların ve Slav dilinin derininden, sanki icracının ve söylediği müziğin etini aynı deri kaplıyormuşçasına, kulaklarınıza taşınan, doğrudan kilise okuyucusunun bedeni olan bir şey. Bu ses kişisel değildir: Kilise okuyucusuyla, onun ruhuyla ilgili hiçbir şey anlatmaz; özgün değildir (bütün Rus kilise okuyucuları kabaca aynı sese sahiptir), ama aynı zamanda bireyseldir: Bir bedeni bize duyurur, bu bedenin elbette bir medeni hali, “*kişiliği*” yoktur ama yine de ayrı bir bedendir; her şeyden önce de bu ses *doğrudan bir biçimde* simgesel olanı anlaşılır olanın, ifade edilebilir olanın üstünden taşır: İşte bir paket gibi önümüze atılmış bir halde Tanrı, onun fallik önemi. “*Gren*” şu olacaktır: Anadilini konuşan bedenin maddiliği: Belki de harf, neredeyse kesin bir biçimde anlamlılık.

O halde şarkıda (bu ayrımı tüm müziğe yaymayı bekleyerek) Julia Kristeva'nın sözünü ettiği iki metin de ortaya çıkar. *Feno-şarkı* (bu yer değiştirmeyi kabul ederseniz) şarkı olarak söylenen dilin yapısından, türün yasalarından, melismanın kodlanmış biçiminden, bestecinin bireysel kullanımından, yorumun üslubundan kaynaklanarak beliren tüm fenomenleri, tüm hatları içine alır: Kısaca, icrada iletişimin, temsilin, ifadenin hizmetinde olan her şeyi: Gündelik olarak sözü edilen şey, kültürel değerlerin (itiraf edilen beğenilerin, modaların, eleştirel söylemlerin konusu) dokusunu biçimlendiren şeydir, doğrudan doğruya bir dönemin ideolojik kandırmacalarının ("öznellik", "anlatımsallık", "dramatizm", bir sanatçının "kişiliği") üzerine eklemlenen şeydir. *Geno-şarkı* ise şarkı söyleyen ve düz biçimde söyleyen sesin hacmidir, anlamlandırmaların "dil'in içinden ve hatta maddiliğinde" filizlendiği uzamdır; bu, iletişime, temsile (duyguların temsiline), ifadeye yabancı, anlamlı bir oyundur; ezginin gerçekten dili işlediği yer üretimin bu zirvesidir (ya da dibidir) – işlediği, dilin söylediği şey değil, ses-göstergelerinin, harflerinin cinsel hazzıdır: Dilin nasıl çalıştığını ve bu çalışmayla özdeşleştiğini araştırır. Çok basit ama ciddiye almak gereken bir sözcükle, dilin *diksiyon*udur.

Feno-şarkı açısından, Fischer-Dieskau kuşkusuz reddedilemez bir sanatçıdır; yapıya ilişkin (semantik ve lirik) her şeye uyar; bununla birlikte hiçbir şey baştan çıkarmaz, hiçbir şey haz almaya sürüklemeyi; son derece zengin anlatımlı bir sanattır bu (diksiyon dramatiktir, duraklar, nefes sıkışmaları ve bırakmaları tutku sarsıntıları gibi etkide bulunur) ama bu halde bile asla kültürün dışına çıkmaz: Burada şarkıya eşlik eden ruhtur, beden değil: Bedenin bir duygu hareketiyle değil de "düşünce belirten jest"le¹ müzik diksiyonuna eşlik etmesi, işte zor olan budur; bütün müzik pedagojisi ses "greni" kültürünü değil de onun yayınının duygusal tarzlarını öğrettiği için: Bu, nefes mitidir. Şan profesörlerinin bütün şarkı sanatının nefese hâkim olmada, nefesi doğru kullanmada yattığını vahyettiklerini duyduk! Nefes,

1 "Bu yüzden beni okumanın en iyi yolu, okumaya kimi uygun beden hareketleriyle eşlik etmektir. Söylenmeyen yazıya karşı, yazılı olmadan söylenene karşı. Düşünce belirten jestin yanında olarak." (Philippe Sollers, *Lois*, s. 108.)

pneuma'dır, şişen ya da kırılan ruhtur, sadece nefese ilişkin tüm sanat da gizli bir biçimde gizemli bir sanat olma olanağına sahiptir (kitlesel olarak üretilen uzunçalar ölçeğinde dümdüz edilmiş bir gizemliliktir bu). Akciğer (kedilere ciğer!), saçma bir organ, şişiyor ama kalkmıyor: Anlamlandırmanın patladığı, ruhu değil de hazzı ortaya çıkardığı yer, ses metalinin sertleştiği ve parçalandığı yer olan gırtlaktır, maskededir. Fischer-Dieskau'da sadece akciğerleri duyduğumu sanıyorum, dili, hançereyi, dişleri, çeperleri, burnu asla duymuyorum. Buna karşın Panzéra'nın bütün sanatı harflerdeydi, bağırışında değil (basit bir teknik nitelik: Onun *nefes alışını* değil sadece cümleyi *kesişini* duyardık). Aşırı noktaya varmış bir düşünce, sözcelemenin prozodisini ve Fransız dilinin sessel işleyişini düzenliyordu; önyargılar (genel olarak hitabet ve kilise diksiyonundan kaynaklanıyorlardı) tersine döndüler. Basite kaçarak dilimizin (semitik bir dil olmadığı halde) anahtarı olduğunu düşündüğümüz ve *anlamın açıklığını sağlamak için* "eklemleme"yi, ayrıştırmayı, tumturaklı bir biçimde söylemeyi dayattığımız ünsüzlerin yerine, Panzéra tam aksine, birçok yerde, onları *aşındırmayı*, onlara uzun süreden beri yaşayan, işlev gören ve çalışan bir dilin yıpranmışlığını vermeyi, onları hayranlık uyandıran ünlünün sadece bir sıçrama tahtası haline getirmeyi öneriyordu: Dilin işlevselliği (açıklık, canlılık, iletişim) değil, "hakikati" buradaydı; ünlülerin oyunu da bütün anlamlılığın (şehevi olabilecek şeydeki anlam budur) alıcısı oluyordu: Dar ve geniş söylenen e'lerin karşıtlığı (ki çekim yaparken son derece gereklidir), dilimizin Latince'den almadığı, ünlülerin en Fransız'ı ü'nün neredeyse *elektronik* ölçüde diyeceğim saflığı (sesi öylesine gerilmiş, yükselmiş, gözler önüne serilmiş, tutulmuş haldedir); aynı biçimde, Panzéra r'lerini şarkıcının normlarının ötesine –bu normlardan vazgeçmeden– taşıyordu: r'leri yuvarlaktı kesinlikle, tüm klasik şarkı sanatında olduğu gibi, ama bu yuvarlamada köylü ya da Kanadalı hiçbir şey yoktu; bu yuvarlama soyuttu, hem bütünüyle soyut (titreşimin metalik kısalığından dolayı) hem de bütünüyle maddi (hareket halindeki gırtlığa görünür biçimde kök salmış olmaktan dolayı) bir harf-sesin paradoksal durumuydu. Bu sessellik [*phonétique*] (Bunu algılayan sadece ben miyim? Sesin içinde başka sesler de mi duyuyorum?

– Ama sanrılı olmak insan sesinin hakikati değil midir? İnsan sesinin bütün uzamı sonsuz bir uzam değil midir? Saussure’ün anagramlar üstüne çalışmasının anlamı kuşkusuz budur), işte bu sessellik anlamlılığı tüketmez (o tüketilemez bir şeydir); en azından, bütün bir kültürün şiir ve onun ezgisine yönelttiği *anlatımsal indirgeme* denemelerini durduran bir hamle ortaya koyar.

Bu kültürü tarihlemek, tarihsel olarak belirlemek için fazla bir şey gerekmeyecektir. Fischer-Dieskau bugün aşağı yukarı özellikle plağa kaydedilen bütün şarkılarda egemen durumda; o her şeyi kaydetti: Eğer Schubert’i seviyorsanız ve Fischer-Dieskau’yu sevmiyorsanız bugün Schubert size *yasaktır*: Asla şikâyet edilmese de, kitle kültürüne niteliğini veren bu olumlu sansüre (doyuma ulaşmaktan dolayı) bir örnek; bu belki de, onun “gren”siz, önemli bir ağırlığı olmayan bir sesin taşıdığı, canlı, dramatik, *duygusal olarak açık* sanatının *ortalama* bir kültürün talebine karşılık gelmesindendir; dinlemenin yayılmasıyla ve icranın ortadan kaybolmasıyla (artık amatörler yok) tanımlanan bu kültür elbette ki sanat istiyor, müzik istiyor, yeter ki bu sanat, bu müzik açık olsun, bir duyguyu “dile getirsin” ve bir gösterileni temsil etsin (şiirin “anlam”ı): Hazzı (onu bilinen, kodlanmış bir duyguya indirgeyerek) aşıl原因 ve özneyi, müzikte *söylenabilir* olanla uzlaştıran sanat: Vaaz verircesine Okulun, Eleştirinin, Kanının söyledikleriyle. Panzéra bu kültüre ait değil (plağın ortaya çıkışından önce şarkı söylediğinden, ait olamazdı da; öte yandan, eğer günümüzde şarkı söyleseydi sanatının kabul göreceğinden, ya da hatta sadece *algılanabileceğinden* kuşkuluyum); iki savaş arasında çok güçlü olan egemenliği sadece içsel, Tarih’ten ayrı hale gelişini tamamlayan burjuvalara özgü (yani asla küçük burjuva olmayan) bir sanatın egemenliğiydi, –çok iyi bilinen bir bozulmayla yapıyordu bunu; ve belki de, kesinlikle ve görüldüğünden daha az paradoksal bir biçimde, bu sanat *zaten* marjinal, seçkinlere özgü olduğundan, anlamlılığın izlerini taşıyabilmiş, anlamlandırmanın zorbalığından kaçabilmiştir.

*

Sesin “greni” onun tınısı değildir – ya da sadece tınısı değildir; onun açtığı anlamlılık kesinlikle en iyi biçimde sadece müziğin ve başka bir şeyin, yani dilin (ve kesinlikle iletinin değil) sürtüşmesiyle tanımlanabilir. Şarkının konuşması, daha doğrusu, *yazması* gerekir, çünkü geno-şarkı düzeyinde üretilen şey sonuçta yazıdır. Dilin şarkı olarak söylenen bu yazısı, bana göre, Fransız *melodi*’sinin kimi zaman gerçekleştirmeye çalıştığı şeydir. Alman *Lied*’inin de Romantik şiir aracılığıyla Alman diline aynı derecede sıkı sıkıya bağlı olduğunu elbette biliyorum; Schumann’ın şiir kültürünün çok büyük olduğunu ve aynı Schumann’ın Schubert hakkında, eğer daha uzun yaşasaydı bütün Alman edebiyatını besteleyeceğini söylediğini biliyorum; ama yine de, *Lied*’in tarihsel anlamının müzik tarafında aranması gerektiğine inanıyorum (sadece popüler kökenleri nedeniyle olsa da). Buna karşın, Fransız *melodi*’sinin tarihsel anlamı, işte bu Fransız dilinin belli bir kültürüdür. Bilindiği gibi ülkemizin Romantik şiiri metinden çok hitabete dayanır; ama şiirimizin tek başına yapamadığını kimi zaman *melodi* onunla birlikte yapmıştır; dili şiir üzerinden çalıştırmıştır. Bu çalışma (burada kabul ettiğimiz özgüllüğünde) daha küçük çaptaki şairler, küçük burjuva romansı modeli ve salon alışkanlıkları açısından fazla gönül alıcı olan günümüzdeki *melodi* üretimi yığnında görünür halde değildir; ama kimi yapıtlarda tartışmasız olarak vardır: Antolojik olarak (diyelim ki biraz da şans eseri) Fauré ve Duprac’ın kimi *melodi*’lerinde, Fauré’nin (prozodili) son döneminde bütününü ve Debussy’nin vokal yapıtlarında (*Pelléas* dramatik biçimde söylendiğinden genellikle kötü söylense de). Bu yapıtlara konan şey, müzikal bir üsluptan fazlasıdır, dil üstüne (eğer denebilirse) pratik bir düşünmedir [*réflexion*]; dilden şiire, şiirden *melodi*’ye ve *melodi*’den onun icrasına ilerleyen bir biçimde yükselme vardır. Bu, –Fransız– *melodi*’sinin müzik tarihine çok az, ama metin kuramına çok bağlı olduğu anlamına gelir. Yine burada da gösteren yeniden dağıtılmalıdır.

Şarkı olarak söylenen iki ölümü karşılaştıralım – ikisi de son derece ünlüdür bunların, Boris’e ve Mélisande’a aittirler. Moussorgsky’nin niyeti ne olursa olsun Boris’in ölümü *canlı bir anlatıma sahiptir*, ya da isteriktir, hangisini tercih ederseniz; duygulu, tarihsel içeriklerle dolar taşar; bu ölümün bütün icraları

ancak dramatik olabilir; bu feno-metnin zaferidir, anlamlılığın, ruh gösterileni altında boğulmasıdır. Buna karşın Mélisande sadece *prozodili olarak* ölür; iki uç birbirine bağlanır, örülür: Düzanlamın kusursuz anlaşılabilirliği ve sözcelemenin salt prozodili kesilişi: İkisinin arasında, insana iyi gelen, Boris'i dolduran bir oyuk: *Pathos*, yani, Aristoteles'e göre (neden olmasın?) *insanların konuştuğu, hayal ettiği haliyle* güçlü duygulanım, kabul edilen ölüm fikri, *bilindik ölüm*. Mélisande *gürültü çıkarmadan* ölür; bu ifadeyi sibernetik anlamıyla anlayalım: Göstereni hiçbir şey rahatsız etmez, böylece tekrarlara gerek kalmaz; işlevi şarkıcının anlatımının canlı olmasını engellemek olan bir dil-müzik üretimi söz konusudur. Rus basında olduğu gibi, simgesel olan (ölüm) hemen (dolayım olmadan) önümüze atılır (bu, anlatımı canlı olmayanın sadece soğuk, zihne ilişkin olduğunu söyleyen genel kabul görmüş fikri engellemek için yapılır; Mélisande'ın ölümü "hareket eder"; bu, onun gösteren zincirinde bir şeyi hareket ettirdiği anlamına gelir).

Fransız *melodi'si* birçok nedenden dolayı ortadan kayboldu (dibe vurdu da denebilir), ya da bu ortadan kayboluş en azından birçok biçimde kendini gösterdi; sınıfsal kökeninin bir parça komik biçimi olan salon kökeninin imgesi altında ezildi kuşkusuz; "iyi" kitle müziği (plaklar, radyo) ya daha dokunaklı orkestrayı (Mahler'in şansı) ya da piyanodan daha az burjuva çalgıları (klavsen, trompet) tercih ederek onu ardında bıraktı. Ama hepsinden önce bu ölüm, çok daha geniş ve müzik tarihiyle ya da müzik beğenisiyle pek az ilgisi olan tarihsel bir fenomene eşlik eder: Fransızlar dillerini terk ediyorlar. Ama terk ettikleri, soylu değerlerin (açıklık, zarafet, doğruluk) norma bağlı bütünü olan dil değil –ya da en azından, bu konuda pek az kaygılanıyoruz, çünkü bunlar kurumsal değerler–, haz, doyum alanı olarak, dilin *boş yere*, yani sapkınlık içinde (burada, dilin prozodili ve ölçülü çalışmasını yeniden sahneye koyan, Philippe Sollers'in son metni *Lois'nın* [Yasalar] tekilliğini –yalnızlığını– anımsayalım) çalıştığı yer olarak dildir.

*

“Gren”, şarkı söyleyen sesteki, yazan eldeki, icra eden organdaki bedendir. Eğer bir müziğin “gren”ini algılar ve bu “gren”e kuramsal bir değer atfedersem (bu, metnin yapıtta yükselişidir), kaçınılmaz bir biçimde yeni bir değerlendirme tablosu yapıyor olurum. Bu tablo bireyseldir kuşkusuz, çünkü söyleyenin ya da çalanın bedeniyle ilişkimi dinlemeye kararlıyım ve bu ilişki de erotiktir ama hiçbir biçimde “öznel” değildir (bende dinleyen psikolojik “özne” değildir; onun umduğu doyum onu güçlendirmeyecektir –ifade etmeyecektir–, ama aksine kaybedecektir). Bu değerlendirme yasaya bağlı olmadan gerçekleşecektir: Kültürün, ama aynı zamanda kültüre karşı olanın da yasasını bozacaktır; “seviyorum” ya da “sevmiyorum”un ardında gizlenen bütün değeri öznenin ötesinde geliştirecektir. Özellikle şarkıcılar, beni seçmeyen birini seçmek söz konusu olduğundan, fahişeliğe ait denebilecek iki kategoride dizilecekler: O halde az tanınan, ikincil önemde, unutulmuş, belki de ölmüş filanca sanatçıyı özgürce yüceltirken kabul görmüş filanca yıldıza da (örnek vermeye gerek yok, örnekler kuşkusuz sadece biyografik değere sahipler) arkamı döneceğim ve seçimimi bütün vokal müzik türlerine taşıyacağım. Bunlara, feno-şarkı ile geno-şarkı arasındaki ayrımı yeniden bulmakta hiç güçlük çekmeyeceğim (buradaki kimi sanatçıların “gren”i varken, öbürlerininse, ne kadar tanınmış olursa olsunlar yoktur) popüler müzik de dahil. Dahası, sesin dışında, enstrümantal müzikte de “gren” ya da onun olmayışı varlığını sürdürür; çünkü orada artık anlamlılığı uç noktasındaki yoğunluğunda açacak dil yoksa da en azından beni yeni bir değerlendirmeye iten sanatçının bedeni vardır: Bir icrayı, neredeyse hepsi feno-şarkıya ait olan yorum kurallarına, üslubun engellerine (zaten son derece yanıltıcıdırlar) göre değil (“sıkılık”, “parlak”, “sıcaklık”, “yazılı olana saygı” vb üstüne kendimden geçmeyeceğim), bana verilen bedenin imgesine (figür) göre yargılayacağım: Wanda Landowska’nın klavseninin, birçok klavsencide görülen parmak tırmalamasından (o ölçüde ki artık başka bir çalgı söz konusu olur) değil de kendi içsel bedeninden geldiğini kesinlikle –bedenin, doyumun kesinliği– duyuram; piyano müziği söz konusu olduğundaysa çalanın bedenin hangi parçası olduğunu hemen bilirim: Ne yazık ki bir dansçının baldırları gibi kaslı, bilek-

leri yuvarlak olsa da pençeli bir kol mudur (genellikle öyledir), yoksa aksine bir piyanistin bedeninin tek erotik parçası mıdır: “Gren”i son derece az duyulan parmakların tabanı (kitlesel plak üretiminin baskısı altında bugün teknikte bir düzleşme olur gibi görüldüğünü anımsatmaya gerek var mı; bu düzleşme paradoksalıdır: Bütün çalışmalar *kusursuzlukta* düzleşmişlerdir: Artık sadece feno-metin vardır).

Tüm bunlar geniş anlamıyla “klasik” müzik üstüne söylenmiştir; ama şu açıktır ki müzikal “gren” üstüne basit bir akıl yürütme, bildiğimizden farklı bir müzik tarihine yol açabilirdi (bu bütünüyle feno-metinsel olacaktır): Müzikal doyuma ilişkin belli bir “estetiği” geliştirmeyi başarabilseydik modernitenin gerçekleştirdiği korkunç tonal kopuşa daha az önem atfederdik kuşkusuz.

1972, *Musique en jeu*.

Müzik, Ses, Dil

Size sunacağım düşünceler biraz paradoksal bir yapıya sahip: Bu düşüncelerin nesnesi gerçekten de biricik ve benzersiz bir yükümlülük: Benim çok sevmiş olduğum, Fransız *melodi*'leri söyleyen bir şarkıcının, Charles Panzéra'nın yükümlülüğü. Konusu çok geniş olan bir kolokyumun dinleyicilerine, belki de sadece çok kişisel bir beğeniden, müzik sahnesinden en az yirmi beş yıldır çekilmiş olan, geçen yıl ölmüş ve kuşkusuz bu nedenle de sizlerin çoğunun tanımadığı bir şarkıcıya ilişkin beğeniden söz etmeyi nasıl düşünebilirim?

Bu derece bencilce ve kuşkusuz kolokyumların alışkanlıklarına pek az uyan bir taraf tutmayı haklı göstermek ya da en azından affettirmek için şunu anımsatmak istiyorum: Bana öyle geliyor ki her yorum, her yorum söylemi bir değerler koymaya, bir değerlendirmeye dayanır. Bununla birlikte çoğunlukla bu temeli saklarız: İster idealizmle ister bilimcilikle kurucu evrimi tanınmaz hale getiririz: *Kendiliğinden açık olanın ya da herkes için geçerli olanın kayıtsız [= ayrımsız] ögesi*" içinde yüzeriz (Nietzsche, Deleuze).

Değerlerin bu *kayıtsızlığından* müzik bizi uyandırır. Müzik üstüne, ayrım söyleminden, değerlendirme söyleminden başka hiçbir söylem kurulamaz. Birisi bize müzikten –ya da filanca müzikten– *kendinde* bir değermiş ya da tam tersiymiş gibi –ama bu da aynı şeydir– konuşmaya başlar başlamaz, birisi bize müzikten *herkes için* geçerli bir değermiş gibi –yani bize bütün müzikleri sevmek gerekir dendiğinde– konuşmaya başlar başlamaz, en kıy-

metli değ erlendirme malzemesi olan m ziğ in üzerine ideolojik bir kılıfın düştüğünü hissederiz: “Açıklayıcı yorum”dur bu. Açıklayıcı yorum dayanılmaz olduğ ndan, boş söyleme, kendinde müzik ya da herkes için müzik söylemine d  mese de, m ziğ in bizi değ erlendirmeye zorladığı nı, bize ayrımı dayattığı nı görürüz.

O halde müzikten konuşmak çok zordur. Birçok yazar resimden çokça konu tular; sanıyorum hiçbiri, Proust bile, müzikten konu madı. Bunun nedeni, genel olanın düzeninde yer alan dil ile ayrımın düzeninde yer alan m ziğ i birleştirmenin çok g   olmasındır.

O halde, kimi zaman benim bugün yaptığım gibi müzik konuşma riskine girilebilirse, bilimsel ya da ideolojik olarak, yani *genel olarak* –genel kategorisine göre– “açıklayarak yorumlamak” için değ l, bir değ ri açık, etkin biçimde olumlamak ve bir değ erlendirme ortaya koymak için yapılmalıdır bu. Oysa benim müzik değ erlendirmem sestem, özellikle de tanı mı  olduğ m ve sesi ya amımda sürekli bir aşkın ve geri dönerek beni sıklıkla m ziğ in ötesine, metne ve dile –Fransız diline–  ekmi  bir tefekkürün [*m ditation*] nesnesi olmuş bir  arkıcının sesinden geçiyor.

İnsan sesi gerçekten de ayrımın ayrıcalıklı ( z ne ait) yeridir: Bu bütün bilimlerden kaçan bir yerdir, çünkü sesi tüketen hiçbir bilim (psikoloji, tarih, estetik, psikanaliz) yoktur: M ziğ i, tarihsel, sosyolojik, estetik, teknik olarak sınıflayın, açıklayın, her zaman bir kalan, bir ek, bir s r me, kendi kendini gösteren bir s ylenmemi  olacaktır: Ses. Her zaman ayrımlı olan bu nesne psikanaliz tarafından, eksik olarak arzunun nesneleri sınıfına, yani (a) nesneleri sınıfına konmuştur: Dünyada hiçbir insan sesi yoktur ki arzu –ya da iğ enme nesnesi olmasın: Yansız ses yoktur– kimi zaman bu yansız ses, bu beyaz ses ortaya çıktığında, bu bizim için büyük bir dehşet kaynağı olur, sanki donmuş, arzunun öldüğü bir dünyayı korkuyla ke fetmi  gibi oluruz. Sesle her ilişki zorunlu olarak a k ilişkisidir, işte bu yüzden m ziğ in ayrımı, değ erlendirme, olumlama baskısı seste patlar.

Benim de Panz ra’nın sesiyle bir a k ili kim var: Ham, maddi sesi dolayısıyla değ l, dili, Fransız dilimizi bir arzu gibi  iğ neyip ge tiğ  için: Hiçbir ses ham değ ldir; her ses söylediğini içine alır.

Ben bu sesi seviyorum – yaşamım boyunca sevdim. Yirmi iki ya da yirmi üç yaşında, şarkı söylemeyi öğrenmek isteyip de hiçbir hoca tanımazken, gözü pek bir biçimde, iki savaş arasındaki en iyi *melodi* söyleyen kişiye, Panzéra'ya başvurdum. Bu insan beni cömert bir biçimde çalıştırdı, ta ki hastalık benim şarkı eğitimi mi sürdürmemi engelleyene dek. O zamandan bu yana az bulunan, teknik olarak kusursuzluktan uzak plaklarından onun sesini dinlemeyi bırakmadım: Panzéra'nın tarihsel şanssızlığı, iki savaş arasında Fransız *melodi*'sine egemen olması, ama bu egemenliğin hiçbir örneğinin bize doğrudan kalamamasıdır: Panzéra tam da plağın ortaya çıktığı anda şarkı söylemeyi bıraktı; ondan bize kalanlar sadece 78 devirlik kayıtlar ya da kusurlu yeniden basımlardır. Bununla birlikte bu durum onun ikircikliğini korur: Çünkü bugün plak dinlemek sizin için hayal kırıklığı uyandırma riskini taşıyorsa, bu hem bu plakların kusurlu olmalarından, ama daha geniş ölçüde de tarihin, bu şarkı söyleme tarzını demode olanın kayıtsızlığına iterek beğenimizi değiştirmiş olmasından, ayrıca daha da konuya özgü olarak, bu sesin benim olumlamamın, benim değerlendirmemin bir parçası olmasından ve böylece onu seven tek kişinin ben olmamı olanaklı kılmasındandır.

*

Fransız *melodi*'sinin, kabaca Gounod'dan Poulenc'e dek gelişmiş ama adları türle anılan kahramanların Fauré, Duparc ve Debussy olduğu bu özel müzik biçiminin tarihsel bir sosyolojisinin yapılmamış olduğunu düşünüyorum. Bu *melodi* (sözcük çok da uygun değil) Alman *Lied*'inin tam olarak Fransız yakası değildir: Romantizm ile birlikte *Lied*, biçimi ne kadar işlenmiş olursa olsun, hem popüler hem de ulusal olan bir Alman varlığına katılır. Fransız *melodi*'sinin –eğer denebilirse– ekolojisi farklıdır: Doğuş, oluşma ve tükeniş çevresi popüler alanda değildir, ulusal (Fransız) olmasının nedeni de başka kültürlerin ona aldırmamış olmasıdır; bu çevre, burjuva salonudur.

Bu köken nedeniyle bugün Fransız *melodi*'sini reddetmek ya da en azından ona ilgisiz kalmak kolaydır. Ama Tarih, özellikle değerler düzlemine geçildiğinde karmaşık ve diyalektiktir: “Yu-

nan mucizesi"ni Yunanistan'ın toplumsal eskilliğinden, ya da Balzac'ın gerçekçiliğini yazarın teokratik inançlarından ayırarak Marx'ın çok iyi gördüğü şey budur. Bizim de Fransız *melodi*'siyle aynı şeyi yapmamız gerekiyor: Kökenine karşın bizi ilgilendirebilecek neyi olduğunu araştırmalıyız. Kendi adıma, Fransız *melodi*'sini şöyle tanımlardım: Bu, işlenmiş Fransız dilinin kutlama alanı [*champ*] (ya da şarkısıdır [*chant*]). Panzéra'nın *melodi*'lerini söylediği zamanda bu kutlama sonuna erer: Fransız dili artık bir *değer* değildir; dönüşüm geçirmeye başlamıştır (bu dönüşümün nitelikleri henüz ne incelendi ne de bilinçli bir biçimde algılandı); tam olarak halk sınıflarının eylemiyle olmasa da bir yaş sınıfının (marjinal sınıflar bugün artık siyasi gerçeklikler haline geldiler), gençlerin eylemiyle bugün yeni bir Fransız dili doğuyor; dilimizden ayrı olarak, müzikal ifadesi *Pop* olan genç bir konuşma var.

Panzéra'nın zamanında müziğin eski Fransız diliyle ilişkisi inceliğinin uç noktasına varır, bu da onun son incelmesidir. Belli bir Fransız dili ölecektir: Panzéra'nın şarkısında duyduğumuz bu dildir: Bu şarkıda, yürek parçalayıcı bir biçimde parlayan şey, gelip geçici olandır; çünkü bütün dili söyleme sanatı oraya sığınmıştır: *Söyleyiş biçimi* [*diction*], Comédie-Française'in, *telaffuz* değil de *eklemleme* estetiği olan küçük burjuva estetiğinin hizmetindeki oyuncularda değil, şarkıcılardadır, Panzéra'da olduğu gibi (buraya döneceğiz).

*

Bana öyle görünüyor ki Panzéra'nın müzikal sesselliği şu nitelikleri taşıyor: 1. Ünlülerin saflığı, özellikle tam anlamıyla Fransızca olan ünlü'de duyulur; eski, hatta *dış* bile denebilecek ü'de (sanki başkasını benim sesime girmeye çağırır gibidir), ve anlamsal olarak gelecek zamanla şart kipini, hikâye bileşik zamanı ile basit geçmiş zamanı birbirine karşıt olarak koymamıza yarayan *kapa-lı e*'de duyulur; 2. Şarkı söylerken ünlülerin en zoru olan *a*'ların açık ve kırılğan güzelliği; 3. Geniz ünsüzlerinin bir parça sert ve baharatlıymış gibi gelen greni; 4. *r* elbette yuvarlanır ama köylü konuşmasının biraz kaygan yuvarlamasını asla izlemez çünkü o derece saf, o derece kısadır ki sanki yuvarlamanın sadece fikrini

verir gibidir ve onun –simgesel– rolü, yumuşaklığı –bütünüyle bırakmaksızın– erkeksileştirmektir; 5. Son olarak, belli ünsüzlerin belli anlardaki pası: Eğer denebilirse, düşmekten çok “yere inmiş”, belirginleşmekten çok getirilmiş ünsüzlerdir o halde.

Bu son özellik sadece iradi değildir, Panzéra’nın kendisi tarafından da kuramsallaştırılmıştır: Bu onun eğitiminin bir parçasıydı ve bu (belli ünsüzlerin zorunlu olarak paslı söylenişi) bir *değerlendirme* (bir kez daha) tasarısına göre, *eklemlemeyle telaffuz* karşı karşıya getirmesine yarıyordu: Eklemleme telaffuzun hayaleti [*simulacre*] ve düşmanıdır, derdi; hiçbir biçimde *eklemlememek* (onca şarkı sanatının aptalca parolasının aksine), onun yerine *telaffuz etmek* gerekiyordu; çünkü eklemleme *legato*’nun değillenmesidir; her ünsüze aynı ses yoğunluğunu vermek ister, oysa bir müzik metninde bir ünsüz hiçbir zaman aynı ünsüz değildir: Kendi kendine ve her zaman için verilmiş bir Tanrı yasası olmaksızın her hecenin tümcenin genel anlamı içine yerleştirilmesi gerekir.

İşte burada, ki bütün teknik bu noktada toplanır, Panzéra’nın estetik (ve ekleyeceğim: İdeolojik) seçeneklerinin yoğunluğu birden belirir. Eklemleme gerçekten de, zararlı bir biçimde bir *anlam tuzağı* olarak iş görür: Anlama hizmet ettiğini düşünürken temelde onun bilinmemesidir; anlamı öldüren iki karşıt uç olan kapalılık ve tumturaklılık içinde en ciddisi, en tutarlısı ikincisidir: *Eklemlemek*, anlamı asalak, lüks olmaksızın gereksiz olan bir açıklıkla doldurmaktır. Bu açıklık da masum değildir; şarkıcıyı canlı anlatımın –hatta daha da kesin olmak için, *dramatikleştirmenin*– bütünüyle ideolojik sanatına götürür: Ezgisel çizgi anlam patlamaları, anlamsal iç çekmeleri, isteri etkileri halinde kırılır. Buna karşın telaffuz anlam çizgisinin (tümce) ve müzik çizgisinin (tümcelenen) kusursuz kaynaşmasını korur; eklemleme sanatlarında, bir tiyatro olarak, anlamın biraz *kitsch* bir biçimde sahnelenmesi olarak yanlış anlaşılan dil müziğe baskın yapar ve onu yersiz, zamansız bir biçimde rahatsız eder: Dil öne çıkar, müziğin canını sıkar, onu hasta eder; buna karşın telaffuz sanatında (Panzéra’nın sanatı) dile gelen ve onda müzikal, aşkla ilgili şeyi yeniden bulan, müziktir.

*

Bu az rastlanır fenomenin gerçekleşmesi için, müziğin dile bas-
kın yapması için kuşkusuz, dilin belli bir *fiziği* gereklidir (*fizik*
derken sesin bedende durma ya da bedenın seste durma biçimi-
ni kastediyorum). Panzéra'nın sesinde beni her zaman çarpmış
olan şey, müzik metninin doğru okunması için gerekli bütün
nüanslar –*pianissimi*'ler ve son derece hoş detimbrajlar üretme-
yi bilmeyi gerektiren nüanslar– konusundaki kusursuz usta-
lığın arasından bu sesin her zaman *gergin*, arzunun neredeyse
metalik gücüyle canlanmış olmasıdır: Bu kızışmış –*aufgeregt*
(Schumann'ın sözcüğü)– ya da daha doğrusu kalkmış bir sestir –
kaldıran bir ses. En parlak *pianissimi*'lerinin dışında Panzéra her
zaman bütün bedeniyle, *gırtlakını patlatırcasına* söyler: Tıpkı kır-
lara çıkıp avazı çıktığı kadar bağırarak şarkı söyleyen kolejli gibi:
Kafasında kötü, bunalmış, kaygılı ne varsa öldürmek için söy-
ler*. Bir biçimde, Panzéra hep *çıplak sesle* şarkı söylerdi. Fransız
melodi'sinin burjuva sanatını son bir patlamayla onurlandırırken
Panzéra'nın bu sanatı nasıl altüst ettiğini işte burada görüyoruz;
çünkü *çıplak sesle* söylemek aynı zamanda geleneksel popüler
şarkının (günümüzde sık sık yersiz eşliklerle yumuşatılmıştır)
modeliydi de: Panzéra gizliden gizliye, işlenmiş *melodiyi* popü-
ler bir şarkı gibi söylerdi (verdiği alıştırmalar hep eski Fransız
şarkılarından alınmaydı). Panzéra'da sevdiğim anlam estetiğini
de işte burada buluruz. Çünkü popüler şarkı geleneksel olarak
çıplak sesle söyleniyorsa, bunun nedeni dinleyenlerin *öyküyü iyi*
anlamasının önemli olmasıydı: Bir şey anlatılır ve benim de onu
çıplak olarak almam gerekir: Ses ve söyleme dışında hiçbir şey
olmamalıdır: Popüler şarkının istediği işte budur; –kültürün da-
yattığı dolambaçlar ne olursa olsun– Panzéra'nın istediği budur.

Nedir müzik o halde? Panzéra'nın sanatı bize yanıt verir: *Di-
lin bir niteliğidir*. Ama dilin bu niteliği hiçbir biçimde dille ilgili
bilimlerden (şiir sanatı, belagat, göstergebilim) kaynaklanmaz,
çünkü nitelik olurken dilde gerçekleştirilen, onun söylemediği,
eklemediği şeydir. Doyum, sevecenlik, incelik, bütün olma,
en ince hayalin bütün değerleri söylenmemiş olana gelip yerleşir.

* “Avazı çıktığı kadar” deyimi (*tue-tête*) Fransızcada *tue* (öldür[mek]) ve *tête* (kafa)
sözcüklerinden oluşur. (ç.n.)

Müzik hem metinde ifade edilen hem de üstü kapalı olandır: Telaffuz edilen (ses değişikliklerine uyarak) ama eklemlemeyendir: Metin kuramının bugün öne sürmeye ve kurmaya çalıştığı, hem anlamın hem de anlamsızın dışında, bu *anlamlılıkla* dopdolu bulunan şeydir. Müzik de anlamlılık gibi –hiçbir üstdile bağlı değildir ama sadece bir değer, övgü söylemine bağlıdır: Bir aşk söylemine: Her “başarılı” ilişki –üstü kapalı olanı eklemlemeden söylemeye ulaştığında, arzunun sansürüne ya da söylenemez olanın yüceltilmesine düşmeden eklemlemenin ötesine geçtiğinde başarılı olur–, böyle bir ilişki haklı biçimde *müzikal* olarak nitelenebilir. Belki de bir şey sadece metafor gücüyle değerli olur; belki de budur müziğin değeri: İyi bir metafor olmak.

Roma, 20 Mayıs 1977.

Romantik Şarkı

Bu akşam Schubert'in *Birinci Trio'sunun Andante'sinin* açılışında ki cümleyi yeniden dinliyorum –hem birleştirici hem de bölünmüş kusursuz tümce, aşk cümlesi, eğer denebilirse– ve insanın sevdiği şey üstüne konuşmasının ne kadar güç olduğunu bir kez daha görüyorum. İnsan sevdiği şey üstüne *seviyorum* demekten ve bunu sonsuza dek tekrarlamaktan başka ne yapabilir? Burada bu güçlük, Romantik şarkının bugün hiçbir büyük tartışmanın konusu olmaması kadar büyüktür: Öncü bir sanat değil bu, onun için savaşılabilecek bir durum yok; aynı zamanda, yeniden canlandırılması için mücadele etmemiz gerekecek uzak ya da yabancı, tanınmamış bir sanat da değil; ne moda ne de açıkça modası geçmiş: Onunla ilgili olarak sadece *güncel değil* denebilir. Ama belki de onun en ince kışkırtması tam da burada; ben de onun işte bu güncel olmayışından başka bir güncellik çıkartmaya çalışacağım.

Öyle görünüyor ki müzik üstüne her söylem ancak apaçık ortada olandan başlayabilir. Schubert'in sözünü ettiğim cümlesi ile ilgili olarak sadece şunu söyleyebilirim: *Şarkı söylüyor*, basitçe, korkunç biçimde, olanaklı olanın sınırında şarkı söylüyor. Ama şarkının böylece özüne yükselişinin, şarkının kendisini bütün görkemiyle gösterir gibi olduğu bu müzikal edimin, tam da şarkıyı gerçekleştiren organın, yani sesin yardımı olmadan ortaya çıkması şaşırtıcı değil midir? Sanki burada insan sesi, kendini başka çalgılara, tellilere bıraktığı ölçüde kendini gösteriyor gibidir: Vekil özgün olandan daha hakiki olur, keman ve viyolonsel,

soprano ve baritondan daha iyi, ya da daha doğru söylemek gerekirse, daha *fazla* şarkı söylerler, çünkü eğer duyulur fenomenlere ilişkin bir anlamlandırma varsa, onun kendisini en büyük parıltıyla gösterdiği yer her zaman yer değiştirme, ikame, kısacası, en sonunda *yokluktur*.

Romantik şarkı sesi ortadan kaldırmaz: Schubert altı yüz elli *Lied* yazmıştır, Schumann'ın iki yüz elli: Ama o sesleri ortadan kaldırmıştır, belki de onun yarattığı devrim buradadır. Burada, insan seslerini sınıflandırmanın –bir toplum tarafından gerçekleştirilen her sınıflama gibi– asla masum olmadığını anımsatmak gerekiyor. Eski köy toplumlarının korolarında erkeklerin sesleri kadınların seslerine yanıt verirdi: Cinsiyetler arasındaki bu basit bölünmeyle grup değiş-tokuşun, evlilik alış-verişinin hazırlıklarını taklit ederdi. Bizim Batı toplumumuzda operanın dört vokal grubu arasında Oedipus'un zafer kazandığını görürüz: Baba, anne, kız ve oğlan, bütün aile oradadır, öyküdeki dolambaçlar ya da rollerin birbirinin yerine geçişleri ne olursa olsun, basta, kontraltoda, sopranoda ve tenorda simgesel olarak yansıtılmışlardır. Romantik *Lied*'in bir biçimde *unuttuğu*, tam da ailedeki bu dört sestir: Sesin cinsel işaretlerini hesaba katmaz, çünkü aynı *Lied* hiç fark etmeksizin bir erkek ya da kadın tarafından söylenebilir; “vokal” aile yoktur, denebilir ki, âşık olduğunda bile *her iki cinsiyeti de taşıyan* bir öznenen başka bir şey yoktur: Çünkü aşk –tutku aşkı, romantik aşk– ne cinsiyetler ne de toplumsal roller arasında ayırım gözetir. Belki de önemsiz sayılamayacak tarihsel bir olgu var: Romantik *Lied* tam da *castrato*'lar Avrupa müzik sahnesinden çekildikten sonra ortaya çıkar ve bütün parıltısını gösterir: Açıkça hadım edilen yaratığın yerine, karmaşık bir insan öznesi geçer, onun hayali olarak hadım edilmesi de içselleşecektir.

Bununla birlikte romantik şarkı belki de seslerin bölünmesinin çekiciliğini tanımıştır. Ama onu zaman zaman onda görülen bu bölünme artık cinsiyetlerin ya da toplumsal rollerin bölünmesinden kaynaklanmaz. Başka bir bölünmedir bu: Onda doğa üstü olanın, ya da cinlere ait olanın karanlık sesiyle, dinsel değil de sadece insani, fazla insani olan ruhun saf sesi karşı karşıya gelir. Şeytanın çağrıştırılmasıyla genç kızın duası burada dinsel değil kutsal düzene aittirler: Ana hatlarıyla verilen, sesle sahne-

ye konan şey, bedeni bölme, ayırma, dağıtma, parçalara ayırma tehlikesini taşıyan bir şeyden duyulan kaygıdır. Karanlık ses, Kötülüğün ya da Ölümün sesi, yeri olmayan kökensiz bir sestir: Her yerden yankılanır (*Freischütz*'teki* Kurt boğazından) ya da hareketsiz, asılı kalır (Schubert'in *Genç Kız ve Ölüm*'ünde): Ne olursa olsun artık bedene göndermez, bu beden bir tür olmayan-yerde uzaktadır.

Bu kara ses elbette istisnadır. Bütününde, romantik *Lied* sonlu, bir araya getirilmiş, merkeze çekilmiş, mahrem, tanıdık bir yerin bağrında, şarkıcının –dolayısıyla da dinleyicinin– bedeninde kökenini bulur. Operada önemli olan sesin cinsel tınısıdır (bas/tenor, soprano/kontralto). *Lied*'deyse bunun aksine önemli olan perdedir (verili bir insan sesine *en iyi* uyan seslerin bütünü): Burada aşırı notalar, kontrpuan, tiz ya da pesin bolluğu, çığlıklar, fizyolojik hünerler yoktur. Perde, her birimizin çıkarabileceği seslerden oluşan gösterişsiz uzamdır, onun sınırları içinde de insan kendi bedeninin güven verici birliğini hayal edebilir. İster vokal olsun ister enstrümantal, bütün romantik müzik bu doğal bedenın şarkısını dile getirir: Bu müzik sadece, onu kendi kendime ve bedenimle söylüyorsam anlamlı olan bir müziktir: Onca modern yorumun fazla hızlı ya da fazla kişisel olmaktan dolayı doğasını bozduğu yaşamsal koşul. Bu yorumlar üzerinden, *rubato*** görüntüsü altında yorumcunun bedeni yanlış biçimde benim bedenimin yerine geçer ve onun nefes alışını, duygusunu *çalar* (*rubare*). Çünkü romantik anlamıyla şarkı söylemek şudur: Birleşmiş bedenimin hayali bir biçimde doyumuna ulaşmak.

*

Lied'i söyleyen bu beden hangi bedendir o halde? Benim bedenimde, dinleyen bana *Lied*'i söyleyen kimdir?

* Libretto'sunu Friedrich Kind'in yazdığı, Carl Maria von Weber'in romantik operası. (ç.n.)

** *rubato* (it.): Soyulmuş, hırsızlığa uğramış. Müzik terimi olarak, bir yapının icrasında, tempoda gösterilen esneklik (önceki ya da sonraki notalardan "çalarak") anlamına gelir. (ç.n.)

Bende yankılanan, beni korkutan ya da bende arzu uyandıran her şeydir. Bu yaranın ya da hazzın nereden geldiğinin pek önemi yoktur: Çocukta olduğu gibi âşıktaki da bu her zaman kayıp, terk edilmiş öznenin duygusudur romantik şarkıyı söyleyen. Schubert annesini on beş yaşındayken kaybeder; iki yıl sonra, ilk büyük *Lied*'i *Değirmendeki Marguerit* yokluğun kargaşasını, geri dönüşün sanrısını söyler. Romantik "kalp". Artık küçümsemeyle sadece yumuşatılmış bir metafor gördüğümüz bu ifade, güçlü bir organ, aynı anda ve çelişkili bir biçimde arzunun ve sevecenliğin, aşk talebinin ve doyumun çağrısının şiddetli bir biçimde birbirine karıştığı içsel bedenın uç noktasıdır: Bir şey bedenimi kabartır, şişirir, gerer, patlamanın eşiğine getirir ve hemen aynı anda da, gizemli bir biçimde, çökertir ve bitkin düşürür. Bu hareket, duyulması gereken melodik çizginin *altındadır*; bu çizgi saftır ve hüznün zirvesinde olduğunda bile hep birleşmiş bedenin mutluluğunu söyler; ama onu sık sık karmaşıklaştıran ve ona ters düşen bir ses yoğunluğuna hapsolmuştur: Çocuğun, âşığın, kayıp öznenin ayrılmış bedeninden, boğulmuş, nefes alışların, tonal ya da modal geçişlerin, ritmik vuruşların izini taşıyan bir itki, müzikal tözün bütün bir hareketli kabarışı gelir. Yeraltından gelen bu hareket kimi zaman saf halinde varolur: Kendi adıma, Chopin'in (erken dönem) kısa bir prelüdünde bunu duyduğumu düşünüyorum: Bir şey kabarır, henüz şarkı söylemiyordur, kendini söylemeye çalışır ve sonra da kaybolur.

*

Tarihsel olarak romantik *Lied*'in bütün XIX. yüzyılı kapladığını ve Beethoven'ın *Uzaktaki Sevgiliye*'sinden, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Wagner ve Strauss üzerinden (Berlioz'un kimi *Yaz Geceleri*'ni de unutmadan) Schönberg'in *Gurrelieder*'ine dek geldiğini elbette biliyorum. Ama burada tuttuğumuz konu müzikolojik değil: Benim sözünü ettiğim şarkı Schubert ve Schumann'ın *Lied*'idir, çünkü o benim için Romantik şarkının akkor halindeki çekirdeğidir.

Kim dinliyor bu *Lied*'i? – *Lied*'den oldukça uzak, aşkın kodlanmış ifadesi olan "romans"ın yavaş yavaş incelerek Fransız

mélodie'sini doğuracağı toplumsal yer olan burjuva salonu değildir bu. *Lied*'in uzamı duygusaldır, neredeyse hiç toplumsallaşmamıştır: Belki kimi zaman Schubert festivallerinden birkaç arkadaşı; ama onun dinleneceği asıl uzam, eğer denebilirse, kafanın, benim kafamın içidir: Onu dinlerken *Lied*'i kendi kendimle, kendim için söylerim. Kendimde bir Imgeye yönelirim: Sevilenin imgesine, onda kaybolurum ve benim kendi imgem de terk edilmiş olarak oradan bana döner. *Lied* sıkı bir konuşmayı varsayar ama bu konuşma hayalidir, en derin mahremiyetime hapsolmuştur. Eğer denebilirse, opera dışsal, tarihsel, toplumsal, aileye özgü çatışmaları ayrı seslerle dile getirir: *Lied*'deyse tek tepkisel güç sevilenin çaresiz yokluğudur: Hem arzulanan, kayıp ötekine hem de arzulayan, terk edilmiş bana ait olan bir imgeyle mücadele ederim. Her *Lied* gizli olarak bir ithaf nesnesidir: Söylediğimi, dinlediğimi ithaf ederim; Romantik şarkının bir diksiyonu, eklemleri bir hedefi, bir tür sağır bir beyanı vardır, Schumann'ın *Kreisleriana*'sının kimi bölümlerinde çok açık biçimde duyarız bunu, çünkü orada hiçbir şiir onu kuşatmaz, doldurmaz. Sonuç olarak *Lied*'in dinleyicisi Surettir – benim Suretim, Narkissos'tur bu: Schubert'in unutulmaz *Sosie*'sinin söylediği biçimiyle, iki kez bozulmuş, çatlamış aynanın korkunç sahnesine hapsolmuştur.

*

Romantik şarkının dünyası aşk dünyasıdır, âşık öznenin kafasındaki dünyadır: Sevilen varlık tektir ama bir dolu figürden oluşur. Bu figürler insan değil küçük tablolarıdır, bunların her biri sırasıyla bir anıdan, bir manzaradan, bir yürüyüşten, bir ruh halinden, bir yaranın, bir geçmiş özleminin, bir mutluluğun başlangıcı olabilecek herhangi bir şeyden yapılmışlardır. *Kış Yolculuğu*'nu¹ ele alın: Âşığın kendi ayrılışının hediyesi *İyi Geceler* der, bu hediye o kadar gizlidir ki sevilen rahatsız bile olmaz, ben de çeker giderim, adımlarım onun adımlarındadır. *Donmuş Gözyaşları* ağlama hakkını dile getirir; *Dondurucu Soğuk*, terk edişin son derece özel soğuğu; *Ihlamur*, güzel romantik ağaç, güzel kokunun ve uykuya dalmanın ağacı kayıp huzuru anlatır; *Nehirde*, kusursuz aşkı

1 Schubert'in 24 *Lied*'den oluşan bir yapıtı. (ç.n.)

kaydetme –yazma– itkisi; bitirirken, *Lir Çalgıcısı* âşığın tuttuğu söylem figürlerinin görkemli bir biçimde yinelenişini anımsatır. Hep yeni bir sözü, her biri hem yoğun hem de hareketli, yeri belirsiz olan kısa parçalarla özgürce geliştirme yetisi –kararı–, bu Romantik müzikte, Schubert olsun Schumann olsun, *Fantasie* denen şeydir: *Fantasieren*: Hem hayal etmek hem de doğaçlamak: Kısaca, hayal kurmak, yani bir roman kurmadan romansı olan bir şey üretmek. *Lied*’ler dizisi de bir aşk öyküsü değil sadece bir yolculuğu anlatır: Bu yolculuğun her anı kendi üstüne döner gibidir, kördür, her türlü genel anlama, her türlü yazgı fikrine, her türlü tinsel aşkınlığa kapalıdır: Sonuç olarak salt bir başıboş gezi, hedefi olmayan bir oluşturu: Bütün, olabildiğince, bir anda ve sonsuza dek, yeniden başlamak.

*

Romantik şarkı sanatını müzik tarihine yerleştirmek olanaklıdır: Nasıl doğduğu, nasıl bittiği, hangi tonal çerçeveden geçtiği söylenebilir. Ama onu uygarlık anı olarak değerlendirmek, işte bu daha zordur. Neden *Lied*? Hangi tarihsel ve toplumsal belirlenime göre, geçen yüzyılda bu denli tipik ve verimli bir şiirsel ve müzikal biçim neden kurulmuştur? Yanıttaki güçlük belki de şu paradokstan geliyor: Tarihin *Lied*’de *her zaman* anakronik olan bir nesne yaratmış olmasından. Bu güncel olmama halini *Lied*, saf ifadesi olduğu aşk duygusundan alır. Aşk –tutku aşkı– tarihsel olarak kavranamaz, çünkü her zaman, denebilirse, yarı yarıya tarihseldir: Kimi çağlarda görünür kimilerinde ortadan kaybolur: Kimi zaman Tarihin belirlenimlerine tabi olur, kimi zaman ona direnir, sanki hep varmış ve sonsuza dek olacakmış gibi. Aşk tutkusu, *aracı* (Platon böyle diyordu) bu fenomen tarihsel saydamsızlığını belki de sonuç olarak, yüzyıllar boyunca sadece marjinal, Tarihin sahiplenmediği, onları çevreleyen, baskılayan ve dışlayan güçlü sürü toplumuna yabancı, her türlü iktidardan uzak özneler ya da gruplarda görünmesinden alır: Arap dünyasının Udrite’leri, saray aşkının Trubadur’ları, büyük klasik yüzyılın *Précieux*’leri ve romantik Almanya’nın müzisyen-şairleri. Halktan aristokrasiye bütün sınıflarca söylenebilen

aşk duygusunun toplumsal olarak her yerde olması da bundan kaynaklanır: Bu toplum-ötesi niteliği, aynı anda ya da sırasıyla hem seçkin hem de popüler olabilmiş Schubert'in *Lied*'inin üslubunda bile bulabiliriz. Romantik şarkının durumu doğası gereği belirsizdir: Baskıya uğramış olmadan güncellikten uzaktır, ayıksı olmadan marjinaldir. Bu nedenle, bu müziğin mahremci ve bilge görünüşlerine rağmen, saygısızlık etmiş olmadan onu uç sanatların arasına yerleştirebiliriz: Orada kendini anlatan, tekil, zamansız ve yersiz, aykırı, deli diyebileceğimiz bir öznedir, eğer son bir incelikle deliliğin görkemli maskesini reddetmeseydi.

France-Culture, 12 Mart 1976.
1977, *Gramma*.

Schumann'ı Sevmek

Schumann karşısında, diyor Marcel Beaufils*, Fransızların bir tür önyargısı var: Onda basitçe bir tür "biraz kaba Fauré" görüyoruz. Bu ilgisizliği "Fransız açıklığı" ile "Alman duygusallığı" arasındaki bir karşıtlığa atfetmek gerektiğini düşünmüyorum; diskografiler ve radyo programlarına bakacak olursak Fransızlar bugün ağır Romantizmin içli müzisyenlerine, Mahler ve Bruckner'e bayılıyorlar. Hayır, bu ilgisizliğin (ya da asgari ilginin) nedeni tarihseldir (psikolojik değildir).

Schumann çok büyük ölçüde bir piyano müzisyeni. Bununla birlikte piyano, toplumsal çalgı olarak (ve lütten klavsene, saksofona bütün müzik aletleri bir ideolojiyi içerir) bir yüzyıldır tarihsel bir evrim geçirdi ve Schumann da bu evrimin kurbanıdır. İnsan öznesi değişti: İçsellik, mahremiyet, yalnızlık, değerlerinden kaybettiler, birey gitgide daha çok sürüye tabi oldu, ortak, kitlesel, sık sık uç noktalarda olan, *benden çok sizin* ifadesi olan müzikler istiyor; oysa Schumann asıl olarak yalnız mahremiyetin, âşık ve içine kapanmış, kendisine *kendinden* konuşan (yapıtında, *Altıncı Kreisleriana*'daki hayranlık uyandıran örnek gibi, *parlando*'ların bolca bulunması bundandır) ruhun, kısaca, Anne dışında hiçbir şeye bağı olmayan çocuğun müzisyenidir.

Piyano dinleyişi de değişti. Söz konusu olan sadece özel, hatta aile içindeki bir dinlemeden kamusal bir dinlemeye geçiş değildir –her plak, insanın evinde dinledikleri bile, bir konser olayı gibi kendisini sunar ve piyano da bir performans alanı haline gelir–, buna ek olarak, Schumann'ın zamanında da kesinlikle

varolan virtüozluk da –kendisi de Paganini ayarında bir virtüoz olmak istiyordu– bir sakatlanmaya uğramıştır; artık konserlerin ve salonların dünyevi histerisine uymak zorunda olmadığı gibi Lizst’in virtüozluğu gibi de değildir; plak yüzünden artık biraz cilalı bir virtüozluktur, kusur bulunamayan ama coşturmayan, alıp götürmeyen kusursuz (hatasız, rastlantıya yer bırakmayan) bir performanstır: Bir biçimde, bedenden uzaktır. Aynı biçimde bugünün piyanistine de çok büyük değer verilir ama hiçbir biçimde şaşkınlık duyulmaz ve sözcüğün kökenine gönderme yaparak diyeceğim ki hiçbir sempati duyulmaz. Bununla birlikte Schumann’ın zor olan piyanosu virtüozluk imgesi (virtüozluk gerçekten de bir teknik değil bir imgedir) uyandırmaz; onu ne eski coşkunlukla ne de yeni üslupla (bu üslubu seve seve az pişmiş “yeni mutfak” ile karşılaştırabilirim) çalabilirsiniz. Bu mahrem (*yumuşak* anlamına gelmez bu) bir piyanodur, ya da hatta: Özel, kişisel bir piyanodur, profesyonel yaklaşıma direnir, çünkü Schumann çalmak teknikte bir *masumiyet* anlamına gelir, bu masumiyete ulaşabilmiş çok az sanatçı vardır.

Son olarak, temelinden değişen şey, piyanonun kullanımıdır. Bütün 19. yüzyıl boyunca piyano bir sınıf etkinliği olmuştur kesinlikle, ama kabaca müzik dinlemeyle örtüşecek kadar da geneldir. Ben de Beethoven’ın senfonilerini dinlemeye, sevdiğim, benim kadar tutkulu bir arkadaşımınla birlikte onları dört elle çalarak başladım. Ama şimdi müziğin dinlenmesi onun çalınmasından ayrılmış halde: Virtüozlardan çok var; dinleyiciler kitle halinde; ama uzman olmayanlar, amatörler pek az. Oysa (yine burada da) Schumann müziğini bütün olarak sadece kötü de olsa onu çalana duyurur. Şu paradoks beni hep şaşırtmıştır: Schumann’ın herhangi bir parçasını çalarken (yaklaşık olarak) heyecanlanırdım ve plaktan dinlerken biraz hayal kırıklığına uğrardım: O haliyle gizemli bir biçimde yoksullaşmış, eksik gelirdi. Bu benim kendimi beğenmişliğimden kaynaklanmıyordu sanırım. Asıl neden Schumann’ın müziğinin kulaktan da öteye gitmesidir; ritminin vuruşlarıyla ve iç organlardaki gibi, *melos*’unun zevkiyle bedene, kaslara gider: Sanki her seferinde parça sadece bir kişi için, onu çalan için yazılmış gibidir: Asıl Schumann piyanisti, o benim.

O halde söz konusu olan bencil bir müzik midir? Mahremiyet her zaman biraz öyledir; evrensel olanın küstahlığını reddedeceksek ödenmesi gereken bedeldir bu. Ama Schumann'ın müziğinde, onu toplumsal ya da ahlaki bir deneyimden çok varoluşsal bir deneyim haline getiren daha radikal bir şey vardır. Bu radikallik delilikle ilişkisiz değildir, Schumann'ın müziği tonalitenin yasasına ve melismaların biçimsel düzenliliğine uysalca boyun eğme anlamında sürekli olarak "uslu" olsa da. Burada delilik çok küçük tohum halinde görüşte, dünyanın işleyişindedir. Özne olarak Schumann'ın bu işleyişle sürdürdüğü ilişki yavaş yavaş onu yıkarken müzik ise kendisini kurmaya çalışır. Marcel Beaufils bütün bunları çok güzel anlatır: Yaşam ile müziğin karşılıklı değiş-tokuş yaptıkları bu noktaları çıkarır ve adlandırır, biri yıkılırken öbürü kurulur.

İlki şöyledir: Schumann için dünya gerçek dışı değildir, gerçeklik hiçlik değildir. Müziği başlıklarıyla, kimi zaman belli belirsiz betimleme taslaklarıyla hiç durmaksızın en somut şeylere gönderme yapar: Mevsimler, günün anları, manzaralar, bayramlar, meslekler. Ama bu gerçeklik parçalanma, dağılma, artık kesik kesik değil de (hiç cızırtılı değildir) kısa, eğer denebilirse durmaksızın "yer değiştiren" hareketlerin tehlikesi altındadır: Hiçbir şey uzun sürmez, bir hareket öbürünü yarıda keser: Bu *intermezzo*'nun egemenliğidir, bu kavram, bütün müziğe yayıldığında ve kalıp sadece bitirip tüketen (sevimli olsa bile) bir aralıklar dizisiyle yaşandığında son derece baş döndürücüdür. Marcel Beaufils, Schumann'ın piyanosunun kökenine edebiyattaki Karnaval temasını koymakta haklıdır; çünkü karnaval gerçekten öznenin bu merkezsizleşmesinin (çok modern istek) tiyatrosudur ve Schumann da kısa biçimlerinin gösterişli alayıyla bunu kendince dile getirir (bu açıdan *Gençlik İçin Albüm* bir dizi gibi art arda çalındığında görüldüğü kadar uslu değildir).

Bu kırılmış, fır dönen (dünya bütünüyle bir Karnavaldır) görüntülerden alınmış bu dünyada saf ve korkunç biçimde hareketsizmiş gibi olan bir öge kendi yolunu açar: Acı. "Eğer bana acımın adını sorsaydınız bunu size söyleyemezdin. Sanıyorum ki bu acının kendisidir, ben de onu daha doğru biçimde dile getiremem." Bu saf, nesnesiz acı, acının bu özü kesinlikle delinin

acıdır; delilerin (deliliğe ad verebildiğimiz ve kendimizi ondan ayırabildiğimiz ölçüde) sadece *acı çektiklerini* hiç düşünmeyiz. Delinin mutlak acısını, Schumann 17 Ekim 1833 gecesı seziyle yaşıadı. Bu gecede en korkunç korkuya yakalandı: Tamı tamına, aklını kaybetme korkusuna. Böyle bir acı kendisini müzikal olarak dile getiremez; müzik acının varlığını değil, sadece acıda dokunaklı olanı (onun toplumsal imgesini) dile getirebilir; ama kısa bir süre için acıyı olmasa bile en azından saflığı, saflıktaki duyulmamış olanı duyurabilir: Saf bir sesi dinletmek, modern müziğin (Wagner'den Cage'e) sıklıkla yararlandığı, tam bir müzikal edimdir. Elbette Schumann böyle deneyimler yaşamamıştır; ama yine de: Marcel Beaufils çok haklı olarak *Mondnacht*¹ *Lied*'inin açılışında olan ve bizde doğa üstü bir biçimde titreşen *son derece doğal* gizemli öğeye işaret eder. Schumann'ın müziğinde tonalite konumlarını, bana öyle geliyor ki bu bakış açısıyla dinlemek gerek. Schumann'ın tonalitesi basit, sağlamdır; Chopin'in süslediği olağanüstü ileri teknik gösterileri (özellikle *Mazurka*'larda) onda yoktur. Ama olan tam da budur: Onun basitliği bir inattır: Schumann'ın birçok parçasında tonal yayılış, bizi hayran bırakan kadar sonsuza dek titreşen tek bir sesin değerine sahiptir; burada tonik, bir "kozmiş genişleme"den çok (*Ren'in Altını'nın* birinci *mi bemol*'ünün genişlemesi gibi), ağırlığı olan, ısrar eden, yalnızlığını saplantı derecesinde dayatan bir kütle taşır.

Schumann'ın müziğinin delilikle karşılaştığı üçüncü noktaysa ritimdir. Marcel Beaufils bunu çok iyi çözümler; onun önemini, özgünlüğünü, ve son olarak da bozulmasını (örneğin, senkopların yaygınlaşması üzerinden) gösterir. Schumann'da ritim bir şiddettir (Beaufils onun temayı nasıl bozduğunu, nasıl "barbar"laştırdığını anlatır, bu Chopin'in sevmediği şeydi); ama -acıda da olduğu gibi- bu şiddet saftır, "taktik" değildir. Schumann'da ritim (basları iyi dinleyin) çarpımalardan çok vuruşlardan oluşan bir doku gibi kendisini kabul ettirir; bu doku ince olabilir (Beaufils'in açıkça gösterdiği gibi, son derece güzel ama az bilinen *Intermezzo*'lar net ayrımlara sahip ve öne çıkarılmış saf ritim etütleridir), onda tipik olamayan bir şey de yok değildir (bu da, Schumann'ın hiçbir zaman bir ritim müzisyeni

1 Alm. Aylı Gece. (ç.n.)

olarak görülmediğinin kanıtıdır: O hep ezgiye hapsedilir). Başka türlü de söylenebilir: Schumann'da ritim, çok benzersiz bir biçimde, dünyanın ikili, karşıtlıklara dayanan bir örgütlenişine hizmet etmez.

Burada sanıyorum Schumann'ın benzersizliğine temas etmiş oluyoruz: Yazgısının (delilik), düşüncesinin ve müziğinin bir araya geldiği bu kaynaşma noktasına. Beaufils bu noktayı görmüştür: "Onun evreninde kavga yoktur" der. Tasarılarının (evlilik, müziğin çağrısı) karşıtlığından o kadar sık ve o kadar çok çekmiş, ve müziği hep arzu değişimleriyle (bitkinlikler, umutlar, yıkımlar, sarhoşluklar) tir tir titreyen bir müzisyen için ilk bakışta çok paradoksal görünen bir tanı bu. Bununla birlikte Schumann'ın "deliliği" (bu, sanıyorum psikiyatrik bir tanı değildir, öyle olsaydı beni birçok açıdan dehşete düşürürdü) dünyanın çatışmalı (kendi dilimde *paradigmatik* diyeceğim) yapısı karşısında "tutunamamış" olmasından kaynaklanır (en azından böyle söylenebilir): Onun müziği hiçbir basit, ve denebilirse, "doğal" (anonim kültür tarafından doğallaştırılmış) çatışmayı temel almaz. Beethoven'daki maniheizmden ya da Schubert'teki kırılğanlıktan (karşısında ölümü gören öznenin yumuşak hüznü) eser yoktur. Bu hem dağılan hem de tek değerli bir müziktir, sürekli olarak Annenin ışıklı gölgesine sığınmıştır (Schumann'da çok bulunan *Lied*, bence, anneyle bu birliğin ifadesidir). Sonuç olarak Schumann, "ruh halleri"ni (Schumann estetiğinin bir başka önemli kavramı: "Mizahlı", "*mit Humor*") çoğalttığı ölçüde, paradoksal biçimde, –"normal" öznenin doğru işleyişi açısından gerekli olduğu söylenen– çatışmayı başaramaz: Aynı biçimde acıyı saf bir tarzda yaşayarak onun itkisini (sözcüklerle oynayalım; şöyle diyelim: Kalp vuruşlarını)* yok eder, aynı biçimde senkopu yaygınlaştırarak ritmi yorar. Onun için sadece dış dünya ayrımlıdır, ama Karnavalın yüzeysel sarsıntılarına göre. Schumann durmaksızın "saldırır", ama sürekli olarak boşluğa.

Çağımızın Schumann'a verdiği yerin kuşkusuz "saygıdeğer" (elbette "büyük bir müzisyen"dir) olması ama hiçbir biçimde sevilen (birçok Wagner, Mahler hayranları var, ama Schumann hayranları olarak sadece Gilles Deleuze, Marcel Beaufils

* İtki: *Pulsion*; kalp vuruşu: *Pulsation*.

ve kendimi biliyorum) olmamasının nedeni bu mudur? Çağımız, özellikle de plakla birlikte kitlesel müziğin ortaya çıkmasından beri büyük çatışmaların güzel imgelerini görmek istiyor (Beethoven, Mahler, Çaykovski). Burada Beaufils ve yayıncısının yaptıkları ve gösterdikleri gibi Schumann'ı sevmek, bir biçimde bir Nostalji, ya da Nietzsche'nin bir sözcüğünü ödünç alacak olursak, Güncellikten Uzaklık, ya da hatta, bu kez en Schumann'a özgü sözcüğü denersek, Gece felsefesini benimsemek demektir. Schumann'ın aşkı bugün bir biçimde çağa aykırı düşerek (bu yalnızlığın motiflerini kısaca belirttim) ancak sorumlu bir aşk olabilir: Onu yaşayan özneyi ölümcül bir biçimde, kendini toplumsallığının değil de kendi arzularının buyruklarına göre kendi zamanına yerleştirmeye sevk eder ve çağırır. Ama bu, anlatısının müziğin sınırlarını aşacağı başka bir öyküdür.

Marcel Beaufils'in *Musique pour piano de Schumann*
(Schumann'ın Piyano Müziği) adlı yapıtı için önsöz.
©1979, Phébus, Paris.

Rasch

... bir yerde okuduğum şu bölüm kadar
apaçık olan bir şey yoktur:
Musices seminarium accentus,
vurgu ezginin kaynağıdır.

Diderot

Schumann'ın *Kreisleriana*'sında¹ doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir nota, hiçbir tema, hiçbir tasarı, hiçbir genel kural, hiçbir anlam, yapıtın düşünmeyle kavranan bir tür yapısını yeniden kurmaya izin verecek hiçbir şey duymuyorum. Hayır, duyduğum, vuruşlardır: Bedende çarpanı, bedeni çarpanı, ya da daha doğrusu, çarpan bu bedeni duyuyorum.

Schumann'ın bedenini (onun kuşkusuz ki bir bedeni vardı, hem de ne beden! Onun bedeni, *fazladan sahip olduğu şeydi*) işte böyle duyuyorum:

Kreisleriana'nın birinci parçasında top gibi oluyor, sonra dokuyor,

ikincisinde, gevşiyor; sonra da uyanıyor: Acıtıyor, vuruyor, karanlık biçimde parlıyor,

üçüncüsünde, geriliyor, uzanıyor: *Aufgeregt*,

dördüncüsünde, konuşuyor, bildiriyor, birisi duygularını açığa vuruyor,

1 Op. 16 (1838).

beşincisinde, azarlıyor, yuvasından çıkarıyor, titriyor, koşarak, şarkı söyleyerek, vurarak yükseliyor,
altıncısında, söylüyor, heceliyor, söyleme şarkı söylemeye kadar varıyor,
yedincisinde, çarpıyor, vuruyor,
sekizincisinde, dans ediyor, ama aynı zamanda homurdanmaya, darbeler vurmaya başlıyor.

Schumann kısa parçalar yazdı *çünkü geliştirmeyi bilmiyordu*, dendiğini duyuyorum. Baskı altına alıcı eleştiri: Yapmayı reddettiğiniz şey, yapmasını bilmediğiniz şeydir.

Hakikatse aslında şudur: Schumann'ın bedeni yerinde duramaz (belagatte büyük kusur). Düşüncelere dalmış bir beden değildir bu. Kimi zaman derin düşüncelerdeymiş gibi davranır, ama onun tutumunu, sonsuz ısrarını, hafif oturmuşluğunu taşımaz. İlerleyen ve geri çekilen, başka şeye geçen, başka şeyi düşünen itkisel bir bedendir bu; şaşkın (hem sarhoş, hem dalgın hem de ateşlidir) bir bedendir. *Intermezzo*'nun *isteği* (bu sözcüğün fizyolojik anlamını tutalım) buradan gelir.

Bölümün adı olmasa bile Schumann'ın bütün yapıtlarının özüne ortak olan *intermezzo*'nun işlevi oyalamak değil yer değiştirmektir: Örneğin dikkatli bir sos hazırlayıcısı gibi, söylemin tutmasını, yoğunlaşmasını, yayılmasını, uslu bir biçimde gelişmenin kültürüne geri dönmesini engeller; bedenin hareket ettiği ve sanatlı sözün uğultusunu bozduğu edim bu yenilenmiş (her sözceleme de böyledir) edimidir. Son noktasında sadece *intermezzo*'lar vardır: Bölen de kesintiye uğrar ve her şey yeniden başlar.

Intermezzo'nun epik olduğu (Brecht'in bu sözcüğe verdiği anlamda) söylenebilir: Patlamalarıyla, baş hareketleriyle beden, söylemi eleştirmeye (*critiquer*: Krize sokmaya) koyulur ve sanat kılığı altında, onsuz onun üstüne çıkmaya çalışırız.

İkinci K. bir gerinme sahnesiyle başlar (a); sonra bir şey (*intermezzo* 1) birden ton basamaklarından inerek gelir (b). Bir kontrast mı söz konusudur? Böyle söylemek çok kolay olurdu: Böylece paradigmatik yapının örtüsünü çeker, birliklerin karşıtlıklarının anlamını ortaya çıkartan müzikal gösterge sistemini yakalardık.

Ama beden karşıtları tanır mı? Kontrast basit bir belagat durumudur; çoğul, kayıp, çılgına dönmüş olan Schumann'ın bedeniyse sadece (en azından burada) çatallanmaları bilir; kendini kurmaz, araların birikimine tabi olarak sürekli bir biçimde ayrılır; anlama ilişkin sadece, anlam dediğimiz bu *belirsiz* (belirsiz olan, yapıya ait bir şey olabilir) fikre sahiptir. İzleyen *intermezzo*'ların işlevi kontrastları konuşturmak değil, daha çok, kendini konusulan bir hattan çok resmedilmiş, boyanmış bir uzama çok daha yakın bulan ışıldayan bir yazıyı gerçekleştirmektir.

(a)



(b)



Sonuç olarak müzik, bu düzeyde, bir imgedir, dil değil; şu anlamda: Tarih-öncesinin ritimli çentiklerinden çizgi roman taslaklarına, her imge ışıldar. Müzikal metin –kontrastlarla ya da yükseltmelerle– *izlemez*, açığa vurur: Bu sürekli bir *big-bang*'dir.

Yazgının yaptığı varsayılan biçimde kapıyı yumruklamak değil söz konusu olan. Olması gereken, bedenin içinde, şakaklara doğru, cinsel organda, karında, içteki tene doğru, hem metonimi hem de karşıtlamayla "kalp" dediğimiz bütün o duyusal heyecan yerinde *çarpmasıdır*. "Çarpmak" kalbin kendi edimidir ("çarpma"

sadece kalbe aittir), bedeninin bu aykırı yerinde gerçekleşir: Hem merkezi hem merkezlessiz, sıvı ve kasılan, itkisel ve ahlaksal yerde; ama bu aynı zamanda iki dilin simgesel nitelikteki sözcüğüdür: Dilbilime ("*Pierre Paul'e çarpıyor*") ve psikanalize ("*Çocuk çarpılmıştır*") ait bir sözcüktür.

Schumann'ın çarpışı çılgına dönmüştür ama aynı zamanda kodlanmış (ritim ve tonalite ile); çünkü darbelerin çılgınlığı görünüşte, bilge bir dilin sınırları içinde kalır, genellikle –Schumann yorumlarına bakarak yargıya varacak olursak– göze çarpmadan geçer. Ya da daha doğrusu: Bu darbelerin, onları duymak istemeyen büyük kalabalıkça sansür mü edildiği yoksa sadece onları duyan tek kişi tarafından sanrılanmış mı olduğuna hiçbir biçimde emin olunamaz. Burada paragramın yapısını da tanıyoruz: İkinci bir metin duyulur, ama, son noktada, örneğin çevrik dizeleri dinleyen Saussure gibi, *duyan sadece benim*. Öyle görünüyor ki yedinci K.'nın korkunç çarpışlarını sadece Yves Nat* ve –söylemeye cesaret edebilirsem– ben duyuyoruz (c). Bu –okuma, dinleme– kararsızlığı, hem bir aşırılıkta (sanrılanmış apaçıklığın aşırılığı) hem de bir baştan savmada (aynı metin düz bir biçimde çalınabilir) çelişkili bir biçimde toplanmış Schubert'in metninin durumunun kendisidir. Metodolojik terimlerle söyleyecek (ya da yeniden söyleyecek) olursak: Metne ait bir model yoktur: "Serbest" olduğundan değil, "farklı" olduğundan.

Darbe –bedensel ve müzikal– hiçbir zaman *bir göstergenin göstergesi* olmamalıdır: Vurgu anlatımsal değildir.

O halde yorum, Schumann'ın metninin çevrik sözcüklerini okuma gücünden, tonal, ritmik, melodik belagatin altında vurguların ağını ortaya çıkartmaktan başka bir şey değildir. Vurgu müziğin hakikatidir, her yorum onunla ilişki içinde kendini açığa vurur. Schumann'da (benim zevkime göre) darbeler fazla çekingen bir biçimde çalınır; onlara sahip olan beden neredeyse her zaman vasat, tedirgin, konservatuarda ya da kariyeri boyunca geçen yıllar

* Yves Nat (1890-1956): Fransız piyanist ve besteci. (ç.n.)



tarafından, ya da sadece yorumcunun önemsizliği, kayıtsızlığıyla zamklanmış bir bedendir: Vurguyu (darbe) basit bir belagat işareti gibi çalar; o halde virtüozun sergilediği, “çarpmak”tan âciz kendi bedeninin bayağılığıdır (Rubinstein gibi). Sorun güçte değil öfkededir: Beden vurmalıdır – piyanist değil (bunu Nat ve Horovitz şurada burada sezer gibi olmuşlardır).

(Çevrik sözcükler ağının) darbeleri düzleminde her dinleyici duyduğunu *icra eder*. O halde müzikal metinde, besteci, yorumcu ve dinleyici arasındaki bütün ayrımların ortadan kalktığı bir yer vardır.

Darbenin hazlı geri dönüşü, nakaratın kökeni işte bu olurdu.

Darbe şu ya da bu biçimde karşımıza çıkabilir, bu biçim zorunlu olarak şiddetli, öfkeci bir vurgunun biçimi değildir. Bununla birlikte, hangisi olursa olsun, haz düzeninde olduğundan, hiçbir figür *romantik olarak* yüklenemez (romantik bir müzisyen tarafından önerilmiş olsa bile, hatta özellikle onun tarafından önerildiğinde); onun sevinçli mi hüznü mü, karanlık mı neşeli mi vd. olduğu söylenemez; kesinlik, biçimin ayrımı ruhun durumlarına değil, beden in ince hareketlerine, bütün bu ayrımsal organik duyarlılığa, kendini yaşayan bedenin yapıldığı bu doku-bilimsel hareye bağlıdır. Örneğin üçüncü K. “canlı” (*molto animato*) değildir: “Tedirgin” (*aufgeregt*), kalkmış, gerilmiş, dikilmiştir; şöyle de denebilir – ama bu da aynı şeydir: Sanki her bir ısırtıkta bir şey yutuluyormuş, geri dönüyormuş, kesiliyormuş gibi, sanki bütün müzik yutan gırtlığın kısa kabarmasına yerleşiyormuş gibi, bir dizi küçük çaptaki şiddetli çekilme üzerinden ilerler (d).

(d)

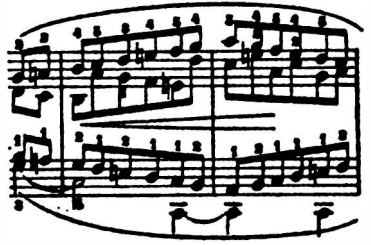


O halde bedeninin şu ya da bu bölgesini kısa süre için bükün her şeye darbe demek gerekiyor, bu bükülme bir doyumun romantik biçimlerini alır gibi görünse de. Doyum –en azından *Kreisleriana*’da– her zaman bir *gerinmedir*. Beden gerinir, gevşer, uç noktadaki biçimine doğru uzar (gerinmek, bir boyutun sınırına erişmektir, yadsınamaz, kendini yeniden ele geçiren bedenin de jestidir). İkinci K.’dakinden daha güzel düşünmüş (bunu gördük) gerinme var mıdır (e)? Her şey aynı yöne doğru gider: Melodik biçim, burada

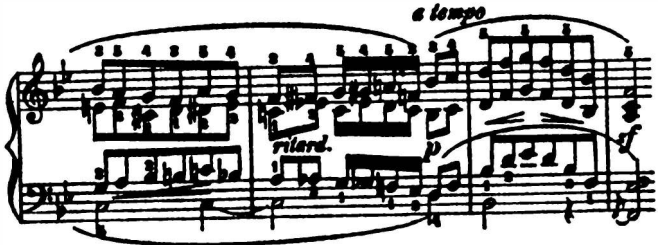
(e)



(f)



(g)



(h)



geciktirici (yedinci dominantın durmasıyla) armoni, ve daha ileride çizgiler ve uyumsuz seslerin uzatılmasıyla (f). Kimi zaman beden de ardından daha iyi gerinebilmek için kendini eller: İkinci K.'da (g) ya da uzun gerinmesinin başlangıçtaki yenmiş, yutulmuş, allak bullak olmuş bedeni çeşitlendirdiği –açmak mı dinlendirmek mi?– üçüncünün gizlenmiş *intermezzo*'sunda (h).

Beden ne *yapar* sözcelerken (müzikal olarak)? Schumann yanıt veriyor: Bedenim çarpar, bedenim toplanır, patlar, kesilir, batırır, ya da tam tersine ve habersizce (her zaman *bir hırsız gibi* gelen *intermezzo*'nun anlamı budur), gerinir, hafifçe dokur (birinci K.'nın tüy gibi arası böyledir) (i). Ve kimi zaman –neden olmasın?– konuşur bile, tumturaklı biçimde konuşur, sesini ikiye kat-

(i)



(j)

Sehr langsam. (Lento assai.)





lar: Konuşuyor ama hiçbir şey söylemiyor: Çünkü müzikal olduğundan itibaren, söz –ya da onun yerine geçen çalgı– artık dilsel değil, bedenseldir; sadece şunu söyler, ve başka bir şey de söylemez: *Bedenim söz haline geçiyor: quasi parlando* (j ve k).

Quasi parlando (bu işareti Beethoven'ın bir Bagatelle'inden alıyorum): Bu, konuşacak olan bedenin hareketidir. Bu *quasi parlando* Schumann'ın yapıtının çok büyük bir bölümünü düzenler; birçok şarkılı yapıttan taşar (bu yapıtlar, çelişkili bir biçimde, ona hiç katılmayabilir): Çalgı (piyano) hiçbir şey söylemeden konuşur, tıpkı, sözün eklemlenmemiş bütün gücünü yüzünden okutan dilsizin yaptığı biçimde. Bunca piyano yapıtına damgasını vuran bu *quasi parlando*'lar şiir kültüründen gelir; şairlerinin Schumann'a, belki de şiirlerinden de fazla verdikleri şey, bir sesin jestidir; bu ses, ona gösteren olarak varolmaya –çıkmaya– izin veren ölçüden (vezin) başka bir şey söylememek için konuşur.

Bedenin figürleri ("bedenbirimler") böyledir, onların dokusu müzikal anlamlılığı oluşturur (ve artık elveda dilbilgisi, müzikal göstergebilim bitti: Profesyonel çözümlemeden –"temaların", "hücrelerin", "cümlelerin" saptanması ve düzenlenmesi– kaynaklandığından, bedenin yanına geçme tehlikesine girecektir; bestecilik kitapları, anlamları bedeni yok etmek olan ideolojik nesnelerdir).

Müzikal figürler olan bu beden figürlerini her zaman adlandırmayı başaramıyorum. Çünkü bunu yapabilmek için eğretilme gücü (bedenimi, resimler olmadan nasıl söyleyebilirim?) gereklidir ve bu güç kimi zaman elimde olmayabilir: Bende sallanan bir şey var ama uygun eğretilmeyi bulamıyorum. Aynı biçimde, şu bölümü (daha çok olayı) aklımdan çıkmayan, ama bedensel gizinin de içine işleyemediğim beşinci K.: İçime giriyor

ama nereye, bilmiyorum: Dilin ve bedeninin hangi yanına, hangi bölgesine (I)? Beden olarak (benim bedenim olarak) müzik metni kayıplarla delik deşiktir: Bir dile, bir adlandırmaya yeniden katılmak için kavga ediyorum: *Bir sözcüğe krallığım! Ah, yazmasını bilseydim!* Müzik, yazıyla kavga eden şey olurdu.

Yazı zafer kazandıkça, bedeni eski haline getirmekten âciz olarak bilimi aratmaz: Sadece eğretilme kesindir; bu müzik varlıklarının, bu bedensel kuruntuların mükemmel biçimde *bilimsel* bir hesabını verebilmemiz için *yazar* olmamız yeterli olacaktır.

“Ruh”, “duygu”, “kalp”, bedeninin romantik adlarıdır. Akışkan, ahlaki terimi bedensel, itkisel bir sözcükle karşılırsak –ki bunda hiçbir sakınca yoktur: Beden ona geri döner dönmez romantik müzik kurtulmuştur– tam da onun sayesinde beden müziğe geri döndüğü anda romantik metinde her şey daha açık hale gelir. Bedeni romantik metnin içine yeniden koyarak bu metnin ideolojik okunuşunu düzeltiyoruz, çünkü genel kanımızdan kaynaklanan bu okuma bedeninin davranmalarını ruhun hareketlerine doğru *tersine* çevirmekten (bu her ideolojinin jestidir) başka bir şey yapmaz.

(I)



Klasik göstergebilim göndergeyle hiç ilgilenmedi; bu olanaklıydı (ve kuşkusuz zorunluydu) çünkü eklemiş metinde her zaman gösterilenin perdesi söz konusudur. Ama göstergeler sistemi değil de anlamlılığın alanı olan müzikte gönderge unutulamaz, çünkü burada gönderge bedendir. Beden, gösterenden başka bir aracı olmaksızın müziğin içine geçer. Bu geçiş –bu sınır ihlali– müziği bir deliliğe dönüştürür: Sadece Schumann’ın müziğini değil, bütün müziği. Yazarla karşılaştırıldığında müzisyen her zaman delidir (yazarsa hiçbir zaman deli olamaz çünkü anlama mahkûmdur).

Müzikal bedenin bu anlambiliminde, müziğin temelde olduğu şey olan bu “darbe sanatı”nda tonal sisteme ne olacaktır? Tonalitede çelişkili (ve buna karşın eşanlı) iki konum hayal edelim. Bir yandan, bütün tonal aygıt, bedeni kendi darbelerine (kendi kesintilerine) göre değil, öznenen her türlü sayıklama olanağını çekip alan bilindik bir örgütlemeye göre eklemlemeye yönelmiş edepli bir perde, bir yanılsama, bir Maya’nın örtüsü, kısacası bir dildir. Öbür yandansa tonalite, çelişkili –ya da diyalektik– bir biçimde, başka bir düzeyde evcilleştirmiş gibi yaptığı darbelerin becerikli hizmetçisi haline gelir.

Tonalitenin bedene sunduğu “hizmetler”den işte birkaçı: Uyumsuz sesle bedenin, şurada burada, “çalmasını”, “çakmasını” sağlar; ton değişikliğiyle (ve tona geri dönüşle) darbenin biçimini mükemmelleştirebilir, ona kendi özgül biçimini verebilir: *Top gibi oluyor*, der birinci K.; ama kaynaktan çıkıp geri döndükçe daha iyi yuvarlanır (m); sonunda (Schumann’ın metninde kalacak olursak), tonalite bedene düşsel biçimlerin en güçlüsünü, en değişmezini sağlar: Merdivenden çıkış (ya da iniş): Bilindiği gibi ton basamakları vardır, bu basamakları katederken (çok çeşitli ruh hallerine göre) beden soluk kesilmesinde, acelede, arzuda, kaygıda, ışıktaki, orgazmın yükselişinde vd yaşar (n).

Sonuç olarak, tonalitenin vurgusal bir işlevi olabilir (müzikal metnin paragramsal yapısına katılır). Tonal sistem yokolduğunda (bugün), bu işlev başka bir sisteme, tını sistemine geçer. “Tınısallık” (tınının renklerinin oluşturduğu ağ) bedene onun bütün “darbelerinin” (çınılamalar, kaymalar, dayanaklar, parlaklıklar, oyuklar, dağılmalar, vd) zenginliğini sağlar. O halde müziğin tarih-üstü sürekliliğini sağlayan şey “darbeler”dir –müzikal metnin tek yapısal öğeleri–, çarpan bedenin kendisini ifade etmek için yardım aldığı sistem (eksiksiz bir biçimde tarihseldir) ne olursa olsun.

Yapıtın bölümlerini, atmosferi gösteren işaretler genellikle, burada sadece teknik bir kod haline gelen İtalyanca kod altında düzleşmiştir (*presto, animato*, vd). Başka bir dile (kaynak ya da bilinmeyen) aktarıldıklarında müziğin sözcükleri bedenin sahnesini açar. Metinlerine halk diliyle notlar düşenin ilk Schumann olup

olmadığını bilmiyorum (bu tür bilgiler müzik tarihlerinde genellikle bulunmaz); ama müzikal metinde anadilinin fışkırması bence önemli bir olgu.

(m)



(n)



Schumann'da kalacak olursak (iki karılı -iki anneli?- adam, ilki şarkı söylüyordu ve ikincisi, Clara, görünür biçimde ona dolup taşan sözü vermişti: Evlendiği yıl olan 1840'ta yüz *Lied*), *Muttersprache*'nin* müzik yazısında fışkırması gerçekten bedenin ilan edilmiş geri alınışdır, sanki, melodinin eşiğinde beden darbenin ve dilin ikili derinliğinde kendini yeniden keşfetmiştir, yeniden üstlenmiştir, sanki, müzikle ilgili olarak, anadili *chora*'nın (Julia Kristeva'nın Platon'dan geri aldığı kavram) yerini almıştır: İşaret eden sözcük, anlamın içine girdiği kaptır.

Schumann'ın bu sözcüklerinden birkaçını okuyun, dinleyin ve bedenle ilgili olarak bütün söyledikleri şeyleri görün (herhangi bir metronom hareketiyle hiçbir ilgisi yoktur):

Bewegt: Bir şey harekete geçiyor (hiç de fazla hızlı değil), bir şey herhangi bir yönü olmadan kıpırdıyor, hareket eden dallar gibi, bedenin uğultulu bir heyecanı gibi,

Aufgeregt: Bir şey uyanıyor, ayaklanıyor, dikiliyor (bir direk,

* Alm. : Anadili. (ç.n.)

bir kol, bir baş gibi), bir şey uyandırıyor, kızdırıyor (ve elbette: Bir şey kalkıyor),

Innig: İçerinin en dibine gidiyorsunuz, kendinizi bu dibin sınırında topluyorsunuz, bedeniniz içselleşiyor, kendini içeri, kendi toprağına alıyor,

Ausserst innig: Kendinizi sınır halinde kavriyorsunuz, içselliğin gücüyle, iç geri dönüyor, sanki uç noktada, için bir dışı –ama dışarısı da olmadan– varmış gibi,

Ausserst bewegt: Kıpırdıyor, o kadar güçlü bir biçimde sallanıyor ki sanki çatırdayacak – ama çatırdamıyor,

Rasch: Yönelmiş çeviklik, kesinlik, doğru ritim (aceleye karşı), hızlı adım genişliği, sürpriz, yaprakların arasına giden yılanın hareketi.

Rasch: Editörlere göre bunun tek anlamı var: *Canlı, hızlı (presto)*. Ama Alman olmayan ve bu yabancı dil karşısında elinde sadece şaşkın bir dinleme olan ben buna gösterenin hakikatini ekleyeceğim: Sanki bir uzvum rüzgâr, kamçı tarafından kesin ama bilinmeyen bir dağılma yerine doğru götürülmüş, *koparılmış* gibi.

Ünlü bir metninde² Benveniste iki anlamlandırma rejimini karşı karşıya koyar: Her biri bir anlam taşıyan eklemlenmiş göstergelerin (doğal dil böyledir) düzeni olan *göstergebilim* ve hiçbir biriminin kendinde anlamlı olmadığı, ama buna karşın bütünü anlamlılıkla dolu olan bir söylemin düzeni olan *anlambilim*. Benveniste'e göre müzik anlambilime aittir (göstergebilime değil) çünkü sesler gösterge değildirler (hiçbir ses, kendinde, bir anlama sahip değildir); bundan dolayı, diye ekler Benveniste, müzik, sözdizimi olan ama göstergebilimi olmayan bir dildir.

Benveniste'in, kendisi söylememiş olmakla birlikte karşı çıkmayacağını düşündüğüm şey, müzikal anlamlılığın, dilsel anlamlandırmadan çok daha açık bir biçimde, arzuyla dolu olmasıdır. Dolayısıyla başka bir mantık düzenine geçiyoruz. Örneğin Schumann'ın durumunda darbelerin düzeni rapsodilidir (*intermezzo* dokusu, yaması vardır): *Kreisleriana*'nın sözdizimi, *patchwork*'tür: Beden, eğer denebilirse, harcamasını biriktirir, anlam öfkeyi, ama aynı zamanda kendini tahrip ederek giden bir

2 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, cilt II, Gallimard, 1974, s. 43-66.

düzenin egemenliğini de tutar; dolayısıyla bir gösterge çözümlemesinden, ya da, isterseniz, ikinci bir göstergebilimden, müzik halindeki bedenin göstergebiliminden kaynaklanır; birinci göstergebilim, eğer becerebilirse, notaların, gamların, tonların, akorların ve ritimlerin sisteminden kurtarsın kendini; algılayıp izlemek istediğimiz, bedenlerin kaynaşması.

Müzik sayesinde, Metni anlamlılık olarak daha iyi anlıyoruz.

Langue, discours, société.
Pour Emile Benveniste'ten alıntı, Seuil, 1975.

Doğrudan Gözlere

Gösterge kendini tekrarlayan bir şeydir. Tekrar olmadan gösterge de olmaz, çünkü onu *tanıyamayız* ve tanıma da göstergenin temelinde yer alır. Oysa, der Stendhal, bakış her şeyi söyleyebilir ama metinsel olarak tekrarlanamaz. Dolayısıyla bakış bir gösterge değildir ama yine de anlama sahiptir. Nedir bu gizem? Gizem şuradadır: Bakış, birimi gösterge (kesintili) değil de anlam olan anlamlandırma âlemine aittir. Bu anlamın kuramının taslağını Benveniste'e borçluyuz. Göstergelerin düzeni olan dile karşıt biçimde genel olarak sanatlar anlama dayanır. Dolayısıyla, bakışla müzik arasında bir tür yakınlık olmasında ya da klasik resmin o kadar çok ağlayan, buyurgan, öfkeli, düşünceli vb. bakışı büyük bir aşkla yeniden üretmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Anlamda sağlama bağlanmış bir tür anlambilimsel çekirdek vardır kuşkusuz, bu olmadan bakış bir şey ima edemezdi: Sözcüğün tam anlamıyla, bir bakış tarafsızlık anlamına gelmediği sürece *tarafsız* olamaz; eğer "belirsiz"se, bu belirsiz olan kesinlikle iki yüzlülükle doludur; ama bu çekirdek, anlamın, *izini* (kendi izini bırakma eylemi) kaybetmeksizin taşıdığı, yayıldığı sonsuz genişleme alanı olan bir haleyle kuşatılmıştır. Bir müziği dinlerken ya da bir tabloyu izlerken gerçekleşen de budur zaten. Bakışın "gizem"i, onun yapısındaki bozukluk kesinlikle bu taşma bölgesinde bulunur. İşte, varlığı onun *taşkınlığına* dayanan bir nesne (ya da şey). Bu taşmalara biraz yakından bakalım.

* Tamamlanıp tamamlanmadığı kesin olmayan bu metni bu cilde ek olarak koyduk. Metni yayımlamamız için izinlerini esirgemeyen Centre Georges-Pompidou'ya teşekkür ederiz.

*

Bilim bakışı üç (birbiriyle birleştirilebilir) biçimde yorumlar: Bildirişim (bakış bilgi verir) terimleriyle, ilişki (bakış alış-verişi gerçekleşir) terimleriyle, sahip olma (bakışla dokunurum, erişirim, kavrarım, kavranırım): Üç işlev: Optik, dilbilimsel ve tensel. Ama bakış her zaman *arar*: Bir şeyi, birisini. *Huzursuz* bir gösterge dir: Bir gösterge için benzeri görülmemiş bir dinamik: Gücü ondan taşıyor.

*

Evimin karşısında, sokağın öbür tarafında, pencerelerimin hizasında boş gibi görünen bir daire var; bununla birlikte, zaman zaman, en iyi polisiye, hatta düşsel tefrikalardaki gibi, bir varlık, gecenin geç saatlerinde bir lamba, panjuru açan ya da kapatan bir kol. Kimseyi görmememden ve bakanın ben olmamdan (dikkatle bakıyorum), bakılmadığım sonucuna varıyorum – perdelerimi de açık bırakıyorum. Ama belki de durum tam tersi: Belki de *pusuya yatan* bana durmaksızın, yoğun biçimde bakıyor. Bu öğüt verici öyküden çıkarılacak ders, bakmanın gücüyle kişinin kendisine bakılıyor olabildiğini unutmasıdır. Ya da hatta: “bakmak” fiilinde etken ve edilgenin sınırları kesin değildir.

*

Nöro-psikoloji bakışın nasıl doğduğunu iyi bir biçimde ortaya koydu. Yaşamın ilk günlerinde yumuşak ışığa doğru gözün verdiği bir tepki vardır; bir haftanın sonunda bebek görmeye çalışır, gözlerini yöneltir, ama bu henüz belirsiz, kararsız bir biçimde gerçekleşir; iki hafta sonra yakındaki bir nesneye odaklanabilir; altı haftalık olduğunda görüş kesin ve seçicidir: Bakış oluşmuştur. Bu altı haftanın insan “ruh”unun doğduğu haftalar olduğunu söyleyemez miyiz?

*

Anlam yeri olarak bakış bir duyum ikiliğini, bir duyu (fizyolojik) bölünmemişliğine yol açar, bu ikilik ve bölünmemişlik izlenimlerini bir araya koyar, öyle ki birine, şiirsel bir biçimde, öbüründe olanı atfedebiliriz (“Diri kokular vardır, çocuk tenlerince”^{*}): O halde bütün duyular “bakabilir”, buna karşılık bakış koklayabilir, dinleyebilir, elleyebilir, vb. Goethe: “Eller görmek, gözler okşamak istiyor.”

*

Küçümsemeyle şöyle denir: “Bakışı kaçıyordu ...”, sanki bakışın doğrudan, buyurgan olması yasal zorunlulukmuş gibi. Bununla birlikte, psikanalizin işleyişi başka bir şey söylüyor: “Nesnelerle aramızdaki, görüntüden geçerek kurulmuş ve temsilin figürlerinde düzenlenmiş haliyle bir şeyler kayar, geçer, kattan kata iletilir ve sonunda orada her zaman bir derecede silinir – bakış dediğimiz budur.” Devam ediyor: “Genel bir biçimde, bakışın görmek istediğimiz şeyle ilişkisi bir aldatmaca ilişkisidir. Özne kendisini olduğundan farklı sunar, ona görmesi için verilen de görmek istediği değildir. Bu sayede göz bir obje (a) olarak, yani eksiklik düzeyinde işlev görebilir” (Lacan, *Séminaire XI*, s. 70 ve 96).

*

Bununla birlikte doğrudan, buyurgan bakışa dönüş: Kaçmayan, duran, donan, inat eden bakış. Analiz de bu durumu öngörmüş-tür: O bakış, “hareketi durdurup yaşamı öldürme” (*Séminaire XI*, s. 107) etkisinde bulunan *fascinum*, kötü, uğursuz gözdür.

*

Eski bir deneyimde anlatıldığına göre, Afrika’nın ücra köşelerinden birindeki yerlilere ilk kez bir film gösterildiğinde, yerliler hiçbir biçimde perdedeki sahneye (köylerinin ortasındaki mey-

* Baudelaire, *Eşduyumlar [Correspondances]*, *Kötülük Çiçekleri* içinde, çev. Sait Maden, Çekirdek Yay., İstanbul, 1996. (ç.n.)

dan) bakmamışlar, bunun yerine sadece perdenin bir köşesinde bu meydana geçen tavuğa bakmışlar. Şöyle denebilir: Onlara bakan tavuktu.

*

Kamboçya'da katliam: Yarı yarıya yıkılmış bir evin merdiveninden ölüler dökülüyor; yukarıda, bir basamağa oturmuş halde genç bir çocuk fotoğrafçıya bakıyor. Ölüler, bana bakma görevini canlıya devretmişler; ben de onların ölü olduklarını çocuğun bakışında görüyorum.

*

Amsterdam'daki Rijksmuseum'da "Alkmaar'lı Usta" denen, kim olduğu bilinmeyen bir ressamın bir dizi tablosu var. Bunlar gündelik yaşamdan sahneler, insanlar, tablodan tabloya değişen, şu ya da bu nedenle toplanıyorlar; her grupta bir kişi var ve bu hep aynı kişi: Kalabalıkta kaybolmuş, başkaları sanki habersizmişçesine resmedilmişlerken sadece o, her seferinde doğrudan ressamın gözlerine (dolayısıyla da benim gözlerime) bakıyor. Bu kişi İsa.

*

Fotoğrafçı Richard Avedon'un benzersiz sanatı –başka şeylerin yanı sıra– şuna dayanır: Fotoğrafını çektiği bütün herkes, önümde dikilmiş biçimde doğrudan gözlerime bakıyorlar. Bu durum bir "açık yüreklilik" etkisi yaratıyor mu? Hayır, poz kurmaca (göründüğü kadarıyla bu bir poz), durum psikolojik değil. Yaratılan etki "hakikat": Kişi "hakiki" –sıklıkla tahammül edilemez bir hakikatle hem de. Neden bu hakikat? Gerçekte portre kimseye bakmıyor ve ben de bunu biliyorum; sadece objektife, yani başka bir göze, gizemli bir göze bakıyor: Hakikatin gözüne (tıpkı bir zamanlar Venedik'te isimsiz ihbarları atmak için kullanılan Hakikatin Ağızları gibi). Burada fotoğrafçının tumturaklı (önceden bu ressam olabilirdi) bir biçimde aktardığı bakış tam da hakikatin uzvuymuş gibi davranır: Eylemde bulunduğu alan *görü-*

nüşün ötesindedir: En azından bu ötenin var olduğu, “görülen”in (bakılanın) kendini sadece bakışa sunandan daha hakiki olduğu anlamına gelir.

*

Psikanaliz bir noktada (Lacan, *Séminaire I*, s. 243) imgeye dayalı öznelarasılığı üç terimli bir yapı olarak tanımlar: 1. Başkasını görüyorum; 2. Onun beni gördüğünü görüyorum; 3. Benim onu gördüğümü biliyor. Yine de, aşk ilişkisinde, bakış, eğer denebilirse, o kadar dümenci değildir; bir güzergâh eksiktir. Kuşkusuz, bu ilişkide, bir yandan başkasını yoğun bir biçimde görürüm; sadece onu görürüm, ona dikkatle bakarım, arzuladığım bu bedenin gizini açmak isterim; öte yandansa, onun beni gördüğünü görürüm: Sinerim, şaşakalırım, sonsuz güce sahip bakışı tarafından edilgin olarak kurulurum; bu şaşkınlık da o kadar büyüktür ki, benim onu gördüğümü bildiğini kabul edemem (ya da kabul etmek istemem) – yaşadığım yabancılaşmadan beni kurtaracak olan: Onun karşısında kendimi *kör* olarak görürüm.

*

“Olanaksız olana bakar gibi bakıyorum size.”

*

Kene aylar boyunca kıpırdamadan bir ağaçta durabilir, sıcak kanlı bir hayvanın (sığır, köpek) dalın altına gelmesini bekler; o zaman kendini aşağıya bırakır, deriye yapışır, kanı emer: Algısı seçicidir; dünyayla ilgili olarak tek bildiği sıcak kandır. Aynı biçimde, bir zamanlar, köle de sadece bir araç olarak düşünülürdü, insan olarak değil. Kim bilir ne çok bakış böylece sadece tek bir amacın araçları olmuştur: Aradığıma bakarım, ve son olarak, eğer bu çelişkiyi ilerletebilirsek, sadece baktığımı görürüm. Bununla birlikte, kimi istisna ve ne kadar da hoş durumlarda bakışın ansızın bir amaçtan öbürüne geçmesi gerekir; iki kod bakışın kapalı alanında habersizce birbirine eklenir, ve ortaya bir okuma

bozukluğu çıkar. Benzer biçimde, Fas'ta bir çarşıda gezinirken ve el işi nesneler satan bir satıcıya bakarken çok iyi biliyorum ki bu satıcı gözümünden sadece olası bir müşterinin bakışını okuyor, çünkü, kene gibi, gezenleri sadece tek bir tür altında, ticaret yapacağı kişi türü altında algılıyor. Ama eğer bakışım ısrar ederse (kaç dakika daha bakmak gerekiyor? İyi bir anlambilim sorunu olabilirdi bu), okuması birdenbire bocalar: Eğer ilgilendiğim onun malı değil de kendisiyse? Eğer birinci koddan (pazarlık kodu) çıkıp ikincisine (suç ortaklığı kodu) girmişsem? Oysa iki kod arasındaki bu çatışmayı bu kez ben onun bakışından okuyorum. Bütün bunlar birbirini izleyen anlamların uçucu bir haresini oluşturur. Bir anlambilimci için, ister çarşıda bir gezinti olsun, bir bakışta bir anlamın sessiz açılmasını görmekten daha heyecan verici bir şey yoktur.

*

Avedon ile ilgili olarak gördüğümüz gibi, fotoğrafı çekilen bir öznenin size bakması –yani objektife bakması– dışarıda bırakılmamıştır: Bakışın yönü (adresi de denebilir) fotoğrafta ayırt edici değildir. Oyuncunun kameraya, yani izleyiciye bakması yasak olan sinemadaysa böyledir. Bu yasağın, sinemanın ayırt edici özelliği olarak kabul etmekten uzak değilim. Bu sanat bakışı ikiye böler: İkimizden biri öbürüne bakar, sadece bunu yapar: Bakmaya hakkı vardır ve bakmak onun görevidir; öbürü hiçbir zaman bakmaz; her şeye bakar, benim dışımda. Perdeden bana yönelen tek bir bakış bütün filmi bitirir. Ama bu sadece işin görünen kısmı. Çünkü başka bir düzlemde, tıpkı Afrikalı tavuk gibi, görünmez bir düzlemde perde durmadan bana bakıyor olabilir.

Daha önce yayımlanmamıştır.

Bakış üstüne hazırlanan
ortak bir yapıt için 1977'de yazılmıştır.

© La Recherche Audiovisuelle
du Centre Georges-Pompidou.

Resimler Listesi

S.M. Eisenstein

Fotogramlar (sinema fotoğrafları), Vincent Pinel: 41, 45 (II ve IV), 48 (VII), 51, 52. – *Cahiers du cinéma*, n. 222, Temmuz 1970: 45 (III), 46, 48 (VIII, IX, X), 53.

Erté

E, F, M, O, R, Z, Alphabet içinde, Franco Maria Ricci'nin Erté'sinden alıntı,, Parma, 1972: 101, 102, 112, 113, 115, 118 (© Spadem.)

Arcimboldo

(Franco Maria Ricci'nin Arcimboldo'sundan alıntı)

Sebze Adam, ahşap üzerine yağlı boya, Museo Civico, Cremona: 120. – *Sonbahar*, 1573, tuval üzerine yağlıboya, Louvre, Paris: 127. – *Yaz*, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, Bergamo: 127.

Cy Twombly

(Yvon Lambert'in Cy Twombly, *catalogue raisonné des oeuvres sur papier*'sinden alıntı, cilt VI, 1973-1976)

Virgil, 1973, kâğıt üzerine yağlıboya ve karakalem, özel koleksiyon, Berlin: 147. – *24 short pieces*, kâğıt üzerine karakalem, özel koleksiyon, Berlin: 161. – *Mars ve Sanatçı*, kâğıt üzerine kolaj, yağlıboya, füzün ve karakalem, Alessandro Twombly koleksiyonu: 152.

Réquichot

Nokto keda taktafoni, " Kutsal Emanet Sandıkları", 1960, yağlıboya, kemik ve çeşitli malzemeler, özel koleksiyon: 195. – "Sarmal", 1960, karton üzerine mürekkep, özel koleksiyon: 202.