

# Jacques Rancière

## Uzlaş ı Çağına

### Notlar \*

Türkçesi: Didem Tuna





## UZLAŖI ÇAĞINA NOTLAR\*

JACQUES RANCIÈRE, 1940 yılında Cezayir’de doğdu. École Normale Supérieure’de eğitim gördü, burada Louis Althusser’in öğrencisi oldu. Okul arkadaşları Étienne Balibar, Roger Estab-let ve Pierre Macherey’le birlikte Althusser’in *Kapital’i Okumak* derlemesine katkıda bulundu, buradaki yazısıyla dikkatleri üzerine çekti. ‘68 olayları sırasında Althusser’le ihtilafa düştü ve 1974’te yazdığı *La leçon d’Althusser* başlıklı kitapta bu kopuşun gerekçelerini anlattı. Aynı yıl *Révoltes logiques* dergisini kurdu. Paris VII Üniversitesi’nde dersler verdi ve buradan emekli oldu. Türkçeye pek çok eseri çevrilen düşünürün *Ourts Voyages au Pays du Peuple* adlı kitabı da yayın programımızdadır.

**\*SEL YAYINCILIK**

Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,  
No: 17, Beyoğlu – İstanbul  
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>  
e-posta: [halklailiskiler@selyayincilik.com](mailto:halklailiskiler@selyayincilik.com)

**SATIŞ - DAĞITIM:**

Çatalçeşme Sokak, No: 19/1  
Cağaloğlu – İstanbul  
e-posta: [siparis@selyayincilik.com](mailto:siparis@selyayincilik.com)  
Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

**\*SEL YAYINCILIK: 1005**

RED KİTAPLIĞI: 14  
ISBN 978-605-772-818-0

**UZLAŞI ÇAĞINA NOTLAR**

**Jacques Rancière**

*Türkçesi:* Didem Tuna

*Özgün Adı:*

*Chroniques des Temps Consensuels*

© Editions du Seuil, 2005, Collection La Librairie du XXIe siècle,  
sous la direction Maurice Olender

© Sel Yayıncılık, 2017

*Genel Yayın Yönetmeni:* İrfan Sancı

*Dizi editörü:* Işık Ergüden

*Editör:* Şirin Etik

*Yayına hazırlayan:* Utku Özmkas

*Kapak tasarımı:* Aslı Sezer

*Sayfa tasarımı:* İkime Yılmaz

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

Jacques Rancière

# Uzlaş ı Çağına Notlar

*Türkçesi:* Didem Tuna



# İÇİNDEKİLER

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| Giriş.....                                        | 9  |
| Kafa ve Karın                                     |    |
| <i>Ocak 1996</i> .....                            | 15 |
| Borges Saraybosna'da                              |    |
| <i>Ocak 1996</i> .....                            | 19 |
| Yüzyılın Sonu ve Yeni Binyıl                      |    |
| <i>Mayıs 1996</i> .....                           | 24 |
| Soğuk Irkçılık                                    |    |
| <i>Temmuz 1996</i> .....                          | 29 |
| Son Düşman                                        |    |
| <i>Kasım 1996</i> .....                           | 34 |
| Kalkışı Engellenen Uçak                           |    |
| <i>Ocak 1997</i> .....                            | 39 |
| Diyalektik İçinde Diyalektik                      |    |
| <i>Ağustos 1997</i> .....                         | 44 |
| Son Sosyologların Ülkesine Yolculuk               |    |
| <i>Kasım 1997</i> .....                           | 49 |
| Geçmişte Adalet                                   |    |
| <i>Nisan 1998</i> .....                           | 55 |
| Sanat Krizi mi, Yoksa Düşünce Krizi mi?           |    |
| <i>Temmuz 1998</i> .....                          | 60 |
| Suçlusu Sinema mı?                                |    |
| <i>Mart 1999</i> .....                            | 66 |
| Adsız Savaş                                       |    |
| <i>Mayıs 1999</i> .....                           | 72 |
| Görüntü Mülkiyeti Hakkı Başka Bir Hakkı Silebilir |    |
| <i>Ekim 1999</i> .....                            | 78 |
| Yozlaşmanın Tasımı                                |    |
| <i>Ekim 2000</i> .....                            | 83 |
| Voici/Voilà: İmgelerin Kaderi                     |    |
| <i>Ocak 2001</i> .....                            | 88 |

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Olgulardan Yorumlara: Holokost Üzerine Yeni Tartışma |     |
| <i>Nisan 2001</i> .....                              | 95  |
| Bir İşkenceden Diğerine                              |     |
| <i>Haziran 2001</i> .....                            | 101 |
| Sinemacı, Halk ve Yönetenler                         |     |
| <i>Ağustos 2001</i> .....                            | 106 |
| Zaman, Sözcükler, Savaş                              |     |
| <i>Kasım 2001</i> .....                              | 111 |
| Banyoda Felsefe                                      |     |
| <i>Ocak 2002</i> .....                               | 117 |
| Sonsuzluğun Mahpusları                               |     |
| <i>Mart 2002</i> .....                               | 123 |
| Bir Mayıs Ayından Diğerine                           |     |
| <i>Haziran 2002</i> .....                            | 129 |
| Victor Hugo: İki Yüzüncü Yıldönümün Muğlaklıkları    |     |
| <i>Ağustos 2002</i> .....                            | 135 |
| Makine ve Fetüs                                      |     |
| <i>Ocak 2003</i> .....                               | 142 |
| Yazar mı Ölü, Sanatçı mı Fazla Canlı?                |     |
| <i>Nisan 2003</i> .....                              | 148 |
| Amnezinin Mantığı                                    |     |
| <i>Haziran 2003</i> .....                            | 155 |
| Güvensizlik Prensibi                                 |     |
| <i>Eylül 2003</i> .....                              | 161 |
| Yeni Kötülük Kurguları                               |     |
| <i>Kasım 2003</i> .....                              | 167 |
| Suçlu Demokrasi?                                     |     |
| <i>Mart 2004</i> .....                               | 175 |
| Michel Foucault'nun Zorlu Mirası                     |     |
| <i>Haziran 2004</i> .....                            | 180 |
| Yalan Söylemek için Yeni Nedenler                    |     |
| <i>Ağustos 2004</i> .....                            | 186 |
| Sanatın Ötesinde?                                    |     |
| <i>Ekim 2004</i> .....                               | 191 |
| Görüntülerin Politikası                              |     |
| <i>Şubat 2005</i> .....                              | 196 |
| Demokrasi ve Doktorları                              |     |
| <i>Mayıs 2005</i> .....                              | 201 |

## Giriş

Burada bir araya getirilen notlar, Brezilya'da yayınlanan *Folha de São Paulo* adlı büyük bir günlük gazetenin daveti üzerine, on yıldır yazdığım yazılar arasından seçilmiştir. Ele alınan konular, bana kimi zaman gazete tarafından önerildi. Çoğunlukla da güncel gelişmelerin getirdiği olaylar –ülke içindeki tartışmalar, dünyadaki çatışmalar, yeni filmler ve sergiler– arasından onları kendim seçtim.

Ancak günce, geçen zamanın olaylarına yanıt vermenin bir yolu değildir; zira geçen zaman dediğimiz şey tam olarak olaylara karşılık gelmez. Olaylar zamanı durdurmanın, olay olarak tanımlanmalarına geçit verecek zamansallığı inşa etmenin bir yoludur daima. Günceden söz etmek, saltanattan söz etmektir: Bir kralın hükümdarlığından değil, bir zamanın parçalara ayrılmasından ve bir alanın işaretlenmesinden, olan bitene ilişkin belli bir konfigürasyondan, kayda değer olanın algılanma biçiminden, eskiye ve yeniye, önemliye ve ikincile, olanaklıya ve olanaksıza yönelik bir yorumlama yönetiminden söz etmektir.

Günümüzde hüküm süren durumu *uzlaş*ı adı altında özetleyebilirim sanırım. Ancak uzlaş, inancını ve değerlerini yitirmiş bir edebiyatın –herkesin cüzi farklılıklara inanma noktasında birleştiği, güçlü tutkularla büyük ideallerin yerini narsist tatminlerin düzenlemesine bıraktığı bir dünya halinin– bir çırpıda anlatacakları değildir. Yirmi yıl önce, şakacı görünmek isteyen bazı zihniyetler demokrasi kurumlarını kendi âdetlerine sessiz sedasız

uyduracak bu yeni ruh halini övmüşlerdi. Bugün ise ağırbaşlı görünmek isteyen zihniyetler –çoğunlukla da ay-nıları– “kitlesel bireycilik” saltanatını, o muazzam ortak değerlerin zayıflamasına neden olmakla suçlamakta ve onu bütün diktatörlüklerin temeli olarak görmektedirler. Entelektüel tartışmalara hizmet eden bu cesur hareketle-rin ortak kökenini biliyoruz. Bunlar, demokrasinin ılımlı âdetlerini övme ve köleliğe yönelik eğilimini kınama ko-nusunda Tocqueville’in izinden giderler.

İlerleyen sayfalar bizlere uzlaşının, tanımlandığı üzere zihin ve beden barışının sağlanması anlamına gelmediği-ni hatırlatmaktadır. Irkçılığın ve etnik arındırmanın yeni biçimleri, “insani” müdahaleler, “terörle mücadele”, bu-radaki güncelere kaydedilen uzlaşi zamanlarının kalbinde yer almaktadır. Topyekûn savaşın ve radikal kötülüğün sinematografik kurgusu ya da Yahudi soykırımı yorum-larına ilişkin entelektüel polemikler de seçilen konular arasında hayli göze çarpmaktadır. Uzlaşi barış değildir. Uzlaşi, savaş operasyonlarının bir haritası, görünebilenin, düşünülebilenin ve mümkün olanın bir topografyasıdır; içinde de savaşla barışı barındırır.

Uzlaşi aslında insanların kendi aralarında anlaşması da değil, duyu ile anlamın anlaşmasıdır. Şeylerin sunu-munun duyumsal düzeniyle, anlamlarının yorumlanma biçimi arasındaki anlaşmadır. Bize hükmeden uzlaşi bir öngörü mekanizması olduğu kadar, bir güç mekanizma-sıdır da. Uzlaşi, dünyanın durumuna ilişkin iki önermeyi yan yana koyarken herkesin görebileceği şeyleri görme iddiasındadır yalnızca. Birisi nihayet barışa kavuştuğu-muzu söyler, diğeri de bu barışın şartını açıklar: mevcut olandan başka bir şey olmadığını kabullenmek. Ütopya-lar ya da tarihin sonu adına geliştirilmiş tartışmalar kısaca böyle özetlenebilir. Vaktiyle belli ki savaş da yaşanmıştır;

insanların mevcut olandan fazlasını –yalnızca ekonomik gruplar değil sosyal sınıflar; yalnızca bir nüfus değil bir halk; yalnızca üst üste koyulacak çıkarlar değil çatışma içindeki dünyalar; yalnızca öngörülecek bir gelecek değil özgürleştirilecek bir gelecek– istedikleri bir zamanda. Şimdiye kendimizi tüm bu fazlalıklardan ya da hayaletlerden kurtardığımız ve artık elimizdeki mevcut olan olduğunun farkına vardığımız için barış içinde yaşıyoruz.

Ne var ki, medet umulan bu barış, çoğu zaman kanıtından yakasını kolayca kurtarır. Bir işçi birliği çıkar, olanın yalnızca mevcut olan olduğunu ve olanın olacağına nasıl bağlanacağını da yalnızca hükümetlerin bildiğini reddeder, köktenci partiler yabancılara karşı bir ırk savaşı uyandırır, yeni savaşlar kıyım a uğramış cesetler üzerinden toprak ve kan hakkı iddia eder; terör ile teröre karşı verilen savaş karşı karşıya gelir. Bu nedenle uzlaş, görün-tüyü durmaksızın düzenlemek ve barışla savaşı yerlerine geri koymak zorunda olan bir vizyon ve yorumlama mekanizmasıdır. İlkesi basit olmaktır. Savaşın yalnızca başka yerde ve geçmişte, hâlâ toprağın ve kanın karanlık kurallarına boyun eğen ülkelerde, dünün mücadelelerine ve eski ayrıcalıklara takılıp kalanların arkaik gerilimlerinde olduğunu söyler mekanizma. Ancak başka yerin burası ve geçmişin de bugün olduğunu ileri sürdüğüne göre, uzlaş mekanizması uzamların sınırlarını ve zamanların kırılımlarını durmaksızın yeniden çizmek zorundadır.

Uzamları bölmek, “arkaik” savaşları uzlaş dünyasının sınırları içine yerleştirmek için genellikle bombalar gerekir. Zaman ise daha kolay manipüle edilebilir. Uzlaş, zamanın gerçekliğinin tek ve kaçınılmaz olduğunu ileri sürer ancak bunun sebebi, onun daha çok kullanılmasını sağlamak, onu buradalığının tartışılmasına izin vermemen şimdiki zamanın buyurgan senaryolarına, onulmaz-

ların –modernitenin sakatlarının ya da ütopyanın yanlış tedavi görmüş felaketzedelerinin– hapsedildiği geçmiş zaman senaryolarına, tüm enerjilerin konuşlandırılması- nı emreden gelecek zaman senaryolarına göre esnetmek- tir. Burada bir araya getirilen günceler, şimdiki zamanın bitmek bilmez teşhisi ve hafıza kaybı politikaları, geçmişe vedalar, anma törenleri, anımsama yükümlülükleri, geç- mişin geçip gitmeyi reddetmesinin arkasındaki nedenle- rin açıklığa kavuşturulması, umut dolu yarınlar iddiası- nın inkârı, yeni yüzyılın ve yeni ütopyaların yüceltilmesi gibi zamana emanet edilmiş karmaşıklıkları çözümleme çabasıdır.

Bu nedenle günce, bu uzlaşma oyunlarını çözümlemek adına araştırma alanlarını değiştirmeli, zamanın diğer izlerini görmeli ve zamana ilişkin kendi senaryolarını ya- ratmalıdır. Örneğin, Cronenberg’in kurgularındaki ma- kineleri veya Mathew Barney’nin enstalasyonlarını Zola ya da Picabia’nınkilerle karşılaştırmak; günümüz sergi- lerinde gerçek mevcudiyetinin mesihvari bir şekilde yü- celtilmesinin arşiv politikalarıyla karşı karşıya kaldığını görmek; kötülük kurgularında, tarihsel filmlerde ya da fe- laket filmlerinde bugünün takındığı çehreyi ya da görün- tü mülkiyeti haklarına ilişkin hukuki tartışmalarda, görü- nür olanın politik statüsünün silindiğini fark etmek gibi.

Bununla beraber bu günceler, zamanın göstergelerinin dökümünü yapma iddiasında değildir. Bu iddia hâlâ uzlaş- ının mantığına, zamanın arazlarını durmaksızın incele- yen ve toplumun bütün sorunları üzerine eğilip orada hep aynı kötülüğü bulan yorumlama mekanizmasına, yani şimdiyle uyum sağlama eksikliğine ve geleceğe tutunma kusuruna aittir. Uzlaşma göstergeleri tüketilmesi gereken tek bir gerçekten, sınırlarını yeniden çizmek pahasına da olsa tek bir uzamdan; sayısal değerlerini çoğaltmak paha-

sına da olsa tek bir zamandan söz eder. Bunun sonucunda da bizden istediği uzlaş göstermemizdir. Yakın tarihli bir referandum bunu en açık şekilde gözler önüne sermiştir: Bize evet ya da hayır seçeneği sunulsa da evet dememiz beklenmiştir, aksi takdirde hiçliğe tapındığımızı itiraf etmiş olacaktık. Referandumun bildiği karşıtlıklar yalnızca şimdi ve geçmiş, olumlama ve olumsuzlama, sağlık ve hastalık arasındaki karşıtlıklardır. Bu karşıtlık oyununda ardında kalıntı bırakmadan kaybolması gereken, belli bir çatışma olasılığıdır: mevcutla ilgili olan; mevcutlardan birini diğerinin karşısına koyma iddiası taşıyan, görülebilir, düşünülebilir ve mümkün olanı tanımlamanın pek çok yolu olduğunu doğrulama iddiasında bulunan bir çatışma. Bu diğer yolun bir adı vardır. Ona politika derler. Bundan sonraki bölümlerde yer alan günceler, onun uzamını kendi yöntemleriyle yeniden açmaya çalışacaktır.



## Kafa ve Karın

Ocak 1996

Yakın zamana kadar, insanlara inanç lazım derdi elitler. Bugün inanca ihtiyaç duyanlarsa bizzat elitlerdir. Bizim realist yöneticiler, Platon'un ütopyasında kati olan şeylerden en azından birini –yani bireyde olduğu gibi devlette de, akıllı kafanın, açgözlü ve cahil karına hükmetmesi gerektiğini– akıllarında tutmamış olsalardı, acaba görevlerini yerine getirebilirler miydi? Platon'un zamanında, filozofların kafaları gökyüzüne fazla dönüktü ve zaman zaman da kuyulara düşerlerdi. Bizi yönetenlerin kafalarıysa aylık endeksleri, günlük piyasa yorumlarını ve uzmanların kısa, orta ve uzun vade tahminlerini açıklayan ekranlara çakılı kalmıştır. Dolayısıyla bugün karınların, yarın ve yarının karınları için neyi feda etmeleri gerektiğini çok iyi bilirler. Yönetenlerin, cahil güruhları iyyinin ya da adaletin müphem taleplerine ikna etmeye ihtiyaçları kalmamıştır. Yapmaları gereken şey, ihtiyaç ve arzu dünyasının insanlarına, tamı tamına hesaplanmış nesnel mecburiyetin neyi dikte ettiğini göstermektir. Sonuç olarak, *uzlaş* sözcüğünün anlamı budur. Uzlaş ilgili taraflar arasında mutabakatı sağlayan "tartışmanın" ve karşılıklı konuşmanın erdemlerini harekete geçirir gibi görünür. Daha yakından bakıldığında, tam tersi bir anlam ifade eder: *Uzlaş*, verilere ve sorunların çözümlerine bakıldığında tartışılacak hiçbir şey olmadığını herkesin tespit etmesi anlamına gelir hatta bunun tespit edilmesine gerek yoktur, besbelli olduğu; için hükümetlerce öngörülebilir.

Fransa başbakanı da toplumsal hesap açıklarını kapatmak ve emeklilik planlarını dengelemek için halka bundan sonra bazı geleneksel sosyal kazanımlarından vazgeçmeleri, kamu çalışanlarına da emeklilik hakkı emeklilik hakkını elde etmek için daha uzun süre çalışmaları gerektiğini bildirirken aynen böyle yapmıştır. Genel toplu taşıma grevi ve halkı kış ortasında yürüten bu “ayrıcalıklı” demiryolu çalışanlarıyla otobüs şoförlerine parlama konusunda isteksizliği karşısında, akıl partisi kendini sorgulamaya başlamıştır. Açıkça zaruri bir reform, zaruret içindeki insanlar tarafından nasıl reddedilebilir ki? Parti yetkilileri bundan, reformun onlara iyi anlatılmadığı sonucunu çıkarırlar. Bu işi onlar üstlenecektir.

Mesele her şeye rağmen tuhaftır. Çünkü yetkililer ve medya, hükümetlerimizin yaptığı şeylerden başka yapılacak bir şey olmadığını halka eksiksiz biçimde anlatmıyorlarsa, bütün yıl ne iş yapıyorlar? Bu durumda, bu pedagojinin erdemlerine dair umudumuzu nasıl koruyabiliriz? Açıklamak aslında basit görüldüğü kadar tuhaf da bir iş tir. “Bizler akılcı olmayan halk tarafından anlaşılmayacak kadar akılcıyız,” der bizi yönetenler. Peki akıllı kafa, akıllı olmayan karın tarafından anlaşılabilecek kadar nasıl aptallaştıracaktır kendini? Nasıl anlatmak lazım, doğası gereği anlamayanlara? Bazı elit düşünürler’ çözümü bulmuştur ve kendince Platoncu bir çözümdür bu yine: Kafa ve karın arasında kalp vardır ve eğer halka kalp diliyle hitap edilirse... Maalesef bu tür konularda kalbin neler söyleyebileceğini öğreten bir okul yoktur.

Geriye, inancını temellerinden yıkması nedeniyle hiçbir ciddi bir yöneticinin kabul etmeyeceği başka bir hipotez kalır: Açıklamanın cahil karınlar üzerinde bir etki yaratmamasının sebebi, bu açıklamayı çok iyi anlamaları ve hiç de inandırıcı bulmamalarıdır, kısacası onlar cahil ka-

rınlar değil akıllı kafalardır. Hükümetler açısından felâket niteliği taşıyan bu hipotez, politika diye adlandırılması çok da yerinde olan şeylerin temelini atar. Politika yönetme sanatıyla zıtlasmaktan vazgeçmese de kimileri bunları birbiriyle karıştırmaya devam eder. Politika, insani meselelerle ilgilenmenin bir yoludur; birinin herhangi biriyle eşit zekâyâ sahip olduğuna ve yapılanın dışında yapılacak en az bir şey daha bulunduğuna ilişkin çılgın önvarsayım üzerine kuruludur. Bunlar bolluk zamanlarında iyiydi, derler elitlerimiz. Artık bu aşırılıkların lüksünü karşılamayız. Düşünen kafalarımıza zaruretin kurallarını öğretelim ve zaruretin tam da bu olduğunu aptal karınlara gösterelim.

İşin özü de budur. Platoncu yasa koyucunun düşünen kafası, karna etkin bir şekilde hükmedemeyecek kadar ondan uzak olmakla suçlanıyordu. Bizi yönetenlerin kafasıysa tam tersi bir talihsizlikten, kendini karından ayırt edememekten mustarıptır. Bugünü yöneten akıl, zenginliğin evrensel koca karnının otomatizmine ilişkin bilgiden ibarettir. Yönetenlerle yönetilenler arasındaki karşıtlık, ideal karın ve bayağı ampirik karın arasındaki karşıtlığa dönüştürülmüştür böylelikle. Belki uzlaşî sözcüğünün nihai anlamı da budur: Bizi yöneten kafa, ideal bir karından başka bir şey değildir. Yalnızca tek bir kafa olmalı, derdi eski usul, askeri tarzda hükümetler. Hükümetlerimizin şimdiki düsturuysa şöyledir: Yalnızca tek bir karın olmalı. Son zamanlardaki Fransız grevleri gibi, çatışmaların sembolik şiddeti de bundan kaynaklanır. Gözlemciler bunu, Ronald Reagan ve Margaret Thatcher'ın, işçi örgütlerinin gücünü kesin olarak kırmak için muzafferane bir şekilde yürüttükleri güç denemelerine benzetmişlerdir. Sonuçta hükümetler karın tekeli uğruna bir savaş yürütmektedir; ihtiyaçlar sisteminin yalnızca tek bir merkezi ve tek bir

işleyiş şekli olduğunu kabul ettirmek uğruna verilen bir savaştır bu.

Bizim elitler, kitlelerin kötü niyetiyle karşı karşıya kaldıklarında *ya batarız ya çıkarız*, derler bir çırpıda. Fakat batmak için gerekenler pek azdır. “Cahillerin” tek bir şeyi, kendilerini karın hükümetiyle özdeşleştirirken, akıl hükümetinin akla tanınan tek ayrıcalıktan –yani geleceğe sahip çıkma hakkından– feragat ettiğini fark etmesi yeterlidir. Hükümetlerimizin bugün talep ettikleri fedakârlıkları haklı çıkarmak için uzmanlarına uzun vadeli tahminler yaptırmaları boşunadır. O gün borsa- nın yükselişte olduğuna ve “pazarın” da geleceğe yöne- lik alınan önlemlere “iyi reaksiyon verdiğine” ilişkin tek bir açıklama, bu geleceği günlük spekülasyona çekerek “cahilleri” eğitmeye kâfi gelir. Mekanizmanın tutukluk yapması için –tıpkı hükümetin Fransız ulaşım işçileri- nin “ayrıcalıkları” diye adlandırdığı şeyleri savunurken yaptığı gibi– küçük karınların ayak diremesi yeterlidir, böylece oyun aşama aşama altüst olur. Düşünen kafalar böylelikle, zenginliğin adı bilinmeyen koca karnındaki organlardan başka bir şey olmamakla suçlanır; açgözlü küçük karınlar da bu arada akıllı varlıklar gibi konuşma- ya ve yöneticilerimiz tarafından unutulmuş geleceğe sahip çıkma konusunda hak iddia etmeye koyulur. Bilge kişi- ler, bu deliliklerin yalnızca bir müddet sürdüğünü söy- ler. Buna karşın toplumlar işitilmemiş iki üç şeyi –aklın dünyada en iyi paylaşılan şey olduğunu ve eşitsizliğin yalnızca eşitlik nedeniyle var olduğunu– zaman zaman böyle ansızın yeniden öğrenirler. Politikaya anlam veren de tam olarak bu işitilmemiş şeylerdir.

# Borges Saraybosna’da

Ocak 1996

Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*<sup>1</sup> adlı muazzam kitabının giriş bölümünde, Jorge Luis Borges’in “bir Çin ansiklopedisinden” alıntılardığı gülünç sınıflandırmayı anımsatıyordu. Burada hayvanlar “İmparator’a ait olanlar”, “mumyalanmış olanlar”, “süt domuzları”, “kudurmuş gibi davrananlar”, “az önce testiği kırmış olanlar” ve benzeri türden kategorilere ayrılmıştı. Foucault’ya göre, aynı ve öteki tüm kategorilerimizi bulandıran bu listeler karşısında bizi etkileyen *bunu* düşünebilmenin kesin ve net olanaksızlığıdır.

Görünüşe bakılırsa, Batılı akıl o zamandan beri ilerleme kaydetmiştir. Büyük güçlerin düşünen politik kafaları da, geçtiğimiz günlerde eski Yugoslavya için Bosna-Hersek’in üç etnik gruba ayrılmasını *de facto* olarak tanıyan bir barış antlaşmasına destek çıkmıştır: Sırp etnik köken, Hırvat ve Müslüman etnik köken. Liste hayal gücü bakımından, Borges tarafından icat edilen kadar zengin olmasa da yine de anormaldir. Bir filozof, hangi ortak *genus* kapsamında Hırvat türünü Müslüman türünden ayırt etmeyi öğretebilir bize? Hangi etnolog bize hangi niteliklerin “Müslüman etnik kökeni” ayırt ettiğini anlatabilir? Böyle bir model üzerinden birçok çeşitleme düşünebiliriz. Örneğin, bir Amerikan ulusunun Hristiyan, kadın, ateist ve göçmen etnik kökenlere ayrılması gibi. Bu mev-

1 Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2015.

zunun şakaya alınacak bir tarafı olmadığı söylenecektir. Bence de öyle. Hegel, dünya tarihindeki büyük trajedilerin komedi olarak yeniden yaşandığını söylemişti. Burada tam tersine, kaba güldürü trajediye dönüşmektedir. Bosna savaşı yalnızca bir ülkenin parçalanmasına yol açan askeri bir darbe olmakla kalmayıp aynı zamanda Aynı ve Öteki kategorilerini soğuk aklın “nesnel verisi” olarak kullanmanın, mantığımızı ibret verici şekilde sarsan bir yöntemini dayatmıştır.

Klasik terimlerle tanımlayacak olursak Bosna Savaşı, yerel irredantist toplulukların desteğıyle iki devletin, Sırbistan ve Hırvatistan’ın, başka bir ülkeye yani Bosna-Hersek’e karşı giriştiğı bir ilhak savaşıydı. Saldırganların tüm uğraşı da bu klasik tanımın yerine, söz konusu durum için yeni bir tanım dayatmak olmuştu. Bu tanıma göre, o bölgede birbiriyle zıt düşen, kimlik, tarih ve kültür bakımından bir arada olmaya engel teşkil eden üç etnik kökendi. Bu tanımlamanın önündeki mantıksal engel, Boşnak etnik kökeni diye bir şey olmaması ve Bosna-Hersek nüfusunu oluşturan farklı köken ve dine mensup toplulukların yüzyıllarca iyi kötü bir arada yaşamasıdır, tıpkı genellikle aynı güneşin altında birlikte var olmamız gibi. Ancak Hegel’den bu yana biliyoruz ki ölüm diyalektiktir ve toplu etnik temizlik sorunu çözmüştür. Ötekini Öteki olarak öldürmek, onu kendi kimliğı içinde oluşturmanın, herkese ve kendisine bu kimliğın apaçıklığını dayatmanın en kesin yoludur. Sırp saldırganlar da, ele geçirdikleri bölgelerdeki Müslüman toplulukları sistematik bir şekilde katlederek, onların birer etnik grup olduğı gerçeğini kanıtladılar. Dini inanç üzerinden tanımlanan bir “etnik grup” tabii ki hiçbir şey ifade etmez. Ancak sorun ölçütlerin makul olması değildir; var olmaları ve haritaya çizilmiş bir çizgiyle belirli bir farklılığı kesiştirmesi yeterlidir.

Bildiğimiz üzere bu kesişim belirli bir aklı, büyük güçlerin jeopolitik aklını gerektirir. Ayrıca bu büyük güçler saldırganların bölgesel hırslarını bastırırken onlara esas olanı, paylaşım ilkelerinin her etnik gruba kendi bölgesini ihsan eden “akılcılığı” vermişlerdir. Görünüşe bakılırsa büyük güçler, uluslarüstü büyük Avrupa beyanatlarıyla, aynı Avrupa’nın bu küçük köşesindeki “etnik” dalavereler arasında saptanabilecek çelişkiyi pek önemsememişlerdi. Ama belki de bir çelişki yoktur. Büyük güçlerin mantığı basit bir paylaşıma dayanır. Uluslarüstü büyük alanlar demokrasiler içindir. Eski komünist dünyanın ülkeleri oraya ancak temsilci kurumları vasıtasıyla, özellikle de ticari kalkınmaları ve bütçelerinin denetimiyle, dünya çapında büyük insan ve sermaye dolaşımına girmeye uygun “iyi öğrenciler” olduklarını kanıtladıklarında erişebilirler. Dünyanın geri kalanına gelince; ticari kalkınma durumu demokrasinin “lüksünü” ödemesine izin vermiyorsa, o ülkenin “normal” doğum yapması, kabile ve din ölçütlerine göre eski usul bölünüp yönetilmesi daha iyidir. Bu mantık doğrultusunda, üç etnik grup arasında paylaştırılmış toprak, tanımlanamayan ve bölünmüş bir halktan daha iyidir. Bu nedenle, bir yere yerleştirilemeyen “Müslüman” etnik köken, doğal olarak Batı aklının en sabit pay etme işleminde yerini alır, tıpkı Borges’in metnindeki oyunbazlık gibi: “Müslüman” demek “oryantal” demektir. Bosna’yı paylaştırmak, eski Avrupa’nın kalbinden ideal bir bölünme hattı geçirmenin bir yoludur. Bu hat, Batı aklının ortak bir ussal zenginliğe doğru yürüyen dünyasını, belirsiz bir süreliğine ussal olmayan sınıflandırmalara, kabilelerin, din ve yoksulluğun karanlık kimlik yasalarına adanmış “oryantal” bir dünyadan ayırır.

Japonya’yı batıya, Bosna’yı da doğuya yerleştiren bu sembolik coğrafya ve demokratik evrenselliği gitgide zen-

gınlığın küresel yasasıyla tanımlayan bu hayali politika, Saraybosna'nın azıcık doğusunda yirmi beş yüzyıl önce yaşananları unuttur. O dönem Kleisthenes adında bir Atinalı, vatandaşlarına tuhaf bir reform kabul ettirmişti. O vakte kadar Atina, toprak sahipleri olarak güçlerini efsanevi bir soy geçmişiyle gizleyen yerel aristokrat beyliklerin hâkim olduğu toprak kabilelerine bölünmüş durumdaydı. Kleisthenes, bu doğal bölünmenin yerine yapay bir bölünme getirdi: Bundan sonra her kabile kura çekimiyle ayrı bölge gruplarından, bir şehirden, bir sahilden ve bir de i bölgeden oluşturulacaktı. Bu bölgesel sınırlamalara Yunancada *demes* deniyordu ve Kleisthenes böylelikle demokrasiyi icat etti. Demokrasi doğrudan doğruya "halkın gücü" değil, belli tipte bir halkın gücüdür: doğuştan edinilmiş eski gücü ve onun yerini almak için son derece doğal bir şekilde ortaya çıkan zenginliğin gücünü eş zamanlı ortadan kaldırmak için kasıtlı olarak "icat" edilen bir halk; doğuştan gelen farklılıkların ötesinde, falan yerde değil de filan yerde doğmuş olma olgusunun basit durumsallığını olumlayan bir halk; doğanın güvenilmez blştrmelerini toprakların soyut ayrımlarıyla karşılaştıran bir halk.

Demokrasi her şeyden önce, doğum ve zenginlik yasalarının yürürlükten kaldırılması, bireylerin ve toplulukların falan yerde bulunmalarının katışıksız durumsallığının olumlanması, salt bu durumsallık temelinde ortak bir dünya kurma girişimidir. Bosna ihtilafında söz konusu olan da tam anlamıyla buydu. Hem Sırp ve Hırvat saldırıların hem de Bosna'nın Müslüman kimliği iddiasının karşısında, Bosnalı demokratlar üniter kimlik ilkesini savunmaya çalıştılar: ortak yasanın bir arada yaşamanın tek ilkesi olacağı bir bölge, *demos* olarak halk. Gerçekte kazanan öteki halktı; efsane de olsa, kan bağları ve ata yasala-

rıyla birleşen, *etnos* olarak halk. Bu zafer, Avrupa'nın küçük bir parçasıyla sınırlı yerel bir mesele değildir belki de. Kuşkusuz yarın etnik, dini ve başka başka kimlikçiliklerin yaygınlaşmasına ilişkin ilan edilecek kehanetleri sakince karşılamak gerekir. Ancak "sosyalistler" ve "liberaller" el birliğiyle, demokratik hükümeti küresel dünya yasasıyla tanımladıkları sürece, ata yasaları ve "etnik" ayrımcılığın taraftarları, kendilerini zenginliğin gücüne tek alternatif olarak sunabileceklerdir. Uygun sınıflandırmalar hiçbir zaman eksik olmayacaktır zira politik sağduyunun ilk sözünün politik düzenin durumsallığının kabul edilmesi olduğu unutulduğunda her saçmalık akılcı olur.

# Yüzyılın Sonu ve Yeni Binyıl

*Mayıs 1996*

“Zamana zaman tanımak lazım,” sözünü severdi eski Cumhurbaşkanı Mitterrand. Ondan sonraki talihsiz aday Lionel Jospin ise, Fransa’yı üçüncü binyıla taşımayı programının çıkış noktası olarak benimsemişti. Beklenmesi gereken zaman ve beklemeyen zamana ilişkin özdeyişli ifadeler ulusların bilgeliğinin bir parçası ve dolayısıyla yöneticilerimizin retoriğidir kuşkusuz. Ancak bir yüzyılın sonunun, aynı zamanda bir binyılın sonu olarak getirdiği katma değeri herkes hisseder. Zamana zaman tanımak gerektiğini söylemek, kişinin kendini zamanın ilerleyişinin yeni bir çağın gelişiyle özdeşleştirildiği devrimler ve komünizm çağının tarihsel yargıcı olarak ortaya koymak demektir. Bu bizlere kısaca şunu söylemektedir: Zaman zamandan başka bir şey değildir; şekerin erimesi ve çimlerin uzaması için gereken, sıkıştırılması mümkün olmayan süredir. Tersine, 1 Ocak 2000 tarihini tüm düşüncelerimizi ve çabalarımızı peşinen talep eden yeni bir çağın başlangıcı saymak, zamanın zamandan çok daha fazlası, yeninin ve yaşamın üretiminde tükenmez güç olduğunu, telef olma pahasına kendimizi bu güçle özdeşleştirmemiz gerektiğini söylemektedir.

Yüzyıl sonunun ve yeni binyılcılığın kuşkuculuğuna ilişkin bu çelişkili ifadeler, gerçekçilik ve ütopyanın egemen düşünceyi tanımlayan garip karışımını göstermektedir. Âlimlerin söylemine inanacak olursak, bizim için yüzyılın sonu nihayet fethedilen gerçekçilik çağıdır.

Marksizmi gömdük ve ütopyaları da bir kenara attık. Bunları mümkün kılan şeyi, zamanın bir anlam ve verilmiş bir söz taşıdığına ilişkin inancı bile gömdük. “Tarihin sonu” işte bu anlama gelir ve bu, birkaç yıl önce epey rağbette olan bir temaydı. “Tarihin sonu”, “tarihe” inandığımız bir devrin bir amaca, bir gerçeğin tezahürüne ya da bir kurtuluşun gerçekleşmesine doğru ilerleyen bir zamanın sonudur. Yüzyıl sonları genellikle geçmişini gömmeyi kendilerine görev edinirler. Fakat bizimkisi, yeni devrin bu görevine kendine özgü bir hınç nüansı katar. Yüzyılın tüm dehşetlerini bizlere mütemadiyen hatırlatmayı vazife edinen düşünürler, tüm bunların temel bir suçtan kaynaklandığını bizlere yine durmaksızın açıklarlar. Bu suç, tarihin bir anlam taşıdığına ve halkların bunu gerçekleştirmek zorunda olduğuna inanmaktır. Bu devirde pek revaçta olan anma törenleri bu nekrolojik anlamı taşır. Kısa bir süre öncesine kadar bu törenler bize, tarihimizin anlamını yani geçmişe olan borcumuzu ve gelecekte tarihin sözünü yerine getirme yükümlülüğümüzü hatırlatırdı. Bugünse tam tersi bir işleve sahiptirler: Tarihte inandığımız ya da en azından egzotik bir mesafeye yerleştirdiğimiz zamanı yeniden gömmek.

Bu nedenle, verilen sözlere artık inanmıyoruz elbette. Gerçekçi olduk. Ya da her halükârda yöneticilerimiz ve âlimlerimiz bizim adımıza gerçekçi oldu. Olanaklı olana tutunuyorlar fakat olanaklı olan da fazla olanak sunmuyor. “Olanaklı” olan, bilenler tarafından itina ile manipüle edilmesi halinde yavaşça ilerleyen küçük şeylerden oluşur. Umut dolu yarınları ve özgürlüğün gelip de baskıyı devirmesini beklememeliyiz artık. Sadece “konjonktürün” devrilmesini beklememiz rica ediliyor bizden. Gerçekçi zamanın doğru ölçüsü, şimdiki zaman olmadığı gibi (beklemeyi bilmek gerekir), uzak gelecek de değildir. Bu,

konjonktürün zamanıdır ve bizler önümüzdeki dönem ya da gelecek yıl için çalışırız. Böylelikle zamana ne kadar zaman tanımak gerektiğini gün be gün ölçüp biçeriz ki, gelecek yıl her şey iyi giderse işsiz sayısı yüz bin azalsın, kötü giderse de bari en çok yüz bin kişi işsiz kalsın.

Fakat gerçekçiliğın bedeli öyle ucuz değildir; bekleme-miz gereken zaman aniden diğ er yüzünü, çılgın yüzünü açığa çıkarır ve o kimseyi beklemez. Mütevazı meyveleri-ni vermesi için “zamana zaman tanımak” yetmez. Zaman liberal bir girişimci değil, eski tip bir hükümdardır. Her konuda itaat edilmek ve her şeyden çok sevilmek ister. Yalnızca ilerleyişini izlememizi istemez. Onu karşılama-mızı, benliğimizden ve düşüncelerimizden kopan hedi-yeleri ona önceden sunmamızı ister. Zamanın özgünlüğü salt yavaşlığından değil, asla durmamasından kaynakla-nır. İnsanlarınsa, bilindiğı üzere, durmak gibi can sıkıcı bir eğilimleri vardır. On yıllarca süren işçi mücadeleleri bizlere, insanların işin gelecekte süreceğı saltanata talip olabileceklerini ve sonsuz ilerlemeyle dolu bir geleceğı önceden yaşamak isteyebileceklerini göstermiştir. Bu, tam aksine, boş zaman ve mesai saatlerinin açıkça ayrıl-masına, mesainin boş zamanın lehine katıca kısıtlanma-sına şimdilik engel değildir. Geleceğı yaşamanın bir yolu, şimdiki zamanı yaşamayınsa başka bir yolu vardır. Yeni insan ve harikulade iş ütopyaları, zamana ilişkin bu ikili değ erlendirmeyi düzeltmek ve günümüzle geleceğ in, boş zamanla mesainin özde farklı olmadığını kanıtlamak için boşuna çabalamışlardır.

Yöneticilerimiz ve gerçekçi âlimlerimiz bugün rezil olmuş ütopyacılarla aynı teraneyi anlatıyorlar. Ütopyacı-lara kıyasla bize pek az söz verdikleri doğrudur. Ancak bu pek az söz için de azami şartlar koyarlar. Dolayısıyla, önümüzdeki yıl %0,2 büyümemiz ve işsizlik oranımızın

%2 azalması için kendimizi tam zamanlı olarak bu işe vakfetmeli geri kalmış insanlar gibi “katı” iş sürelerine ve bunun maaş olarak karşılığına takılıp kalmaktan vazgeçmeli, kendimizi tamamen zamanın düzenine bırakmalıyız. Büsbütün “esnek” hale gelmeliyiz. Zaman bize hâlâ ihtiyaç duyduğu için değil fakat duyabilir de. Bize ihtiyaç duyduğu ve duymadığı anlarda tamamen müsait olmamız gerekir. Zaman bize mütevazı meyvelerini bir şartla sunacaktır; durmaktan ve onu durdurmadan vazgeçmemiz şartıyla. Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine*<sup>2</sup> başlıklı çalışmasında, zamanın akışını sembolik olarak durdurmak için saatlere ateş eden 1830 Fransız Devrimi direnişçilerini anımsatır. Gerçekçi yöneticilerimiz ve girişimcilerimiz de başka türden ütopyacılarıdır. Onlar da saatleri memnuniyetle kırarlardı ancak başka bir nedenden dolayı; zira saatler zamanın kesintiye uğrayışını bildirir: işin sona erışı, dükkânların kapanışı, dersten teneffüse ya da tarih dersinden matematik dersine geçişi... Acıklı ekonomik gerçeklik, yeni binyılın büyük gizemi içinde bu noktada yüceltilir. Adım adım ve ihtiyatla inşa edilecek olan istikbal, bizi çağıran ve beklemeyen Geleceğe, acele etmezsek ve ritmine uymamıza engel olan her şeyden kurtulmazsak sonsuza dek kaybetme tehlikesiyle yüz yüze olduğumuz Geleceğe dönüşür.

Düş kırıklığına uğramış gerçekçiliğin yüzyıl sonu yöneticileri böylelikle yeni binyılın kâhinlerine dönüşürler. Onlar bize mevcut ve ancak mümkün olanın yasasına boyun eğmeyi öğretirler. Şimdi, eylem ve hayal gücümüzün potansiyellerinin sınırsızca yayılışını göklere çıkarıyorlar. Bizi eski bizden tamamen kurtulmaya, bizi geleceğin in-

2 Söz konusu metin, Nurdan Gürbilek tarafından çevrilen *Son Bakışta Aşk* adlı kitapta yer almaktadır. (e.n.)

sanları yapacak tüm enerjimizi harekete geçirmeye davet ediyorlar. Zaman artık tarih, ilerleme ya da kurtuluş olarak adlandırılabilir bir vaadi desteklemiyor. Zaman, her vaadin yerine geçiyor. Zaman, bedenlerimize ve ruhlarımıza işlemesi gereken hakikat ve hayat. Sonuç olarak fütürolojinin özü de budur. Bu bilim, doğruyu söylemek gerekirse, bize gelecekle ilgili pek bir şey öğretmez. Bu konudaki yapıtları, geleceğin neler getireceğini öğrenmek için okuyanlar genellikle aldanmış olur. Zira onların amacı bize geleceği öğretmek değil, bizi geleceğin varlıkları yapmaktır. Bu nedenle okul reformu her zaman fütürolojik vaatlerin kalbidir. Okul, bireyin olgunlaşma süreci, toplumun kolektif geleceği ve zamanın uyumlu, kesintisiz ilerleyişi arasındaki denkliğin hayal edilebileceği efsanevi bir yerdir. Kaçınılmaz büyük değişimler hususunda Alvin Toffler bir süre önce, görülmemiş bir okul reformundan söz etmiştir. Eski bir rutin olarak blok halinde edebiyat, tarih ya da matematik öğretmeye artık bir son verilmelidir. Bundan böyle okullarda hayatın dönemleri öğretilmelidir: çocukluk ve ergenlik, olgunluk ve yaşlılık.<sup>3</sup> Artık söz konusu olan eski moda, hayata hazırlayan bir okul değil, birini diğerinden ayırt edilemez hale getirmek, kısacası tamamen zamandan yapılmış varlıklar oluşturmaktır. Çünkü artık hiçbir ütopyanın gerçekleştirilmesine razı olmayan Zaman bizzat son ütopya haline gelmiştir. Çünkü bizi ütopya dan ve onun kötü büyüünden azat eden gerçekçilik de bizzat ütopya dır. Gerçekçiliğin daha azının sözünü verdiği doğrudur fakat o *başka türlü* söz vermez.

3 Alvin Toffler, Şok: *Gelecek Korkusu*, çev. A. Selami Sargut, Koridor Yayıncılık, 2011.

# Soğuk Irkçılık

Temmuz 1996

Irkçılık, toplumsal davranışların mutlak rasyonalizasyonu ve eski moda tüm ideolojik söylemlerin bastırılması yolunda yürüyen liberal ve uluslarüstü Batı'nın kalbine geri döndü. Bu vakitsiz gelişme hayret verici olabilir. Ancak siyaset bilimi felsefe değildir. Nasıl ki felsefe Aristoteles'e göre hayretle başlıyorsa, siyaset biliminin aksiyomu da hiçbir şeyin asla hayret verici olmamasıdır. Siyaset biliminin en sevdiği uygulamalardan biri de, öngörmekten aciz olduğu şeylerin bir yandan ne kadar öngörülebilir olduğunu göstermektir.

Irkçılık ve yabancı düşmanlığı söz konusu olduğunda açıklama her zaman önceden hazırdır. Bunlar, bize denildiği kadarıyla, geri kalmışlık olgularıdır. Geri kalmışlık olguları da ilerlemenin kaçınılmaz sonuçlarıdır. Geleneksel faaliyet alanlarını sarsmadan ve onlarla bağlantılı toplumsal tabakaları zayıflatmadan ekonomik modernleşme olmaz. Geleceği tehdit altındaki bu kaygılı topluluklar gerileyen, arkaik tavırlar geliştirirler. Aradıkları günah keçilerini "ötekilerde" bulurlar; işlerini alan, kentlerde çoğalan ve siyasilerin tüm dikkatini üzerlerinde toplayan yabancılarda.

Kolayca tanınan bu şemaların kökeni eski Marksist temellere dayanır. Toplumlar dönüşürken, tehdit altındaki küçük burjuva sınıf geçmişe kenetlenir ve gerici tepkiler verir. Öte yandan, böyle bir Marksizm'in neredeyse her yerde, liberal devletlerin ve aydınlarının sembolik ideolo-

jisi haline geldiğı bilinir. Bu belirgin paradoksun nedeni basittir. Liberal iyimserliğin anlamaktan doğuştan aciz olduğı bir şey vardır ve bu, ileriye doğru yürümenin geriye gitmeye neden olabileceğidir. Buna karşın Marksist literatürün, aş ılamaz mükemmellik noktasına getirdiğı bir şey varsa o da, tarihin daima mahal vermesi gerekenden farklı bir şeye mahal vermesine yol açan, tarihsel-ekonomik-sosyolojik nedenlerin analizidir.

Ekonomik ve sosyolojik koşullar üzerinden yapılan bu açıklamaların sağladığı avantaj, sözü edilen koşullar ne olursa olsun her zaman işe yarar olmalarıdır. Bu koşulların işe yaramaları da basit bir nedene, dile getirdikleri şeyin, kısaca geri kalmışların geri kalmış olduğuna ilişkin salt bir totolojiden ibaret olmasına dayanır. Bu totoloji bilhassa, açıkça belirtmeye gerek olmaksızın, su götürmez karşıtını yani ilerlemişlerin de ilerlemiş olduğunun bilinmesini güvence altına alma meziyetine sahiptir.

İlerlemişlerin algılamakta zorlanır gibi görüldüğü iki şey vardır. İlki: ötekini hazzın önünde bir engel ve kimliğe yönelik bir tehdit gibi hissetmek için toplumsal olarak tehdit altında ya da kültürel açıdan “engelli” olması gerekmemesi. Siyaset bilimi uzmanlarının yokluğunda, yeni ırkçılığın baştan başa sınırsız hazla ilgilenen bir topluluğun kalbinde doğacağını yirmi yıl önce duyuran psikanalist Jacques Lacan olmuştur. İkincisi ise, aksine, konuşma ve muhakeme zevkinin, dezavantajlı olduğu söylenen sınıflar arasında eşit olarak paylaşılmasıdır. Duyulmadık cinsel performans vaatleriyle ırkçı söylemler daima umumi tuvaletlerin haraplığında ve internet ağlarının modernliğinde bir arada türemişse, bunun nedeni ikisinin de eşit zevk vermesidir. Sosyo-ekonomik sefaletle cinsel sefaletin bağdaşmasından kuşku duymak için bir neden yoktur. Ötekinin özelliklerini, gülünç, tiksiniç ve düpedüz

aşağı olanı tanımlayan ifadelerle oynamanın verdiği nesnel bir zevk vardır çünkü bu her şeyden önce kelimelerle oynamanın verdiği bir zevktir.

İlerlemişlerin teorisine göre geri kalmışlar, sözcüklere gereksinimleri, tutkuları, korkuları ve hayal kırıklıkları doğrultusunda anlam yükleyerek, onları yalnızca bu şekilde kullanırlar. Onların tezine göre, ırkçı söylemde muhakkak popülist ya da popüler tutkuların ağırlığı olacaktır. Kısacası, işe yaraması için bu söyleme inanmak, inanmak için de büyük ve iyi nedenler bulmak gerekir. İlerlemişler, “geri kalmışların” da gündelik yaşamda iki baskın iletişim dilinden –uzman açıklamaları ve alay– biri ya da diğeri üzerine oynayan politik ya da reklam amaçlı mesajların alıcısı olduklarını algılamıyor gibidirler. Oysa “geri kalmışlar” bu mesajları çok iyi takip eder. İrkçılar bir taraftan uzman gibi konuşmakta, uzmanların dilini kullanmakta, zencilerin pis ya da tembel olduğunu gitgide daha az dile getirmektedirler. Ekonomik kısıtlar, kültürlerarası uyum ve uyumsuzluk, hoşgörü eşiği sorunlarının olduğunu, sözün kısası yabancıları kovmak gerektiğini, kovmazsak bunun ırkçılık yaratma riski oluşturacağını gitgide daha fazla anlatmaktadırlar. Diğer taraftan ırkçılar, medya mesajlarının dolaşımını belirleyen kararsız gerçekliğin ve muğlak ifadelerin statüsü üzerine oynamayı çok iyi bilmektedirler. Bugün neredeyse bütün ürünlerin reklamı sözcük oyunları ile tasarlanmakta, bir arzu nesnesine ya da bir inanç biçimine ilişkin az ya da çok telaffuz edilmiş kuşku ya da alay olmaksızın, arzuya davet ya da inanca bağlı kalma isteği söz konusu olmamaktadır. Toplumlarımızın düzenine, yaşanmışlıklara dayanan, güçlü bir inanç üzerinden bağlanmayız. Bu bağlanma tam aksine, sözcük oyunları, inanca ilişkin kuşkular ve düşüncenin kararsızlığıyla mümkün olur.

Dolayısıyla bugün gelişme kaydeden ırkçılık “gelişimden geri kalmışlar”ın mevzusu değil, aydın hükümetlerin ve ileri düşüncenin meşrulaştırma biçimleriyle tamamen eşzamanlı meydana gelen bir durumdur. Irkçılık, toplumu tanımlamanın baskın biçimlerini ve revaçtaki düşünce tarzını –inançsız inancı, yani etki yaratmak için inanılmaya gereksinim duymayan inancı– yeniden üretir. Bu konuda iktidarın söylemiyle olduğu gibi, geleneksel Marksizmle de fikir birliği içinde olan postmodern sosyoloji, inanç deflasyonunun kolektif tutkulara engel teşkil ettiğini ve böylelikle toplumsal barışı tesis ettiğini sanır. Fakat bu yanlış bir çıkarımdır. İnançsızlık ve kuşku sadece daha entelektüel, daha oyunbaz, daha bireyselleştirici ve dolayısıyla daha etkili tutkular –kuşkucu bağlılık ve inançsız inanç devrine daha iyi uyum sağlayan tutkular– üretebilir.

İnkârcı tezlerin artan başarısı bunun iyi bir örneğini teşkil eder. Bu tezler antisemitizme, bir şekilde *in vitro*<sup>4</sup> tasarlanan, büsbütün “entelektüel” bir katkı sunar. Hiçbir nesnel gereksinim ve görünür tutku olmaksızın inkârcılığın silahlarını şekillendirenler de akademisyenlerdir. Onlar bu silahları, ileri düşüncenin en sevilen –“havası söndürülmesi” gereken beylik laflara ilişkin kuşku, küreselleştirici yorumların ve “maniheist” açıklamalarının reddi– temalarını kullanarak şekillendirmişlerdir. Bilimin tabu tanımadığını, “imha”nın biraz şişirilmiş bir sözcük olduğunu, bunların kanıtlanıp kanıtlanmadığını ve hakikaten tek bir neden-sonuç zinciri oluşturup oluşturmadığını görmek için bir şeyi ayrıntılı olarak incelemek gerektiğini ilan etmişlerdir. Öne sürdüklerin tezlerin başarılı olma nedeni de basittir: Seçilen nesne dolayısı-

4 Laboratuvar ortamında ya da yapay koşullarda. (e.n.)

la, egemen düşünce rejimine ait düşünce tarzı ve inanç biçimlerine düpedüz kışkırtıcı bir şekil verirler. Farklı parlamentolar imhanın inkârı yasaklayan kanunları oylamak zorunda kaldılsa bunun nedeni, egemen düşünce tarzının, antisemit provokasyonun o emsal teşkil eden dönüşümünü yasaklamaya yönelik tek çözüm olmasıdır. Bunun nedeni, alışılmış ileri düşüncenin her an “geri kalmış” versiyonuna tercüme edilebilir olmasıdır.

“Aydın sınıflar, kendinizi aydınlatın!” demişti Flaubert. Bu, uygulanması en zor buyruktur. Kim sahip olduğundan şüphe duymadığı bir şeyin arayışına çıkar ki? Hem her durumda işleyen kuramları gözden geçirmek niye? Belki de sadece, artık işletilmelerine gerek kalmasın diye.

## Son Düşman

Kasım 1996

Dünyadışı varlıklar burada. Hamle yaptılar bile. Los Angeles bir ateş tufanında kayboldu. Yakalanıp dünyamızdan ne istediğine ilişkin sorguya çekilen *alien*, bildiği tek İngilizce sözcükle cevap verdi: *death*. Amerika Birleşik Devletleri'nin bağımsızlığını kutladığı o 4 Temmuz sabahı, genç başkan birliklerine bir durum mesajı iletir. Artık atalarımız gibi özgürlük ve demokrasi için değil, hayatta kalmak için savaşıyoruz, der özetle onlara. Dinleyiciler, eskisinden çok daha heyecan verici olan ve beyaz bir beyinle iki siyah kolun örnek işbirliği sayesinde başarıyla sonuçlanacak bu meydan okuma fikriyle coşkuya kapılır.

Bildiğimiz üzere bu, dünya sinemalarında *Kurtuluş Günü*<sup>5</sup> adıyla gösterimde olan bir Amerikan kurgusudur. Bu politik-kurgu deklarasyonunun ciddiye alınmaya değer olup olmadığı da sorgulanabilir. Hayatta kalma mücadelesine ilişkin bu vurgu, felaket filmi kokteyline katılan uyarıcı dozun bir parçası değil midir düpedüz? Filmin anlatımı hafiften belirsiz görünmese, argüman ikna edici olurdu. Filmdeki kıyamet görüntüleri ve özel efektler, muadillerine kıyasla son derece mütevazıdır. Buna karşılık üstünde durulan huzurlu bir Amerika temsilidir; bu temsilde ülkesi imhayla karşı karşıya kalan başkan, her şeye rağmen küçük kızına karşı ebeveynlik görevlerini eksiksiz yerine getirmeyi sürdürmekte ve ev hayatındaki

5 *Independence Day*, yön. Roland Emmerich, 1996.

meziyetleri de nikahsız birlikteliklere çekidüzen verilmesi, bölünmüş ailelerin bir araya getirilmesi ve sarhoşların rehabilitasyonu için örnek teşkil etmektedir.

Kısacası, bu felaket senaryosu garip bir uyumsuzluk içerir: bir yandan bir halkın kendinde görmek isteyeceği ahlaki meziyetlere hitap ederken örneğin medeni durumunu düzene sokmuş bir pilotun daha etkili bir savaşçı olacağına ilişkin biraz modası geçmiş bir ahlak resmetmesi gibi. Öte yandan da bize, büyük bir tehdit altındayken, bu özel meziyetlerle bağlantılı özgürlük ve demokrasi ideallerinin antika dükkânlarında yer alabileceğini öğretir. Öyleyse iyi aile babalarının ahlaki meziyetleriyle, ölüme karşı mücadelenin demokratik ideallerin yerini bütünüyle aldığı politik bir meziyet arasındaki ilişkiyi sorgulayabiliriz.

Elbette burada, diğer parçasından yoksun ikili bir mantığın sürerliğini kabul ediyoruz. *Alien*’lardan önce, Los Angeles ya da San Francisco’ya inmesi beklenen *Red*’lerdi.<sup>6</sup> O zamanlarda Amerikan zaferinin güvencesi, ölümcül düşmanlara karşı özgürlük ve demokrasi zaferiydi. “*Red*” mi yoksa “*dead*” mi, hangisinin daha değerli olduğunu anlamak için savaşılır ya da savaşır gibi yapıldı. Artık kızıl olma riski yoksa geriye yalnızca ölüm tehdidi kalmıştır ve savaşın formülü de basitçe şöyle ifade edilebilir: *Better alive than dead*.<sup>7</sup>

Bu mantıklı bir çıkarımdır. Bununla birlikte bu kurgusal mantık, çağdaş siyaset bilimi ve tarih yazımının baskın tavrına kıyasla tekil bir ses verir. Aslında bu tekil sesin bize söylediği, iki düşman blok arasında pay edilmeye artık boyun eğmeyen bir dünyada, Sovyet İmparatorluğu’nun

6 Kızıl (ç.n.)

7 Canlısı ölüsünden iyidir. (ç.n.)

çöküşünün, idealleri tamamen güvence altına alınmış bir demokrasinin zaferi olduğudur. Totaliter düşmana karşı kazanılan zafer, barışın saltanatıyla demokrasinin saltanatını özdeş kılar. Çağdaş tarihyazımı ekolünün tamamı, yüzyılımızın bu devrimci döngüsünün sonunu, Fransız Devrimi'yle açılan uzun, devrimci demokrasi döngüsünün sonu olarak tanımlar. Toplumu radikal bir biçimde yeniden kurmaya yönelik devrimci iddia, demokrasiyi içinden güçbela çıktığımız bir zaman boyunca ideoloji boşluğuna ve terör şiddetine bağlayacaktır. Bu uzun vadeli felaketin ötesinde, bugün demokrasinin muteber, yani Amerika'nın kurucu babalarının geleneğiyle, toplumsal barışı kişisel erdemlerin ve bireylerin girişimcilik ruhuna dayandıran akılcı, liberal ve gerçekçi demokrasiyi yeniden bir araya getirebiliriz.

Ancak *Kurtuluş Günü*'nüde pilot-başkanın konuşmasının toz duman ettiği bu örnek "Amerikanlık", iyi hükümetin barışla, girişimle ve özgürlükle kurduğu ilham verici özdeşimi bozmaya yarar. Felaket filmleri hem demokratik barışın nimetlerinden yararlanmak hem de onun neden olduğu sıkıntılarla savaşmak isteyen topluluklarda böyle duyguları ucuza canlandıran kurgular değildir yalnızca. Bunlar bize devletçi kurgunun, düşman figürü ve mutlak bir tehdit temsili olmaksızın öyle kolayca gerçekleşmediğini hatırlatır. Bir bakıma, özel etkili felaket filminden alınacak ders, akılcı iktidarların günlük olarak verdiği dersten farklı değildir. Bugün toplumlarımızın uğraşması gereken şey, düşmanlarına karşı özgürlük ve eşitlik mücadelesi değil, hayatta kalma mücadelesidir; onun da kaderi minik bir falsoya bağlıdır. Ücretlerdeki en ufak bir artış, faiz oranlarındaki en ufak bir düşüş, piyasa-

lardan beklenmeyen en ufak bir tepki, aslında toplumlarımızın üzerine kurulu olduğu akrobatik dengeyi bozmaya ve tüm gezegeni kaosa itmeye yeter.

Yalnızca ölüm isteyen dünyadışı canavarların işgali, neticede iktidarın meşru bir şekilde yürütülmesini sağlayan bu dizginsiz korkunun muhteşem bir tasviridir. Bu aynı zamanda modern siyaset felsefesinin kurucu efsanelerinden birini, bireylerin haklarını devretmesini zorunlu kılan, mutlak savaş tehdidini de resmeder. Ancak Hobbes'a göre, ölüm tehdidi her insana başka bir insandan gelir. Şimdiye kadar düşmanı esaret ya da ölüm tehdidiyle temsil etmek için daima bir başka halk, bir başka siyasi sistem uygun görülmüştür. *Kurtuluş Günü*'ndeki Amerika ise, bizzat ölüm dışında bir düşman tarafından tehdit edilmemektedir artık. Ancak bu mutlak düşmanın cisimleştirilmesi bir yandan da sorunsal halini alır.

Son günlerdeki başka bir felaket filmi bunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. *Kaya*'da,<sup>8</sup> San Francisco'yu kimyasal ölümle tehdit eden dünyadışı varlıkların ordusu değil, Amerikalı bir generaldır; tıpkı *Kurtuluş Günü*'nün başkanı gibi eski bir Körfez Savaşı kahramanı olan Amerikalı bir general. Generalin kenti rehin almasının nedeni, kaybettiği ve Amerika'nın farkına varmak istemediği askerlerin aileleri için tazminat almaktır. Yani amacı kısaca, gerçek savaşlardaki ölüm gerçekliğinin farkına varılmasını sağlamaktır. Ancak bu artık kesinlikle karşılığı olmayan bir haktır. Büyük Ulus'un yürüttüğü savaşlar yalnızca herkesin yaşam güvenliğini garantileyen polis operasyonlarıdır. Tek "hakiki" savaş, mutlak Ölüm'e karşı topyekûn savaştır. Öyle ki isyancı general, iyi bir yurtsever olarak sonunda bunu kabul edecek ve ölümün ampirik varlığını kanıtlamaya yönelik yıkıcı girişiminden vazgececektir.

Ölümün olmadığını kanıtlamak için kendisini öldürmelerine izin verecektir. Yeter ki sonu iyi bitsin.<sup>9</sup>

Oysa yüzleşilen ölümle yadsınan ölüm arasında, kıyamet filmlerindeki özel efektlerin bize bir arada sunduğu mutlak korku ve dingin güvenle hükümetlerin sıradan söylemleri arasında tuhaf bir oyun vardır. Aristoteles'e göre trajedi, yol açtığı korkuyu arındırmalı, tanımlamadaki külfeti bilginin hazzına dönüştürmeli, tutkuyu tiyatronun oyun alanı içinde tutmalıdır. Felaket komedilerinin, kolayca etkisiz hale getirilen bu devasa korkularla tam olarak ne ürettiği sorgulanabilir. Hayali ölüme karşı mutlak seferberlik pahasına bizlere ampirik ölüm getirme vaatlerinin ne ürettiği sorgulanabilir. Bunlar bizi, vaat olsun ya da olmasın, bütün yaşamı etkilemeye devam eden tehdidin hayali sorumlularını aramaya itmez mi? İlan edilmiş büyük demokratik barış zamanında gelip de kendini ötekine çok yakın o figürle –kimliğimizi ve becamızı tehlikeye atan öteki ırkın, uzlaşmaz etnik grubun, kötü dinin temsilcisiyle– daha kolay özdeşleştiren de düşmanı temsil etmeye tek yetkili olan bu mutlak öteki –*alien*, ölüm– değil midir?

9 *All's Well That Ends Well*: William Shakespare tarafından yazılmış komediye de bir gönderme. (e.n.)

# Kalkışı Engellenen Uçak

Ocak 1997

Üretilen her şeyde olduğu gibi, sinematografik bir yapıttan söz etmenin de iki yolu vardır. İlki, onu fikrine göre yar-  
gılamak ve sanatçının yaptığı şeyi, yapması gereken ya da  
yapmak istediği şeylerle karşılaştırmaktır. *Çarpışma*<sup>10</sup> J. G.  
Ballard'ın, felakete uğratmak üzerine kurulu Sade'a özgü  
bir zevk senaryosunun merkezine arabayı aldığı, bir tür  
pornografik bilimkurgu romanı olan karşı-ütopyasının si-  
nema uyarlamasıdır. Bu olgudan yola çıkarak, yönetmen  
David Cronenberg'in çağımızın önemli mitolojilerine,  
mutant figürlere ya da insanların ve makinelerin melezleş-  
me yönelik ilgisinden de söz edebiliriz. Filmdeki görüntü-  
leri de, yukarıda bahsettiklerimizden birinin niyetlerini az  
çok gerçekleştirmesi olarak değerlendirebiliriz.

Bir de tüm bunları bilmememiz ya da unutmak is-  
tememiz temeline dayanan ikinci bir yol vardır: yapıtın  
karşısına geçmek, görüntülere bakmak ve olay örgüsü-  
nün bize önerdiği hikâyenin hayalini bizzat kurmak. Bu  
durumda filmdeki ilk görüntülerin bize gösterdiği şeyden  
yola çıkarız: Bir uçak hangarı. Buyurgan bir arzu tara-  
findan ele geçirilmiş görünen genç bir kadın bir uçağa  
yaklaşır. Korsesini açar, sutyeninden bir göğsünü çıkarır,  
onu uçağın metaline kendinden geçmiş halde bastırır ve  
makineyle, film müziğinin soluk soluğa eşlik ettiği beden  
bedene bir erotizm içine girer. Bu arada arkadan bir adam

10 *Crash*, yön. David Cronenberg, 1996.

çıkagelir ve partiye katılır; uzun lafın kısası, genç kadının duyduğu mekanik hazzı insan normallerine geri döndürür. Filmin sonunda, bir otoyolun kenarındaki toprak yolda, aynı kadını devrilmiş arabasının yanında yatarken görürüz. Arabasını yoldan çıkardığı için eğlenen kocası ya da erkek arkadaşıyla sevişmek için unutmuştur yarasını beresini.

Filmin özetle, uçmaktan vazgeçen bir kadın pilotun öyküsü olduğu söylenebilir. Kadının hangarda olma nedeni hiç kuşkusuz, gökyüzünü düş makinesiyle yarmanın vereceği sarhoşluk için pilot brövesi almaya hazırlanmasıdır. Ancak bu arada erkek arkadaşı onu bizzat kendi öğrendiği bir şeye alıştıırır: Makinelerle sevişmenin ve arzularını tatmin etmek için onları kullanmanın tamamen farklı bir yolu vardır. Haz için, gökyüzünü yaran güzel bir uçak yerine, başka bir araçla karşı karşıya geldiğinde kafadan dalan arabayı, kan döken, kol bacak kıran, deriyi yırtıp iz bırakan, vücuda protez taktırtan ama hepsinden de önemlisi göçertilen, parçalanan, devrilen, tahrip edilen, ateşe verilen arabayı tercih etmek gerekir.

Öyleyse *Çarpışma*'daki hikâyenin bizi götürdüğü noktanın, insanın makineyle düğününü konu alan muazzam operanın finali, son perdesi olduğunu düşünebiliriz. Bu hararetili filmin kıssadan hissesini oluşturan son görüntünün sert bir benzeri de yine başka bir son görüntü, bu maceranın başlangıcına not düşen edebi bir görüntüdür. *Hayvanlaşan İnsan*<sup>11</sup> başlıklı yapıtın sonunda, kondüktör ve sürücü arzu, kıskançlık ve ölümcül delilikle dolu uzun bir hikâyeye son vererek birbirlerini öldürdükten sonra,

11 Emile Zola, *Hayvanlaşan İnsan*, çev. İlhan Cem Erseven, İmge Kitabevi, 2018.

Zola bizlere terk edilmiş lokomotifin, ezilen mağdurlarına rağmen, amansız bir düz çizgi üzerinde tek başına yoluna devam ederek insanlığı geleceğine taşıdığını anlatır. Kahramanı Jacques Lantier'nin suçu ya da deliliği, kadın teni ve insan kanının hazzını makinenin sadık aşkına tercih etmiş olmasıdır belki de. Diğer taraftan, 1920'lerde sinematografi sanatının isteklerini yeni insanın inşasına yönelik büyük girişimle uyumlu hale getiren büyük makineler ütopyası da "hayvanlaşan insanın" liyakatsizliğini, makinenin sadık kusursuzluğuyla uyum içinde olan bir insanlık lehine hükümsüz kılacaktır. Dziga Vertov da "elektriğin güvenilir hareketlerini", "aktif insanların taşkın telaşları ve pasif insanların yozlaştırıcı ataleti"yle karşılaştırarak, "insanların tutarlılıktan aciz olması bizi makineler karşısında utandırıyor" ifadesini kullanmıştır.

*Çarpışma*'nın kahramanlarının, araçlara baktıklarında hazzı ateşlemek amacıyla kazalar üreten makinelerden başka bir şey görmeme konusundaki inatçılıkları, taşkın insanın ve onun yozlaştırıcı ataletinin intikamıdır. Bazılarının makineyle melezeleşmiş insana ait fütürist figürün övüldüğünü gördükleri yerde, ben daha çok yeni insan ve düş makinesi çiftinin seküler ütopyasının tasfiye edildiğini görüyorum. Sonuçta film bize zorluklara katlanabilen tek makinenin, insanın küçük cinsel makinesi olduğunu gösterir; bu makine amaçlarına ulaşmak için metal makinelerden ve onların tahrip edilmesinden yararlanmakta ancak bu oyunda ustalaşmış çiftin de bize gösterdiği üzere, onlar olmadan da kendini tatmin edebilmekte, onları anarak da idare edebilmektedir. Aslında bu dehşet ve otomobil orgazmı sahnelerini hepsi, söz konusu çiftin zevklerine çeşni olsun diye yatakta birbirlerine anlattığı hikâyeler de olabilir.

Böylece bu fütürist porno-kurgu film, kutsal ideolojilerin sona ermesi ve insanlığın ütopyalardan ayrıldığında basit, sağlam tatminlere dönmesine ilişkin o muazzam temanın rağbet gören, çelişkili bir versiyonunu sunar bize. *Çarpışma* kendi çapında “hümanist” bir filmidir. Eğer bir asır geri gidecek olursak, orada da başka bir sahnenin tersine çevrildiğini görebiliriz: Sade’in Fransız Devrimi döneminde tasvir ettiğı gibi, özgürlüğün mutlaklığıyla işkence görmüş ötekinin bedeninden elde edilen hazzın mutlaklığı arasındaki birlik sahnesidir söz konusu olan. “Kant ve Sade” başlıklı bir makalede Lacan bir süre önce, ötekinin benim hazzıma teslim olmasına ilişkin Sade’a özgü buyruğun mutlaklığının, ahlak buyruğunun koşulsuzluğu ve Kant yasasının gizli gerçeğı olduğunu göstermeye çalışmıştı. Her şey film bu ispatı tersyüz ediyormuş gibi cereyan eder. Örneğın, bir arabada sevişmek üzere otoparka giden iki kadın karaktere bakalım. Her şey buraya görevlerini yerine getirmeye gelmişler gibi olup bitmektedir. Öncelikle senaryo tarafından belirlenmiş bir görevdir bu. Heteroseksüel ya da homoseksüel diğerkombinasyonlar tüketilmiştir ve şimdi deneme sırası onlardadır. Onlar da bunu bariz bir coşku olmadan yaparlar, oynaşmaları kısa kesen yönetmenin de pek umurunda değildir. Bunun nedeni bu kurgusal görevin, sonuçta ahlaki bir görev olması yani oluşabilecek her hetero ya da eşcinsel çiftin makineden haz almaya yönelik eşit hakkının bulunduğunun olumlanmasıdır. Sade’a özgü permütasyon oyunu, genelleştirilmiş bir haz sözleşmesine dönüşmüştür ve Sade’da dayandırıldığı şiddet, tam anlamıyla insan ve makine arasındaki ilişkilerde konumlandırılmıştır. Partnerler arasında, birinin ötekinden almayı arzu ettiğı hazzın her seferinde ötekinin ondan almayı

arzu ettiği hazla tam olarak eşleştirildiği, önceden belirlenmiş bir uyum hüküm sürmekte gibi görünmektedir.

Eserine yapıştırılan pornografik etiketi reddeden Cronenberg, filmdeki seks sahnelerini, sinemanın bilindik aşk ve baştan çıkarma hikâyeleriyle karşılaştırır ve bunların esasen tecavüz sahneleri olduğunu söyler. Buna cevaben, aşk hikâyelerinin aslında Sade temelli eziyetle ortak bir özelliğe sahip olduğunu ve bu özelliğin, az da olsa iki arzu arasındaki eşitsizlik olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın pornografik bir sahneyi belirleyen, ötekine yapılan şeyin tam da ötekinin kendisine yapılmasını istediği şey olduğu önvarsayımdır. Böylelikle pornografi, toplum sözleşmesinin liberal bir versiyonuna kendince örnek oluşturur. Bu nedenle pornografi, görsel imparatorluğunu uzlaşılı neoliberalizminin gelişim ritmiyle birlikte geliştirir. Filmin final bölümünde görüp duyduğumuz da budur: “İyi misin?” diye sorar adam, az önce arabasını yoldan çıkardığı ve yolun aşağısında, bir kenarda darbe almış yatarken bulduğu kadına. “İyiyim,” der kadın. Bu yanıtta kulak verilmesi gereken, kadının fiziksel durumuna ilişkin verdiği bilgi değil, “Durduğun kabahat. Ben de senin istediğin şeyi istiyorum,” diyen davettir. Böylelikle makinenin tüm gücü insanın duyduğu arzuya indirgendiği gibi, tüm şiddet de sözleşmeye indirgenir. Böylelikle *Cesur Yeni Dünya*’nın<sup>12</sup> karşı-ütopyası sonuç itibarıyla, “ütopyaların sonu”na yönelik egemen düşünceye oldukça uygun bir benzetme sunar.

12 Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, çev. Ümit Tosun, İthaki Yayınları, 1999.

# Diyalektik İçinde Diyalektik

Ağustos 1997

Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*<sup>13</sup> başlıklı yapıtına bugün nasıl yaklaşmak gerekir? Yapıtın ışıltısı iki kez sönmüş görünür. İlkinde adına Marksizmden takımyıldızdan geçmişin içinde geri dönüşü olmayacak bir biçimde uzaklaşmış bir yıldız olarak; ikincisinde ise tersine, içinde yaşadığımız bayağılaştırılmış rejimin bir parçası olan o ikili söylemin –totalitarizmin liberal hükümet düzenini entelektüel onur meselesi yapan Aydınlanma'nın aklına yönelik eleştirisi ve entelektüel düşüncenin belli belirsiz itirazcı heveslerini besleyen kültür endüstrisinin eleştirisi– taklitleri tarafından yıpratılmış bir prototip olarak.

Gerçekten de kitap bir yandan özgürleşme düşüncesi olarak Marksizmi, Aydınlanma'nın aklından, gökyüzünden avladığı dini dünyaya taşıyan bir din eleştirisinden, ruhunu dünyanın teknik üstünlüğüne indirgeyen bir bilim inancından, özgürleşme potansiyellerini egemenlik tarihinin gerekliliklerine tabi tutan ilerici bir tarih vizyonundan koparmak için yapılan birçok girişim tarihine ait gibi görünmektedir. Marksizm bir anlamda, bu kopuşun durmaksızın engellenen hareketinden başka bir şey değildir. Marksizm insan hakları ve kapitalizm mantığı arasındaki ilişkilerin Marksist eleştirisiyle başlar; Benjamin kadar Lenin'in, Adorno kadar Gramsci'nin de tasvir ettiği

13 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı, 2010.

evrimci felsefeye karşı yinelenen polemikle devam eder. 1960'lı yıllarda, ekonomizm ve hukuki hümanizmin çifte mirasına karşı Althusserci polemikle yeniden gösterir kendini.

Bu bitmek bilmeyen kopuş Marksist teori ve politika-nın içinde geliştiği tarih felsefeleri arasındaki çatışmanın izini taşır kuşkusuz. Aydınlanma'nın özgürlükçü güveni, Condorcet'nin yazıları ve başka birkaç yazı dışında asla var olmamış olabilir. Bilimsel bir teoriyle özgürleşme pratiği arasındaki Marksist tanımlama da kısa sürede çifte inkârla karşılaşmıştır. Schopenhauerci kötümserlik ya da dekadans teorileri bir yandan, dünyaya hâkim olmaya ve insanın ilk günah ve yanılmasından kurtuluşuna yönelik rasyonalist iddiayı suçlamakta ve ilerlemeci olumlamayı tersyüz etmekteydi. Öte yandan da Spencer, Renan ve diğerleriyle birlikte bilimcilik, evrimci felsefeyi "en iyinin hayatta kalması" ve köleliğe mahkûm kitleler üzerindeki âlimler iktidarı temasına bağlıyordu. Nietzscheci uygarlık eleştirisi tam da bu iki geleneğin kesişim noktasında yer alır. Bu suretle ideolojilerin Marksist eleştirisiyle karmaşık bir ilişki sürdürür, ilkelerini mahvetme pahasına onun etkilerine destek çıkar. Bunun sonucu da *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ndeki akıl yürütmeyle hissedilir. Burada Marksist akli eleştirmek için önerilen, Nietzsche'ye göre Yunan akılcılığındaki ilk günahın yeni bir versiyonudur. Trajik bilgeliği reddeden Sokrates'in hatası, sirenlerin şarkısına direnen Odysseus'un hatası haline gelmiştir. Ama günah aynı günahdır ve bilginin diyonizyak tarafını, yani onu mitlerin dünyasına ve hayatın karanlık güçlerine bağlayan gölgede kalmış tarafını unutmak isteyen apollo-nik kibrini mesken tutar.

Kuşkusuz Adorno ve Horkheimer, bu ilk hatanın kınanmasını toplumsal tahakküm eleştirisine bağlarlar: On-

ların Odysseus'u kendisini yalnızca sirenlerin diyonizyak şarkılarından korumaz. Denizcilerinin kulaklarını tıkmak suretiyle, onları kendi alacağı "hazdan vazgeçmesine" yardımcı olmaya zorlayarak ortak rasyonel girişimin başarısını kapitalist egemenlik kanunuyla özdeşleştirir. Bu nedenle Nietzsche'nin "avam" Sokrates'ine kesinlikle karşıdır. Ancak bu ayrım ortak bir önvarsayıma –ilksel hatanın tamamına erdirilmesi olarak düşünölen, Batı aklının ait olduğu büyük bir tarihsel kader önvarsayımına– dayanır. Bu itibarla kapitalist akıl ya da kültür endüstrisine yönelik eleştirileri, filozofun ürettiği ve Adorno'nun alaycılığıyla çürüttüğü Nietzsheci ilkel sahnenin diğer büyük dönüşümüne, istediğinden çok daha yakın görünür: Heidegger'in Batı metafiziğine ve onun dünyaya teknik açıdan egemen olmayı başarmasına yönelik eleştirisinin solcu karşılığı gibi görünür. Kısacası, aklın diyalektiğinin de bir diyalektiği vardır. Dahası, bu diyalektik, Marksist eleştirinin bitmek bilmeyen görevini tamamlamaya yani devrimci özgürleşme vaatlerini Aydınlanma aklının tehditlerine bağlayan göbek bağını nihayet kesmeye çalışır. Tahakkümün saptırılmış, aracı ve arabulucu aklının karşısına otantik aklı –akıl ve yaşantılanmış dünya arasında özgürleşmenin gücüne dönüşen bir yakınlık ilişkisini– koymaya uğraşır. Ancak bu kopuş onu, Aydınlanma'nın başka bir eleştirisinin –Batı akıl tarihini ve onun özgürleşme vaadini, geri dönüşü olmayan ilksel bir yanılsamanın oluşumu olarak şekillendiren eleştirinin– kucağına bırakır.

Bu "diyalektik içinde diyalektik", Marksist eleştirinin melankolik versiyonunun temelini atar ve üstelik ona muğlak bir kader tayin eder. Kültür endüstrisine yönelik eleştirileri, dünyanın ticari amaçlı tektipleştirilmesiyle ilgili bir başka büyük melankolik söylem olan "gösteri-

nin” sitüasyonist eleştirisi izlemiştir. Her ikisi de, kültür endüstrisinin ya da “gösteri toplumunun” her tezahürüne zorunlu öteki yarısı haline gelecek derecede eşlik eden bu “gizem çözücüler” söyleminin –bu endüstrinin “aptallığının” varlığını sürdürmek için gereksinim duyduğu “kurnazlar” söyleminin– içinde sıradanlaşmıştır. Bu diyalektik, post-Marksizm olarak adlandırılabilir. Garip kaderin içine girer. Sovyet sisteminin çöküşüyle birlikte vefatı ilan edilen Marksizm, aynı zamanda diyalektik içinde diyalektiğin her tür ölüm sonrası kullanımı konusunda özgür bulur kendini. Bir yandan resmi Marksizm, ekonomik gereklilik kuramı ve tarihsel dönüşümlerin kaçınılmaz istikameti kuramını ödünç verdiği neoliberal politikalara hizmet etmeye davet edilir. Diğer yandan eleştirel Marksizm devletin hesapları ve kültür tüccarlarıyla uzlaşan sanatın otantikliğine karşı tepkisel söylemlerini sürdürürken, inancını yitirmiş vizyonunu, gelişimine eşlik eden kültürel emtiaların çekişmelerine ödünç verir.

*Aydınlanmanın Diyalektiği*, eleştirisinin böylesi bir kullanımına tabii ki peşinen karşıdır. O, kültür endüstrisine karşı öne sürüldüğü iddia edilen otantik kültür ya da sanatın onunla aynı ilkedен kaynaklandığını gösterir. Soylu sanat ve kültür endüstrisi arasındaki ayrım, Odysseus’un davranışıyla sembolize edilen mirasa dayanır. Odysseus, sirenlerin şarkısıyla vaat edilen hazdan vazgeçerken, denizcilerine yasakladığı bu vaadin ve tehlikenin şarkısını tek başına duyma ayrıcalığını da kendine saklamış olur. Uygar barbarlık bu ilksel dışlanmaya bağlıdır. Bu noktada Adorno ve Horkheimer’ı, sanatın kültürel ticaret ve politika içinde yıkımına düzenli aralıklarla acınan ağlakların saçmalığından ayıran derin güdü hissedilir. Bu derin güdü, fetişizmin Marksist eleştirisinden ya da “burjuva” Aydınlanma düşüncesinin kınanmasından daha geriye gider ve Hölderlin’in şiiri aracılığıyla, modern

özgürleşme düşüncesinin kuşkusuz hakiki kurucu metni olan Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*<sup>14</sup> başlıklı yapıtına kadar uzanır. Büyüklerin uygarlığının barbarlığıyla popüler vahşilik arasında kurulmuş sosyal ayrıma karşı Schiller, bu ortak insanlık olasılığını –güzelliğın oluşturduğu duyarlı uzlaşma olasılığını– ileri sürer. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin direngen gücü, onun muhalefetini günümüzün tüm sıradanlıklarından ayıran bu güç, o temel estetik vaade, duyarlı ortak bir insanlığın ufkuna teslim olmayı reddetmesinden ileri gelir. Bu güç ayrıca söz konusu temanın radikalleşmesinden de kaynaklanır. Schiller'in romantik okurları, özgür toplumu sanatın güzel bütünlüğünden yola çıkarak kafalarında canlandırmışlardı. Buna karşın Adorno ve Horkheimer'a göre sanat, sırf verdiği sözü tutmamak pahasına, gerçeğın güzel bir estetik görünüm altında her çeşit başkalaşmasının kalıcı yarasını, çözümlenememiş çelişkisini kendi içine hakketmek pahasına ebedileştirir. Kültürel bayağılığın hor görülmesine öfke gücünü veren de bu radikalliktir. Sorun sadece bu bayağılığın sanatı "kitlelerin" seviyesine indirmesi değildir. Sorun, sanatın her tür gereksinimi hatta "soyluları" bile tatmin edecek bir mekanizma olmasıdır; bu da sanatın yanıltıcı gücünü ve dolayısıyla da özgürleşme potansiyelini ortadan kaldırmaktadır.

Bu küçük fark çok önemlidir. Aynı zamanda bu farkı neyin kırılğan hale getirdiğini de görürüz. Mesele Adorno ve Horkheimer'ın Marksizminin ütopyacılıkla fazla kirlenmiş olması değildir. Aslında Marksizmin "gerçekçi" biçimlerinde eksik olan ne ise, onda da eksik olan odur, yani özgürleşmenin *politik* bir algılanma biçimi.

14 Friedrich von Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Gürsel Aytaç, Kültür Bakanlığı, 1990.

# Son Sosyologların Ülkesine Yolculuk

Kasım 1997

*Hüzünlü Dönenceler*<sup>15</sup> “Yolculukların Sonu” başlıklı bir bölümle başlar. Ancak tam olarak neden bitmiştir bu yolculuklar ve Brezilya neden bu sonun gerçekleşeceği ayrıcalıklı yerdir? Bu iki soru, başka bir soruyu zorunlu kılar: Yolculuktan anlaşılan sadece fiziksel mekân değiştirmek değil de zihnin serüveniye, ne demektir yolculuk etmek?

Bunu anlamak için, Brezilya’ya uzanan ve Lévi-Straus’unkinden daha eski ve çok daha ilkel bir yolculuk hikâyesine bakalım. 1844’de yayınladığı *Mémoires d’un enfant de la Savoie* [Savoie’li Bir Çocuğun Anıları] adlı kitapta, baca temizleyicisiyken matbaa işçisi olan Claude Genoux bizlere başıboş dolandığı yılları ve özellikle 1832 yılında Brezilya’ya yaptığı yolculuğu anlatır. Söylediğine göre, yolu oraya tesadüfen düşmüştür. Marsilya limanında sürüklenen bir mektuptan, Brezilyalı berberlerin sülüklere ihtiyacı olduğunu öğrenir. Bu yüzden epeyce sülük satın alır ve onları Atlantik’in diğer yakasına götürür. Sülükleri satıldığında, farklı olaylar onu ülkede alıkoyar ve o da bunlardan en çarpıcı olanları bize anlatır. Söz konusu olayların başlıca karakterleri şunlardır: yol arkadaşını yalayıp yutan bir kayman timsahı, onu yalayıp yutmakla tehdit eden bir boa yılanı, bir Afrika kabilesinin

15 Claude Lévi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, YKY, 1994.

eski kralı olan *fazendeiro*<sup>16</sup> sahibinin adaletsizliğine isyan eden, efendisinin tüm ailesini katledip asılarak öldürülen Papagaıl adında siyah bir köle. Genoux'ya göre bu son olay, kamuoyu ve liberal basın ın köle barbarlığı ve bedensel cezayla birlikte var olduğu bir ülkenin çelişkisi üzerine derin derin düşünme fırsatıdır.

Genoux'nun anlatısı, bize yolculuk hikâyesinin klasik bir tasvirini sunar. Bu tasvirde öncelikle keşfettiğimiz şey, öteki ülkenin öteki olma durumuna çok benzediğini, yörenin hayvan ve insan koleksiyonunu ve bitkisel aksesuarlarını, oraya hiç gitmemiş ve gitmeyecek olanlara iyi tanıtacak şekilde sunduğudur. Genoux'nun bize anlattığı tropikal maceralar, Avrupa'dan hiç çıkmasa da uydu-rabileceği türdendir ve aslında belki Avrupa'yı hiç terk etmedi diye düşündürür. Burada basit bir denklik ilkesi söz konusudur: Kayman timsahlarının, boa yılanlarının ve papağanların, kendi figürasyonlarının inandırıcılığına hizmet etmektedir. Dünya haritası, yolcuya insanlığın gelişim evrelerinden başka bir şey sunmaz. Brezilya toprakları bir zaman haritasıdır. Avrupa'nın hakemlik ettiğı Afrika/Amerika karşılaşması, insanlık geçmişinin geleceğıyle karşılaşmasıdır. Yağmur ormanını resmeden tuvalin önünde genç Savoyard ile şimdi köle olan ihtiyar kral, evrensel ruhun diliyle iletişim kurar. Bu dil sorunsuzca, okul ve özöğrenim kitapları hariç hiçbir yerde bulunmayan o tuhaf edebi dile indirgenebilir: "Beyaz adam, zavallı bir zenciye yardım etmek için kendini alçaltmak ya da daha doğrusu kendini alçaltacak kadar büyük göstermek konusunda renginin ilk örneğisin. –Tanrı'nın sana verdiği rengi suç sayabilir miyim?– Sanırım siyah adamın

bulunduğu yerde, beyaz adam tarafından asla böyle bir söylem dile getirilmemiştir.”

Hiç kimsenin konuşmadığı bu edebi dil, kendini evrensel düşüncenin diliyle özdeşleştirerek, yolcunun deneyiminden çıkardığı şüpheciliği geçersiz kılar. Yolcu, bir gelecek çizgisi çizer; bu çizginin sonunda Yeni Dünya kendini, uygarlığa doğru yürüyüşünü tamamlamış bir insanlığın toprağıyla iyice özdeşleşmiş olacak ve *gelişimini* özetleyen bir *düzen* tarafından yönetilirken bulacaktır. Düzenli bir geçmişin yasasıyla yönetilen bir toplum umudu, Genoux'nun zamanında Auguste Comte'un özenle hazırladığı ve Durkheim'ın, Levi-Strauss'un üstatlarına öğreteceği genç bir bilimin nesnesiydi. Bir bilimden daha fazlası olan, bilimini inançlara ve ortak ritüellere dönüştüren bir toplum düşüncesindeki bu bilimin adı sosyolojidir. Brezilya'ya yolculuk etmek, sosyoloji ülkesine yolculuk etmek demektir.

*Hüzünlü Dönenceler*'in Brezilya seferini sona erdiren de bu yolculuktur. Paris'ten São Paulo'ya ve oradan da Rondon hattına uzanan zamanın izlenmesi, sosyolojinin anlamının tersyüz edimesidir. Dönencelerin “hüzünü” de budur. Hiç kuşkusuz Lévi-Strauss Santos'a indiğinde, Fransız cumhurbaşkanlarından birine ait o ünlü sözü biliyordu: “Brezilya her zaman geleceğin ülkesi olacak.” Lévi-Strauss da Paris'ten ayrılmaksızın, Rio'nun 1860'lar Fransa'sının sahil beldelerindeki dekorlara benzeyen o tropik yollarıyla villalarını, São Paulo'nun ortasında otlayan sığır sürülerini, birden yıllanan o yeni binalarını ya da yarış pistlerini ve Otomobil Kulübü'nün çökmüş aristokrasisini tarif edebilirdi. Genoux'nun kaymanlarıyla boalarının yerini alan bu tropik dekor oradadır. Uygarlığın geleceği, hali hazırda geçmişinin taklidinden fazla-

sı değildir. Ancak bundan daha da ciddi bir sonuç çıkar: Brezilya'nın geleceği gemişteyse eğer, aynı durum sosyolojinin geleceği için de geçerlidir.

Bu, So Paulo niversitesi'nin geçen Fransız profesörlerini çevreleyen seçilmiş topluluğun geekleştirdiği ve içinde her bir sosyolojik türün tek bir örnekle temsil edildiği "sosyolojik menuet"<sup>17</sup> dansıyla gösterilmektedir zaten: Komünist ve Katolik, safkan köpek meraklısı ve modern resim meraklısı, mahalli lim ve sürrealist şair. Bu minyatürleştirilmiş toplumsal dünya, ayrımı iyi yapılmış işlevler üzerine kurulu organik bir toplumun sosyolojik ilkesinin karikatürü değildir de nedir? İlerleme teorisine ikinci nefesini veren, yeni akılcı cumhuriyetlere bir ruh kazandırması gereken büyük sosyolojik inanç, Brezilya'nın aynasından bakıldığında yalnızca bir toplum oyunu olabileceği kuşkusunu uyandırmaktadır.

Yine de sosyoloji bir yanılsama değildir. Ancak onunla karşılaşmak için, Levi-Strauss'un stadına göre So Paulo'nun varoşlarına yerleşmiş, So Paololulara göreyse Brezilya topraklarından çoktan yitip gitmiş olan Kızıldeirililerin geek bölgelerine yönelmek gerekir. Etnolog, Rio Paraguay kıyısı ya da Rondon hattı yakınında, sosyolojiyi nihayet iş başında bulur. Kaduveo yerlilerinin yüz boyaması ya da Bororo köyünün topografyası, aynı entelektüel izlenceyi geekleştirir: doğaya normlarını dayatan bir kültürel düzen icat etmek. Zira bu "vahşiler" "Durkheim ya da Comte'dan bile daha büyük sosyologturlar." Onlar, üremenin bayağılıklarının cinselliğin zevklerine bağlanmasından tiksinti duydukları kadar yüzün "doğal" hatlarına, süslemelerindeki geometrik düzeni dayatan boyamaya da beğeni duyarlar.

17 17. yüzyıl Fransız saraylarında revaçta olan bir saray dansı. (e.n.)

Ancak bu entelektüel sorunun çözümü politik bir sorunun da çözümüdür. Bororo köyünün karmaşık planı ve Kaduveo yerlilerinin sürdükleri boyaların yüzün her bir yarısına dağılımı, sosyal yapılarının birbiriyle çelişen iki unsurunu aynı yapıda bütünleştirir: Simetri üzerinden ifade edilen eşitlik ve üç hiyerarşik sınıfın asimetrik dağılımı. Sosyoloji, 19. yüzyıl Avrupa'sında tam da bu amaçla doğmuştur: Toplum yaşamı için gereken hiyerarşiyle, demokratik zamanların insanı tarafından talep edilen eşitliği aynı yapı içinde eritmek ve bu yapıdan bir inanç ve ritüel ilkesi oluşturmak – bu ikisinin üzerinden toplum üyeleri yarı bilinçli yarı bilinçsiz bir biçimde sosyal bağlılık ilkelerini ortaya koyacaklardır. Bororoların her tür egzotiklikten uzak cenaze ritüeli, pozitivist cumhuriyet idealini, yani Üçüncü Fransız Cumhuriyeti'nin anma törenlerine ilham veren ideali gerçekleştirmektedir.

Yani Brezilya tam anlamıyla sosyolojinin ülkesidir. Yalnız bu, soyları tükenme sürecindeyken topraklarının en uzak köşelerine sürülmüş topluluklar için geçerlidir. Bu durumda etnologun “vahşilerin” dünya vizyonu ile suç ortaklığı, bir karakter özelliğinden ya da bir yöntem ilkesinden daha fazlasıdır. Bu suç ortaklığı, sosyolojinin son otantik hizmetkârlarıyla bir dayanışmadır. Nambikwaraların ağır ölümü, “uygarlaştırıcı” fethin son perdesi değildir yalnızca. Onlarla birlikte son gerçek sosyologlar da ölmektedir. Tamamen güç aracı olarak kurgulanan bir yazı simülakrını kendine mal eden o Nambikwara kabile reisi de son gerçek sosyolojinin ölümünü önceler. Ondan, São Paulolu elitlerin “sosyolojik menuet” dansına benzer bir simülakr yaratır.

Bu, Brezilya yolculuğunun yani etnologun sosyolojik kıtaya çıkışının son dersidir. Bununla beraber Nambik-

waralar, *Hüzünlü Dönenceler*'in yazarının ziyaret ettiğı son yerliler değildir. Genoux bilimsel yöntemden ayrılarak, Tupi-Kawahiblerin arasında kalıp etnolojik bir kaçamak yapma şansı yakalamıştır. Dediğine göre, orada tam anlamıyla Robinson Crusoe'yu oynayabilmiş ve tercüman da olmadığından vahşilerle sözsüz ve bakır bir ilişki içine girmiştir. Etnolojinin, Rousseaucu soylu vahşiye geri dönüşü müdür bu? Yoksa ağırbaşlı sosyoloji biliminin, soylu vahşi hülyası gibi ütörist olduğunun keşfi mi?

## Geçmişte Adalet

*Nisan 1998*

Altı ay boyunca, Fransa devletini tek bir olay meşgul ediyor: Fransız Mareşal Pétain liderliğindeki devletin eski memuru Maurice Papon'a karşı, ölüm kamplarında kaybolan Yahudi erkek, kadın ve çocukların 1942-1944 yılları arasında tutuklanmalarına suç ortaklığı yaptığı nedeniyle açılan dava. Bu dava, basit bir yüzleşmeye indirgenebilir. Bir yanda, yakınlarına karşı işlenen suçlar için tazminat isteyen sınırdışı edilmişlerin akrabaları vardı; diğer yanda da, huzursuzluk duymadığı gibi aşırı bir şevk içine de girmeden, işbirlikçi devlette görev yapmış bir memur durmaktaydı. Kişisel olarak Yahudi avını organize etmek ve sınırdışı edilenlere ne olduğunu merak etmek gibi bir kaygısı olmaksızın, yetkisi dahilindeki tutuklama ve sınırdışı emirlerini imzalamıştı. Bu yadsınamaz ve çerçevesi açıkça belirlenmiş sorumluluğun karşılığında 10 yıl hapis cezası aldı.

Ancak işlerin karışmaya başladığı yer de burasıdır. 87 yaşındaki bir adama, olaylardan 55 yıl sonra verilen 10 yıl hapis hükmüyle, ölüm kamplarında topluca katledilenlerin şehitliği arasında nasıl bir orantılılık ilişkisi vardır? Hem neden kitlesel suça karışmış bir bireyin yanlışıyla orantılı bir kararla sonuçlanamayan bir dava bu kadar önemli hale gelmiştir?

Bu orantısızlık her şeyden önce, yargı organının bugün üstlendiği tekil işlevi göstermektedir. Her çeşit politik haklılık ya da haksızlık, adalet ya da adaletsizlik meselesi,

gerçek ya da hayali bir mahkemede yürütölen bir dava şeklini alır. Fransızlar Papon davasındaki gelişmelerden günbegün haberdar olurken aynı anda bütün kitapçılarının vitrinlerinde, üzerindeki kırmızı tanıtım bandında 85 milyon ölü yazan *Komünizmin Kara Kitabı*<sup>18</sup> isimli kitabı gördüler. Bazılarının rakamlara itirazı vardı. Çin'deki kıtlığın kurbanları tamı tamına nasıl rakama dökülebilirdi ve onları, kurşuna dizilen ya da kamplarda ölen komünizm kurbanlarıyla aynı kefeye koymak ne kadar doğruyd u? Ancak sorunun özü bu değildir. Rakamların işlevi istatistiksel olmaktan çok yargısaldır. Voline'den<sup>19</sup> Soljenitsin'e kadar, komünist rejimlerin suçlarını ifşa edecek insanlar hiç eksik olmamıştır. Fakat onlar bunu politik bir yöntemle yapıyordu. Komünizmin kurbanları olarak tanıklık ediyor, anarşizmden ya da "gerçek" komünizmden tutunda, eski monarşik ve dini düzenin yeniden canlandırılmasına varıncaya kadar, onu başka bir politik fikir adına reddediyorlardı. Bugün söz konusu olansa başka bir şeydir. Ölülerin hesabını yapmak, karara varmış, kararı bir rejime değil de bir ideolojiye, kısacası insanların ideolojilere inandıkları bir zamana yönelik açıklamış, geçmişe ait bir mahkemeyeyle özdeşleşmektedir. Geçmişe ait mahkeme sonuç olarak bugünün başka bir zamanla, Lenin'in ya da Stalin'in zamanıyla Voline ve Soljenitsin'in zamanının, velhasıl politikanın zamanının hesaplaşmasıdır.

Aynı şekilde Papon davasının, Fransız halkıyla Fransız Vichy devleti ve bu devletin Nazilerin imha girişimine iştiraki arasındaki bir hesaplaşma olduğu söylenebilir. Böy-

18 Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean Louis Panné, Andrzej Packowski, Karel Bartosek, Jean-Louis Margolin, *Komünizmin Kara Kitabı*, çev. Bülent Tanatar, Işıl Özcan, Yavuz Topoyan, Cenk Odakan, Engin Sunar, Doğan Kitap, 2000.

19 *La Révolution inconnue*'nün yazarı.

lelikle bireyin davası, aynı zamanda geçmişin davası haline gelir. Dava kendini hem kolektif bir suçu doğrulamaya hem de onu geçmişe geri göndermeye ve bu geçmişle aramıza en sonunda bir çizgi çekmeye olanak tanıyacak bir doğruyu açıklama yükümlülüğü taşıyan, geçmişe ait bir mahkemeyle özdeşleştirir. Fransız devletinin bir görevlisinin çarptırıldığı 10 yıl hapis cezası, gerçekte devletin suçunu kesin olarak doğrular. Bu ceza aynı zamanda onu bizim için yargının katışıksız bir karar nesnesi haline getiren mesafeyi de işaret eder. Ancak bu denklik tamamen yanıltıcıdır. Bir memurun davasını devletin davasına çevirmek çelişkilidir; onu hem suçu sabit bir devletin memuru olma sıfatıyla yaptıklarından dolayı hem de birey olarak yapmadıklarından –memuru olduğu devlete karşı gelmemekten– dolayı suçlamaktır.

Bir memur, görev tanımı gereği devlete hizmet eder. Maurice Papon da önce işbirlikçi devlete hizmet etmiştir. Sonra da General de Gaulle'ün Cumhuriyeti'ne hizmet etmiştir. Devlet, boşluktan nefret eder ve Gaulle Cumhuriyeti de devlet memurlarını nereden bulabilirse oradan, yani "Fransız devleti"nin genel anlamda devlete hizmet etmekten başka bir şey yapmamış –militanca bir şevk içine de girmemiş– memurları arasından almıştır. Maurice Papon böylelikle Fransa Cumhuriyeti'nin örnek memurlarından biri olmuştur; özellikle de Ekim 1961'de yaklaşık iki yüz Cezayirlinin öldüresiye dövülüp Seine'e atılmasıyla sonuçlanan gösterinin bastırılmasını şevk ve idare ederek.

Bu son devlet suçu davada yer almamıştır. Mahkeme esnasında anılmış dahi olsa, bu anlamlı bir tasım çerçevesindedir: Papon cumhuriyetçi devletimizin bu suçunu işlediğine ve kimse de bu konuyu dava etmeyi aklından bile geçirmediğine göre, demek ki öbür suçu yani işbir-

likçi devletin suçunu da işlemiş olabilir. Her zaman devletimizin iyi bir memuru olduğu gerçeği, devlete hizmet etmeme konusundaki genel yetersizliğini, dolayısıyla da 1942’de hizmet ettiği devletin suçuna karıştığını kanıtlamaktadır.

Papon’a açılan davanın, genel olarak devletin ve devlete itaatsizlik edemeyenlerin yargılanışı olduğuna mı inanmalıyız? Ayrıca geçmişe ait mahkeme, hükümeti 10 yıl hapis cezasına çarptırmakla, politik filozofların nişanesi olan “itaatsizlik hakkı” lehine mi karar vermiş oldu? Kararla aynı gün Paris’teki bir havaalanında olup bitenleri anımsarsak, mevzu oldukça garip bir hal alır: Paris’ten Bamako’ya gidecek bazı yolcular, Fransız İçişleri Bakanlığı’nın ülkelerine zorla geri gönderdiği kaçak işçilerle bir arada uçmayı reddetmişlerdi. Bakan da anında, bu dik kafalı yolcuları “uçak dolaşımına engel olmaları” nedeniyle dava edeceklerini açıklamıştı.

Dolayısıyla mahkemenin verdiği kararla itaatsizlik hakkını kutsamak istemesi pek olası değildir. Devletin aşırı sadık memurunun hüküm giymesi daha çok geçmişteki itaatsizlik etme zorunluluğuna –sadece Vichy devletinin baskıcılığına değil, itaat ya da itaatsizlik duygusunun olduğu bir zamana– gönderme yapar. Bu mahkûmiyet bize, o zamanlarda, itaat ya da itaatsizlik etmenin bireylerin seçimine kaldığını söyler ve sonuçta bizi varoluşçu çağın atmosferine geri yollar. Çok fazla skandal ve alay konusu olan şu cümleyi Sartre o zamanlarda telaffuz edebilmiştir: “Hiçbir zaman Alman işgali altında olduğumuz zamankinden daha özgür olmadık.” Bu bir adanmışlık ve sorumluluk zamanıdır; herkesin “herkes için” seçtiği ve “herkese karşı her şeyden sorumlu” olduğu bir zamandır. Mahkemenin (geçmişe) hüküm giydirmesiyle, İçişleri Bakanlığı’nın (şimdiyi) tehdit etmesi arasındaki bağlaşım,

bu zamanı geçmişteki yerine olduğu gibi geri atmaktadır. Bugün devlete itaat ya da itaatsizlik etmek artık bir sorun değildir. Bu durum, sadece devletin meşru olmasından değil de, büyük oranda artık hiçbir şey istemediğini ve kişisel olmayan bir zorunluluğun mütevazı bir uygulayıcısından başka bir şey olmadığını iddia etmesindendir. Hiçbir şey buyurmayan ve olayları akışına bırakan bir devlete itaatsizlik etmenin ne anlamı olabilir ki? Platon'un zamanında sofist Antiphon, doğanın adaletiyle kanunun adaletini şu basit ilkeye göre kıyaslamıştı: Kanunu ihlal eden görüldüğü takdirde cezalandırılır. Ancak doğaya karşı çıkan her şekilde cezaya maruz kalacaktır. Bu, devletlerimizin kendi üzerine alıp da benimsediği mantıktır. Devletlerimiz bize, yaptıkları düzenlemelerin zenginlikler ve nüfus arasında dengelenmiş dolaşımın doğal kanunlarına itaatten başka bir şey olmadığını söyler. O gün Bamako'ya gitmek istemeyen yolcular, "uçak dolaşımına engel olmaktan" ne bir eksiği ne bir fazlası olan bir isyandan dolayı Fransız devletine karşı suçlu bulunmuşlardır.

Geçmişle hesaplaşma işte bu şekilde vuku bulur. İtaatsizliğin zamanı –bireylerin, diğer bireylerin ya da devletlerin iradesine muhalefet ettikleri, politikanın ve ideolojilerin zamanı– dolmuştur. Adalet o zamanı selamlayıp onun geçmiş olduğunu bildirir bize. Papon davasında çıkan karar, bir şekilde varoluşçuluğa vedanın saygı duruşudur.

## Sanat Krizi mi, Yoksa Düşünce Krizi mi?

Temmuz 1998

“Düşünen” Fransa’nın ilgi göstermek zorunda hissettiği fikir tartışmaları arasında sanat krizi belirgin bir yer tutuyor. Toplumun mühim sorunlarına ilişkin tartışmanın hararetini “yükseltmeye” adanmış entelektüel dergiler, söz konusu krize düzenli olarak parmak basmaktan geri kalmıyor. Hıristiyan–sosyal–yorumbilimci liberalizmin yayın organı *Esprit*, birkaç yıl önce kültür yetkililerinin suç ortaklığıyla, bugün müze ve galerileri işgal eden “her şey mubah” yaklaşımına karşı bir polemik başlattı. Liberalizmin katışksız ve sert yayın organı *Le Débat*, bir süre önce üçlü bir eşleşme ortaya koydu: *La Responsabilité de l’artiste* [Sanatçının Sorumluluğu] başlıklı yapıtında avangartlara çamur atan Jean Clair, *La Haine de l’art* [Sanatın Nefreti] kitabıyla çağdaş sanatı karalayanlara saldıran Philippe Dagen ile karşı karşıya kaldı. *La Crise de l’art contemporain* [Çağdaş Sanat Krizi] isimli kitabın yazarı Yves Michaud ise bu iki muhalife taraf olmayarak “krizi”, kitle demokrasisi ve çokkültürlülüğün sanatı değil, sanatın ütopyalarını tasfiye ettiği sosyolojik bir evrim bağlamında açıklıyordu. Bu arada Jean Baudrillard, sol kanadın günlük gazetesi *Liberation*’dan, aşırı sağ kanadın dergisi *Krisis*’e varıncaya dek her yerde, her şeyin görüldüğü bir dünyada sanatın ölümcül hiçliği nakaratını tekrarlayıp duruyordu.

Gözler önüne serilen bu polemiklerin, okuru meşhur krizin içeriği konusunda aydınlatığı pek söylenemez. Her şeyden önce, burada sanat adı altında söz konusu olan tam olarak nedir? Hedef gösterilen sanatçıların isimleri manidardır. Yıldız ikili Joseph Beuys-Andy Warhol'un etrafındaki saldırıların hedefini, Pop Art'tan kavramsal sanata ya da Kassel'deki "Dokumenta" sergisinde yer alan Fluxus gösterilerine varıncaya kadar, onların sanat pratiklerini, geleneksel sanat biçimlerine yönelik muhalefete ya da yadsımaya benzeten akımlar oluşturmaktadır. Sanat krizi kısaca, otuz yıl önce muhalif sanat ya da sanatın muhalefeti denen şeyin yeni adıdır. Krizi eleştirenler tamamen mantıklı olsalar bile, plastik sanatlarla sahne sanatlarını ayıran geniş bir sanat alanının sınırında olup-üstelik- çok sınırlı bir kesimi ilgilendiren biçimlerden vazgeçildiğini ya da bunların bayağılaştırıldığını tespit etmekten keyif almaları gerekirdi.

Ancak belki de karşı çıkmanın retorığı, karşı çıkılan şeyden daha önemlidir. Bir de "krizdeki sanatın" güncel eleştirisi, mevcut müzik ya da sinema, dans ya da fotoğraf formlarını göz önünde bulundurmadan ziyade önceden oluşturulmuş ideolojik bir mantığa boyun eğer. Aslında sanatla ilgili bu eleştirinin argümanları, 1970'lerde "usta düşünürlere" itirazı körükleyen, 1980'lerden bu yana da durmaksızın "68 düşüncesine" karşı çıkışı besleyen ve sağlıklı felsefenin, Kantçı ahlakın ve "cumhuriyetçi politikanın" yeniden restore edilmesine yönelik çağrılarını para-ya çevirmekten başka bir işe yaramayan argümanlarla ay-nıdır. Bu açıdan bakıldığında, hiçbir şey *La Responsabilité de l'artiste* okumaktan daha kayda değer değildir. Yazarı Jean Clair kendini parlak denemeleri, unutulmaz sergileri ve Picasso Müzesi'nin yöneticiliğiyle tanıtmıştır. Bununla birlikte, resme ilişkin tartışılmaz bilgi birikiminden hiç-

bir izin bulunmadığı kitabı da Glucksmann, Finkielkraut, Ferry ve entelektüel sağın diğer kâhinlerinin izinden giderek, malum günah keçisini suçlamaktadır: Nazizm ve Stalinizm'e ait tüm suçların sorumlusu olduğu gibi, çağdaş sanatın çöküşünün sorumlusu da Alman romantizmidir, tabii ki. Sanatın modernliğini, yenilik arayışının ve zoraki gelecek beklentisinin avangardist çılgınlığına çeviren Alman romantizmidir. Dahası, sanat kavramını Alman romantizmi mutlaklaştırmış ve birincil olanın mantıksız fantezilerine o maruz bırakmıştır. Sanatın iflası böylelikle, aynı topraklarda doğmuş olduğu ütopyanın suçlarına eşlik etmiştir. Jean Clair sembolizm üzerinden romantizmin mirasç ıları olan Alman dışavurumcuların, anlamlar ve mutlak anlam arasındaki sınırı bulandırarak (onları suçlu çıkaracak olan) Nazizmin yolu açmış olduğunu söyler bize. Artık her çeş it içerikten yoksun olan bu sanat istenci, bugünse tutunduğu "her şey mubah" yaklaşımı üzerinden kendini ilan etmeye devam etmektedir sadece.

Yine buradan çıkacak sonuç pek açık değildir. Aslında bu ütopyanın bugün artık sona erdiğini söyleyebiliriz. Çokça yerilen "her şey mubah" yaklaşımı, avangart diktatörlüğünün sona ermesi ve çokkültürlü bir toplumla postmodern bir sanatın biçimlerine özgü barış içinde birlikte var olması anlamına gelecektir. Bu, kabaca Yves Michaud'un kitabında geliştirilen argümandır. Ancak bu çokkültürlü *happy end*, yeni Fransız ideolojisinin babalarına pek de hoş görünmez. Onlara göre, ütopyaların iflasını dengelemesi gereken çokkültürlü basit bir uzlaş ı değil, cumhuriyetçi ve ulusalcı değerlere ilişkin anlamların yeniden bulunmasıdır. Ayrıca Kantçı kozmopolit aydınlanmanın, toprak ve kökenin Herderci karanlığına karşı verdiği mutat mücadelenin yerini tam zamanında başka

bir mücadele, cumhuriyetçi Fransız toprağının Tanrı vergisi cazibesini çokkültürlü Amerikan çölüyle karşı karşıya getiren mücadele almıştır. Çağdaş Fransız sanatının iflası bu durumda, savaş sonrası Amerika'nın estetik diktasına boyun eğmesi anlamına gelir. Jean Clair işte böylece Amerikan dışavurumculuğundaki *all over* soyutlamaların zaferini, kendi belirgin nedenine bağlar: sade Amerika manzarasının, dümdüz çizgiler halindeki otoyollarla hep aynı şekilde katedilen devasa banliyönün kendine sonsuz benzerliği. Bu otoyol çölünün karşısındaysa, Fransız kırsalına ait, kenarlarından keçiyolları geçen, birbirinden çalı ya da ağaçlıklarla ayrılmış, Normandiya topraklarının yazarları Maupassant ve Flaubert'in resmettiği koruluklar ve farklı şekil ve boyutlardaki yeşillikli yolların cazibesi yer alır.

Aslına bakarsanız, Amerika Birleşik Devletleri'nde birkaç dağ da vardır (Jean Baudrillard'a bu ayrıntıyı fark ettirmek arzusuyla birkaç yıl önce, Montana'daki bir üniversitede bir kolokyum bile düzenlenmişti). Fransız otoyolları, buğday tarlalarının arasında tıpkı Amerikalı kardeşleri gibi kıvrılır. Flaubert de kendi hesabına, bu yeşillikli Fransa'dan nefret etmiş ve Doğu çöllerinin boşluğunu her şeyden çok sevmiştir. Ancak pişmanlık ideolojisinin kendine göre bir nedeni vardır ve o da gerçeklerin gerçekliğini, argümanların tutarlılığından daha fazla önemsemez.

Bununla birlikte "fildişi kulesi" içindeki yazarı, köyüne âşık ressama dönüştürme operasyonun bir mantığı vardır. Gerçekte, sanatın krizi ya da sonuyla ilgili tüm söylemleri nitelendiren tek bir gerçek vardır. Hep birlikte, sanat adı altında yalnızca resimden ya da onun yerini bugün her ne almışsa ondan söz ederler. "Sanatçının sorumluluğunu" dramatikleştiren Jean Clair yazarlar-

da, müzisyenlerde ya da sinemacılarda, kitleleri seferber etme gücü pek belirgin olmayan resme nazaran çok daha inandırıcı argümanlar bulabilirdi. Sanat krizini hafifseyen Yves Michaud ise, sanatın müze ve galerilerin ötesine uzandığını düşünmüyor gibi görünmektedir. Bununla birlikte sinema ve dans, sıhhatlerinin yerinde olmasıyla mutlu mesut övünmektedir. Çağdaş müzik, gettosundan çıkıp diğer müzik türleriyle karşılaşmaya eğilimlidir. Çağdaş bestecileri, can sıktığı zamanlarda bile işlerini ihmal etmekle suçlayanlar nadirdir. Az sayıda yaşayan yazar ölçüsüz bir coşku uyandırır da kimse “edebiyat krizinden” söz etmez. Peki, resim görmek için müzeye gidenler onun yerine bir sürü eski giysi, bir yığın televizyon alıcısı ya da iki parçaya kesilmiş domuzlar buluyorsa, genel anlamda sanatın krizde olduğunu düşünmek niye? Ayrıca güncel resmin bütününe hükümsüz olmakla suçlamak mümkün olsa bile, sanat dallarından birisinin anlık başarısızlığı neden sanatın nihai felaketi olsun ki?

Bunun nedeni Jean Clair’in söylediğine göre, resmedilmiş imgenin başka bir estetik türün erişemeyeceği bir güce sahip olmasıdır. Tam olarak neden peki? Çünkü “resim” bu söylemlerde sanattan başka bir şeyi, bir tür ontolojik aydınlanma ya da ilksel gizemi tanımlamaktadır. Resim tanrısallığın ya da Varlığın kendi görkemi içinde görüldüğü yerde, görünür olandan kaynaklanan kutsallık olarak tasavvur edilir. “Tuvale bir şey gibi bakmıyorum,” demişti Merleau-Ponty, “benim bakışlarım onda ‘Varlığın haleleri gibi dolaş ıyor.’” Merleau-Ponty’ye göre ressamın her şeyi tüketen vizyonu, “gözün, insanın evinde gibi yaşadığı Varlığın dokusu”na açılır. Gözün, aynı zamanda Tanrı’nın meskeni de olan insana ait bu evi Damien Hirst’in kesilmiş hayvanlarında bulamadığı kolayca anlaşılır. “Görünürün” gizeminin bütün bir parçası,

Hristiyanlıktaki ekmek ve şarabın İsa'nın etine dönüşümünün bu fenomenolojik versiyonundan beslenir. Ve eninde sonunda, "göze hitap edenin" post-sitüasyonist eleştirisi Baudrillard'da, bu kayıp buradalık ve gizlenmiş cisimleşme nostaljisi içinde komünyona gelir. Sanatın "Romantik tanrısallaştırılmasına" yöneltile suçlama, resim olarak adlandırdığı görünürün dinine ihtiyaç duyar. Sanat mümkün olduğunca yol alır. Ancak kâhinlerin düşüncesi için aynı şeyi söyleyemeyiz.

## Suçlusu Sinema mı?

Mart 1999

Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir*<sup>20</sup> filminin gösterime girmesi, sinemanın –ve daha genel olarak sanatın– Nazilerin Yahudileri imha etmesine ilişkin gösterebilecekleri ya da gösteremeyecekleri konusundaki çatışmayı yeniden ateşledi. Filmin kurgusal verisi –oğlunu bir kampta zorla kalmalarının bir oyun olduğuna inandırmayı başaran Yahudi bir baba– gerçeklerin her zaman farklı yorumlanabileceğine ilişkin argümanı rahatsız edici bir şekilde taklit eder. Bu argüman ayrıca imhanın dehşetinin temsil edilemeyeceğini savunanların çıkardığı polemigi yeniden canlandırdı. Temsil edilemezlik savunması da, görüntüye uygulanan “sansürü” reddedenlerin tepkisini topladı. Bunların arasından, Jean-Luc Godard, şüpheleri üzerine çekmek pahasına kimsenin “insanların çekim yapmasını engelleme” hakkına sahip olmadığını ilan etti. *Le Monde* gazetesinde yayınlanan bir makalede, psikanalist ve *Objet du Siecle* [Yüzyılın Nesnesi] başlıklı kitabın yazarı Gerard Wajcman, bu iddianın altında yatan imgenin kültürünü sorguladı ve Claude Lanzmann'ın yapıtlarında ve beyanlarında resmedilen düşünceyi yeniden teyit etti: İmhanın dehşetini hiçbir görüntü yeterince yansıtamaz.<sup>21</sup> Çünkü görüntü, aşırılığı daima sıradanlaştırır ve suça insani bir çehre verir.

20 *La vita è bella*, yön. Roberto Benigni, 1998.

21 Gérard Wajcman, “Saint Paul” Godard contre “Moïse” Lanzmann?, *Le Monde*, 03.12.1998.

Görünürdeki açıklığının altında, tartışmanın formülasyonu pek çok soruyu gündeme getiriyor ve ardında birçok belirsizlik bırakıyor. Adorno'nun alelacele dile getirdiği ve epeyce uzun bir süre açılanan bir ifadeye göre, Auschwitz toplama kampından sonra sanat mümkün değildi. Bugün, sanatın bu dehşet hususunda suçlu ilan edilmesinin iki farklı şekilde yorumlanabildiğini görüyoruz. Lanzmann'a göre sinema, *Shoah* görüntülerini vermek isteyip de olayın sıradanlaştırılmasına katkıda bulunduğunda suçlu olur. Godard'a göre ise sinema, bu görüntüleri filme çekmediği, kampları görmezden geldiği, oradan görüntüler arayıp bulmayı ihmal ettiği ve kendi kurgularında, ölümün eserinin habercisi olduğunun farkına varmadığı için suçludur. Birine göre dehşeti ele alma konusunda kullandığı görüntüler nedeniyle başarısızdır; diğerine göreyse bu görüntüleri kullanmadığı için. Açıkçası suçluluğun bu iki çelişkili versiyonu, sanat ve görüntü arasındaki ilişkiye dair iki farklı fikir, görüntünün iki teolojisi üzerinde temellenen iki sanat fikridir en nihayetinde.

Bu konuda kuşkusuz Gérard Wajcman'a hak verebiliriz: Godard'ın konumu, görüntü özgürlüğü hakkının savunmasından tamamen farklı bir şeyle, *Sinema Tarih(ler)i*<sup>22</sup> uzun uzadıya resmettiği tamamen ikonik bir sinema kavramıyla ilgilidir. Godard'ın dediğine göre sinema ne bir sanattır ne de bir teknik; o bir gizemdir. Bu "gizem" cisimleşmenin gizeminden başka bir şey değildir. Sinema bir kurgu sanatı değildir, sinematografik görüntü de bir kopya, bir simülakr değildir. Bu, Veronika'nın mendilinde İsa'nın

22 *Histoire(s) du cinéma*. Godard burada, "histoire" sözcüğünün iki anlamlılığından (tarih/öykü) yararlanmaktadır. (ç.n.)

yüzüne benzeyen gerçeğ in izidir. Görüntü gerçeğ in tasdik edilmesidir zira görüntü buradalığın hakiki işaretidir. Kamplar olduğ una göre, kampların görüntüleri de vardır. Sinema onlara yer vermediğ i için suçlanmış tır. Dehşet görüntülerini yasaklamak isteyenler de bunlara tanık olmayı reddederler. Bu argüman tersinden de okunabilir: Görüntünün gerçeğ inin tasdik edilmesi ve sinematografik sanatın kültüne adanması için kampların görüntüleri olmalıdır.

Yine de görüntünün bu kültü büsbütün ve açıkça lanetlenmekte midir? Bu lanetleme, etik bakış açısıyla estetik bakış açısının birliğ ini öne sürer: Her kim temsil edilemez bir dehşetin görüntülerini oluşturmak isterse, ürününün estetik açıdan vasat oluşuyla cezalandırılır. Ancak “görüntü oluşturmak” tam olarak ne anlama gelir? Lanzmann *Shoah*’da, Benigni de *Hayat Güzeldir*’de olmak üzere, ikisi de hareketli görüntüler oluşturur. Farklı olan, bu görüntülerin işlevi, güttükleri amaç ve yönetmenin bu amaca ulaştırmak için onları nasıl düzenlediğ idir. Lanzmann bir sürecin gerçeğ ini, izlerinin son derece planlı bir şekilde silinmesi temelinde kanıtlamayı amaçlar. Demek ki görüntü, ortadan kaybolan şeyi yeniden üretemez. Başka bir şey yapmalıdır görüntü; aynı anda iki şey yapmalıdır: İzlerin siliniş ini göstermeli ve olayın gerçeğ leşt iğ i yerde yok oluşun, imhanın ve örtbas edililiş inin mantığını sözcüklerle yeniden kuran tanıkların ve tarihçilerin sözüne yer açmalıdır. Bu amaçla Lanzmann görüntüyü onu konuşturan sözcüklere tabi kılarak, Burke’ün iki yüzyıldan fazla bir süre önce şiirin gücünü resmin gücüyle karşılaşt ırđ ında dile getirdiğ i paradoksu yeniden ortaya koyar: Sözcükler, ölçüyü aş an görkemin ya da dehşetin tüm ihtişamını anlatmak için görüntülerden daima daha

uygundur. Kesinlikle daha uygundur çünkü sözcüklerin *betimlediği şeyi görmek* zorunda kalmayız. Ölüme giden son yolculuğun dehşetini “göstermek” için yolda verilen talimatların analizi ve *Reichsbahn*’ın<sup>23</sup> sunduğu “grup indirimlerinin” işleyişine ilişkin soğuk açıklama, kıyım yerlerine götürülen “insan sürüsünün” canlandırılmasına sadece görünüşte çelişkili olan iki nedenden ötürü daima üstün gelecektir: Çünkü bunlar bize kurbanların çektiği acılara ilişkin görülecek ve hayal edilecek daha az şey bırakarak, ölüm *makinesinin* daha net bir temsilini verirler.

Kısacası Lanzmann’ın niyeti, belli bir tür sanatı, belli bir “kurgu” türünü yani sözcüklerin ve görüntülerin düzenlenmesini gerektirir. Elbette Benigni’nin niyeti tamamen farklıdır. Onun imhayla ilgili, olumlama ya da olumsuzlama gibi bir kaygısı yoktur. Benigni onu, karakterini kuran mantığı paroksizim noktasına taşımaya uygun bir durum olarak kabul eder. Aslında filmin tamamı tek bir veri üzerine kurulmuştur: bir karakterin kalıcı bir mucize yaratma ve tüm gerçekliği başkalaştırma kapasitesi. Ayrıca yönetmen kampların gerçekliğini inkâr etmekten aciz olduğu kadar, kamplarla ilgili bir şey söylemekten de acizdir. Filmin vasatlığı, Nazi dehşetinin kurgusallaştırılması ve insanları buna güldürmesindeki etik liyakatsizlikten değil, Benigni’nin hiçbir şeyi kurgusallaştırmamış olmasından ileri gelmektedir. Benigni gibi yazar-aktör olan Chaplin, *Diktatör*’de<sup>24</sup> risk almış ve insanları Hitler’e güldürme bahsini kazanmıştır. Ancak Hitler kişisini kurguya sokmak pahasına en ağır bedeli ödemiştir: Şarlo karakterinin bütünlüğünü bozmaya, diktatör ve kurbanının birbirine zıt rollerini oynamaya ve her ikisinden de

23 Alman demiryolları. (ç.n.)

24 *The Great Dictator*, yön. Charlie Chaplin, 1949.

kurtularak kendi adına konuşmaya razı olmuştur. Böylelikle karakterini yerinden ederek, *Führer*'in kürsüsüne taşınmasını sahnelemiştir. Yönetmen Benigni ise, aktör Benigni'yi yerinden nasıl oynatacağını bulmaktan acizdir. Bir şey kurgulayamaz, ancak illüzyonistin jestlerini son- suza kadar tekrar etmeyi becerir. Kamp sahneleri, görün- tüye dökülemez ya da dökülmemesi gerekenin görüntü- lerini verdiği için kötü değildir. Kamp sahneleri kötüdür çünkü varoluş nedenleri öncekilere göre ne daha fazladır ne de daha az.

Demek ki sorun mizansenin kurgusal kapasitesiyle ilgilidir, görüntünün liyakati ya da liyakatsizliğiyle değil. Aynı şekilde meselenin, görüntünün kendi içinde ne- ler yapabileceği ya da yapamayacağıyla da ilgisi yoktur. Eğer etkililik açısından ortaya koyulursa, görüntü yoluyla “sıradanlaştırma” argümanı gerçekten ikircildir zira ola- ğanüstü bir olayın doğrulanması iki yönlü bir risk taşır. Olağanüstü olduğu için onu olayların temsilinin olağan koşulları dışına çıkarmak, diğerleriyle aynı kurallara göre temsil ederek sıradanlaştırmak kadar tehlikelidir. Öyley- se görüntü düşmanlarının da, görüntü meraklılarının da ortaya farklı bir bahis koyduğu düşünölmelidir. Gerard Wajcman, Aziz Paul'ün müridi sıfatıyla Godard'ın gö- rüntüye atfettiği kurtarıcı değeri eleştirirken, görüntünün başka bir teolojisini –Musevilikteki suret yasağını– devre- ye sokmaktan kaçınmaktadır. Ancak burada bahis konu- su olan yasanın kutsallığı değilse başka bir şeyin, sanatın kutsallığı olabilir. Temsil edilemez olana ilişkin argüman, sanatın çağdaş kaderiyle tarihi bir misyon arasında eşde- ğerlik sağlamak ister. Bu mantığa göre, Malevitch'in *Be- yaz zemin* üzerine *beyaz kare*'si figüratif ilkeyi yıkarken, modern sanata gerçek öznesini yani yokluğu verir.

Görüntünün doğruluğunu kanıtlamak için Godard, *Diktatör*'deki kampta ya da *Oyunun Kuralı*'ndaki<sup>25</sup> tavşan avında ve ölülerin dansında, gelecekteki imhaya yönelik kehanetleri görmeliydi. Sanatın misyonuna tanıklık etmek adına sanat eleştirmeni de aynı mantığı uygulamaya koymalı, 1910'lu yılların temsil karşıtı manifestolarında modern sanatın yönelimine ilişkin kehanete benzeyen öngörüsünü görmelidir: "yüzyılın nesnesi" imhanın hesabını vermek. Bu şekilde sanatsal modernite teolojisi, kuratıcı görüntü teolojisiyle çelişmektedir. Bu mücadelenin, filmlerin -iyi ya da kötü- gerçekleştirdiklerinin hakkını vereceği kesin değildir.

25 *Règle du jeu*, yön. Jean Renoir, 1939.

## Adsız Savaş

Mayıs 1999

“Körfez Savaşı yaşanmadı,” demişti 1991’in başında bir Fransız entelektüel.<sup>26</sup> Ona kalırsa, askeri mekanizmanın caydırıcılığı bundan böyle, gerçekliğin yerini simülasyona bıraktığı bir dünyanın genel kanununa itaat etmekteydi. Savaş meselesinde ve başka her meselede gücün mantığı, olayların gerçekleşmesini önlemek için olayları simüle etmektir. “Gerçek” bir savaş baş göstermiş olamazdı zira bu askeri gücün caydırıcı eylemiyle çelişirdi. Ampirik olaylar bu güzel çıkarımla çelişir gibi görünüyordu. Bu mantığı yürüten entelektüel, durumun hiç de böyle olmadığını göstermeye çabaladı. “Körfez savaşı gerçekleşmezdi,” diye açıklık getirmişti konuya ve aslında *gerçekleşmemişti* de. Gerçekten de savaş operasyonları sadece bilgisayar hesaplamalarıyla kararlaştırılmış ve etkileri de sadece televizyon ekranlarından bizlere iletilmişti. Bir bilgisayar ekranıyla bir televizyon ekranı arasında, genel olarak olayların ve özel olarak da savaşın yerleşebileceği tek yer ekrana, yani sanal gerçekliğe ait bir alandır. Gerçekleşmeyecek olan ancak simülasyon ekranları içinde gerçekleşmiştir.

Hiçliğin varolamayacağını olumlamak, sofistlerin her zaman en sevdiği meşgale olmuştur. Yine de bu türden muhakemeleri, entelektüellerin kelimelere duydukları aşkla bastırılmayan gerçekleri inkâr etme eğilimleri-

26 Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'aura pas lieu*, Paris, Galilée, 1991.

ne yüklemek için fazla acele etmemeliyiz. Entelektüeller iddia edilenden daha gözlemci ve daha gerçekçidirler. Kelimelerin gerçekliğin zıttı olmadığını bilirler. Aksine, gerçekliğe tutarlılık veren onlardır. Sofistlerin bugün herhangi bir gerçekliğin olmadığını ilan etmek için böyle bir kolaylığa sahip olmalarının nedeni, aslında bu “gerçekliğin” zanaatkârlarının, yaptıkları işin adını koyamadıklarından bu işi onlara bırakmalarındandır. Bilgisayarların ve sanal âlemin hatası değildir bu. Bugün kimse kendini, Kosova savaşının olmayacağını, olmadığını ya da olmamış olduğunu söyleme riskine atmaz. Hem NATO’nun yürüttüğü askeri operasyonlara kim bir ad koyabilir? Savaşa müdahil olmak mı? Ama ne tür bir savaş? Pek yabancı bir savaş değil: Müttefik güçler, Kosova’da bir ulusun bir başka ulusun saldırısına uğradığı gerçekliğini tanımamaktadır. İç savaş mı o zaman? Ancak müttefik uluslara, başka bir ulusun iç meselelerine hem de bu kadar şiddetle müdahale etme yetkisini kim verebilir ki? Bu durumda, karşı karşıya gelen tarafların artık iki ayrı ulus ya da bir ulusun iki ayrı kesimi değil de, hümanizm ve anti-hümanizm olduğu üçüncü bir tür savaş kalır geriye.

İzlenen şema şudur: Soykırım girişiminin kurbanları olan Kosovalı Arnavutlar’ın nezdinde müdahale, bu soykırımın failine yani kana susamış bir diktatörde vücut bulmuş anti-hümanizme karşı insanlığın imdadına yetişmiştir. Hümanizm ve anti-hümanizm arasında bölgesel sınır olmadığı gibi, karışma hakkının sınırı da yoktur. Ancak savaş artık radikalleşme noktasına geldiğinde, prensipte bir çelişki ortaya çıkar. Kurtarılacak insanlık adına yürütülen savaş, tanımı gereği topyekûn bir savaştır, tamamen insanlığın haklarına saygı duyulmasını sağlamak amacıyla yönlendirilen ve bu saygının sağlanması için hiçbir sınır tanımayan bir savaştır. Peki dizginlenmiş, insani bir savaş nasıl düşünülebilir? Titizlikle gerçekleştir-

rilen bombardımanların anti-hümanist suçluyu müzake-re masasına oturtacağı ve bir yandan da bölgenin, kendi birliklerinin operasyonlarına, hakları çiğnenen insanlığın temsilcisi halkın kitlesel tasfiyesine terk edildiğı bir savaş mıdır bu? İnsani savaş etnik arındırmaya terk edilen toprakların ötesinde ve berisinde iki operasyona ayrılmış gibidir. Bir yanda, suçun failini caydırmayı ve cezalandırmayı amaçlayan askeri operasyonlar vardır, diğ er yanda da suçun yüz binlerce kurbanını ağırlamaya yönelik insani yardım operasyonları.

Bu belirgin çelişkiler, bazılarının bu insani nümayişin ardında gizlenmiş karanlık niyetlerden ya da gizli pazarlıklardan şüphe etmelerine yol açmıştır. Ancak belki de çelişki yoktur; etnik arındırma mantığıyla insani savaş mantığı arasında kalan, kamufle edilmiş her çeş it pazarlıktan daha derin ve daha kaygı verici bir amaç birliği vardır. Her ikisinin de ilkesi aynıdır: politikanın olumsuzlanması. Etnisizm insanları ırkla, vatandaşlık kullanmayı da ata topraklarıyla özdeşleştirerek politikanın alanını hükümsüz kılar. Etnik arındırma, istenmeyen bir etnik grubu bir bölgeden atmaktan ibaret değildir. Hem toplum hayatıyla donatılmış bir halkın kolektif gerçekliğini hem de bireylerinin eşsizliğini yadsıyarak, onu içindikilerin birbirinden farksız olduğı bir sürü olarak yapılandırmaya dayanır. İnsani savaş, bu iki yönlü eleme sürecinin karşısına sözde insan haklarına saygıyı yerleştirir. Ancak onun savunduğı “insan” çok belirgin özelliklere sahiptir. Takındığı çehre tam da arındırma girişiminin ürünüdür, kurbanın çehresidir. İşte bu garip teşekkülün kalbi olan “insani savaş”, artık politika olmayan politikayla savaş olmayan savaşın arasında uzanan *no man’s lands*’de<sup>27</sup>

27 İki cephe arasındaki tarafsız bölge. (ç.n.)

durmaksızın çoğalmaktadır. Önceleri savaşın, politikanın başka yollardan devamı olduğu söylenirdi. İnsani savaş da politikanın ortadan kaldırılmasının devamıdır.

Politikayı ortadan kaldırmanın iki yolu vardır: Bunlardan biri, halkın iktidarının, zenginlik dağılımının otomatizmi aracılığıyla toplulukların özdenetimi üzerinden tanımlanır. Bu yöntem, politikanın acısız bir şekilde ortadan kaldırılmasıdır, buna uzlaşa denir ve zenginliğin olanak verdiği yerlerde uygulanır. Bir de şiddet içeren, halkın hükümetini kanın, toprağın ve ataların kanunuyla özdeşleştiren, fakirlerin erim alanındaki ortadan kaldırma vardır. Demek ki “insani” denen şey, askeri ve yardıma yönelik olmak üzere iki yönlü bir sistemdir ve bu sistemle, zenginlerin uzlaşısı fakirlerin savaşının aşırılıklarını zapt eder. “İnsani” rejim, yenilmiş halklara ve yadsınan insanlara, etnisitenin tayin ettiği üzere kurbanlar, kitleler olarak davranır. İnsani rejimin, Kosovalıların ve Boşnakların –ve hatta Sırpların– kendimiz için iddia ettiğimiz kadar müstesna ve birbirinden farklı olduklarını, bizimkiler gibi çokyönlü bir entelektüel ve sanatsal yaşamın katılımcıları ve bunca düşmanlıkla mimlenmiş bir kamusal yaşamın aktörleri olduklarını bilmek gibi bir kaygısı yoktur. Etnik arındırmanın, caydırıcı savaşın ve insani yardımın ortak bir kitleleştirme mantığı vardır.

Bu, askeri hedeflerle karıştırılan Sırp yolcular ve Arnavut mültecilerin ölümüne yol açan “falso”larla açığa vurulan mantıktır. Bunlar uçaktan ve bilgisayardan bakıldığında aslında birbirlerinden güç ayırt edilebilir. Fakat sorun, gerçek ve sanal arasındaki ilişkilerle ilgili değildir. Sorun iki insanlık arasındaki ilişkilerle, bunların birey mi yoksa kitle olarak mı algılanıp hesaplanacağıyla ilgilidir. Hava saldırılarıyla gerçekleştirilen savaş, onu gerçekleştirenlerin hayatlarını riske atmadığını iddia eden bir

savaştır. Hiçbir Amerikan askerinin hayatının tehlikeye atılmamasına ilişkin üstü kapalı sözleşme, Balkanlar'daki Amerikan savaşını Amerikan halkının gözünde güya kabul edilebilir kılmıştır. Bu sözleşmeye bombaları atan tarafın duyduğu saygı, bombalara maruz kalan tarafta bazı yanlış hesaplara sebebiyet verebilir. Lakin mesele şu ki, hesap aynı hesap değildir: ABD'li bir askerle Sırp ya da Arnavut yirmi sivilin hayatı mukayese kabul etmez. Devletlerimize verilen isimle "demokrasilerin" Balkanlar'da yürüttüğü insani savaş, iki insanlığın, bireylerin insanlığı ve kitlelerin insanlığı sınırında bir savaştır: Kosovalı Arnavutların insanlığı için etnikçi Sırp'ların insanlıkdışı hareketlerine karşı mücadele etmek, aynı zamanda bu iki insanlığı ayırmaktır. Bu açıdan bakıldığında, bombardımanların kimi zaman kör olan mantığı doğrulanır: Batılı bireylerin gökyüzünden bakıldığında, Miloseviç'in asker kitleleri, Sırp siviller ve mülteci yığınları birbirine karışır. Saldırganlar ve saldırıya uğrayanlar sınırın aynı (kötü) tarafındandır; yani bireylerden oluşan topluluğa ait modern, zengin ve demokratik göksel dünyaya karşı, arkaik grupların karasal dünyasında. NATO'nun hava savaşı bunlardan biri değilse, bunun nedeni iki taraf için her çeşit savaşın gerektirdiği ortak bir bölgenin varlığını durmaksızın reddetmesidir.

İşte bu yüzden yanlış tanımlanan hedeflerden kaynaklanan falsolar, savaş olmayan savaşa bağlılığı hemen hemen hiç etkilememektedir. Bu kusurlar aslında savaşı destekleyen hayali coğrafyayı doğrulamaktadır. Korku salan bombalar bu mantığa göre hiçbir şekilde Amerikan pilotlarının attığı bombalar değildir. Bunlar geldikleri toprakların üzerinde sözüm ona habersiz patlayan bombalardır. Kosova kurbanlarının görüntüleri bir gün CNN ekranlarından kayboldu. Onların yerini, Colorado-

lu iki lise öğrencisinin geliştirdiği ev yapımı cephaneliğin kurbanları, parçalanmış başka cesetler, gözü yaşlı başka kadın ve çocuklar aldı. İki sıradan genç Amerikalı, belli bir duyarlığa, belli bir giyim tarzına, kendi bireysel farklılığına ve küçük grubunun kimliğine benzettiği apolitik bir “Hitlercilik” adına, bir yığın Amerikalıyı vurup hayatlarına kastetmiş, onlardan bir kurban sürüsü oluşturmuştur. Bu da ölüsü ve yaralıları olmayan savaşın hayali coğrafyasını infilak ettirmeye, bireylerin dünyasıyla kitlelerin dünyası arasında başka bombalar tarafından çizilmiş sınırı ortadan kaldırmaya yetmiştir. Eric Harris ve Dylan Klebold’un ölümcül öfkesinin bize acımasızca hatırlattığı şudur: Gelişmiş toplumların bireylerini eşsiz kılan beğenilerle kitlelerin arkaik etnisitelere atfedilen tutkuları ve acıları arasındaki sınırı ne ölüsü ve yaralıları olan bir savaş ne de GSYH<sup>28</sup> çizer. Bunu belki de ancak bilmeceye dönüşmüş, politika denen o şey yapar.

28 Gayrisafi yurtiçi hasıla. (e.n.)

# **Görüntü Mülkiyeti Hakkı Başka Bir Hakkı Silebilir**

*Ekim 1999*

Son zamanlarda Fransa'da, Adalet Bakanlığı ve fotoğrafçılar birliği arasında patlak veren "görüntü mülkiyeti hakkı" konusundaki polemik sadece, gazetecilerin görüntü yoluyla bilgilendirme hakkıyla bireylerin kendi görüntülerine sahip olma ve özel hayatlarına saygı gösterilmesine yönelik hakları arasındaki ilişkiyle alakalı değildir. Burada gün yüzüne çıkan şey görüntü, hukuk, politika ve hatta sanat arasındaki ilişkinin mevcut statüsünün tuhaflığıdır.

Söz konusu ihtilaf, masumiyet karinesi ve mağdurların haklarına ilişkin bir yasa tasarısındaki iki düzenlemeden kaynaklanmaktadır. Birincisi kelepçeli insanların, ikincisi de onurlarını zedeleyecek durumlarda mağdurların fotoğraflarının yayınlanmasını yasaklar. Her ikisi de insan haklarının iyileştirilmesiyle ilgili genel bakış açısının bir parçasıdır: Kişinin özel hayatının, görüntüsünün ve onurunun korunması, suçlu olduğu kanıtlanmadıkça masum kabul edilmesi. Zaten "sanık" da isim değiştirip "zanlı" olmuştur. Zanlının hapsedilmesine ilişkin her çeşit görüntünün yasaklanmasıyla bir adım daha atılmıştır. Ancak bu ilave adımın kaygı verici sonuçları vardır. Söz konusu olan olgusal bir durumun yerine sadece örtmece kullanmak değil, onun maddiliğini de görünmez kılmaktır. Özel kişinin korunması, olayın görünürlüğünün askıya alınmasına yol açar. Yargılaması yapılmamış olan gösterilmemeli, görünürlüğü olmamalıdır. Bu örtük kural

bir diğerini gizler: Bundan böyle tek *yargı*, mahkemelerin yargısıdır. Eskiden sanığın görüntüsü, hâkimlerden bağımsız olarak hatta onlara meydan okuyarak, kamuoyunu yargıya davet etme işlevi görürdü. Ya da haksız durumları ifşa etmek için mevcut yasaya karşı koyan zorunlu bir eylemin özündeki adalet sahip çıkmak için kullanılırdı. Görüntü, mevcut yasaların meşruiyetini sorgulayan klasik politik mücadelenin bir parçasıydı. Son zamanlarda yine Fransa'da, McDonald's zincirine karşı çiftçi eylemlerinin lideri, gazetecilerin gözü önünde mücadelesinin haklılığının simgesi olarak kelepçelerini sallamıştı. Bu yeni mantıkla, her özel kişinin hakkı olan masumiyet karnesi, masum suçlu ya da hapsedilmiş adalet uygulayıcısı figürlerinin simgelediği iki adalet ve iki yargı arasındaki o ayrım üzerine çıkan politik anlaşmazlığı hükümsüz kılar.

Böylelikle kişinin ve görüntüsünün korunması, birbirinden ayrılmaz şekilde politik ve ontolojik bir işlem yaratır. Bu işlem belli bir yargı ve politik tezahürle, görünür olanın bir kısmını çıkarıp atma eğilimi gösterir. Evvelce yasaklanan bulaşıcı örnek ya da dayanılmaz dehşetin bir kısmı değildir bu. Ekranlarda şiddet, hayasızlık ya da dehşete ilişkin sansüre uğrayan pek bir şey yoktur artık. Yasaklanan kısım, failin "suçu"yla birlikte eylemin kendi doğasının da sorgulandığı, politik çatışmayı besleyen kararsız, çekişmeli kısımdır. Öyleyse mesele, olguların görünürlüğüyle birlikte onların mevcudiyetine delalet etme noktasına varmıyorsa, bu çıkarıp atmanın nerede durduğunu bilmektir.

İkinci yasağın gündeme getirdiği mesele de budur: onurlarını zedeleyecek durumlarda mağdurlarının gösterilme meselesi. Nitekim Korsikalı teröristlerin katlettiği bir valinin dul eşi, kocasını yüzükoyun yatarken gösteren bir fotoğrafa isyan etmişti. Paris metrosundaki terör kay-

naklı bir patlamanın neden oldu ğu hava akımının etki-  
siyle yarı çıplak kalan bir kadının görüntüsü de benzer  
bir skandala neden olmuştu. Fakat bir kişinin onuruna  
sahip çıktığı bu tekil durumlar, yüzyılımıza damga vur-  
muş dehşetleri bizlere göstermiş ve göstermeye devam  
eden o muazzam fotoğraf zincirini de beraberinde geti-  
rir. Gazeteciler ve fotoğrafçılar yasa koyucuların karşısına  
geçerek, geçmişin tanıkları olarak Nazi kamplarından sağ  
kalanların ya da napalm bombalarıyla yakılan Vietnamlı  
çıplak, küçük kızın fotoğraflarıyla bugün hâlâ Bosna ya  
da Ruanda'da, Timor ya da Kosova'da işlenen kitlesel  
suçları günbegün kaydeden fotoğrafları savurmuşlardır.  
Kurbanların görünüşü kuşkusuz insan onurunun ideal-  
lerine uygun değildir. Basit sağduyunun buna yanıtı ise,  
her şeyden önce içinde bulundukları durumun onursuz  
oldu ğu ve görüntünün tam da buna tanıklık etmek iste-  
diği yönündedir.

Ancak –politik ve ontolojik– mesele, mağdurlara say-  
gıyla onların durumu hakkında bilgi verme görevi ara-  
sındaki basit karşıtlığın ötesine geçer. Çünkü söz konusu  
olan doktorlara ve adalet sağlayıcılara, dünyada acıların  
ve haksızlıkların oldu ğu bilgisini verip veremeyeceğimiz  
değildir sadece. Fotoğraf aynı anda iki şeye tanıklık eder:  
Yalnızca suçun oluştu ğuna tanıklık etmekle kalmaz, im-  
hacıların aşağılık birer haşerat olarak gördükleri kişilerin  
buradalıklarının ve müşterek insanlıklarının ağırlığına  
not düşerek, suçun doğasına da tanıklık eder. Soykırım-  
ların ve etnik temizli ğin inkâr etti ği şey, bireyin “kendi”  
görüntüsünün üzerindeki her çeşit mülkiyetinden evvel  
ilk sırada olan öncelikli bir “görüntü hakkı” yani müş-  
terek insanlığın görüntüsüne dahil olma hakkıdır. Etnik  
temizlik ya da imha, kendi önvarsayımının eylem halin-  
deki ispatıdır; başka bir deyişle imha edilenin, neyden

dışlandıysa ona ait olmadığının, aslında insanlığa ve her halükârda, bu yer ve bu mekânda var olma hakkına sahip bulunan insanlığa ait olmadığının ispatıdır. Bu nedenle etnik temizlik ya da imha, izlerinin ortadan kalkması ve inkârcı söylemle kendi mantık çerçevesinde tamamına ermiş olur.

Bu fotoğraflara karşı mağdurların tehdit altındaki onurlarını ileri sürmek, yadsınan o öncelikli hakkın, ortak görüntüyü taşıma hakkının yerine, mağdurların hiç işine yaramayacak olan, yalnızca onu paraya çevirme olanağı bulunanların kullanacağı görüntü mülkiyeti hakkını koymak değil midir? Bunun bir ekol meselesi olduğu söylenebilir. Şimdilik Kosovalı mağdurların görüntüleri Fransız basınında yayınlandığı için gelip tazminat talep etmelerini beklemiyoruz. Bakanlık da bu konuda kaygılananlara yasaların savaş olgularını kapsamadığı yönünde cevap verdi. Bu “güven verici” cevap şaşırtıcıdır zira görüntünün statüsünü, neye ve nereye ait olduğu üzerine bir tartışma konusuna döndürür. Kendi bakış açısına göre Hitler, Yahudi halkına savaş açmamıştı; zararlı parazitleri yok ediyordu. Aynı şekilde Sırp milisleri Kosova halkına saldırmamıştı; “kendi” yerinde olmayanları ortadan kaldırıyordu. Etnik temizliğe tepki gösteren “insani” operasyonlar da savaşa müdahale etme iddiasında değildir. Eğer imha olgusu ve inkârcı söylem çağdaş düşüncede bildiğimiz önemi kazandıysa, bunun nedeni bugün alanlar arasındaki –kamusal ve özel, politik, polis ve savaş– bölünme çizgilerinin belirsizliğine onların da tanık olmasıdır. Sonuçta mülk sahibinin hakkıyla mağdurun hakkı, politik dünyanın ikili bir sahne lehine kaybolması eğilimi sergilemektedir: bir yanda mülk sahiplerinin çıkarlarının evrensel, özel sahnesi, diğer yanda da etnik çatışmaların ve insani müdahalelerin sahnesi.

Ancak bu cefaya maruz kalan genel anlamda görüntü ya da bilhassa fotoğraf değildir; belli bir sanatsal modernite fikri de bu işe dahildir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda fotoğrafın politik ve sanatsal olmak üzere çifte başarısının nedeni, modern sanatın anonim görüntüyle kurduğu ayrıcalıklı bağlantıyı örneklendirmesiydi. Bu anonim kişiler, 19. yüzyılda daima ayrıcalıklılara, bir adı olanlara ve tarihi yazanlara ayrılmış olan bu görüntüyü kendilerine mal etmişti. Yüzyılın dehşetlerine tanık olan önemli muhabirlerin amacıyla, sokak çocuklarını ya da anonim sevgilileri yakalayan Doisneauların ya da Cartier-Bressonların amacı birbiriyle benzeşiyordu. Onlar herkesin tarihin öznesi ve sanatın nesnesi olabileceğı bir zamanı ifade ediyorlardı. Demokratik politikanın ve modern sanatın öznesi olan bu *anonim* de görüntüsünün silindiğini, ikiye ayrıldığını görecektir. Kanun, muğlak koruyuculuğunu masum olduğu varsayılanlarla mağdurların haysiyetine dek genişlettiğı anda, fotografik efsanenin meçhul kişileri ajanslardan görüntülerinin rayicini talep etmeye gelir. Görüntü mülkiyeti olanlarla, onur mülkiyeti olanlar arasında paylaşılan bir dünyada yalnızca politikanın değil, sanatın görüntüleri de tehlikeye maruz kalır.

## Yozlaşmanın Tasımı

*Ekim 2000*

“Hepsi de kokuşmuş,” denirdi eskiden, falanca ya da filanca yöneticinin sahtekârlık marifetleri patladığında. Ancak günümüzde her şey sofistike bir hal alma ve ikinci ya da üçüncü dereceden muamele görme eğilimindedir. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı, ekranda sekreteriyle ilişkisinin ayrıntılarını anlatmak durumunda kaldığında ya da Fransa Cumhurbaşkanı’nın partisinin eski hazine-darı, söz konusu cumhurbaşkanı Paris belediye başkanlığı yaparken hüküm süren nüfuz ticaretine yönelik suçlamada bulunduğunda artık kimse bu ülkelerin başkentlerinde, caddelerde toplanıp kokuşmuş yöneticilere karşı haykıran göstericilere rastlamıyor. Bunun yerine çoğu zaman, yöneticiler ya da eski yöneticiler olmak üzere bir yığın kerli ferli adamın, duydukları büyük hayreti gözler önüne sermelerini dinliyoruz. “Ortaya dökülenler, cumhuriyetçi hükümetin düşmanlarına ‘hepsi de kokuşmuş!’ diye bağırma fırsatı vermekten başka ne işe yarar?” diyorlar. Bir de suikasta uğrayanın politika olduğunu söylüyorlar. Hâkimlerin ve medyanın gazabı karşısında kim hâlâ yönetime talip olmak ister ki? “Hâkimler cumhuriyeti” ve “medya linci”, kamusal yaşamın sorumluluklarını üstlenenlerin iyi niyetli heveslerini kırar ve politikayı da itibarsızlaştırır. Şüphesiz, tüm bu alçaklıkların üstüne bir sünger çekip politikayı yüceltmenin tam zamanıdır artık.

Açıkçası, bu *pro-dom o*<sup>29</sup> savunmalar kuşku uyandırır. Fakat davaya biraz fazla ilgi duyan politikacıların yanı sıra, Aristoteles ve ortak iyi Locke ve sivil hükümet, Kant ve Aydınlanma, Hannah Arendt ve kamusal yaşamın ihtişamına yönelik kulaktan dolma bilgileriyle, tanım gereği ilgisiz kalan filozoflar da vardır. Fransa böyle filozoflardan akıl almaz sayıda üretir ve bunların birçoğu, hükümet çevreleriyle medya dünyası arasında dolanır. Hal böyle olunca bu filozoflar seslerini yükseltir ve bütün kötülüklerin kökenine erişme amacı güderler. Bize dediklerine göre, uzağı görmeyi ve gelecek için harekete geçmeyi dayatan bir politika zamanı vardır. Peki bu zaman, şimdiki zamandan ve her gün yeni bir şey satma zorunluluğundan beslenen medyanın zamanına tabi olmaktan nasıl korunur? Kamusal yaşam, özel yaşamın alçaklıklarından ayrı tutulmalı ve özel yaşam da toplumun bakışlarından sakınılmalıdır. Kamusal yaşamın kurumları, dokunulmaması gereken bir sembolizme dayanır. Politika mesafe üzerine kuruludur. Onu görünürlüğü ve bütünleşik reklamcılığın medya saltanatına tabi tutmak istediğimizde ölümle tehdit edilmiş olur. Politikanın en büyük düşmanı şeffaflık kaygısıdır.

Filozoflarımız tarafsız olduğı için kendi zümrelerinin bir üyesini töhmet altında bırakmaktan çekinmezler. Onlara göre, kamusal yaşamın şeffaflığıyla ilgili bu ölümcül fikir Jean Jacques Rousseau'dan gelmiştir. Bu fikir, devrimci erdemin ütopyalarını ve suçlarını üretmiş, Dürüst Robespierre tarafından yönetilen Terörü beslemiştir. Camdan evler çağında ve anne babalarının karşıdevrimci eylemlerini kınayan küçük Sovyet kahramanlar döneminde, totaliter dehşete neden olan aynı şeffaflık fikridir. Bu

fikir bugün demokratik toplumdaki kalabalıkların, prenslerin sırlarına ve yıldızların özel hayatına duydukları iştah yönünden daha yatıştırıcı bir biçim alır. Ama totaliter kurt, demokratik meyvenin içindedir. Gazetecilerin, kitle toplumunun bireylerine kamusal yaşamı yönetenlerin kaderini teslim etmeleri ve yarının ılımlı totalitarizmlerinin yolunu yapmaları onların iştahını tatmin etmek içindir. O halde çok geç olmadan, iyi cumhuriyetçi hükümete yaraşan sır ve mesafeyi eski haline getirelim.

Bu söylemler bizde her şeye karşın şaşkınlık uyandırır. Hangi gerçek diktatörlük şeffaflık üzerine kuruludur? Stalin rejimi, babasını ihbar ettiği için ailesi tarafından öldürülen küçük Pavel Morozov'un heykellerini dikmiş olabilir. Ancak bu rejim de ilgililer hakkında bilgi edinme imkânının olmadığı bir anayasanın varlığına kadar uzanan, gizliliğin sistematik kullanımı üzerine kuruludur. Bazı dini topluluklar şeffaflık ilkesine göre yönetilebilir. Hiçbir devlet şeffaf değildir ve totaliter devletler diğerlerine göre daha az şeffaftır. Yanıltıcı Rousseauculuk = cam ev = totalitarizm denkleminin arkasındaki bu muhakemelerin asıl amacı demokrasiyi, kamusal hayatın sembolik biçimlerine ilişkin kaygı gütmeyen fakat reklam ve ticari mallar konusunda açgözlü kitle bireyciliğinin zaferiyle özdeşleştirme fikrini yerleştirmektir. Öyleyse bu demokraside, totalitarizme giden yolu açan politikayı küçümseme ilkesini görmek kolaydır. Aynı zamanda bunun karşısına, kamusal yaşamın devlet hizmetinde vücut bulan büyük erekliliklerine yüksekte ve uzaktan bakan cumhuriyetçi bir erdem koymak da kolaydır.

İşte burada yöneticiler dümeni filozoflardan devralır. “Nihayetinde kamu pazarlarına hükmeden bu yozlaşma nereden çıktı ki?” derler. “Politikacılar belediyedeki güçlerini işyerlerini haraca bağlamak ve kendi partilerinin

harcamalarını finanse etmek için mi kullanıyor? Ama bu harcamalar, demokratik kitlenin bireylerinin ahlaksız beğenilerini tatmin etmek adına pek pahalı seçim kampanyalarında sergilemek zorunda olduğumuz tanıtımlar için yapılmıyor mu? Artık parti de seçim de olmasa olmaz mı? Yani ikiyüzlülüğe son! Demokratik bireylerden oluşan halk, gerekli kıldığı bu kötülüğü kabul etme dürüstlüğünü göst ersin. Bazı seçilmişlerin cebine dalgınlıkla birkaç kuruş düşse bile, halk bu bireysel aşırılıklar içinde kendi sıradan iştahının kabarmış görüntüsünü fark etsin. Seçilmiş cumhuriyetçiler, normalde kamusal yaşamın büyük erekliliklerine odaklanmış bakışlarını, halkın iştahı yüzünden kimi zaman birtakım kirli işlere yöneltmek zorunda kalır. Erdemimiz, kendisinden bu şekilde ödün vererek halkın kötülüğünün bedelini öder. O da buna karşılık, bizim fedakârlığımızın bedelini ödeme dürüstlüğünü göst ersin. Ayrıca bizzat neden olduğu bir yozlaşmayı kınama ikiyüzlülüğü göstererek, politik davanın sırtına yüklediği tehlikeleri daha da şiddetlendirip totalitarizmin yolunu açmasın!”

Yani yozlaşmanın kanıtı olan her şey şimdi tersine işliyor gibidir. Eskiden bu kanıt, yöneticileri özel çıkarları uğruna kamu işlerine ihanet ettikleri gerekçesiyle, halk adına suçlardı. Bugünse yozlaşma, yöneticilerin kamu işlerinin yönetiminde demokratik halkın kötü eğilimleri tarafından maalesef engellendiklerini kanıtlamaya yarıyor. Demek ki akıl yürütmenin ayrıntıları, kanıtlamak zorunda olduğu şeyden yani yönetmek kimin işiyse ona işini rahatça yapmasına izin verme zarureti nden daha önemli değildir. Gücü elinde bulunduran insanlar bu mantığı tamamlamak için kuşkusuz, gücün lekeleyici sırlarını öğrenmeye tamah eden küçük demokratların istekleriyle karşı karşıya kalır. Medya aslında yalnızca kendisine ve-

rilen sırları yayar. ABD Başkanı'na Monica Lewinsky ile ilişkisinin tam olarak hangi mahiyette olduğu hakkında anatomik ayrıntılar soranlar, *halk* basınının okurlarının hizmetindeki gazeteciler değildi. Onlar dindar Hristiyanlar, dürüst yargıçlar ve temsilcilerdi, aile barışı ve özel hayatın mahremiyetinin savunucularıydı. Fransa Cumhurbaşkanı'nın partisinin ekonomik sırlarını ortaya döken kasetse, kamusal alana yayılmadan önce sosyalist bir bakanın elinden geçmişti. Sırları açığa vuranlar, toplumun işleriyle partilerinin işlerini ya da kendi işlerini karıştırmak için sırları kullananlardır aynı zamanda. Bilgilerini aktardıkları gazetecileri ve onları okuyan okurları politik erdemin mezar kazıcıları olarak kınamak ve tüm meslektaşlarını "medya linci" ve demokrasinin suiistimaline karşı dayanışmaya davet etmek pahasına da olsa, devlet sırrının ve onu ifşa eden medya şeffaflığının avantajlarına dönüşümlü olarak başvururlar. Sırrın ve sırrı ifşa etmenin avantajlarına, ifşanın kınanmasına ilişkin avantajlar da eklenir. Yozlaşma gerçeğinin, cumhuriyeti tehlikeye atmamak adına devletin işlerine çok da yakından bakmamak gerektiğini kanıtlamaya hizmet etmesi dönünün tamamlandığı noktadır. Bu çarpık mantık içinde ilgililer birbirlerini pek zorlanmadan bulmayı başarırlar. Filozoflara gelince, o başka bir mevzudur.

## ***Voici/Voilà: İmgelerin Kaderi***

*Ocak 2001*

“Modern olan, hayal etmeyi küçümser,” demişti Mallarmé. Görüntüleri küçümsemek aslında katı gerçeklere tapmak değildi. Tam tersine, sanatın formları ya da performanslarıyla kişilerin ya da şeylerin aynısını imal etme arasında bir karşıtlık yaratmaktı. “Doğa yerini almıştır, ona ekleme yapılmaz,” da demişti Mallarmé. Şiir ya da resim, Mallarmé’nin örneğini balerin adımlarındaki belli bir hareketin çizgisinden ibaret sessiz hiyerogliflerde bulduğu modeli izlemeliydi. Bu açıdan bakıldığında, Mallarmé’nin formülü, bütün bir sanatsal modernite fikrini rahatlıkla özetleyebilecekti. Bu fikir süprematizm, fütürizm ya da konstrüktivizm zamanında yeni yaşam biçimleri inşa etme projesiyle kolaylıkla örtüşmüştü. Büyük umutların uğradığı hayal kırıklığı içinde, renkli formların mantığıyla benzerliklerin tüketimine yönelik her çeşit görüntü üretimi arasında bir karşıtlık oluşturan soyut resmin resmin saflığında temsilini bulmuştu.

Sanatsal modernitenin bu tanımı ve görüntüyü reddedişi bir süredir sorgulanmaktadır. Ancak bu durum, galerilerin ve sergilerin duvarlarında manzaraların, çıplak kadınların ve natürmortların yeniden çiçeklendiği anlamına gelmez. Soyut çağın “kompozisyonlarının” geri çekilme eğiliminde olması resim figüratif üsluba dönsün diye değil, dünyadaki görüntüler kendileriyle yüzleşsin diyerdir daha çok. Paris’te açılan üç yeni sergi, buradaki

ilkeyi oldukça iyi özetlemektedir. İlk olarak Paris Modern Sanat Müzesi'nde, "Voilà. Le Monde dans la tête" [İşte. Kafanın İçindeki Dünya] başlıklı bir sergi açıldı. Bunu Georges Pompidou Merkezi'nde açılan "Au-delà du spectacle" [Gösterinin Ötesinde] isimli sergi izledi. Daha sonra Ulusal Fotoğraf Merkezi'nde "Bruit de fond" [Beyaz Gürültü] sergisi açıldı. Bunların hemen hemen eşzamanlı olması ortaya koydukları yeniliklerden değil, tam tersine, dünyanın dört bir yanındaki birçok başka sergiye benzedikleri ve günümüzde sanatta alışlagelmiş şeylere ortak yöntemle tanıklık ettikleri için önemlidir.

Sergi adları kendi içlerinde anlamlıdır. "Voilà" Fransızcada geçmiş zamanı ya da uzakları işaret eder. Aslında sergi de bizzat yüzyılın –sanatının değil– bir tür belleği olma çabasıdır. Christian Boltanski ya da On Kawara'nın enstalasyonlarında, 1920'lerin August Sander ya da şimdilerin Hans-Peter Feldmann fotoğraflarında, Jonas Mekas ya da Chantal Ackerman filmlerinde ve sergiye dağılmış diğer tüm enstalasyon, video, fotoğraf vitriini ya da bilgisayarlarda söz konusu olan görüntü alma ve görüntüyle yaşama yollarımızdı. Resim yapmaya ayrılmış salon da bu ilkeden sapmamıştı. Sergi sanatçısı Bertrand Lavier, aslında *kendi* resimlerini sunmuyordu. Birleştikleri tek ilke üzerlerindeki imza olan, her stilden bir dizi tablo sergiliyordu: Bir araya getirilmiş tüm resimler, aslında Fransa'daki en yaygın soyadı Martin'i taşımaktaydı. Böylelikle sanat sergisi kendini bir arşiv çalışmasıyla özdeşleştirir. Onu ziyaret etmekse bir ansiklopedinin yapraklarına göz gezdirmekle özdeştir, içindeki metinlerle resimler bir zamana tanıklık eder ve bu zamanı yakalayıp göstergelerini kaydeder. Çağdaş sanat müzesi bu nedenle,

eskinin “nadire kabinleri”<sup>30</sup> ile kendi medeniyetlerimizin etnografya müzesi arasında salınma eğilimindedir.

Diğer iki serginin başlıkları açıkça kitaplardan esinlenilmiştir. “Gösterinin Ötesinde” Guy Debord’un *Gösteri Toplumu*<sup>31</sup> adlı yapıtına, *Beyaz Gürültü*<sup>32</sup> ise Don DeLillo’nun aynı adlı romanına göndermedir. Böylece her ikisi de kendisini, sitüasyonizmin kuramcısıyla Blacksmith kasabasında televizyonla yönetilen garip olayların romancısı tarafından resmedilen, medya ve reklam dünyası eleştirisinin çatısı altında konumlandırır. Bu sergiler, biçimlerin saflığıyla görüntülerin mübadelesi arasında artık bir karşıtlık oluşturmayan bir sanat türüne tanıklık ederler. Biçimler ve görüntüler, şeylerin gereksiz tıpkıları olarak göründükleri müddetçe aralarında bir karşıtlık oluşturmak mümkündür. Ancak gösteri kavramı, görüntülerin artık şeylerin aynısı değil de ta kendisi olduğunu ve ikisinin artık birbirinden ayırt edilemeyeceği bir dünya gerçekliğini ima eder. Görüntünün şeyle artık karşıtlık oluşturmadığı noktada, form da görüntüyle karşıtlık oluşturamaz. Dolayısıyla karşıtlığı oluşturan başka bir görüntüdür. Ancak başka bir görüntü farklı içerikte bir görüntü değildir. Farklı şekilde düzenlenmiş bir görüntüdür bu, başka bir algı düzenlemesiyle sunulmuştur. “Gösterinin Ötesinde” hiçbir resim ve medya görüntüleri arasında karşıtlık oluşturmaz. “Beyaz Gürültü” fotoğrafları birer yapıt olarak değil, sanatçıların görüntüleri okumayı

30 Modern müzenin öncüsü sayılan nadire kabineleri, Avrupa’da özel koleksiyon oluşturma ve bunu kişisel estetikle sergileme fikrini hayata geçiren ilk serbest düzenleme mekânı olarak bilinir. (e.n.)

31 Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 1996.

32 Don DeLillo, *Beyaz Gürültü*, çev. Handan Balkara, Siren Yayınları, 2018.

ve onlarla oynamayı öğretmek için düzenlemelere entegre ettikleri malzeme olarak sergiler.

Oyun oynamak ve öğrenmek, ilerici pedagogların uzlaştırmaya çalıştırmaktan hiç vazgeçmediği iki karıştıktır. “Voilà”daki enstalasyonlar nadire kabinlerini çağrıştırıyorsa, “Gösterinin Ötesinde”kiler de eğlenceli pedagojik düzenlemeleri andırır: bir bilyardo masası, dev bir langırt ve fuar atlıkarıncasının yanı sıra, ziyaretçilerin başka bir ortamda yeniden işlenmiş reklam ikonlarıyla ya da bu ikonların olduğu gibi –ancak olağan ortamlarının dışına– çıkarılmış kopyalarıyla karşılaştığı monitörler, küçük kabinler veya bebek evleri. Görüntülerin eleştirel kullanımı böylece belli bir minimalizme meyleder. Eski- nin fotomontajları, iki ikonografinin çelişkili ilişkisi üzerine yönelmiştir. 1930’larda John Heartfield, Nazi makinesini harekete geçiren altının dolaşımını göstermek için konuşan Hitler’in röntgenini çekmişti. Martha Rosler de kırk yıl sonra, Vietnam savaşı sahnelerini Amerikan reklamcılığının narsisizm imgeleri üzerine yapıştırıyordu. Günümüzde reklam narsisizminin birebir imgelerinin yeniden sergilenmesine bile eleştirel bir değer atfedilmektedir. Metanın ve gücün imgelerini eleştirel araçlar haline getirmek için sanki tüm yapılması gereken onları farklı bir alanda sunmak ve varoluşlarını koşula bağlayan sesleri ve kolektif imgeleri belirli bir mesafede tutmayı izleyicilere de öğretmektir. Uygulamada, her bir çalışmayı tanıtan künyeler, imgelerin birbirinin yerini alma mekanizmasının eleştirel erdemini neredeyse efsunlu bir biçimde yeniden ileri sürerek, bu farkı gösterme görevi üstlenmektedir.

Sanat arşivi, sanat okulu. Radikalliklerinin, dünyanın imgeleriyle benzeşmelerinden ileri geldiği varsayılan imgelerden oluşmuş bir sanatın bu iki sıradanlaştırılmış figü-

rüne karşı, insanların nesnelerle ve insanlarla buradalığını sağlayan bir sanatın nostaljisi belirli aralıklarla geri döner. Yakın zamanda, Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi'nde, eleştirmen ve kuramcı Thierry de Duve'ün himayesinde, polemik yaratma niyetini doğrulayan başlığıyla "Cent ans d'art contemporain" [Çağdaş Sanatın Yüz Yılı] sergisi açılmıştı. Parisli "Voilà"nın karşısına, Brükselli "Voici" çıkmıştı. "Voici" Fransızcada, şimdiki zamanda buradalığın işaretidir. Söz konusu sergi kendisini, resimsel modernitenin büyük kuramcısı Clement Greenberg'in biçimsel *flatness* adını verdiği kavramla karşıtlık oluşturan bir *facingness*,<sup>33</sup> buradalık ve bakış sanatı olarak algılanan modern sanatın manifestosu gibi sunmaktadır.<sup>34</sup> Ancak orada eski moda portre, grup sahnesi ya da natürmort aramanın faydası yoktur. *Voici* bayrağı altına konulan pek çok yapıt, kolaylıkla *Voilà* bayrağının altında da görülebilirdi: Andy Warhol'un yıldız portreleri, Jeff Wall'ün hiperrealist fotoğraf kompozisyonları, Marcel Broodthaers'ın kurgusal müzesinin efsanevi "Kartallar Bölümü"ne ait dokümanlar, Joseph Beuys'ün birtakım Doğu Almanya eşyalarıyla yaptığı enstalasyon, Raymond Hains'in sökülmüş posterleri, Pistoletto'nun aynaları ya da Christian Boltanski'nin "aile albümü..." Minimalist heykel ya da *arte povera*'dan<sup>35</sup> ödünç alınan pek çok eser de çağrıştırılan *facingness*'in ihtişamını canlandırmak için fazla kırılgan kalır.

33 Özgün metinde İngilizce kullanılan *facingness* sözcüğü, resimdeki figürle resme bakanların yüz yüze olması durumu olarak tanımlanabilir. Düzlük anlamına gelen *flatness* ise tuvalin düz oluşunu ve bundan kaynaklanan görsel kısıtların algılanışını ifade ettiği gibi, resme yönelen bakışların belli bir noktaya çekilmesi yerine, çoklu bir perspektif sunulmasını da ifade eder. (ç.n.)

34 Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Paris, Ludion/Flammarion, 2000.

35 Yoksul sanat. (ç.n.)

Kısacası ne bakış ne de bakışın nesnesi, *voici* ve *voilà* arasında ayırım yapmak için kesin kriterler taşır. Öyleyse gerekli olan, teşhir birimindeki *ready-made*'i<sup>36</sup> ya da pürüzsüz paralelyüzü, kesişen bakışların aynasına dönüştürecek bir söylem tamamlayıcısıdır. Böylece minimalist heykeller ya da hiperrealist fotoğraflar, modern resmin babası olduğu varsayılan Manet'nin otoritesi altına alınmalıdır. Ancak modern resmin babası da ete kemiğe büründürülmüş kelâmın otoritesi altına alınmalıdır. Manet'nin modernizmi –ve ondan sonraki tüm resim sanatı– primitif sahne olarak değerlendirilen bir gençlik tablosu temelinde tanımlanır. Manet 1860'lı yılların başında, kendi “İspanyol” döneminde, Ribalta'yı model alarak *Ölü İsa ve Melekler* tablosunu yapar. Ancak modelden farklı olarak, Manet'nin İsa'sının gözleri açıktır ve yüzü tabloya bakanlara dönüktür. “Tanrı'nın ölümü” çağında, resme bir ikame işlevi vermekten daha gerekli bir şey yoktur. Ölü İsa gözlerini yeniden açar, resimsel buradallığın saf içkinliğinde dirilir ve monokrom resimlerle popüler kültür imgelerini, minimalist heykellerle kurgusal müzeleri peşinen ikon geleneği ve dirilişin dini ekonomisine kaydeder.

“Görüntü, Diriliş zamanında gelecektir.” Aziz Paul'ün bu deyişi, Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i*'nin laytmotifini oluşturur. Godard burada, beyaz perdeyi Veronika'nın mendiline ve Hitchcock'un çekimlerini de şeylerin buradallığının saf ikonlarına dönüştüren bir görüntü teorisi geliştirir. Dünün formalizminin her iki yanında da, sanatın görüntüyle özdeşleşmesinin iki yeni formu vardır: dünyadaki sıradan görüntülerin yeniden sergilenmesi üzerine bir sanat ve onlarla buradallığın saf ikonları üze-

36 Hazır nesne. (ç.n.)

rinden karşıtlık oluşturan bir sanat. Paradoks, bu uzlaşmaz kuramlamaları gösteren yapıtların farklı olması gerekmeışindedir. Bu paradoks belki de en çok buradalık kuramcıları için zordur. Onların içkinlik hayalleri sadece kendi çelişkisiyle, yani her çeşit sanat eserini bir küçük kutsal ekmeğe, Kelâmın ete kemiğe bürünmüş büyük bedeninden koparılmış bir lokmaya dönüştüren söylemle kabul ettirecektir kendini.

# **Olgulardan Yorumlara: Holokost Üzerine Yeni Tartışma**

*Nisan 2001*

Peter Novick'in *The Holocaust in American Life* [Amerikan Hayatında Holokost] ve Norman Finkelstein'in *Holokost Endüstrisi*<sup>37</sup> başlıklı yapıtları etrafında bir skandal atmosferi dolaşüyor. *Holokost Endüstrisi*, önce Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de, sonra da Almanya ve Fransa'da şiddetli tartışmaları tetikledi. Kitabın yazarı, Auschwitz toplama kampından sağ çıkan bir Yahudi'nin, soykırımın büyük Yahudi örgütlerince politik, ideolojik ve finansal açıdan istismar edilmesini şiddetle kınayan oğludur. Bu keskin çıkışına, yazarı inkârcılıkla suçlayan şiddetli bir reddedişle tepki verilmiştir. Yazar da bunun iftiracı bir suçlama olduğunu söylemiş ve şöyle cevap vermiştir: İnkârcı, holokostu inkâr edendir. Oysa o kendi adına, tarihsel bir olgu olarak küçük harfle başlayan holokostun varlığını kararlılıkla doğrulamaktadır. Fakat büyük harfle başlayan Holokost'a karşıdır, yani holokostun ideolojik olarak emsali olmayan, tarihteki hiçbir kıyım ve soykırım biçimiyle karşılaştırılamayacak, bilhassa Yahudilere karşı Centillerin<sup>38</sup> atalarından gelen nefrete bağlı olan ve aynı zamanda da İsrail devletine ve onun politi-

37 Norman G. Finkelstein, *Holokost Endüstrisi*, çev. Utku Umut Bulsun, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011.

38 *Gentiles*, İbranicede "İsrailoğulları'ndan olmayan" anlamında kullanılan tabir. Günümüzde "Yahudi olmayan" anlamında kullanılır. (e.n.)

kasına kayıtsız şartsız verilecek desteğı haklı gösteren bir şekilde işlenmesine karşıdır. Dolayısıyla İsrail devletine verdiği bu destekle Kızılderililere ya da siyahlara, napalm bombasıyla yanan Vietnamlı çocuklara ya da Iraklı aç çocuklara yapılan kötölüklerden kendini arındıran Amerika Birleşik Devletleri federal hükümetine de karşıdır.

Muhaliflerin bu cevabı yeterli bulmama sebebi tam olarak inkârcılık meselesinin, olgularla olguların yorumu arasındaki basit ayrımın problemlı doğasını ortaya çıkarmasıdır. Tarihsel bir olgu, çok sayıda maddi olguyu birbirine bağlayan yorumlarla inşa edilir. İnkârcılığın öncülerinden biri olan ve kendisi de Buchenwald Kampı'ndan sağ çıkan Fransız Paul Rassinier, ilk kez 1950'lerde bunu gözler önüne sermişti. Rassinier ne kamplarda öldürülenlerin düzenli olarak seçildiğini ne de gaz odalarının varlığını reddetmişti. Sadece bu iki olgu arasındaki bağlantıyı sorgulamıştı. Gaza gerçekten maruz bırakılanlar olduğu fikrini kabul etmeye bile istekliydi. Bunun küresel planlayıcı bir iradenin bir parçası olduğuna ilişkin şüphe uyanırmıştı sadece.

O zamandan beri toplanan belgeler bu kelime oyunlarını çürüttü. Ancak inkârcılık hâlâ sürüyorsa ve bugün Nazilerin Avrupa Yahudilerini imha ettiği olgusunu tanıyan biri inkârcılıkla suçlanabiliyorsa, bunun nedeni "olgular" ve "yorumlar" arasındaki sınır çizgisinin ilk bakışta görüldüğünden daha girift olmasıdır. Bu şekilde kurgulanan olguyu özyeterliliğı içinde açığa vurmamıza ve her türlü ek bağlantıyı dışsal bir yorum olarak düşünmemize izin veren sınırı nereye koymalı? Avrupa Yahudilerinin kıyımının eşi benzeri olmadığı konusundaki polemikler bitip tükenmeyecek gibi görünüyorsa, bu durum iki çelişkili gereklilik arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. Holokostun tartışma götürmez bir olgu olarak düşün-

lebilmesi için onu, Nazi gündemine oturtan nedenlerle ilgili her tür yorumsal tartışmanın dışında, kendi yontulmamış olgusalılığı içinde tecrit etmek gerekir. Ancak Yahudi karşıtı holokostun gerçekliği olarak düşünülmesi için yapılacak yorumun izinin tam tersine ilk gerekçeye, gerekli ve yeterli bir nedene kadar sürülmesi gerekir; bu da ölüm kamplarında Yahudilerin imha edilmesine yönelik baştan beri var olan iradedir. Fakat bu ilksel nedeni nereye bağlayabiliriz? Bir devlet başkanının ya da fanatik bir grubun hezeyanı gerekli bir neden oluşturmaz. Bu neden, holokostun radikal tekillik kuramcıları tarafından Centillerin Yahudilere karşı ezeli nefretiyle özdeşleştirilir. Holokostun gerçekliği böylece, saptanmış bir yorumdan ayrılmayacak şekilde ortaya koyulmuştur. Ancak argüman burada ters teper: Bu ezeli ve evrensel nefret neden sadece o ülkede ve o anda –diğer “dejenere” kategorilere yani akıl hastalarına, eşcinsellere, çingenelere de uygulan- dığını bildiğimiz– bu özel biçimi almıştır?

Nitekim olgunun ve “niyetin” diyalektiği sonsuzluğa doğru katlanır ve şu ya da bu noktada bağlantı zincirinin önünü kesen herkesin asıl niyeti üzerinde şüphe uyan- dırmaya çalışır. Böylelikle Finkelstein hatırlanamayacak kadar eski bu nefrete ilişkin tezinde, olguların çıkarıcı bir yoruma boyun eğmesine karşı çıkar. Finkelstein’a göre holokostu kökünden sökülemeyen, imha edici bir iradeye bağlamak, bütün yönleriyle İsrail devletinin kendini ko- ruma ve Amerikan desteği politikasını meşrulaştırmak- tır. Fakat kabul etmediği senaryonun karşısına koyduğu yalnızca gerçeklerin çıplaklığı değil, başka bir yorum şe- masıdır: Şu ya da bu olgudan ya da acıdan bu kadar söz edilmesinin arkasındaki gerçek nedeni sorgulayan ve değişmez bir şekilde bunun başka olgu ya da acıları sak- lamak için yapıldığı sonucuna varan klasik kuşku senar-

yosudur bu. Böylelikle Finkelstein'in söyleminde "Holokost" İsrail'in Filistinlileri yağmalamaya devam etmesini, ABD'ninse tarihine damga vuran kıyımları ve haksızlıkları unutmamasını sağlayan bir örtü halini alır. Ancak "niyete" ilişkin kuşku derhal kendisine yönelir: Holokostun ölümlerini artık kıyımın nedenleriyle değil de, imha edilen Amerikan Kızılderilileriyle ya da bombardımana tutulan Vietnamlılarla ilişkilendirmek, olguları insan zulmünün uzun tarihi içinde eritmektir – İsrail'in Filistinlilere karşı ahlaki konumunu zayıflatmak için her şey burada denge-lenip eşitlenir.

Ancak bu sorun, doğrulanamaz argümanların İsrail ya da Filistin partizanları arasında karşılıklı gidip gelmesine indirgenemez. İnkârcılık tartışmasının içselleştirilmesi, daha derin iki entelektüel olguyu ifade eder. Bu öncelikle gerçeklik fikrimizin ikiye bölünmesiyle ilgilidir. Bugün gerçeğin kanıtlanması iki yönlü gerçekleşir: olayları bir sebep-sonuç bağlantısı içine sokarak ve tam tersine, ham nitelikleriyle, sebepsiz olarak. Holokosttaki kuramsal çatışmanın özündeki bu ikiliğin nedeni elbette, imhanın ve bıraktığı izlerin programlı olarak yok edilme sürecinin, olguların gerçekliğini dayatmak için tartışmaların yeniden inşasının uzun, dolambaçlı yolunu dayatmasındandır. Fakat bu aynı zamanda zaruri ve yeterli bir neden tayin etmenin imkansızlığının, politik ve sosyal olguların ussallığını sorgulatmasından da kaynaklanır.

"Holokost endüstrisine" yönelik saldırıların Amerikalı Marksist bir Yahudi'den gelmesi semptomatiktir. Bu kişi kendisini, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Yahudi göçmenlerin ilerici geleneğine sadık, Mohikanların bir tür sonuncusu olarak tanıtmaktadır. Ancak üzerinde hak iddia ettiği yalnızca politik bir gelenek değildir. O daha çok bir yorumlama geleneğini savunur: tekillikleri ya da

büyüklikleri nasıl olursa olsun politik ve ideolojik olguları toplumsal nedenlerine ve yerel gerçekliklere, nedenlerle çıkarların küresel dolaşıklığına bağlayan bir gelenek. Holokosta dair tartışma, indirgenemez bir irrasyonellikle karşı karşıya olan sosyo-ekonomik türden küreselci açıklamaların geçerliliğini sorgulatır: Sebep ya ham olgulardır ya da başlangıçtan beri var olan nefret. Amerikalı Yahudi bir Marksistin emsallerine karşı öfkesinin ardında, dünya hâkimiyetinin yeni radikal biçimlerine, onlarla nasıl başa çıkacağını bildiği iddiasındaki küresel açıklama biçimlerine getirilmiş bir yasağın eşlik ettiği, günümüzün tekil ideolojik konfigürasyonu da vardır.

Öyleyse, Yahudi soykırımının iş işten geçtikten sonra tarihsel bir kesite dönüştürüldüğü tekil zamansallığı anlamak mümkündür. Novick ve Finkelstein, holokostun 1945'ten sonra Batı bilincinde pek fazla yer etmediğini anımsatırlar ve bu değişikliği, İsrail-Arap savaşına ve 1967'deki İsrail zaferine bağlarlar. Ancak holokost vizyonu kendini daha çok 1990'larda, dünya tarihini ikiye bölen bir olay olarak dayatmıştır. Açıkçası bu retrospektif kesit, adına devrim denen ve son figürlerinin Sovyet İmparatorluğu'nun çöküşünün ve onun yerine yenilenmiş bir demokrasinin küllerinden doğuşunun verdiği hayal kırıklığıyla yıkıldığı, dünya tarihindeki başka bir kesitin yasına işaret eder. Holokostun indirgenemezliği, işte bu bağlamda tarihsel olguların küresel ussallığı ve özgürleşme vaadiyle yönlendirilen bir zamansallık olarak, tarihteki Marksist düşüncenin simgesel reddi haline gelmiştir. Centillerin Yahudilere karşı "hatırlanamayacak kadar eski" nefretini ve Auschwitz'den sonra eskisi gibi düşünmenin ve yaşamının imkânsızlığını olumlamak, Finkelstein'in karşı çıktığı çıkarıcı argümandan çok daha fazlasıdır. Bunlar hatırlanamayacak kadar eski ve geçmek

bilmeyen bir geçmişin varsayımsal geleceğine yönelik vaatlere karşı, zamanın yönünü sembolik olarak tersine çevirir. Yahudi soykırımının enderliğini savunan partizanlarıyla, onu tarihi ve dünya çapındaki nedenlerin iç içe geçmişliğine entegre etmek isteyenleri karşı karşıya getiren açıklama bu kadar şiddetliyse bunun nedeni, militan katiyetleriyle dünün tarihi beklentisinin iki avatarını bir araya getirmesidir. Birileri büyük vaadi hatırlanamayacak kadar eski bir geçmişin ağırlığına çevirmiştir; diğerleri de basit bir tartışmadan kaynaklanan öfkeden olsa, onun gücünü korumak istemektedir. Holokosta ilişkin tartışma, aynı zamanda devrimci düşüncenin yasıdır. Bu yüzden olgular hakkında basit bilgi sahibi olmak, niyetlere ilişkin tartışmayı çözmeye yetmez.

## Bir İşkenceden Diğesine

*Haziran 2001*

Bugün bizi öfkeliendiren nedir ve katlanılmaz olana nasıl bir çehre veririz? Birkaç hafta önce, Fransa çok da eskiye uzanmayan baskılanmış bir olayın yeniden gündeme gelmesiyle sarsıldı. Cezayir savaşı sırasında Fransız özel servisler komutanı olan General Aussares, istihbarat uzmanları tarafından zanlılara uygulanan sistematik işkencenin ayrıntılarını teşhir etti. Teşhir etmek fazla ileri gitmektir. Kırk yıldan uzun bir süre önce yazarlar ve öğretmenler, özel servislerin kullandığı yöntemleri ifşa etmek için kalemlerini ellerine almışlardı. Fakat yazdıkları kitaplar yasaklandı ya da kovuşturuldu ve Cezayir'deki savaşı yürüten öncelikle sosyalist ve daha sonra da Gaullecü hükümetler bu kitaplarda açığa vurulanlara, Cezayirlilerin başkaldırısına arka çıkmak için birliklerin ve ulusun moralini bozmak amacıyla tasarlanmış uydurmaca muamelesi yaptılar. Bu yüzden, mirasçısı oldukları devlet ya da hükümet başkanları tarafından yürütülen politikanın icracısından fazlası olmayan bu iğrenç işkenceciye öfke kusan Jacques Chirac ya da sosyalist bakanların dehşete düşmüş demeçlerini komik bulabiliriz. Cezayir'deki işkenceyi ifşa edenler mevzunun sapkın bir ordunun eylemleri değil de bir devlet, her şeyi haklı çıkaran devlet akli ve her şeyi örtbas eden devlet sırrı politikası olduğunu söylemekten geri kalmamışlardır.

Yaygın olarak bilinen bir sırrın "teşhiri", dünün yöneticilerinin vârisi olan bugünün yöneticilerini rahatsız edi-

ci bir konuma soktu. Neyse ki halkın öfkelenme kapasitesi, çok geçmeden farklı bir skandal nesnesine, tamamen günümüze ait bir skandal nesnesine odaklanacaktı. Özel bir Fransız televizyonu, Hollanda'daki *Big Brother*'ı<sup>39</sup> model alan, birçok ülkede uyarlanmış *Loft Story*'yi başlattı. On bir genç insan, kapalı kapılar ardındaki –zararsız konuşmalar, giyinip kuşanmalar ya da erotik oyunlardan oluşan– hayatlarından sürekli bölümler yayınlayan kameraların önünde hapisti. Bu aktivite(sizlik) aynı zamanda bir bütün olarak oyunun amacına, Loft sakinlerinin ev içinde yapılan önseçim ve izleyici oyları sonucunda sadece tek bir çift, yani kazanan çift kalana kadar elenmesine yönelikti. Program birkaç gün içinde izlenme rekorları kırmıştı. Yine birkaç gün içinde, gazeteci ve entelektüel kamuoyu bu yeni “toplum fenomeni”ni irdelemeye başlamıştı. Hâkim tavır öfke idi. Ancak bu öfke kimi zaman işin ekonomik ve kültürel yönleriyle sınırlı kalıyordu: Yaşamı olduğu gibi yansıtmaları için bu insanlara ödenen asgari ücret hem emek sömürüsünün yeni bir biçimi hem de reklam geliri elde etmek için gereken kültürel endüstrinin giderlerini asgari düzeye indirmenin bir yoluydu. “Mangır, kültürü süpürdü,” diyordu haftalık bir sol dergi. Fakat çoğu zaman kınanan, iş mevzuatının ihlalinden çok daha fazlası –totaliter sistemin zaferi– idi. Gece gündüz kameralar önünde hapsolan ve özel hayatlarını sergileyen bu kobaylar, diğerlerini elemekten başka bir hedefi olmayan bu düzmece topluluk, bireylerin topyekûn kontrolüne ilişkin o büyük hayalin ifası değil miydi? Bir filozof, *Le Monde*'un sütunlarında bundan ders çıkarıyordu: *Loft Story*, “toplama kamplarındaki pornografi”yi çağrıştıran, “totalitarizmin hayalini kurup da gerçekleştire-

39 Türkiye’de *Biri Bizi Gözetliyor* adıyla uyarlanmışır. (ç.n.)

mediği korkunç fakat dize getirilmiş toplum idealini”<sup>40</sup> temsil ediyordu. *Loft Story*’deki on bir yarışmacıyla Stalin ve Nazi kamplarında hapseden milyonların arasında ufak tefek farklılıkların olduğu, son felaketin kâhinlerinin dikkatine boş yere sunuluyordu. Kamptakiler bulundukları yerde olmayı kendileri seçmemişlerdi ve onları oraya hapsedenler de bu insanların hayatlarını gözler önüne sermenin değil, aksine onları gölgede bırakmanın peşindeydiler. Sonuçta kitlesel imha, yavaş yavaş ortadan kaldırma ya da ruhsal yıkım yerine, yarışmanın talihlilerine villa vaat edilmekteydi. Bu suçlamaları yöneltenler, böyle ayrıntılarla canlarını sıkamazlardı: Mükemmelleştirilmiş totalitarizm tam da bu işte, diyorlardı, herhangi bir işkence uygulamayan ve kimseyi bedenen yok etmeyen “sadece zihinlerde, sadece görüntülerde” yer alan “yumuşak bir totalitarizm.”

Tartışmanın mantığını biliyoruz: Sonuç ne kadar görünmezse sebep o kadar doğrulanmış olur. Bu, ironik bir biçimde totaliter güçlerin paranoyak mantığı olmuştur her zaman. Sovyet savcı Vichinsky bu sayede anavatanının en ahlaksız sabotajcılarını teşhis etmiştir: Bunlar sabotajcı olduklarını gizlemek için hiçbir zaman sabotaj eyleminde bulunmamışlardır. Aynı şekilde totalitarizm ne kadar daha içsel ve daha manevi olursa, o kadar mükemmel bir nam salar. Aynı nedenle devlet işkencesi, devlet akli ve devlet sırrına ilişkin hikâyeler yok olup gider. Bugün öğretilenlere göre totalitarizm, genelleştirilmiş şeffaflığın içselleştirilmiş yasasıdır. Küresel tanınırlık çağında hepimiz kapatılmış durumdayız, hepimiz kampların içindeyiz, eski moda işkencecilerin ve imha kampları

40 Jean-Jacques Delfour, “‘Loft Story,’ une machine totalitaire,” *Le Monde*, 19 Mayıs 2001.

liderlerinin yalnızca geleneksel tarzda yaklaşabileceğı sis-  
temin tamamlanmış, katışksız mantığının kurbanlarıyız.

Michel Foucault bir süre önce, “denetim toplumu”  
hakkındaki tezlerinden fazlaca basite indirgenmiş so-  
nuçlar çıkarılabileceğinden endişe duymuştu. Dünyanın  
bütün politik zulümlerinin, bütün ineklerin siyah olacağı  
“hapis” gecesinde yok olmasından kaygılanıyordu. Kay-  
gısını münasip bir dille şöyle ifade ediyordu: “Hepimizin  
Gulag’ı var: kapılarımızda, şehirlerimizde, hastaneleri-  
mizde, hapishanelerimizde. O burada, kafalarımızda.”<sup>41</sup>  
Bu, kesinlikle yerinde bir kaygıydı. O zamandan beri  
Foucault’nun “biyopolitika”sına referans kisvesi altında,  
her yerde ama her şeyden önce televizyon ekranları ve  
izleyicilerin kafalarında yer alan “yumuşak” totalitarizm  
kavramı altında, devlet aklının türlü türlü acımasızlıkları-  
nı içeren söylemler gelişmeye devam etti. Bu durumda  
görüntü alışverişinin aleyhinde olmak ödevlerin en birin-  
cisi ve “kahramanlıkların” en maliyetsizi haline gelmiştir.

Bu programların yapımcıları, ürünlerini elbette soykı-  
rımaları ve işkenceyi unutturmak için piyasaya sürmemiş-  
lerdi. İthamda bulunan filozoflar da onları unutturmak  
niyetinde değildi. Ancak polemiklerin patlak vermesiyle,  
görüntü tacirleri, görüntüyü itham edenler ve iktidar ara-  
sında garip bir uzlaş ı ortaya çıktı. Devlet aklının bastır-  
ılmış olaylarının yeniden gündeme gelmesinden daima  
rahatsız olan iktidar, bu “totaliter” yayınları hoşgör ıyla  
karşılıyordu. Sıradan insanların tüketimine sunulan sı-  
radan yaşama ilişkin televizyon şovu, iktidarın mevcut  
düsturuna, “vatandaşların” gündelik meşgalelerinin hiz-  
metindeki gündelik gerçekçiliğe de uyuyordu. Bugün yö-

41 “Pouvoirs et stratégies,” entretien avec Michel Foucault, *Les Révoltes logiques*, sayı 4, kış 1977, s. 90.

neticilerimizin anahtar sözcükleri olan “kulak verme” ve “yakınlık”, burada en şaşmaz örneklerini bulurlar. Devletin eski temsillerinin ve devlet “aklı” ile devlet sırlarının politik ifşasının yerini böylece toplumumuzun iki yönlü bir tasviri alır. Bir yandan toplum, uzlaştırıcı erdemlerini büyük totaliter felaketlerden sorumlu sosyal ve demokratik kargaşaların karşısına yerleştiren, gündelik tekdüze uğraşların, küçük sorunların ve küçük mutlulukların makamı olarak sunulmaktadır. Böylelikle büyük ütopyaların tasfiyecisi olan mütevazı yönetsel devletle uyum içinde olacaktır. Ancak diğeryandan bu “gündelik”, “kulak verme” ve “yakınlık” toplumu, makamı televizyon izleyicisi tarafından cisimlendirilmiş, sıradan demokratik bireyin narsisizminden ibaret bir totalitarizmin en yüce biçimi olarak sunulur. Bir yandan bilge, yönetsel ve gerçekçi devlet, popüler coşkunluğun ütöpik tutkularından doğan “totalitarizm”e karşıdır. Diğeryandan da, sembolik düzenin ve evrenselci değerlerin garantörü soylu cumhuriyetçi devlet, demokratik bireylerin narsisizminin özünde olan “totalitarizm”i kontrol etmeye çağrılır. Devlet akli her iki taraftan da gerçek suçlarının yükünü gizlice hafifletmiş ve hayali bir totalitarizmin suçlarına karşı yeniden meşrulaşmıştır.

## Sinemacı, Halk ve Yönetenler Ağustos 2001

Venedik Festivali'nin uzun metrajlı filmleri arasında, Eric Rohmer'in İngiliz aristokratlarının Fransız Devrimi sıradaki anılarından esinlenen *Leydi ve Dük*<sup>42</sup> adlı bir tarihi filmi yer alıyor. Söylentiye göre İtalyan festivali, Cannes Festivali'nin Fransız yetkililerinin *political correctness*<sup>43</sup> kaygısıyla reddettikleri filme böylelikle saygısını sunuyor. Skandal ve baskı kokusu bir filme asla zarar vermez ancak bu seferki insanı düşünmeye sevk ediyor. Bugün genel olarak Devrim'in ve özellikle de Fransız Devrimi'nin filmini aristokratların bakış açısından çekmek niçin uygun-suz olsun ki? Onlarca yıl boyunca küçük Fransız çocukları, cumhuriyetçi ve devrimci değerlere zarar vermeden, kibar asilzadeleri vahşi avamların pençelerinden koruyan kahraman İngiliz aristokrati *Mouron rouge*'un öykülerini yalayıp yuttu. 1980'lerden bu yana, François Furet'nin büyük ölçüde karşı-devrimci gelenekten ilham alan tezleri, Fransa'nın devrimci tarihyazımı ve entelektüel düşüncesine egemen oldu. Bu yüzden bugün hangi *political correctness*, bir devrimcinin kan içici olarak gösterilmesini engeller, anlamak mümkün değil. Rohmer'i de sonunda devrimci hayaletleriyle yüzleşen Fransa'nın sanatsal bayraktarı yapanların, bir şeylere ilişkin baskın görüşü

42 *L'Anglaise et le Duc*, yön. Erich Rohmer, 2001.

43 Politik doğruculuk. (ç.n.)

alıp da azınlık bakış açısı, “entellektüeller komplosu”nun korkunç işkencelerinin kurbanı olarak sunan klasik hileyi kullandığından şüphelenilir.

Ancak filmde bir politika varsa, belki de bu bayrak savaşlarından başka bir yerde gerçekleşiyordur. Rohmer asla solculuk taslamamıştır. Militan bir film yapmak istemediğini de savunur. Aslında Grace Elliott’un devrimci kargaşadaki maceralarının öyküsü, Devrim’in sebep ve sonuçlarını yargılamak adına pek bir şey ifade etmez. Doktrin aracılığıyla, tarihsel ve politik kurgunun iki klişesini sunar yalnızca. İlkinde, politikanın dolambaçlı hesaplarının karşısına duygusal ve manevi sadakati koyar. Böylelikle, kralın kuzeni olan ve hanedanlıkla ilgili kendi çıkarlarına hizmet etmek için oyunu kuzeninin ölümünden yana kullanmaya varıncaya kadar her tür tavizi vermeye hazır bulunan Orleans Dükü’nün temsil ettiği, çıkar hesapları içindeki eril kötülüğün karşısındaki İngiliz Leydi, zulme uğramış kraliyet ailesine yönelik dişil ve düşüncesiz sadakati temsil eder. İkinci klişedeyse, evrilmiş insanların terbiyeli ve görgülü davranışları, yabani ayaktakımının bitmek bilmez kabalığıyla karşılaştırılır. Geçmişte bazı kimseler, Alman subaylarının düzgünlüğünü SS vahşilerinin sadizmiyle karşılaştırırdı. Grace Elliott da benzer bir şekilde, ayyaş ve azmış güruhun elinden subaylar ya da kralın temsilcileri hatta Robespierre’in adamlarının temsilcisi tarafından sürekli çekilip alınmakta ve ayaktakımı münasip şekilde kanunlara ve dünya medeniyetine davet edilmektedir. Filmde politik bir “mesaj” varsa bile bu, devrimlerin meşruluğu ya da gayrimeşruluğuyla ilgili değildir. Bu mesaj, oldukça yaygın ve iki yönlü bir fikre indirgenebilir: Politika pis bir şeydir ve bu pis şey temiz alışkanlıkları, medeni davranışları olanlara ayrılmalıdır; bir de sokaktaki ayaktakımının erişemeyeceği bir yere koyulmalıdır.

Rohmer elbette bir ideolog değildir. Bir sinemacıdır o. Gelgelelim, işler tam da burada ilginç bir hal alır. Temiz ve kirli, düzgün insanlar ve sokaklardaki kalabalık arasındaki ilişki Rohmer'in filminde, teknik ve estetik açılardan ortaya koyulup çözülen ve simgesel değeri olan görüntüyü zaptetme sorunu haline dönüşür. Aslında filmin, Devrim'in altüst ettiği aristokratik "tatlı hayat" dekoruyla on sekizinci yüzyılın Paris'ini tasvir eden suluboyalardan yola çıkılarak çizilmiş resimsel bir arkaplanı vardır. Bu yöntem, o devrin dekorlarının pahalı bir şekilde yeniden oluşturulmasına ekonomik bir alternatif değildir yalnızca. Bu aynı zamanda halkı sahnelemenin ve onu kendi yerine geri koymanın da bir yoludur. Kraliyet arabalarının geçişi için düzenlenen bu dekora uygun insanlar, geleneksel olarak anıtların ölçeğini oluşturacak ve dekorlara hayat verecek tarzda iki ya da üç pitoresk karakterdir. Oysa tuval bir şekilde açılır ve bu kibar figüranların yerine, açıkça orada yeri olmayan yekpare bir kalabalık zuhur eder. Böylelikle mizansenin görsel düzenlemesi, "kötü" siyaset alegorisini ortaya koyar: Büyük yapılar ve özel meskenler arasındaki trafiğe tahsis edilmiş sokaklar, isimsiz figüranlardan oluşan kalabalığın kendisini uygunsuz bir şekilde politik halk ilan ettiği bir tiyatro sahnesine dönüşür.

Ancak bu düzenleme, sergilediği aşırılığı yine kendisi düzeltir. Sinemacı, kralların sarayını ve soyluların konaklarını işgal eden haydut suratlı kalabalıkların dijital görüntülerinin dekora kötü bir tesadüfle girmesini engellemek amacıyla onları stüdyoya gerilen iplerin arasında toplar. Böylece dekor, stüdyo ve dijital kamera politik bir sorunu ya da daha ziyade politikanın sorununu, yani bu sokak insanların -açıkça buna mahkûm olmamalarına rağmen- müşterek mevzularla meşgul olmalarını estetik bir biçimde çözmek için güçlerini birleştirir.

Doğrusu kendilerini *politikacı* diye adlandırılanlar için işler o kadar da kolay değildir. Rohmer'in çerçeve içine alınmış ve dijitalleştirilmiş kalabalıkları karşısında, belki de Venedik'teki jüri üyelerinde, iki ay önce Cenova'da G8 için bir araya gelen o devlet adamlarına karşı bir merhamet düşüncesi uyanabilir. Dünyayı yalnızca "sorumlu" muhataplardan başkasına bulaşmadan yönetmek isteyenler için –ister diktatör olsunlar ister Putin gibi eski bir KGB ajanı– kendilerinin de dünyanın bir parçası olduğunu ve onun meseleleriyle ilgilenme vasfına sahip bulunduklarını düşünmekte ısrar eden bu gösterici kalabalıkları stüdyoya yönlendirmenin ve dijital şekilde çözündürmenin henüz bir yolu yoktur. Göstericileri –eskinin hayvani suratlı isyancılarının bugünkü eşdeğeri olan– kar maskeleriyle göstermek bu insanları ait oldukları yere koymak için yeterli değildir. Bu nedenle tarihi şehirleri sığınaklara dönüştürmek, göstericilere saldırmak ve genel karargâhlarını, Rohmer'in filmindeki Paris seksiyonerlerinin, güzel İngiliz kadınının evini işgal ettiklerinden çok daha medeniyetsizce işgal etmek suretiyle, sokakların "estetik" bir biçimde temizlenmesi görevini polise bırakmak gerekir. Bilindik bir fıkraya göre, dünya büyükleri kırsalda şehirler kuramadıkları için, bir dahaki toplantılarını Kanada'nın dağlarında, istenmeyen kalabalığın gürültüsünden uzakta yapmaya karar verirler. Böylelikle iktidarların bugün de kurdukları bir hayali gerçekleştirip, sorumlu kişiler olarak insansız bir dünyayı kendi aralarında yöneteceklerdir.

Rohmer'in filmi rahatsızlık uyandırıyorsa bunun nedeni zamanın ruhuna ters düşmesi değil, aksine, ona fazla uyum sağlaması, ideolojik ve görsel açıdan *retro* görünümünün altında, "yetkin" insanların dünyayı yönetmesine ilişkin çağdaş rüyayı fazla doğrudan bir yolla görselleş-

tirmesidir. Rohmer bir kez daha, devrimlerin kati olarak gömölmesinin bayraktarı rolünü oynama konusunda pek kaygı duymamaktadır. Onun politikası her şeyden önce estetikdir. Onun “karşı-devrimi” sinema alanıyla sınırlandırılmıştır. Solcuyu hiç oynamamış olsa da 1950’lerde bazı ilkeler adına –stüdyolara veda, dünyanın çağdaş sakinlerini keşfetmek için yola çıkan ve onların maddi, duygusal ve belki de politik rotalarındaki tüm riskleri takip etmeye elverişli sokak kameraları– “Yeni Dalga”ya zemin hazırlayacak Rossellini devriminin ilk destekçilerinden biridir. 1960’ların öğrencileri Yeni Dalga sinemacılarının hareketli kamerasını takip ederek, kendi dönemlerinin toplumsal dünyasını keşfetmeye çıkmış ve Paris sokaklarıyla diğer bazı şehirleri işgal etmiştir. Yine sinema estetiğiyle, Godard’ın son filmi *Aşka Övgü*’de<sup>44</sup> kamera Paris sokaklarını gezip de solcu broşürler dağıtır gibi trenlerin gece temizliğinde çalışanları ziyaret ettiğinde ya da bir zamanların “işçi kalesi” Renault fabrikalarının şimdilerde terk edilmiş binası önüne yerleşip dalıp gittiğinde– çağrıştırdığı siyaset yapmanın yolu arasındaki bu bağlantıdır. Rohmer ise, Rossellini realizmini reddetmeden kendini toplumsal olarak korunaklı mikrokozmoslardaki duyguların değişimlerine adanmak için sokağın risklerinden çok erken uzaklaşmıştır. *Leydi ve Dük*’teki sahnenin tarihsel genişlemesine karşılık gelen bariz yapaycılık, günümüzde sinemada bir devri sembolik olarak kapatan estetik bir manifesto işlevini görür. Rohmer işte burada, nihayet sokaklara geri dönmek ve politikayı herkese açmak isteyen bir çağa son verme arzusuyla, herhangi bir ideolojik mesajdan daha fazla uzlaşma halindedir.

44 *Éloge de l’amour*, yön. Jean-Luc Godard, 2001.

# Zaman, Sözcükler, Savaş

Kasım 2001

“Tanrı’nın iyi ve kötü arasında tarafsız olmadığını biliyoruz.” George Bush, ABD tarafından yedi düvele duyuru-  
lan terörle mücadele savaşına duyduğu güveni bu şekilde  
açıklıyordu. Bu argüman, kuşkusuz birtakım sorunlara yol  
açmaktadır ve bunlardan ilki basitçe ifade edilebilir: Tan-  
rı, meselede garip bir şekilde tarafsız gibi görünmektedir.  
Aynı tanrı, Moïse/Musa’nın ve Abraham/İbrahim’in tan-  
rısı ise aksi kanaattedir: “Cihatçılar bu haklı davalarında,  
kötü Amerikan İmparatorluğu karşısında zafer kazana-  
caklardır.” Davalar, her iki tarafça ahlaki ve dini bir söy-  
lemle ifade edilmektedir. ABD Başkanı’nın ilan ettiği haç-  
lı seferine itiraz edenler de kendilerini birçok defa bu dille  
ifade etmişlerdir: Union ya da Washington Meydanı’nda  
toplananların, sevgi tanrısının şefkatini intikamcı tanrı-  
nın gazabının karşısına koyduğu pankartların neredeyse  
hepsinde *God, Love, Peace, No more hate* ibareleri oku-  
nur: *Let us not become the evil that we deplore.*<sup>45</sup> Sanki  
kurbanlarının ve onların intikamı etrafında birleşmiş  
bir ulusun büyük uzlaşısından yalnızca bu dinî ve ahlaki  
açılardan bir sapma olabileceği kabul edilmiş gibi. Ancak  
bu sadece kurbanlara saygı ve onlarla dayanışma mesele-  
si değildir. Her şey daha da radikal bir biçimde, otuz yıl  
önce karşılıklı söylenen sözler –özgür dünya, emperya-  
lizm, baskı, direniş– artık geçerli değilmiş, durumu dile

45 Tanrı, Sevgi, Barış, Nefrete Hayır. Beğenmediğimiz kötüye dönüş-  
meyelim. (ç.n.)

getirecek ve değ erlendirecek başka bir dil, başka düşünce çerçevesi yokmuş gibi vuku bulur.

Üçüncü binyılın başlangıcında, “ gelişmiş dünyanın” merkezinde durumun böyle olmasının üzerinde düşünmek gerekir. Kâhinlerin bize politikanın ve tarihin sonunun geldiğini haber vermelerinin üzerinden kuşkusuz uzun bir süre geçti. Fakat bu son, bize haber verilen sona pek benzemez. Francis Fukuyama tarafından ilan edilen ve kısa süre sonra Sovyet İmparatorluğu’nun çöküşüyle doğrulanan “tarihin sonu”, sosyalist alternatif tarafından karşıt bloklara bölünmüş bir dünyanın sonuydu. 1980’lerin bir başka mühim teması olan ütopyaların sonuysa, adalet idealleri ve gerekliliklerin ampirik yönetimi arasındaki ayrımın sonuydu. Demokrasi kendini en üst düzey hükümet biçimi, adaletin gerekliliklerini ekonomik zorunlulukla örtüştürebilen rasyonel hükümet olarak dayatmıştı. Ütopyanın ayrım yarattığı yerde kısıtlayıcı bir gerçeğe ilişkin paylaşılan verilere geri dönüş, az ya da çok, uzun vadede ulusların kendi içinde ve birbirleriyle anlaşmaya varmasını vadeder gibiydi. Kuşkusuz bazıları hemfikir olmadıklarını ifade etmiş ve onların sesi, resmi siyaset bilimcilerin uzlaş  müziğini yarıp geçmişti. Bu sesler fazlasıyla basit gerçekçiliğe karşı, her şeyin görüntülerde, görüntülerin de sayılarda kaybolduğu sanal ve medyatik bir dünyanın ortaya çıkmasına istinaden yükseliyordu.

Birileri devletin ve ekonominin kalelerini tahrip edecek ve genele yayılmış melezleşmelerle, iletişim ağının büyük küresel demokrasisini kuracak iletişim saltanatına övgüde bulundu. Başkalarıysa denetim toplumunun sonsuz ölçekte genişlemesini, gerçekliğin çöküşünü, tam ekranın yumuşak totaliterliğini ya da kitle demokrasisinde narsist bireyin ölümcül zaferini kınadı. Ancak bu belirgin görüş ayrılıkları aynı temel inanca dayanıyordu.

Saflar ve kurnazlar, iyimserler ve kötümserler, aslında aynı fikri –mevta olmuş komünizme çok defa yöneltilmiş o suçlamayı– paylaşıyordu: teknolojinin, ekonominin ve politikanın birlikte ilerlediği, insanların ve metaların küresel dolaşımının tikelciliği yok olmaya mahkûm ettiği ve yeni teknolojilerin gelişiminin eski ideolojilerin yıkımı anlamına geldiği eşsiz bir tarih anlayışı.

Doğu Avrupa'daki etnik çatışmalar, İslam dünyasında köktendinciliğin yükselişi ve birçok Batı ülkesinde ırkçı ve yabancı düşmanı aşırı sağın ani çıkışı, zaman uyumuna olan bu inancı sarsmaya yetmemiş gibi görünür. Acaba İkiz Kuleler'in yıkılışı bugün bunu sağlayabilir miydi? Artık iletişim ağının katışıksız sanal dünyasında yaşadığımızı düşünenlere, o gün yaşanan dehşetin felaket filmlerinde yüz kere gerçekleştiğini söyleyenlere 11 Eylül ilk olarak şunu hatırlatmıştır: Demirden, camdan ya da taştan binalarda yaşıyorduk, bunların sağlamlığı ya da zayıflığının ekranlarla ya da özel efektlerle hiçbir ilgisi yoktu ve çöktüklerinde hakikaten çöküyorlardı. 11 Eylül özellikle, gerçek yıkımlar için en büyük silahın, günümüz dünyası gerçekliğinin ve teknolojik iletişim imparatorluğunun hatıra krallığına sürgün etmiş olması gereken bu "ideoloji" olduğunu göstermiştir. Düzmece bir saflıkla sorulan *Why do they hate us?*<sup>46</sup> sorusunun arkasında daha samimi bir şaşkınlık vardır: Neden bizim gibi akılcı değiller? Neden "Ekipmanlar çoğaldıkça insanlar daha iyi yaşar ve daha iyi yaşadıkça daha huzurlu olur" gibi basit bir mantığa göre yürümez işler? Bu tür saldırıların, ekipman ve esenliğin keyfini hâlâ sürmeyenler yüzünden olduğuna inanmak isteriz. Ama birinin hem uluslararası bir finans ağının başı hem bir mücahit hem bir canlı bomba hem de

46 Neden bizden nefret ediyorlar? (ç.n.)

titiz bir örgütü ve infazcı olabileceğini nasıl anlarız ki? Düşkün, kaybedecek bir şeyi kalmamış biri değil de, okumuş ve mühendislikte iyi bir kariyer yapma olasılığına sahip, normal bir adamın mutlak bir ölüme atılabileceğini nasıl anlarız?

Politikanın ahlak ve din karşısındaki mevcut yenilgisi, yirmi yıl boyunca az çok her yerde devam eden “tarihin sonu” senaryosuna bu yüzden bağlanamaz. Politika, ütopyanın yıkıntıları üzerinde ufak ufak yer edinen akılcı yönetimin küresel saltanatıyla özdeşleştirilemez. Tam tersine, yalnızca bu “akılcı” senaryonun değil, onu destekleyen tarihsel evrimin çizgisel algılanışını da reddeder. Politika bitmiş değildir. Ortada yoktur zaten. Lafı hiç dolandırmadan, toplulukların yaşamının esas temeli Tanrı sözü ya da birkaç başka kimlik ilkesi olduğu için politikayı kullanmadıklarını beyan eden devletler ya da otoriter gruplarca ilkesel olarak dışlanmıştır. Politika, demokratik biçimleri gitgide ortak ekonomik çıkarların sözde tek anlamlı yönetimine indirgeme eğilimindeki liberal devletler tarafından içten içe oyulmuştur. Bugün politikanın, devlet topluluklarının örgütlenmesiyle özdeşleşebilen kalıcı bir veri olmadığı her zamankinden daha çok belli oluyor. Politika daha ziyade, çatışmaları yönetmenin ve onları toplum yaşamının merkezi haline getirmenin tekil bir yoludur. Bu yol her zaman aktif değildir. Ama iyi ya da kötü her devlet, çatışmaya girmemekle birlikte muğlak ve çelişik olmayan bir toplum ilkesi adına, yani inanca ya da kökene dayalı kimlik adına, kanun, ortak çıkar ya da koşulların getirdiği kısıtlar adına şiddeti ya da ılımlılığı kullanarak politikayı zayıflatma eğilimindedir.

Yok olma eğilimine girdiğinde politikanın, her şeyden önce olaylara bir isimle bir çerçeve vermenin, aynı şimdiki zaman dahilinde mevcut olan zamansallıkların far-

kını anlamının, aynı ve ötekiyi ortak bir alanda konumlandırmanın bir yolu olduğu da görülür. Bazıları kutsal metinlerde, kan bağından ya da doğuştan vatandaşlık ilkesiyle gelen kimlikte her şeyi bulduklarından ona ihtiyaçları yoktur. Politik sezgi tedrisatından düşündüklerinden daha fazla geçmiş olan başkalarıysa, politikanın kendi üzerlerinde etkisiz hale geldiğini fark ederler. Günümüzde Amerika Birleşik Devletleri ve müttefikleri arasında gözlemlenebilen de budur. Ahlakın ve dinin güvenilir referanslarına başvurulması, çatışmaya bir isim vermenin, düşmanı ortak bir uzamda konumlandırmanın, çatışmayı canlandıran eski inançlara ve eyleme dönüştürmek için kullandığı yeni teknolojilere ortak bir zaman tasarlamasının imkânsızlığını ortaya koyar. Savaşlarını nasıl adlandıracaklarını bilemeyen ABD yöneticileriyle, savaşa karşı oluşlarını nasıl tartışacaklarını bilemeyen savaş karşıtlarında müşterek bir yetersizlik mevcuttur. Bazıları bunun sadece sözcüklerle ilgili bir mesele olduğunu ve iktidar oyununu engellemediğini söyleyebilir. Ancak burada sorgulanan, sözcükler ve eylemlerin bu basit karşıtlığının kendisidir. ABD iktidarının göğüs gerdiği güçlükler sadece askeri imkânlarının Afganistan coğrafyasıyla uyumsuzluğundan değil, tam da bu iktidarın doğasından kaynaklanır. Amerikan hegemonyası, öncelikle ortak çıkarlar ve bağlayıcı gerçeklerin uzlaşısız mantığı adına müttefiklerin üzerinde uygulanan hegemonyadır. Müttefik devletlere boyun eğdiren de bu mantıktır ve kendi güçlerini yine aynı mantık adına pekiştirirler. Oyunun kurallarını kabul edenler için su götürmez bir mantıktır bu. Onu toptan reddedenler karşısında boşa döner. Süpergücün kalbinde, her şeye hazır bir düşmana karşı verilen ölümüne mücadeleyi demokratik iç yaşamla uzlaştırmanın ge-

leneksel güçlüğünden kaynaklanan çok farklı bir zayıflık ortaya çıkıverir. Batılı devletlerde protestoyu devre dış ı bırakan ve yönetenlere hareket serbestisi sağlayan aynı nedenler, bu ülkelerin yalnızca düşmanlarını ve savaşlarını adlandırmalarını değıl, onların hakkında gelmelerini de pekâlâ zorlaştırabilir.

# Banyoda Felsefe

Ocak 2002

*Yaşam İçin Felsefe*,<sup>47</sup> *Petite Philosophie du matin* [Bir Küçük Sabah Felsefesi],<sup>48</sup> *101 Gündelik Felsefe Deneyimi*,<sup>49</sup> *Antimanuel de philosophie* [Felsefe Anti-Kılavuzu],<sup>50</sup> *Felsefenin Tesellisi...*<sup>51</sup> Paris kitapçılarının vitrinlerinde bu şölen dönemi sergilenen kitaplara bakan filozof, idolünün editoryal gündemin yıldızı Bin Ladin'le avantajlı bir şekilde kapışmasından hoş bir memnuniyet duyacaktır. Felsefe, kesinlikle modadır. Bu moda birkaç yıl önce, insan varoluşunun büyük meselelerini bir moderatör yardımıyla tartışmak için pazar sabahları herkesin gelebildiği felsefe-kafelerin başarısı sonucunda ortaya çıktı. Bunun ardından felsefe üzerine fikir alışverişleri, şirket sorunlarının çözümü için felsefe, büyük küçük çeşitli şehirlerin başarıyla organize ettiği ve felsefenin zamanını yaşamaya davet eden felsefe günleri ya da haftaları geldi.

İkinci kez bakınca filozof kendisine elbette şu soruyu soracaktır: Büyük başarı kazanan bu felsefe tam olarak nedir? Meslekten birisiyse, felsefe vitrininin o baskın to-

47 Pierre Hadot, *Yaşam İçin Felsefe*, çev. Kağan Kahveci, Pinhan Yayıncılık, 2015.

48 Catherine Rambert, *Petite Philosophie du matin*, Paris, Le Grand Livre du mois, 2002

49 Roger-Pol Droit, *101 Gündelik Felsefe Deneyimi*, çev. İsmail Yerguz, Say Yayınları, 2014.

50 Michel Onfray, *Antimanuel de philosophie*, Paris, Bréal, 2001

51 Alain de Botton, *Felsefenin Tesellisi*, çev. Banu Tellioglu Altuğ, Sel Yayıncılık, 2000.

nunu fark etmeden geçemez. Felsefe-kafelerden çoksatan felsefe kitaplarına kadar hep aynı olumlama tekrar edilir. Bu olumlama, yaşayan –yani herkesin onun üzerinden somut hayatının sorunlarıyla yüz yüze gelebileceğı– felsefeyle üniversite –yani profesörlerin öğrettiğı ya da bir gün profesör olmak için öğrenilen– felsefeyi karşı karşıya getirir. Yukarıda adı geçen yazarlardan bazıları da üniversite kurumlarına mensuptur. Bununla beraber, felsefeyi üniversite kürsüsünden hayatın içine indirmek adına diğerleriyle aynı dili konuşmaktan geri kalmazlar.

Geriye sadece, felsefenin geri döndüğü bu “hayatın” tam olarak ne olduğunu bilmek kalır. Umutsuzluğa kapılanlar, felsefenin herkese geri verilmesinin aynı zamanda onları varoluşsal sorunları içine hapsetmenin de bir yolu olduğunu not düşerler. Kant ya da Fichte gibi “üniversite” filozofları, Fransız Devrimi’ni ve her an derslerini kapatabilecek kraliyet görevlilerini hayal eden öğrencilerin bakışları altında, sınırsız güce sahip İlahiyat Fakültesi’ne karşı durmuşlardır. Her birimizin içinde uyuklayan filozofa gelince, ondan da kendisini, devletin meşruiyetini tesis etmekten başka sorunlara, adalet ya da özgürlük gibi işlerin tasasını işin uzmanlarına bırakır bırakmaz herkesin gündelik yaşamda karşılaşabileceğı “gerçek” sorunlara adaması istenir. Alain de Botton’un *Felsefenin Tesellisi* kitabının okuru, Sokrates örneğıyle öncelikle artık “popülerite yoksunluğundan” mustarip olmamayı öğrenecektir. Okur bundan böyle Epiküros’ta iktisadi kaygılara direnmenin, Montaigne’de cinsel problemlere katlanmanın ve Schopenhauer’de aşkın hayal kırıklıklarına göğüs germenin yollarını bulabilecektir. Felsefe böylelikle kendi işlevine, kendilerini ona adayanların hayatını değıştirme işlevine geri dönecektir. En nihayetinde yalnızca büyük filozoflara ait özet ya da seçme metinler önermek için,

yaşayan felsefenin üniversitedeki tarihiyle karşılaştırılmasından doğan çelişkinin bir önemi yoktur öyleyse. Çünkü seçkin filozoflar –Sokrates, Epikuros, Seneca, Montaigne, Schopenhauer– aslında profesyonel olmayanlara yönelik bir felsefenin, hayatı değiştirme deneyimiyle özdeş bir ispatını sunarlar.

Mesele yalnızca hangi yaşamın değiştirilebileceğini ve bu değişimin nereye kadar ilerleyeceğini bilme meselesidir. Platoncu düşünceyi pratiğe döken ve Schopenhauer’i de tutkulu bir şekilde okuyan Nietzsche, bu konuda bir fikre sahipti. Ona göre, Sokrates’in okulunda öğrenilen şey popülerlikten korunan hayatın zevkleri değil, dünyanın gözünde parlamayı sağlayan yeni bir tür dövüş sporuydu. Bu spor elbette seçkin amatörler hitap ediyordu: varoluşlarında, hayatlarını sanat eserine dönüştürmekten başka yapacakları bir şey olmayan o genç, zengin insanlara. Onları büyüleyen fevkaladenin fevkindeki sanat eseri, felsefenin hayatlarına tavin ettiği yeni amaç, ölmekte olan Sokrates idi. Felsefeyi yaşayan bir felsefeye dönüştürmek için yaşamını felsefi hale getirmek, mümkün olduğunca en hızlı şekilde en uzağa kaçmayı öğrenmekti.

Felsefeden varoluşun küçük kaygılarını gideren bir yaşam sanatı olmasını istemek her zaman için ona, bir şeyleri ciddiye almayı, yaşamın o kaygılara bağlı zorunluluklarına ilişkin inancı söküp atmaya yönelmesini emretmek değil midir? Schopenhauer’i kalp acılarımızı göreceleştirmeyi öğrenmek için okuyabiliriz. Ancak Schopenhauer’in talebi başkadır: O, bunları hissettiren dünya vizyonundan kaçmamızı, artık istememeyi ve seyirci kalmayı öğrenmemizi ister. Mevzu hiç kuşkusuz daha çok ya da az çarpıcı bir şekilde dile getirilebilir. Bu anlamda Roger-Pol Droit’nın önerdiği, *101 Gündelik Felsefe Deneyimi*’nde yalnızca hoş şeyler vardır: “Hiçbir şey yapmadan bek-

leyin”, “Karıncaların hareketlerini izleyin”, “Gözleriniz kapalı duş alın”, “Güpegündüz sinemadan çıkın”, “Bilmediğiniz bir yerde uyanın”, “Belli bir yere gitmeksizin metroya binin.” Ancak bu algılanabilir oryantasyon bozukluğu egzersizlerinin insanı nereye götürdüğünü gayet iyi görürüz. Dünyaya yabancı olmaya ilişkin felsefi deneyim, “gerçek hayatın” “diğerleri gibi kurgudan başka bir şey olmadığı” ve “öyle ya da böyle biteceğı” inancına varır.

Acaba hepimizin “sinistrozu”<sup>52</sup> söküp atarak, siber pazarın, avronun, küresel iletişim devleri arasındaki ihtişamlı güç birliğinden oluşan yeni hayata kendi coşkulu katkımızı sunmamızın istendiğı bir zamanda hayatı bu şekilde değiştirmeye gerek var mıdır gerçekten? Sokrates ve Schopenhauer’den taleplerini yumuşatmaları dünyadan ayrılma öğretilerini dünyada “günlük olarak ikamet etme” öğretilerine dönüştürmeleri istenir. Bunun için yalnızca egzersizin yönünü değiştirmek gerekecektir. Filozof gazeteci fişk ır an suyun kaynağını bilmeden, onu ıslak ciltteki saf histen başka bir şey olarak görmeksizin “gözlerimizi kapatarak duş almaya” davet etmişti bizleri. *Petite Philosophie du matin*’in yazarı, gazeteci filozof Catherine Rambert ise şüp he uyandıran Schopenhauerci entelektüelliğı bu yıkanıp paklanma seanslarından kald ır mıştır: “Canlandırıcı sabah hareketleri arasında, duş u soğuk suyla bitirmek en uyarıcı olanlardan biridir,” der, “Her gün mutlu olmak için 365 düşünce”nin 127.sinde.

Bu tür bir felsefe kesinlikle daha az tehlikelidir. Yüzlerce dergi ve uzmanlık programında doktorlar, psikologlar, hijyen ve beslenme uzmanları ve diğerleri tarafından kendimize iyi bakmayı ve gündelik yaşamla uyumlu yaşamayı öğretmek amacıyla verilen çok sayıda tavsiyenin

52 Aş ır ı ve sistematik kötümserlik. (ç.n.)

içinde o da sorunsuz bir şekilde yerini alır. Ancak bunun ardından bir soru hasıl olur: Felsefe, gündelik yaşamda kendimize bakmaya ilişkin medyatik nakarattan başka bir şey söylemeyecekse ona gerçekten ihtiyaç var mıdır? Sorunun temeli burada yatar: “Hayatın içindeki felsefe” taraftarları hem ideaların ışıldayan gökyüzünü Platoncu saltanat arabasıyla katetmenin sarhoşluğuna hem de düşünce ve bedenin hayattaki küçük şeylerde bulduğu gay-retsiz konfora sahip olmak isterler. Düşünmekten feragat eden Sokrates ve iyi bir banyo tesisatı.

Felsefi imgelemde, gökyüzüne bakanların yanı sıra yeryüzüne bakan başkaları da vardır mutlaka. Aynı anda hem gökyüzüne hem de yeryüzüne sahip olmak için kuşkusuz farklı kurgulara yönelmek gerekir. Kitapçı vitrinlerinde sunulan felsefi tesellilere ek olarak, DVD aracılığıyla bir başka teselli daha ortaya çıkmış ve felsefe masalsi kariyerinde yeni bir aşamaya geçmiştir. Amélie Poulain, Fransız film endüstrisinin başını çeken bu teselli kaçtığı-mız gökyüzüyle kök saldıığımız toprağın sorunlu evliliğine tam anlamıyla bir çözüm getiriyor. *Amélie*<sup>53</sup> filmi iki karşı tezin örnek uzlaşmasını sunar: İlk olarak, gerçekliğin tekdüzeliğinden ideale kaçmak gerekir. İkinci olarak-sa, idealin gökyüzünden gerçekliğe dönmek gerekir. Bir taraftan bakınca Amélie, tek bir kararıyla tesellisiz kalpleri ferahlatmak, yalnız ruhları birleştirmek, kötülerini cezalandırmak, iyileri ödüllendirmek ve evinden neredeyse hiç çıkmayanları harekete geçirmek suretiyle etrafındaki insanların hayatını değiştiren küçük bir peridir. Ancak düşlerini süsleyen gökyüzünü başkalarının hayatlarına yansıtan Amélie kendisine de özen göstermese ve düşlerini, yavan gerçekliğin çok da parlak olmayan genç adamın

53 *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, yön. Jean-Pierre Jeunet, 2001.

şahsında sundu ğ u ve bir daha da sunmayaca ğ ı fırsatla takas etmeyi etmeyi öğrenmeseydi, bunların hepsi yalnızca bir yan ılsamadan ibaret olurdu.

Kurgu gerçeklikten, gerçeklikse her çeş it kurgudan daha güzeldir. Amélie, bilindik dünyanın yönünü kaybetti ğ i Schopenhauerci deneyimi, terliklerini de ğ işt irdi ğ i ya da dış macununun yerine ayak kremi koydu ğ u i ğ renç ırkçı bakkala yaş atarak bütün izleyicileri bu inkâr edilemez felsefenin hazzına ortak eder. Felsefenin mu ğ lak deneyimlerini, gökyüzü ve yeryüzünün mutlu evlili ğ iyle karşılaştırır. Umutsuzlu ğ a kapılanlar gökyüzünün yeryüzüyle nikâhının, reklamın ve ticaretin dü ğ ününe çok benzedi ğ ini ve gündelik hayatın gülümseyen felsefesinin, Marx'ın bir zamanlar analiz etti ğ i duyu ve duyu-dışı meta teolojisini biraz fazla anımsattı ğ ını söyleyecektir kuşkusuz.

# Sonsuzluğun Mahpusları

Mart 2002

“Sonsuz Adalet.” ABD’nin “terörizm” adıyla anılan, çerçevesi bulanık düşmana karşı giriştiği saldırıya verilen ilk isim oldu bu. Bildiğimiz gibi, bu isim hızla düzeltildi. Bu durumun, nüanslar konusunda hâlâ deneyimsiz olan bir başkanın dilinin aşırılığından kaynaklandığını anlamamız sağlandı. Bin Ladin’i *dead or alive*<sup>54</sup> istemesinin nedeni gençliğinde çok fazla kovboy filmi izlemesiydi.

Bu açıklama pek inandırıcı değildir. Çünkü *dead or alive* prensibi hiçbir şekilde kovboy filmlerine ait değildir. Aksine, bu filmlerde yaygın olan şey bir şerifin, katilleri linç çetesinin elinden çekip almak ve adalete teslim etmek için kendi hayatını tehlikeye atmasıdır. Sonsuz adalet, çeşitli kovboy filmlerinden çıkarılabilecek derslerin aksine sınırsız adalet, adalet uygulamasının geleneksel olarak sınırlandığı tüm kategorileri –yasaların verdiği cezalarla bireylerin intikamının ayrılması; hukuksalın siyasaldan, ahlaksaldan ya da dinselden ayrılması; bir suçun izini sürmede kullanılan polis yöntemlerinin, savaşlarda kullanılan askeri yöntemlerden ayrılması– göz ardı eden bir adalet demektir. Bu bakış açısıyla, kullanılan dilin hiçbir aşırılığı yoktu. Hatta “nüanslar” gerçekten uygunsuz kaçacaktı. Zira ABD tarafından üstlenilen *retaliation*<sup>55</sup> girişimini tanımlayan tam anlamıyla bu özelliklerdir. Bu girişim, savaşı ve polisi birbirinden ayıran farklılıkların,

54 Ölü ya da diri. (ç.n.)

55 Misilleme. (ç.n.)

bunların her birinin eylemini belirlediğimiz ve sınırlamak istediğimiz tüm hukuksal yöntemlerin silinmesini kapsar. Adı geçenin ölü mü diri mi olduğunu bilmediğimizi söylemek haricinde *dead or alive*'dan söz etmiyoruz artık. Ancak ABD ordusunun ne savaş esiri statüsünden ne de ceza davaları çerçevesinde sanıklara verilmiş normal güvencelerden yararlanan mahpusları neye dayanarak gözaltında tuttuğu ve yargılamaya niyetlendiğini kimse tam olarak bilmiyor. "Sonsuz adalet" terimi tam da söz konusu olan şeyden, eskiden her şeye gücü yeten intikamcı Tanrı'ya mahsus bir hakkın olumlanması bahse der. Bütün geleneksel ayrımlar aslında uluslararası hukuk yöntemlerinin silinmesiyle ortadan kaldırılmıştır.

Bu silinme zaten politik yöntemleri ve hukuk normlarının aynı derecede kayıtsız kaldığı terör eyleminin ilkesidir. Fakat "sonsuz adalet" yalnızca onunla aynı yerde konumlanmak zorunda kalan düşmanın provokasyonuna cevap değildir. Bu terim aynı zamanda, bugün politikanın silinmesinin ulusların kendi içinde ve arasında hukuka verdiği tuhaf statüyü de yansıtmaktadır.

Hukukun mevcut durumu üzerine düşünmek, şeylerin benzersiz bir biçimde tersyüz oluşunu açığa çıkarır. Sovyet İmparatorluğu'nun çöküşü ve büyük Batılı ülkelerdeki toplumsal hareketlerin zayıflaması, 1990'lar da gerçek demokrasi ve sosyal demokrasi ütopyalarının hukuk devleti kurallarının lehine tasfiyesi olarak kabul edilmiştir. Etnik çatışmaların ve köktendinciliğin patlak vermesi kısa sürede bu basit tarih felsefesiyle çelişir. Fakat Batı'nın zaferinin, hukuk devletinin zaferiyle özdeşleşmesi de sorunlu olmuştur. Batılı güçlerin kendi içinde ve dış müdahale yöntemlerinde, hukuk ve gerçek arasındaki ilişki hukukun sınırlarını gitgide ortadan kaldırma eğilimi gösteren bir evrim izlemiştir. Bu ülkelerde iki olgu vurgu-

lanmıştır: bir yandan, kanunun çok sayıda gruba tanınan haklar açısından yorumlanması; diğer yandan onun yeni yaşam tarzları, yeni işler, teknikler, aile ya da sosyal ilişki biçimleriyle her yerde uyumlu hale getirilmesini amaçlayan yasama pratikleri. Böylelikle, kanunun soyut lafzı ile yorumlanmasına ilişkin polemikler arasındaki mesafeden oluşan siyaset alanı daralmıştır. Bu şekilde göklere çıkarılan kanun, bir toplumun yaşam biçimlerinin kaydı olmaya gitgide daha fazla eğilim göstermeye başlamıştır. Hukukun gücünün, sınırlarının ve ikilemelerinin politik olarak simgelenmesinin yerini, etik bir simgeleme –bir toplumun durumu ve hukukun normu arasında uzlaşısar bir karşılıklı ifade ilişkisi– almıştır.

ABD'nin tepkisi, hukuk ve gerçeğin bir toplumun yaşamındaki bu ani denklik durumunu doğrulamaktadır. Ancak bu aynı zamanda, Amerikan Anayasası'nın başkın temsilinin de sembolize ettiği şeydir: belirli bir yaşam tarzı ve evrensel değerler sistemi arasındaki etik kimlik. *Ethos* ahlaki değerler sisteminden önce, barınılan yer ve yaşam tarzı anlamına gelir. George Bush'un politikasını destekleyen Amerikalı entelektüellerin son manifestosu bu noktayı vurgulamıştır: Birleşik Devletler her şeyden evvel ortak ahlaki ve dini değerlerin birleştirdiği, hukuksal-politik bir topluluktan ziyade etik bir topluluktur. Toplumu meydana getiren İyilik, bu durumda hukukun ve gerçeğin kimliğidir. Binlerce Amerikalının yaşamına karşı işlenmiş suç, böylelikle İyilik İmparatorluğu'na karşı işlenen bir suç varsayılabilir.

Ancak etiğin hukukun zararına olan yükselişi bir süredir büyük güçlerin dış müdahale yöntemlerini de tanımlar. Gerçek ve hukuk arasındaki sınırların bulanıklaşması, uzlaşısar ahenkle ters düşen ve onu tamamlayan başka bir çehreye bürünmüştür: insani çehre ve “insani müdahale”

çehresi. “İnsani müdahale hakkı”, eski Yugoslavya’daki bazı nüfusları etnik bir tasfiye teşebbüsünden korumaya yardımcı olmuştur. Ancak bunu, devletlerin sınırlarıyla birlikte sembolik sınırları bulanıklaştırma pahasına yapmıştır. Yalnızca uluslararası hukuktan yapılan bir ilkenin –erdemleri hiç kuşkusuz ikircil olan müdahalesizlik ilkesinin– nihai olarak terk edilmesini kesinleştirmekle kalmamış, her şeyden önce hukuka gerçek statüsünü veren, hukukla gerçek arasındaki bu ayrım fikrini imha eden sınırsızlık ilkesini de getirmiştir.

Vietnam savaşı ya da Amerikan gücünün dünyanın çeşitli yerlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak körüklediği darbeler sırasında, Batılı güçler tarafından öne sürülen büyük ilkeler ve bu ilkeleri, bu güçlerin hayati çıkarlara tabi tutan pratikler arasında az çok belirgin bir aykırılık vardı. 1960-1970’li yılların anti-emperyalist seferberliği, kurucu ilkeler ve fiili uygulamalar arasındaki bu uçurumu kınamıştı. Bugün araçlar ve amaçlarla ilgili polemikler yok olmuşa benzer. Bu yok oluş ilkesi, sonsuz bir telafiyi zorunlu kılan sonsuz bir kötülüğe uğramış mağdurun, yani mutlak mağdurun temsilidir. Mağdurun bu “mutlak” hakkı, “insani” savaş bağlamında gelişmiş ve yüzyılın son çeyreğinde özenle hazırlanan sonsuz suçun kuramlaştırılmasına yönelik büyük entelektüel hareket tarafından desteklenmiştir.

Sovyet suçlarının ve Yahudi soykırımının ikinci kez kınanması diyebileceğimiz şeye kuşkusuz yeterince dikkat edilmemiştir. İlk kınama olguların gerçekliğini ortaya koyarken, aynı zamanda hep yürürlükte olan ya da hâlâ tehdit oluşturan bir totalitarizme karşı Batı demokrasilerinin kararlılığını pekiştirmeyi amaçlamıştır. 1970’lerde komünizmin bilançosu ya da 1980’lerde Avrupa Yahudilerinin imha sürecine dönüş olarak gelişen ikincisi ta-

mamen farklı bir anlam kazanmıştır. Bu suçları sadece savaşılabacak rejimlerin korkunç etkileri olarak değil, her tür hukuksal ve politik önlemi aşan Kötü bir gücün eseri, sonsuz, düşünülemez ve telafisiz bir suçun tezahür biçimleri olarak anlamlandırmıştır. Etik, bu sonsuz kötülüğün düşüncesi haline gelmiş ve tarihte onarılmaz bir kırılma yaratmıştır.

Hukuk ve politika üzerindeki bu etik aşırılığının nihai sonucu, hakları mutlak surette yadsınanlar için paradoksal bir biçimde mutlak hak tesis edilmesidir. Bunlar aslında sonsuza kadar mücadele edilecek sonsuz bir Kötülüğün mağduru gibi görünür. Bu yüzden mağdurun hakkını savunan, bu mutlak hakkın mirasına konar. Mağdurun uğratıldığı telafisi olmayan haksızlığın sınırsızlığı, savunmacının hakkının sınırsızlığını haklı çıkarır. Amerikalıların yaşamlarına karşı işlenen mutlak suç için Amerikan usulü telafi, süreci tamamına erdirir. Mutlak Kötülük mağdurlarına yardım etme yükümlülüğü, bu kötülüğe karşı sınırsız mücadeleyle özdeş hale gelmiştir. Bu da, Kötülüğün barınabileceği her yerde düzeni yeniden sağlamakla görevli bir polis gücü işlevi gören orantısız bir askeri gücün konuşlandırılmasıyla özdeşleşir. Ama bu askeri güç, aynı zamanda Suçun izini süren İntikamın efsanevi gücünü, sonsuz Kötülüğün varsayılan tüm suç ortaklarına karşı kullanan yargısal bir güçtür.

Bir vecizeye göre sınırsız hak, hakkın olmamasıyla özdeşdir. Mağdurlar ve suçlular bugün aynı şekilde, Amerikan ordusu tarafından esir alınanların statüsüne ve onların aleyhine kullanılan gerçeklerin niteliğine etki eden topyekûn hukuksal belirsizliğin ifade ettiği “sonsuz adalet” döngüsüne girer. Uzun zaman önce Hegel bütün ineklerin siyah olduğu Mutlak geceyle alay etmiştir. Politika ve hukukun bugün içinde boğulduğu etik belirsiz-

lik, Guantanamo mahkûmlarını, siyahı turuncuyla takas eden aynı Sonsuzluğun mahpuslarına dönüştürmektedir.

Hukuksal-politik simgeleme yerini yavaş yavaş, demokratik denen toplumların yaşamlarının ve onların etnik ve köktenci güçlerin egemenliğiyle özdeşleşen başka bir dünyayla ilişkilerinin etik-polisiye simgelemesine bırakmıştır. Bir yanda iyiliğin dünyası vardır: Burada, hukukun ve gerçeğin, varoluş biçimi ve değerin münasip uyumunda, politik anlaşmazlığı ortadan kaldıran uzlaş ı söz konusudur. Diğ er yanda ise kötülüğün dünyası vardır: Buradaysa ötekinin tam tersine haksızlık sonsuzlaştırılmış tır ve ölümüne savaştan başka bir şey yoktur.

# **Bir Mayıs Ayından Diğetine**

*Haziran 2002*

Nisan ayının sonuyla Mayıs ayının başı arasında Paris sokakları ve Fransa'nın birçok farklı şehri, 1968 yılının Mayıs ayından beri görülmemiş bir şekilde gösterici kit-  
leleri ve özellikle de gençlerden oluşan kalabalıklarla dol-  
du. Ancak bu iki baharı birbirinden ayıran bir fark vardı:  
1968'de göstericiler, temsil ettikleri siyasal ve toplumsal  
gücün gerçekliğini gürültü patırtı içinde partilerin seçim  
oyunlarıyla karşılaştırdılar. General de Gaulle tarafından  
düzenlenen seçimlere yönelik ilgisizliklerini, "Sandık  
ahmak kapanı" sloganıyla ifade ettiler. "Çekimsizlik ah-  
mak kapanı" ise, o zamandan bu yana sokaklara inmemiş  
yaşlıların ve ilk kez inen gençlerin 2002 yılındaki yürü-  
yüşlerinin sloganı oldu. Bu sokak hareketinin öncelikli  
vazifesi, neredeyse otuz yıllık bir günahın kefaretinin öde-  
mekmiş gibi.

Bu hareket belki de Fransa Cumhurbaşkanlığı seçim-  
lerini çevreleyen olayların en derin sezgisiydi. Her ne  
söylenmiş olursa olsun, seçime dair en önemli husus aşırı  
sağın elde ettiği sonuç değildi. Bu sonuç, on beş yıldır elde  
ettikleri ortalamadan muhtemelen biraz daha yüksekti  
ama hiçbir şekilde deprem dalgası niteliği taşımıyordu.  
İfade ettiği güç de iktidarı ele geçirmeye hazır faşist bir  
partiden çok, yaygın bir fikir hareketinin gücüydü. Bu kü-  
çük artışı travmatik bir olaya dönüştürerse, iktidar müca-  
delesinin iki büyük partinin tekelinde geçmesini güven-  
ceye almak amacıyla diğer bütün güçleri bir kenara iterek

oluşturulmuş çoğunluk sistemi mekanizmasının bu sefer tersine işlemesiydi. Sosyalist Parti, aşırı sağın seçim ağırlığından ve sağ oylarını almasından epeyce faydalanmıştı. Bu sefer mekanizma ona karşı döndü.

Ancak sosyalist temsilci, aşırı sağ tarafından ikinci turda elenebildiyse bunun nedeni şüphesiz güvendiği sol oyları alamamasıdır. Burada çoğunluk mekanizması yine tersine işlemeye başlamıştır. Merkez sol yirmi yıl boyunca, diğer yani '68 kuşağının mirası üzerinde hak iddia eden, 1995'in toplumsal hareketlerinde mücadele vermiş, sonraki yıllarda da ırkçı yasalara, kapitalist küreselleşmeye karşı ya da gerekli belgeleri olmadan çalışan işçilere düzenleme yapılması için harekete geçen solun oyları sayesinde iktidara ulaşmış, orada tutunmuş ya da onu yeniden kazanmıştır. Merkez sol, genellikle seçim süreçlerinden çok, siyasi mücadele hareketlerinin gelişmesiyle ilgilenen bu militan solun oylarından yararlanmıştır. Bu oylara her şekilde garanti gözüyle baktığından, onları kazanmak için hiç zahmete girmemiştir. Özellikle yabancı kökenli işçilerin ve çocuklarının entegrasyon sorunlarına politik bir çözüm bulmak için hiçbir şey yapmamıştır. Yirmi yıldır, son derece mütevazı bir seçim vaadini –yabancıların yerel seçimlere katılımını– sağlamayı geciktirip durmuştur. Dediklerine göre, Fransızlar bu adımı atacak olgunlukta değilmiş. Sanki ortalama bir seçmen, belli bir yerde yaşayıp çalışan insanların, o yerdeki yaşama dair tartışmalara ve kararlara katılmalarının normal olduğuna ilişkin kesinlikle akıl almaz bir fikri kabul edemeyecek kadar geri kalmış gibi. “Henüz olgunlaşmamış” Fransızlardan kasıt, sosyalist yöneticilerin sorumluluk anlayışlarını gösterecek ayartmaya niyetlendikleri karşı tarafın seçmenleriydi. Çoğunluk sisteminin mantığı gerçekte budur: İktidar partileri her halükârda kendilerine oy kullanmak zorunda

kalacak seçmenlere verilen taahhütleri yerine getirmekle ilgilenmesin, gitsin karşı tarafın seçmenlerinden zaferi sağlama alacak küçük takviyeler toplansın.

Başkanlık seçiminin asıl olayı bu mantığın tutukluk yapmasıdır. 1968'den beri ilk defa militan sol, merkez sola oy vermeyi kitlesel olarak reddediyordu. Tabii ki, bu kırılmanın doğurduğu sonuç yüzünden ilk şoka giren ve merkez solun iflasıyla seçimin ikinci turuna taşınan bu yabancı düşmanı ve ırkçı, aşırı sağın fikirlerini ve değerlerini mutlak surette reddettiğini ifade etmek için liseli gençlerle birlikte sokağa ilk inen de yine o olmuştu ama sonradan işler garip bir şekilde tersine döndü. Merkez sol, onun medyası ve aydınları göstericilere şu basit dille yükleniyordu: Büyük ölçüde sorumlusu olduğunuz bir durum için bugün neden sokaklara dökülüyorsunuz ki? Sorumlu seçmenler olarak sosyalist adaya oy vermiş olsaydınız böyle bir şey yaşanmazdı. Ama siz oy vermekten kaçınmaya sığındınız ya da oyunuzu protesto adaylarına dağıtmayı tercih ettiniz.

Bu protesto kavramı, üzerine düşünülmeyi hak ediyor. Uzman analistlerin hepsi, bu seçimde iki tür aday-hükümet adayları ve protesto adayları- bulunduğunu bize uzun uzun anlattılar. Peki, bir hükümet adayını bir protesto adayından ayıran nedir? Basitçe tanımlarsak, birinin zaten hükmetmeye alışkın olması ve diğersinin de olmaması gerçeğidir. Tartışma, iktidarın iktidara yani onu dönüşümlü olarak paylaşan iki büyük uzlaşma partisine geri dönmesi gerekmesi olarak özetlenebilir. Bu güzel mantık "protestocular" nedeniyle sekteye uğrar. Nedir protesto-cu? Yine basitçe ifade edersek, Protestocular, politikanın iktidarı ele geçirip elde tutma sanatına indirgenmesinden memnun olmayanlardan ibarettir ve hatta aşırı sağın ba-

ş arısı büyük ulusal ve uluslararası meselelerde kesin kolektif kararlar almak istemesine ba ğ lıdır denebilir.

Bu açıklamanın “hükümet adaylarına” ya da onların başarısızlığına açıklama getirmekle yükümlü gazetecilere, siyaset bilimcilere, sosyologlara ve di ğ er aydınlara pek hitap etmedi ğ ini anlıyoruz. Onlara göre “protesto etmek”, yani kendini uzlaş ı partilerinin arasında görmemek bir hastalıktır. Yetişkin iktidar bilimini temsil edenler için de iki ana hastalık vardır: yaş lılık ve gençlik. Protestocuları da böyle sınıflandırır lar. Bir yanda “modernite kurbanları”, yeni ekonomik şartlara, teknolojilere ya da yaşam biçimlerine uyum sağlayamayanlar ve böylece aş ırı sağın modası geçmiş değerlerine oy verenler; di ğ er yanda radikal politik ve toplumsal de ğ iş im hayal eden, modern, liberal ve sorumluluk sahibi sosyalizmi desteklemeyi reddeden ebedi çocuklar.

Hastalık doktorların iş idir. Yaş lılık hastalığından mustariplere, modernite yürüyüş ünün onları usulca mezara itmesi umuduyla, bu durumu daha rahat geçirmelerine yardımcı olacak tavsiyeler önerilir. Ancak gençlik hastalığından mustarip olanlara ş ok tedavisi gerekir. Onlara politikanın ne olduğunu kesinlikle belletmek lazımdır. Onlar sayıca fazla olanın akıl ve eylem gücüne güvenerek politikanın, belirli bir toplumsal fikir için savaşımaya yaradığını düşünürler. Onların bu akılsızlığını tedavi etmek, onlara kolektif ve şahsi yargılama kapasiteleriyle yargılarına göre hareket etme kapasitelerinden kesin olarak ş üphe etmeyi öğretmek gerekir. Onlara politikanın sadece kendileri için oy kullanmaktan, hem de kendi tercihlerine aykırı oy kullanmaktan ibaret olması gerekti ğ i öğretilmelidir. Oy kullanan kişı, aslında bunu sadece do ğ ru saydı ğ ı fikirlere göre ve kendine en yakın görünen adaylar için yapma eğilimindedir. Bu da sorumsuzluk demektir. So-

rumusuzlara, oy kullanma ilkesinin tercih değil teslimiyet, güven değil korku olması gerektiği anlatılmalıdır. Sonuçta Hobbes'un korkuyu, egemen güce koşulsuz teslimiyete dayanan bir toplumun ilkesi yaparken söylediği de budur. Merkez solun keskin sesleri, Hobbes'un teorisini pratik bir eziyet uygulamasına dönüştürmüşlerdir: Merkez ve sorumluluk sahibi solun adayına oy vermek istemediniz. Kefaretini ödemek zorundasınız. Kefaret, hükümetin şu anki sistemini en vasat ve en yozlaşmış yönleriyle temsil eden adama ikinci turda topyekûn oy verip, bunun sonucunda egemen güce ve bu gücü cisimleştiren kişinin adiliğiyle orantılı kayıtsız şartsız teslimiyete oy vermekten başka nasıl ödenir?

Teslimiyet mekanizmasını nasıl çalıştırmak gerekir? Suçluluk ve korkunun çifte kökenine oynayarak. Suçluluktan korku ve korkudan da suçluluk üreterek. İlk turun akşamında yapılan kamuoyu yoklamalarının, ikinci turda Chirac'ın ezici zaferini öngörmesi yüzünden iş kolay değildi. İlerleyen günlerde basında ve solun entelektüel ve sanatsal çevrelerinde, gizli servisin Le Pen'e inanılmaz yüzdeler atfeden düzmece kamuoyu yoklamalarını dillendiren, yoğun panik yaratan bir kampanya yürütüldüğüne şahit olduk. Çoğunlukla 1968 kuşağının az çok simgeleşmiş figürleri tarafından yönetilen ve her birimizi, sandıkta Chirac'a oy vermekten kaçınırsak gelecekte Fransa'da toplama kampları açılmasının bilinçli suç ortağı olacağımıza ikna etmeye çalışan kampanyalarının yürütüldüğüne şahit olduk.

Böylece yüz binlerce protestocunun namluyu kendilerine doğrulttuklarına şahit olduk. Merkez solun iflasının, ırkçı bir Fransa'nın adayına sağladığı olağanüstü reklam karşısında şaşkınlıklarını ve itirazlarını ifade etmek için protestocular sokaklara inmişlerdi. Yürüyüş-

lerini pişmanlık ve korku afişleri altında, “Üçkâğıtçılara oy verin, faşolara değil” ya da “Muz Cumhuriyeti Hitlerci bir Fransa’dan iyidir” yazan pankartlar taşıyarak gerçekleştirmeleri gerekmişti. Tabii, kimse Hitlerci bir Fransa tehdidine ciddi anlamda inanmadığı için düstur aslında şuydu: Muz Cumhuriyeti, burada bir araya gelmiş topluluk olarak kendi özgücümüzle inşa etmeyi hayal edebileceğimiz bir cumhuriyetten iyidir. Muz Cumhuriyeti’nin daha iyi olduğunu söylemek, genel anlamda teslimiyetin daha iyi olduğunu söylemektir.

Bu kampanyanın bir anda elde ettiği başarıyı biliyoruz. Söz konusu kampanya, korku yoluyla teslimiyeti cismleştiren kişinin seçimde başarılı olmasını sağlamıştır. Aynı şekilde, aşırı sağın başarısını belirleyen argümanı –yani uzlaşmaya karşı çıkan tek gücün, sonuçta siyaset yapmakla meşgul olan tek gücün o olduğunu– reddedilemez şekilde doğrulamıştır. Bu iki yönlü gösterinin uzun vadeli etkilerine gelince, yürütölen kampanyaya öneyak olanlar bunu çok da umursuyor gibi görünmüyorlar.

## **Victor Hugo:**

### **İki Yüzüncü Yıldönümün Muğlaklıkları**

*Ağustos 2002*

Victor Hugo doğalı iki yüz yıl olmuş. Doğum günleri insanların isteğine bağılı değildir. Fakat kutlamalar söz konusu olunca iş değışir. İki yıl önce, Sartre'ın ölümünün yirminci yıldönümünde bir etkinlik yapmak için kesin bir neden olmasa da ona "eski itibarını iade etme" yoluyla belirli bir sayfanın kapandığını gösterme arzusu vardı. Dürüst insanların ve meslektaşlarının çoğı için skandal teşkil etmesine rağmen Sartre'ın sözünü ve eylemini ilişkilendirdiğı Marksizm ve devrimin artık korkutucu bir yanı kalmadığından, yazarın onlarla ilişkisi kesilebilir ve bir sanatçı olarak bağımsızlığı, etik olarak da titizliği vurgulanabilirdi ki bunlar onu her zaman kötülüğün güçlerinden ayırmıştı, onlara en yakın görüldüğü zamanlarda bile. Teori ve totaliter pratiğın sirenleri tarafından baştan çıkarılan biliminsanlarının körlüğüne karşı Sartre, sanat âşığı ama aynı zamanda ortak adalet ve şahsi eşya konusunda duyarlı dürüst erkek yazarın ulusal geleneğine entegre edilebilirdi.

Victor Hugo için izlenen yol görünüşte daha kolaydır. *Sefiller*'in yazarını anmak, yeni Fransız hükümetinin Fransa'nın alt sınıflarına ihtimamı düstur kabul ettiğı politik aktüaliteyle kolaylıkla uyuşuyor görünmektedir: Varoşlarda yaşayan suç mağdurlarını, fırıncıyı, eski usul ekmek üreticisini, küçük patronu ve eşrafı birleştirecek kadar esnek bir formüldür bu. Jean Valjean fırıncı değil

ekmek hırsız ıdır, hapisten çıkınca da bir sanayi kentin-  
de patron ve belediye başkanı olmuştur. Ancak Victor  
Hugo'nun anılması özellikle de dün ün adalet, sosyal ada-  
let ve genel eğitim düşkün ü ahlakçı entelektüelinin iyi  
geleneğıyle, diyalektiğ in gerekliliklerine ve tarihin dala-  
verelerine tap ınan dün ün ahlaksız entelektüelinin kötü  
geleneğini karşılaşt ıran büyük girişimin bir parçasıdır.

Kardeşliğ e ve halk ı eğitimle ilerletmeye meraklı 19.  
yüzyıl cumhuriyetçileri uzun süre, kuşku ve istihzan ın bir-  
birine kolayca karış tığı muğ lak övgülerin nesnesi olmuşt u.  
Marksistler, sınıflararası mücadelenin çıplak gerçeklikleri-  
ni büyük sözlerin ardına gizleyen ve toplumsal kötülük-  
lerin cömert duygular ve halk ı eğitmekle iyileştirildiğ ine  
inan an bu duygusal sosyalist ya da cumhuriyetçilerle dal-  
ga geçtiler: Gelgelelim anti-Marksistlerin de onlara gare-  
zi vardı: Sefillig i kınamak için kullandıkları tumturaklı  
sözler, alçakgönüllüler için merhametli duygu atmosferi  
yaratarak ölümcül eşitlikçi yanılsamalara kap ı açmalarına  
ve de entelektüellerin totalitarizme karşı müsamaha gös-  
termelerine yardımcı olmamış mıyd ı? Yaptıkları evrensel  
kardeşlik çağr ıları, demokrasilerin iradesini düşmanlarına  
karşı savunmasız bırakmaya katkıda bulunmamış mıy-  
dı? Komünizmin hortlağı korku salmaya devam ettikçe,  
kardeşçe ve insancıl büyük inancın hayaletleri de ş üphe-  
liydi. İdealistlerin ahlak ı, gerçekçi devrimcilerin vahşeti-  
nin suç ortağı olarak görölüyordu. Bu durum *Sefiller*'deki  
Gavroche'un şarkısında da alaya alınmış tı:

*Takıldım düştüm yere,  
Voltaire'in sebebine,  
Burnum girdi dereye,  
Rousseau'nun sebebine!*

Artık komünizm korkusu ortadan kalktığına göre tarih yeniden yazılabilir ve yeniden değerlendirilebilir. Uzun süre gerçeklerden kolayca kaçış ve devrimci yanılsamalara karşı şüpheli bir müsamahayla ilişkilendirilen ahlak, bugün yöneticiler, diktatörler ve ideologlar tarafından tüm eylemlerinin ilkesi gibi ileri sürülmektedir. Şimdi de Voltaire ve Rousseau, Hugo, Michelet ya da Zola kendi dönemlerindeki gerçek suiistimalleri ifşa eden ve medeniyetle toplumun temel değerlerini savunan iyi aydınlar olarak örnek teşkil edebilir. Böylelikle Fransız entelektüellerin bir bölümü, demokratik hükümetler tarafından maaşa bağlanan ya da sübvansede edilen ve tadını çıkarmalarına izin verdikleri özgürlüğü şiddetle inkâr edip totalitarizme methiyeler düzen 20. yüzyılın küçük sefil entelektüelleriyle karşılaştırdığı, evrensel düşüncenin bu ulusal kahramanlarına methiyeler düzer.

İşin gerçeği, bu *post-mortem*<sup>56</sup> zaferlere yarı şaka yarı ciddi bir kaygı eklenmektedir. On yıl önce, kolektivizmin kısıtlamalarına ya da dehşetlerine karşı liberal demokrasi-nin son zaferini, insan haklarını ve bireyi kutlayanlar şimdi söylemlerini değiştiriyor. Dediklerine göre bugün çok fazla hak ve çok az görev, çok fazla bireysel özgür seçim ve çok az kolektif disiplinle sosyal bağ vardır. Demokratik bireycilik de şimdi demokrasiyi riske atmaktadır. Buna karşı eğitici büyük cumhuriyet geleneğini yeniden canlandırmak, her insana kendi özel taleplerini büyük evrenselci değerlerin ve ortak bağ duygusunun lehine ikinci sıraya atmayı öğretmek gerekir. Vakit, ister Thomas Jefferson olsun, ister Victor Hugo, sivil hayatın kurucu babalarına geri dönme vaktidir. Toplumsal harekete öz-

56 Ölüm sonrası. (e.n.)

lem duyanların, bu cumhuriyetçi idealizme dönüş e iliş-kin kuşkusuz daha iğneleyici yorumları vardır. *Sefiller*'in yeniden gündem maddesi olma nedeni, sefaletin gündem maddesi olmasıdır; bunun nedeni toplumsal koruma ve dayanışma formlarının neoliberal yıkımının, sefaleti yeniden bireysel bir meseleye, toplumsal araştırmacıların, yardım derneklerinin ve yüce gönüllü yazarların ihtimam nesnesine dönüştürmesidir.

Ancak her iki tarafa da, bu yüce gönüllülüğün kendi içinde muğlaklıklar barındırdığı ve yazarın gerçekliğini de bunların oluşturduğu gösterilebilir. Victor Hugo *Sefiller*'i, "insanın proletarya tarafından alçaltılmasına" karşı yükselen koca bir feryat olarak sunmuştur. Ancak bu feryat tek anlamlı olmaktan uzaktır. Bu da sefaletin ya beşer iktidarları tarafından çözülmesi gereken bir sorun ya da Tanrı'nın takdirine havale edilmesi gereken bir muamma olarak ikiye ayrılmasından kaynaklanmaz yalnızca. Bu her şeyden öte, toplumsal düzenin kurbanlarına yönelik merhamet duygusunun, bu düzenin görünmeyen döküntülerine benzersiz bir hayranlıkla karışmış olmasından kaynaklanmaktadır. cumhuriyetçilerin kahramanca ölümünün siperlerdeki tasviri ne kadar lirik olsa da şairin, Jean Valjean'ın yaralı Marius'un bedenini "Leviathan'ın bağırsağına" yani Paris'in büyük kanalizasyonuna taşıyarak battığı bir sonraki bölüme daha çok ilgi gösterdiğini sezeriz. Işıldayan şehrin karanlık alt kısmı politikacılar için toplumsal düzeni ya da bu düzenin altını oyan ifsat krallığını suçlayan bir sefalet dünyasıdır. Romancıya göre, toplumun "cehenneme iniş i" başka bir şeydir: Bu, ötekinin gizli gerçeğ i olan o yeraltı dünyasına, toplumsal ayrılıkların dış yüzünü destekleyen ve oradan çul çaput

toplayan büyük eşitlik âlemine dalmaktır. Kanalizasyon “şehrin vicdanı”dır der romancı, her şeyi söyleyen “muazzam bir edepsiz”dir. Yargıcın kepi bir zamanlar hizmetçinin eteği olan çürümüş nesnenin yanına yuvarlanır, *louis d’or*<sup>57</sup> sikkesi intihar eden kişinin çivisiyle yan yanadır ya da o ince markiz çarşafı bir devrimcinin kefeni haline gelmiştir.

Bu büyük kargaşa, bir estetin merakından farklıdır. İsyancıların uğruna savaştığı eşitlikten farklı bir eşitliğin, aynı zamanda yeni bir sanat fikrinin de simgesidir. Uzun süre sarayları süslemiş ve dünya büyüklerinin şölenlerinde hizmet vermiştir. Hugo’nun zamanında artık yeni bir güzelliğe –insanların gösterdiği kahramanlıklardan değil, eski ihtişamların çöküşünden ortaya çıkan emsalsiz şaşaanın güzelliğine– adamaktadır kendini. Bundan böyle konu, Flaubert’in de dediği gibi, soylu kişilerle hor görülenler arasında bir ayrımın kalmaması ve Normandiya bölgesindeki küçük bir ilin de Konstantinopolis’le eşdeğer hale gelmesi değildir artık. Konu birilerinin çıkıp burjuvazi düzenin gri rasyonalitesinden ötürü anestezi verilmiş sanatın ölümünü ilan ettikleri anda, sanatın kendine sınırsızca yenilenebilir olan yeni alanlar keşfetmesidir: İhtişamlı ziynetlerin ya da sosyal kullanımlarından düşen ve o vesileyle çelişkili unsurlardan oluşan emsalsiz güzellikle donatılmış eşya bolluğunun alanıdır bu. Bunlar aynı zamanda üzerlerinden bir tarihin okunduğu göstergeler, artık kullanılmayan şeylerdeki melankolinin simgeleri ve nedensiz yere orada olan şeylerin çıplak ihtişamının tanıklıklarıdır, tıpkı mistiklerin güle atfettiği anlam gibi.

57 1640-1795 yılları arasında Fransa’da geçerlikte olan altın sikke. (e.n.)

Kuşkusuz Hugo bu güzelliğ in çekiciliğ ine kendini kısmen kaptırır. *Sefiller*’in ayaktakımıyla ilgili bölümleri bazen şizofreninin sınırındadır. Şair kanalizasyonun fantastik manzarasını görkemli bir şekilde anlatır; yenilikçi ise tarlaların boşu boşuna nehirlerin suyuna atılan bu dışkılarla gübrelenmesini talep etmek için şairin sözünü keser. Şair, argo denen o biçimsiz dilin korkunç yaratımlarına hayran kalır; yenilikçi ise yöneticileri, suçun ve suç dilinin karanlığ ını ortadan kaldıracak eğ itimin irfanını yaymaya davet etmek için şairi durdurur. Yeni nesillere gelince, onlar da toplumun bilinç dış ına doğru iniş yolunu daha içtenlikle takip etmiş ve artık kullanılmayan şeylerdeki bu yeni güzelliğ inin maden damarını sömürmüşlerdir. Gerçeküstü şiirler de ondan beslenmiştir: eski moda Paris pasajlarındaki gezintileri cehennem in büyük modern şehrin kalbine açılış ını andıran Aragon’ un *Paris Köylüsü*,<sup>58</sup> Brassai’nin kaya üzerine yapılan resimlerin yeni versiyonu olan duvar graffitilerini ya da mesela dürölüp bükölmüş otobüs biletinden yapılmış istemsiz heykelcikleri çektiğ i fotoğrafları, Eli Lotar’ ın çektiğ i mez-baha kareleri, Walter Benjamin’ in 19. yüzyıla ait, artık kullanılmayan pasajların demode mimarisi üzerinden kuramsallaşt ırđ ı “diyalektik çalışması.” Kısa bir süre önce Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna* [Modern Su Perisi] başlıklı kitabında antik heykeldeki düş en drapeden, Christian Boltanski’nin giysi sergilerine ya da Steve McQueen’ in, Paris’ in yağmur oluklarına konulan rulo halindeki bezleri fotoğraflayış ına geçiş i izlemeye çalışmıştır. Didi-Huberman, Hugo’nun kanalizasyonlarını ve çamura bulanmış paçavralarını, kusursuz çizgiler ve asil

58 Louis Aragon, *Paris Köylüsü*, çev. Ayberk Berkay, YKY, 2017.

duruşların eski güzelliğiyle, kullanılmayan bir yığın pıncavrada kendini gösterebilen çağdaş güzellik arasındaki o evrimin önemli bir ânu olarak yansıtmıştır. Huberman'ın tezi tartışmaya açıktır ancak *Sefiller*'in yazarının bu mirasının, diğerinden daha güncel ve daha derin olduğunu düşünmek mantıklıdır.

## Makine ve Fetüs

Ocak 2003

Entelektüeller nerede olduklarının artık çok da bilincinde olmadıkları zaman, sanatçıların bunu onlara söylemeleri oldukça yaygındır. Bunun nedeni, sanatçıların üstün bir kehanet yeteneğine sahip olmaları değildir. Önceden tahmin etme ya da ders çıkarma gibi bir sorumluluk olmadığında, zamana daha iyi not düşülür sadece. Bugünlerde Parisli entelektüeller, büyük gazetelerin ilk sayfalarında birbirlerini karşılıklı olarak müphem münakaşayı benimseyip, özgürlüğün ya da eşitliğin ideallerine ya da her ikisine de ihanet etmekle suçladıkları, anlaşılması güç bir ihtilafın içinde yitmiş durumdalar ve münakaşacıların neden bahsettiklerini biz de çok iyi bilmiyoruz.<sup>59</sup> Buna mukabil, Picabia eserlerinin retrospektifiyle Matthew Barney'nin *Cremaster* döngüsünün sunumunu bir arada barındıran Paris Modern Sanat Müzesi'nin kapısından giren ziyaretçi, yüzyılın ideallerinin ne olduğuna ve nasıl dönüştüklerine ilişkin her şeyi iki saat içinde anlamamanın şoke edici duygusunu deneyimler.

Picabia sergisi, her şeyden önce bir ansiklopedi biçimindedir. Sergilediği ilk tablo, doğadan daha gerçek bir Pissarro'dur. 1950-1960 yıllarında yapılmış son tablolar sa informel resim akımında yer alır. Bu arada ressam hiç tereddüt barındırmayan kübist tabloları, dadaizmin sembolik çalışmalarını ve en akademik gerçekçiliğe dönüşün

59 Daniel Lindenberg'in *Les Nouveaux Réactionnaires* başlıklı kitabıyla tetiklenen münakaşadan söz edilmektedir.

en inandırıcı tanıklıklarını resmetmiş olacaktır. Doğum tarihinden dolayı, katettiği yüzyılın dörtte üçüne damga vurmuş olan en eski ekollerden kaçınacaktır yalnızca. Picabia'nın alıntılardığı stil koleksiyonunda yalnızca sembolizm eksiktir. Oysa *Cremaster* döngüsünü en radikal formunda sunan da zincirin bu eksik halkasıdır. Müzikal filmler, plastik heykeller ve sibakrom baskılarla bir araya getirdiği benzerlikler sayesinde bu döngü, Wagner'in birleşik sanat rüyasını yeniden canlandırır. Bunun yanı sıra, bir dönemin tüm imgelemelerini ve gözde yöntemlerini geri getirir: buzul ya da rokoko sütun süsleri, pürüzsüz formlar ve dalgalı çizgiler, bir arabanın dış kaplamasını ya da masa servisini mutlak şiirlere dönüştüren estetik art-deko, yüzyıl sonu altın kaplama fon üzerine post-romantik opera modülasyonları, su tanrıları, su perileri, yarı insan yarı keçi tanrılar, küçük kızların baleleri ya da Kelt efsanelerinin çağrışımları.

Modern Sanat Müzesi'nin bir katının diğer katıyla ilişkisi, böylelikle modern sanatın tekil bir dramaturjisini oluşturur. Matthew Barney'in yapıtında, bir sanat döngüsünü başlangıç noktasına geri döndürmek için bir yüzyılın, pop çağıyla kavramsal çağını basbayağı atlayıp çağdaş müzik ya da filmlerin neo-gotik ıvır zıvırını yücelten efsanesinin son bölümünü görebiliriz. Diğer taraftan, *Cremaster* döngüsünün tüm sembolist, spiritüalist, Wagnerci ve estetik boyut kazandıran karmaşık yığının özünü verdiğini söyleyebiliriz, ki 1910'larda bunlara karşı Picabia gibi gençlerden fütürist ya da dadaist provokasyonlar yükselmiştir. Onlara göre, sanat buyusa onu infaz etmek ve makinenin şen saltanatını kutlamak daha iyi olacaktır.

Öyleyse akılda tutulacak olan, bir yüzyıla ait biçimlerin üzerinden geçmekten ziyade iki karakteristik ânın karşıtlığıdır: 1910-1920'lere karşı 1990-2000'ler. Bununla

birlikte bu karşıtlık, radikal kırılmaların olduğu modernist bir çağ ile geri kazanımların ve genelleştirilmiş geri dönüşümlerin olduğu postmodern bir çağ arasındaki karşıtlığa indirgenemez. Daha yaygın olarak, insanların maddiyata dair ilişkileriyle ilgili, ortak dünya ve tarihe ilişkin karşıt görüşler taşıyan estetik paradigmlar birbirleriyle daha karmaşık biçimlerde karşıtlık gösterir.

1920'lerin radikal sanatçısı ile 2000 yılının başköşeye oturtulan sanatçısı arasında, iki doğa karşıtı fikir karşı karşıya gelir: makine ya da yapıntı. 1915-1920 yıllarında Picabia, "mekamorfik" resimlerini yapmıştır. Geleneksel resimle benzerliği inkâr etmek için, onlara *Le Saint des saints* [Azizler Azizi] ya da *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* [Amerikalı Bir Genç Kızın Çıplak Portresi] gibi fantastik isimler verme pahasına da olsa, büyük bir bağlılıkla bilimsel dergilerdeki makine resimlerinden ilham alır. Daha sonra resimlerinde endüstriyel ressamların kullandığı Ripolin marka boya tercih edecektir. Böylece geleneksel resmin buyurduğu doğal düzeninin karşısına, metalin sertliğini ve makinenin geometrisini çıkarır. Bu estetik seçim, eski insanı yok edip yeni bir dünyayı teşvik edecek makineye büyük umutların bağlandığı bir dönemi benimser. Picabia, politikayla pek ilgilenmemiştir, devrime ise daha ilgisizdir. Ancak sanatçıların buluşlarıyla bir dönemin mücadele ve umutları arasındaki bağlantı, duruma bizzat müdahil olmalarından ziyade hassas meselelere ilişkin aldıkları ortak bir tavırdan geçer.

Matthew Barney'nin doğa karşıtı yaklaşımı ise, yapıntı olarak anılır. Malzemesi, dadaist rüya makinelerinin ya da Sovyet destanlarının metali değil, petrolün yan ürünlerinin yumuşak malzemesidir. Naylon, plastik, vinil ve reçine, tapyokayla birlikte kimi zaman replika kimi za-

man da filmlerinin görüntülerine kaide vazifesi gören, az çok abidevi heykellerin temel hammaddesidir. Onun arabalarında ne piston kolları ne de silindirler mevcuttur, yalnızca kalıplanmış plastik dış kaplamalar vardır. 1920'lerin mucitleri, makine dişlilerinin sertliğini eski dünyanın yumuşaklığı ve *Modern Style*'ın süslemeleriyle karşılaştırmıştır. Barney ise artık ve kolayca şekillenebilen malzeme seçmiştir. Yaşamı değiştirmekten çok, yaşayanı yaşamayandan ayıran sınırları yürürlükten kaldıran bir devirde tercih edilen bu malzeme hem düşler hem de ellere itaat eder.

Bir "malzeme" aynı zamanda malzemenin insan için ne yapabileceği ve insanın malzemedan ne yapabileceğine ilişkin bir fikirdir her zaman. Picabia'nın mekamorfik resimlerindeki ironi, fütüristik coşkulardan ve konstrüktivist hayallerden oldukça uzaktır. Buna rağmen söz konusu ironi, onlarda temelde neyin mevzubahis olduğunu bu suretle daha iyi ifade eder. Bu dişli, piston ve kasnak resimlerinin adlarını gözden geçirelim: *Parade d'amour* [Aşkın Geçit Töreni], *Le Fiancé* [Nişanlı] ve bilhassa birçok kez tekrar edilen *Voilà la fille née sans mère* [İşte Anasız Doğan Kız]. Mekanik hayal tam olarak budur: anadan gelen soybağını yürürlükten kaldırma hayali. Bu yüzden de, işçilerin kendi kendilerini özgürleştirmesi hayaliyle uyum sağlamıştır. Özerklik hayali, kendi kendine üreyen eril insanlığın hayalidir. Muzır sanatçıların bakir makine-leriyle Sovyet inşaatçıların tavllanmış çelikleri, kendini yaratmadaki o mutlak güç hayaline bağlı kalır. Elbette, bunu nakde çevirmenin birçok yolu vardır. Picabia'da bu kapasite, sonuçta her tür kolektif konstrüktivist programdan uzak bir şekilde, her ne olursa olsun –kanvas ya da anti-kanvas, figürasyon ya da anti-figürasyon– aynı başarıyla yapabilen teknisyenin basit virtüözlüğünde gerçekleşir.

Sanatsal buluşların bireyciliğı kolayca kolektif teşebbüsün katılığıyla karşılaştırılır. Ama her ikisi de aynı ortak zeminden türer. Bireycilik her zaman kolektivizmin diğ er yüzüdür.

Kendi kendisinin babası olmak isteyen adamın Prometheuscu rüyasını tasfiye etmenin farklı yolları vardır. Eski zamanlardan kalma trajik bir bilgelige göre, insan için en hayırlı olan hiç doğmamış olmaktır. İkinci hayırlı olansa mümkün olduğunca çabuk ölmektir. Bu bilgelik Romantik dönemde, doğum öncesi nostaljisine dönüşmüştür. Nietzsche, Wagner'in trajik bilgeliğini, ölmekte olan Isolde'nin son arzusuyla, başa dönüp birbirinden ayırt edilemeyenlerin engin denizinde yeniden kaybolma isteğıyle özetlemiştir. Psikanaliz kendi hesabına, kendi kendisinin yaratıcısı olan insana ilişkin komünist ütopyayla, prematüre doğduğu için tamamlanmamış hayvan olarak insan hayvanının indirgenemez sefaleti arasında rahatlıkla tezat oluşturmuştur. Saf akla geri dönüş görünümü altında çağdaş kapitalizm belki de kendi ütopyasını, bu "sefaletten" kaçan bir hayatın, tamamen anne karnının huzurunda geçirilen sancısız bir tüketici hayatının ütopyasını beslemektedir. *Cremaster* döngüsü de analogik olarak fetüsün, cinsiyetinin ayırt edilemediğı ve ayırt edilebildiğı zaman aralığındaki geçmişinin izini sürmeyi amaçlamaktadır. Ancak bu sadece bir analogi ya da semboller meselesi değildir. Matthew Barney'nin plastik blokların içine hapsettiğı, hem koruyucu yağ tabakasını hem de buzulların saflığını çağrıştıran araba içleri, metalik ve mekanik ideolojinin altüst oluşunu gayet iyi açıklar. Yapıntının yumuşak malzemesi, fetüsün sonsuzluk boyutuna yüceltilen yaşamını kutlamak için ilkel bir okyanusta ya da bir amniyotik sıvıda erimeye daima hazır bir malzemedir.

Burada bireysel ve kolektif, bundan böyle sanat ve politikadan daha ayrı değildir. Bazı ciddi düşünürler, “demokratik bireyciliğin” alevlendirilmiş narsisizminin kolektif çıkarların yönetimine arz edeceği tehlikelerden daima kaygı duyar. Fakat bu sözde zıtlıklar ancak madyonun iki yüzü olabilir. Gündemdeki sanatçının sıvı evreninin ifade ettiği kesintisiz anne koruması düşü, günümüzde zengin devletlerin politikanın bütününe özetlemede kullandıkları güvenlik vaadiyle eş zamanlıdır.

# **Yazar mı Ölü, Sanatçı mı Fazla Canlı?**

*Nisan 2003*

Yazar bu kez gerçekten de ölmüştü. Otuz yıl önce filozoflar yazarın, düşüncelerinin efendisi ve sahibi bir özne olma iddiasını temelinden yıkarak, ölüm cezasını teoride ilan etmişlerdi. Bu, pop-art sanatçılarının yıldız portreleri ya da seri halinde çorba kutularıyla, biricik sanat yapıtının ayrıcalığını yok ettikleri bir dönemdi. Ardından da, sanatçının çoğu zaman kullanılan nesneleri ve hali hazırda var olan imgeleri yeniden yerleştirmekle yetindiği enstalasyon sanatı, DJ'lerin mevcut kompozisyonlardan ödünç aldıkları ses unsurlarını tanınmaz hale gelene kadar dönüştürerek yaptıkları miksler ve son olarak da metinlerin, ezgilerin ve görüntülerin kontrolsüzce yeniden üretilebilirliğini tesis eden bilişim devrimi geldi.

Böylelikle, yapıt kavramının tam içeriğini her ne oluşturmuşsa –bir yazarın belli bir maddesellik içinde işlediği yapıtın suretinde tekilleştirilmiş olan, tüm reproduksiyonlarından ayrı olarak özgün bir şekilde ortaya çıkan yaratıcı iradesinin ifadesi– sökülmiş görünmektedir: Yapıt fikri radikal bir şekilde belli bir malzemenin şekillenmesinden tamamen bağımsız hale gelir. Bertrand Lavier'in *Salle des Martin*'inde, Martin adını taşıyan ressamlar tarafından yapılmış elli resim sergilenmektedir. Bu resimlerden hiçbirisi artık özgün yapıt rolünü oynamamaktadır. Yapıtın kendi içinde maddesel olmayan özgünlüğü, Martinlerin bir araya gelme düşüncesine aktarılmıştır. Yerine

hangi malzeme yığını geçse olur; mesela Damien Hirst'ün bir enstalasyonunda kullanılan ve Londra'da bir müze çalışanının temizlik kaygısıyla yanlışlıkla çöpe attığı bir kâğıt yığını gibi.

Her tür malzemeyi farksız kılan bu ayırt edilmezliği, söylem, görüntü ya da müziği bilgi parçalarına dönüştüren ayırt edilmezlikle karşılaştırmak cezbedicidir. Söylenene göre, bilişim devrimiyle tüm maddesellik ideallığe dönüştürülmüştür. Aynı şekilde dijitalleştirilmiş fikirler, görüntüler ve müzikler, üzerlerinde mülkiyet hakkı iddia edenlere tepeden bakarak ekrandan ekrana özgürce koşarlar. Böylece yazarın ayrıcalığı ilkesi de –yaratım araçlarıyla yeniden üretim makineleri arasındaki fark– ortadan kalkar. Kimileri burada, beyin dünyası ya da makine dünyasının mülkiyet ve tahakkümü parçalayan gücünü görür. Bütün ülkelerin proleterleri burjuvazinin tahakkümünü gömmek için birleşmemiştir fakat teknik devrim, *Komünist Manifesto*'nun diğer büyük kehanetini, fikri ve sanatsal mülkiyetin aleyhine doğrulamıştır: “Katı olan her şey buharlaşıyor.” Yeniden üretim makineleri, güçten düşen üreticilerden nöbeti devralarak yeni bir komünizm üzerinde çalışacak ve tüm gerçekliği maddesel olmayan ve dolayısıyla mal edilemez hale getirecektir.

Teknolojinin komünist erdemlerine olan bu inanç sorunsuz değildir. Ne mühendisler ne de avukatlar, mülkiyet haklarını yeniden formüle etmek ve bunların uygulanmasını sağlamak için yazılım icat etme konusunda sıkıntı çekmektedir. Ancak özellikle teknik tekrarlanabilirlik, yazarın kavramsal statüsü üzerinde belirgin bir sonuç doğurmamaktadır. 1930'larda Walter Benjamin, sinematografik üretim ve yayınının endüstriyel koşullarında, biricik yapının *aurasından* arındırılmış bir sanat ilkesi görmüştü.

Kehanet doğrulanmadı, tam tersine Broodthaers, Beuys ve Fluxus sanatçılarının müze sanatını alaya aldıkları sırada, *Cahiers du cinéma*'nın jöntürkleri "yazarların politikasını" kutsuyordu. Müzeler de bizzat enstalasyonların alelade bir ifadesi haline dönüştüğünde, Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i* de Malraux'nun hayali müzesinin kutsallığını benimsemişti. Bir filmin üretimi için varsayılan kısıtlamaların çokluğuyla sanatsal ve teknik işbirliğine karşın, sinema "yönetmeni" yaratımına damgasını vuran yazarın somut bir örneğı haline gelmiştir.

Fakat teknoloji devriminin etkilerine duyulan aşırı güven şüphesiz biraz basite indirgenmiş yazar görüntüsünden kaynaklanmaktaydı. Kabul gören bir görüşe göre, romantizmden bu yana yazınsal ve sanatsal modernite, telif hakları ve "burjuva devrimi" bireyciliğıyle aynı zamanda doğmuş yazar kültürünün gelişimine bağlanmıştır. Sonuç olarak bu ayrıcalıkla çelişen her şey –pop çağının yıldızlarının seri halinde resimleri ya da ticari ürünlerinden, dijital çağın korsanlıklarına kadar– mülkiyete ilişkin yasal hakları olmasa da, en azından eser sahibi-yazar efsanesiyle ilişkili sanatsal özgünlüğün modernist yanılsamaları mahvettiğı söylenen postmodern bir devrime atfedilir.

Ancak yazar, eser sahibi ve kişı arasındaki ilişki çok daha karmaşıktır. 18. yüzyılın sonunda yazınsal dehanın kutsanması ne Beaumarchais'nin telif haklarına yönelik girişimleri, ne de "burjuva bireyciliğinin" saldırıları sonucunda doğmuştur. Aksine bu, o devrin filologlarının Homeros'u yapıtının babası olmaktan çıkarma ve yapıtı bir halkın ve bir çağın anonim ifadesi haline getirme azminden doğmuştur. Modern yazar fikri, sanatın kişilerüstülüğü fikriyle aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Romantik dönemde yazar ve ona nüfuz eden anonim güç arasındaki

bu denge, deha kavramıyla ifade edilmiştir. Sanat için sanatla sanatçı kültürünün temsilcisi oldukları varsayılanlar da, Flaubert gibi sanatın radikal kişilerüstülüğünü ifade etmekten ya da Mallarmé gibi şairin illa “öyle ya da böyle ölü” olduğunu doğrulamaktan vazgeçmemişlerdir.

Bu fikir hiçbir sanatçının telif hakkı talep etmesini engellememiş fakat mülkiyet fikrinin ikiye ayrılmasını, mülkiyet ve mülkiyetsizlik arasındaki tekil bir bağlantıyı tanımlamıştır. Sherrie Levine’nin, Walker Evans’ın fotoğraflarını fotoğraflamasından neredeyse iki yüzyıl önce Schlegel Kardeşler, romantik şairlerin gündemine klasik şiirleri yeniden şiirleştirmeyi getirmişlerdi. Bu arada gerçeküstücüler, mutlak arzunun ve hayalin en kişisel ifadelerinin, kullanım dışı malların geri dönüşümüyle ya da eski dergi ve kataloglardaki illüstrasyonlarla çakışabileceğini göstermişlerdi. Mutlak ve kişilerüstü olan yazar, herhangi bir nesneyi kapsamına alabilen bir sanat mirasını emrine amade kılandı.

Böylelikle sanatsal sürecin kişilerüstülüğüyle öznelерinin farksızlığı arasında, sıradan yaşamdan ödünç alınan bir dayanışma olduğu onaylanmıştır. Walter Benjamin, anonim görüntüleri sahiplenmek adına resim yapmaktan vazgeçilmek suretiyle fotoğrafın nasıl bir sanat haline geldiğini göstermiştir. New Havenlı küçük balıkçı kadın fotoğrafının, David Octavius Hill’e büyük resim kompozisyonlarından daha çok şan şöhret getirdiğini de söylemiştir. Fotoğraf böylelikle Flaubert’le birlikte, alelade bireylerin dilinin, hayallerinin ve hayatının dizginlenmiş kişilerüstülüğüyle, bir kitabın yalnızca üslubuyla desteklenen mutlaklığını asimile eden yazınsal bir devrimin dümen suyuna yerleşmiştir... Sanat kültürü anonim ihtişasının olumlanmasıyla doğmuştur.

Bir anlamda çağdaş sanat performanslarının ve enstalasyonlarının, nihai sonuç olarak yaratımın kişilerüstülüğünü ve malzemenin farksızlığını getirdiğini söyleyebiliriz. Böylelikle, Sophie Calle tarafından otel odalarından çalınan görüntüler, aynı zamanda *Oda Hizmetçisi'nin Günlüğü*'nün<sup>60</sup> çağdaş bir versiyonu ve daha geniş anlamda, herhangi birinin hayatına girmenin romanesk rüyası olacaktır. Ancak belki de bu görünür sonuç, yazar kavramını genellikle anlatılandan farklı olarak altüst eden, tersine çevrilmiş kavramı şeylerin bayağılığı ve yeniden üretimlerin sonsuzluğu içinde yok eden değil de, tam aksine fikrin kişisel mülkiyetine yaklaştıran bir mantık gizler. Flaubertci mutlak yapıt düşüncesi romancıyı, kelimelerinin ihtişamını dünyanın bayağılıklarını yeniden üretmesiyle özdeşleştirme yükümlülüğü altına sokmuştur. Çağdaş sanatçı fikriyse, aksine, gerçekleştiriminin üzerinde keşif uçuşu yaparak geri planda kalır. Christian Boltanski'nin, sergi salonlarını kaplayan anonim fotoğrafları duvara bizzat sabitlemesi gerekmez. Lawrence Weiner'in de kısa süre önce bir sergiye katkı olarak yaptığı, sözde maddesel olmayan minik deliği müze duvarına açmak için tüfeğini almasına gerek yoktur.

Öyleyse kaybedilen ne yazarın kişiliğidir ne de yapıtın maddeselliği. Bu kişiliği, bu maddesellik içinde değişime uğratan yapıttır. Sanatın fikre doğru çekilmesi, yapıtın maddi gerçekliğini feshetmez. Fakat söz konusu gerçeklik kişilerüstü yapıtın paradoksal mülkiyetini, bir mucidin patentinin mantıksal mülkiyeti haline getirme eğilimindedir. Çağdaş yazar bu anlamda, herhangi bir yazarın hiç

60 Octave Mirbeau, *Oda Hizmetçisinin Günlüğü*, çev. Sevgi Türker Terlemez, Ayrıntı Yayınları, 2004.

olmadığı, tam manasıyla bir mülk sahibidir. Böylelikle sanatın kişilerüstülüğü ve malzemesinin kişilerüstülüğü arasındaki anlaşma bozulur. Sanatın kişilerüstülüğü fikir mülkiyetine yaklaşırken, malzemenin kişilerüstülüğü ise görüntü mülkiyetine doğru ilerleme eğilimindedir.

Fotoğrafçılar nesiller boyu büyük şehirlerin sokaklarında, banliyö festivallerinde ya da popüler plajlarda, günlük uğraşları ya da anonim kişilerin sıradışı zevklerini yakalayarak sanat yapmışlardır. Bugünse söz konusu anonimler, sanatı ölümsüzleştirmek yerine kendilerini tanıtmaya, kendilerinden çalınan görüntü mülkiyeti üzerinde daha elle tutulur biçimde hak iddia etmeye çağrılmaktadır. Mülkiyet, maddesel olmayan ağın içinde çözünmez. Aksine, sanatın konusuna girmesi muhtemel her şeye mührünü vurma ve sanatı fikir sahipleriyle görüntü sahipleri arasında bir müzakereye dönüştürme eğilimindedir. Kuşkusuz iki mülkiyeti birbiriyle çakıştıran otobiyografinin, günümüz sanatında bu kadar yer tutması bu yüzdendir. Böylece yaşamlarının ve fikirlerinin bitmek bilmeyen güncesinden başka bir şey yayınlamayan o yazarlar, Cindy Sherman gibi kendi görüntülerine ya da Nan Goldin gibi yakınlarının mahrem sahnelerine ayrıcalık tanıyan o fotoğrafçılar, Nanni Moretti gibi çalışmalarını kendi yaşam günceleri etrafındaki döneme sıkıştıran o sinemacılar, Mike Kelley ya da Annette Messager gibi sanatlarını dünyadan aşırıddıkları nesne ve görüntülerden ziyade fantezilerindeki peluş oyuncaklarla canlılık kazandıran o enstalasyon sanatçıları aklımıza gelir.

Bu durumda mükemmel yazar, salt kendisine ait olanı, kendi görüntüsünü sömüren kişidir. Yazar, Mallarmé'nin sözünü ettiği "tinsel aktör" değil, kendi görüntüsünün

aktörü olacaktır artık. Aktörün sanatı daima simülakrın gerçekliğı dönüştüğü bir sınıra yönelir. Kendi yüzünü fiziken yeniden şekillendirmek için çalışan ORLAN bu bakımdan zamanımızın tipik sanatçısıdır. Evrensel dijitalleştirme çağında, Mallarme'in söz ettiğı "ölüm" hâlâ canlı görünmektedir. Hatta biraz fazla canlı.

## Amnezinin Mantığı

Haziran 2003

“Hafızam pes ediyor,” diye başlıyordu François Truffaut’un, *Jules ve Jim* filminin simgesi haline gelen şarkı. Şarkıdaki kız sevgilisinin göz rengini ve ismini hatırlamıyordu: “Mavi miydi gözleri? Gri miydi?” “Adı şeydi, şeydi adı... Neydi adı?”

Kişinin kendi dışındaki bir varlığın duyuşsal özelliklerinin unutulması, genellikle tehlike barındırmayan bir hafıza bozukluğu olarak geçer. Daha vahim olansa, cümlelerin sonuna geldiğinde başlangıçta ne demeye niyetlendiğini ya da varış limanında neden yolculuğa çıktığını hatırlamamaktır. Bundan da vahimi ise ne dediğini ve ne yaptığını unutmaktır.

Bu amnezi, güncel konularımızın merkezindedir. Bir yıl boyunca her gün yirmi dört saat, George Bush ve danışmanları, cumhuriyetçi ve demokrat temsilciler, bir grup gazeteci, uzman ve her türden danışman, Irak liderinin elinde bulundurduğu kitle imha silahları yüzünden duydukları ve bizim de duymamız gereken korkuyu ifade etmek için CNN, Fox ve benzeri ekranlarda art arda boy gösterdiler. Bununla beraber, bu silahların sahibini etkisiz hale getirmek için gönderilen ordular hedeflerine yaklaştıkça, başlangıçtaki amaç unutulmuş görünüyordu. Askerlerin geçtiği yerlerde kitle imha silahlarına rastlanmamıştı: Zaman aynı kanalları kullanarak konuşmanın zamanı değildi çünkü bu kanallar, herhangi bir kitle imha

silahına rastlamamaktan kaynaklanan, var olmayan bilgi hakkında ne olup bittiğini anlatmakla pek meşguldü.

Kesintisiz bilgi, yalnızca bilgiyi oluşturan konudan yani günün 24 saati hissedilen ve ifade edilen tehdit ve tehdide cevaben gerçekleştirilen müdahaleden söz edilmesidir. Tehdidin nedenini hatırlamak ve müdahalenin de bunu doğrulamasını talep etmek için vakit bulmak ne mümkün? Kitle imha silahlarına sahip kişinin onları kullanmayı unuttuğuna ya da saldırıya uğrarken onları saklamakla meşgul olduğuna hayret etmeye vakit bulmak ne mümkün?

Buna, kitle imha silahlarına sahip olunduğunu varsaymanın, mutlak surette kesin bir gerçekliğin, yani Irak'ın bir diktatör tarafından yönetilmesinin yanında ikincil bir şey olduğu şeklinde yanıt vermek mümkündür. Müdahalenin nihai meşruiyeti, diktatörün silahlarını bertaraf etmekten çok, halkına diktatörlüğün aksini, yani demokrasi ya da özgürlük denen şeyi bahşederek sağlanmıştır.

Özgürlüğün diktatörlüğe tercih edileceğini kabul etmekte zorlanmayız. Zorlanacağımız şey, bu özgürlüğün neyi içerdiğini ve onu köleliğe tercih etmenin kime düştüğünü bilmektedir. Başkalarına özgürlük getirme zahmetine katlananlar, özgürlüğün gücünün "kötülük mihveri"nin karanlığını ortadan kaldırmaktan ibaret pozitif bir iyilik olduğunu varsaymalıdır. Ne var ki, Bağdat'ın yağmalanması hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, *Özgür Irak Operasyonu*'nun beyni olan Amerikan Savunma Bakanı şu müstesna cevabı vermiştir: Özgürlük bileşenlerine ayrılamaz, dolayısıyla özgürlük hata yapma ve suç işleme özgürlüğüdür aynı zamanda.

Sorun şu ki, Iraklılar –ve diğer insanlar– böyle bir özgürlükten hiçbir zaman mahrum kalmamışlardır. Bu hesaba göre, diktatör de saraylarını soyan yağmacılar kadar

suç işleme ya da kitle imha silahı bulundurma konusunda özgürdür. Bu nedenle, bahsedilen bu özgürlüğün iyilik ile kötülük arasında seçim yapan özgür iradede farklı anlaşılması gerekir. Bu özgürlük, bir halkın kendini yönetme olasılığını oluşturan pozitif iyilik olarak anlaşılmalıdır. ABD ordularının Irak halkına, onları diktatörlerinden kurtararak getirmesi de bu iyiliktir. Tabii ki bunun için, bir devletin başka bir devletin işlerine karışmasını yasaklayan uluslararası hukuk kuralının üstüne bir çizgi çekmek gerekmiştir. Bu engel en başta çekine çekine, “insani müdahale hakkı” adı altında aşılmıştır. İnsani yardım örgütleri tarafından ilkin imha edilme tehlikesi altındaki halkları kurtarmak için talep edilen bu hak, büyük güçler tarafından alelacele sahiplenilmiştir. Uluslararası hukukun geleneksel kuralları üstün bir hakla, mutlak haksızlık kurbanının mutlak hakkıyla karşı karşıya kalmıştır. Mutlak haksızlık kurbanı, hiçbir şekilde hakkını savunma imkânı olmayan kişidir. Kuşkusuz, her tür kurala üstün gelen bu hak yalnızca başkaları tarafından kullanılabilir; yani yabancı bir müdahale ordusu tarafından.

Bu istisnai hak nasıl kural haline gelebilir? Bunun gerçekleşmesi için politik özgürlükten yoksunluğun, adalet sağlayıcının müdahalesini haklı çıkaran mutlak tehlike durumuyla özdeşleştirilmesi gerekir. Ancak politik özgürlük yokluğunun verdiği azabı gerekçelendirmek –her iki durumu tanımlamak ve müdahaleyi meşrulaştırmak adına ortaya öyle bir azabın olmadığı öne sürülmezse–evinin yandığını ve ailenin ortadan kaldırıldığını gördükten sonra sokaklara atılmayı gerekçelendirmekten daha zordur. O halde diktatörlüğün iyi bilinen sonucu nedir, diye sorulacaktır. Sonuç, köleleştirilmiş insanları özgürlüğün tadından ve dolayısıyla, ondan mahrum kaldıklarında çekecekleri azaptan uzaklaştırmak olacaktır. Özgür-

lükleri üzerine hak iddia etmenin söz konusu imkânsızlığı da, başkalarını onlara özgürlüklerini silah zoruyla da olsa geri vermek zorunda bırakan mutlak azaptır bu durumda.

Tartışma burada biraz incelikli hale gelir ve onu ele alma sorumluluğunu, Fox News konuşmacılarından ziyade filozoflar üstlenir. Çatışmanın arifesinde bir Fransız filozof *Le Monde*'da, halklara kendilerine rağmen özgürlük armağan edilip edilemeyeceğini soran bu pişmanlık bilmez pasifistlere saldıran bir günce yayınlamıştı.<sup>61</sup> Halklara ne istediklerini sormayalım, diye karşılık veriyordu. Cevap bizim için oldukça bilindik. Étienne de La Boétie, *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*<sup>62</sup> başlıklı kitabını yayınladığı 1576 yılından beri, insanların istediği şeyin temlik olduğunu biliyoruz: Tüketim, din, semboller; neyi temlik etmek istediklerinin önemi yok. Hep bunu istemişlerdir ve isteyeceklerdir. Madem öyle...

Madem öyle ne? Sorun da burada. Bu olumlamadan gerçekten her türlü sonuç –ve de tersi– çıkarılabilir. İlk sonuç: Temlik etmek istediklerine göre, başlarına bir efendi tayin edilmesi gerekir. İkinci sonuç: Özgürlüğü, özgürlükten tekrar feragat etmek için kullanacak olsalar bile, kendilerine rağmen özgürleştirilmelidirler. Üçüncü sonuç: Özgürlüklerinden her halükârda feragat edeceklerse, hiç olmazsa en iyi, en özgür efendilere temlik etmelidirler. Halkların köleliğe ilişkin evrensel tercihi-ne rağmen, onlara kendi özgürlüğünü dayatmayı vazife edinmiş bu insanların nereden çıktığı elbette belirsizliğini korumaktadır.

61 Robert Redeker, “Les néo-pacifistes en guerre... contre la paix”, *Le Monde*, 26 Mart 2003

62 Étienne de La Boétie, *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*, çev. Mehmet Ali Ağaoğulları, İmge Kitabevi, 2016.

Bu durum felsefede sonucu belirsiz muhakeme olarak adlandırılır: Böyle bir muhakemede öne sürülen öncüllerden herhangi bir sonuç çıkarılabilir. Belirsiz muhakeme, amnezi politikasına mahsus sarmalı tamamlar. Fetheden, ne arayacağını unuttur. Gazeteci, ona aradığını bulup bulmadığını sormayı unuttur. Mazlumlara *manu militari*<sup>63</sup> getirilen özgürlüğü yücelten politikacı, halkları kendilerine rağmen mutlu etmeyi isteme olgusunu onlarca yıldır totalitarizme özgü diye adlandırdığını unuttur. Filozof, yürüttüğü argümanının orta yerinde, argümanından tüm sonuçların denkliği dışında hiçbir sonuç çıkarılamayacağını unuttur.

Günümüz rahatlıkla amnezi çağı olarak tanımlanmaktadır. Bu konuda genellikle yeni bellek ve iletişim teknolojilerini suçluyoruz. Sınırsız şimdiki zamanını ve simülasyondan ayırt edilemeyen gerçekliğini dayatarak bizleri unutkan kılan, televizyon, internet ve iletişim saltanatıdır diyoruz. Ancak bu, teknolojiye işleyebileceğinden daha fazla suç yüklemektir. Bilgi makineleri, efendileri onlardan ne iletmelerini istiyorsa onu iletirler. Bu nedenle açıklamayı daha ziyade efendilerin cephesinde aramak gerekir. Bu sürekli amnezi ve muhakemenin belirsizlik içindeki bu yitimini dayatan, politikanın sınırsız gücünün katışıksız uygulamasının içinde özümsemesidir. Global iktidarın mantığı, tüm farklılıkların ortadan kaldırıldığı bir ayırt edilemezliktir zira bu hükümetin tek meselesi, sonsuz olduğu varsayılan bir kötülükle öncesi ve sonrası olmayan bir terördür.

“Sınırsız adalet” kısa bir süre önce, o zamana kadar adaleti sınırlayan tüm bu ayrımların yok oluşunu kutsayan isim olmuştu: Şahsi intikam ve kamusal yaptırım, sa-

63 Asker eliyle, yaka paça. (ç.n.)

vaş ve polis operasyonu, politika, hukuk, ahlak ve din, iyiliğin kötölüğe karşı sonsuz savaşında aynı şekilde yutulup gitmişlerdi. Gücün belirsizliği, artık kendi saltanatını zamansal farklılıkların ortadan kaldırılmasıyla, öncenin ve sonranın neden ve sonuçtan ya da araç ve amaçtan artık ayırt edilemediğı, kesintiye uğramayan şimdiki zamanın saltanatına genişletmektedir.

Evvelce gücün kendini meşrulaştırmak için gereken gerçekleri ve argümanları her zaman bulduğu söylenirdi. Bugün aşırı gücün yayılmasına eşlik eden, daha ziyade gerçeklerin unutulması ve muhakemenin sonuna varmanın imkânsızlığıdır. Bunun nedeni sadece, bunların gücün isteklerine daha iyi hizmet etmesi değildir. Belki de daha radikal anlamda ne istediğini artık hatırlamamak ve hatırlayabileceğı zamanı da yok etmek sınırsız güce mahsustur.

## Güvensizlik Prensibi

*Eylül 2003*

ABD hükümetinin Irak'a yaptığı muzaffer hareketin öngörülemeyen sonuçlarıyla karşı karşıya kaldığı bu 2003 yazında, Fransız hükümeti bir ay içinde on binden fazla insanı öldüren bir başka beklenmedik düşman olan sıcak hava dalgası nedeniyle suçlanıyordu. Irak'ın politik-askeri cehennem ateşiyle, Fransız yazının sıradışı zorlukları arasında ne tür bir ilişki vardır? Bu ilişki, gelişmiş olduğu söylenen devletlerde güvenlik konusu haline getirme takıntısının oynadığı gitgide kitleselleşen rolün altını çizmek şeklinde açıklanabilir.

Beyan edilene göre Irak hareketinin amacı, elinde Batılı devletleri bir saatten daha kısa bir sürede vurabilecek kitle imha silahları bulunduran bir haydut devletin oluşturduğu tehdide yanıt vermektir. ABD'li ve İngiliz yöneticilerin, vatandaşlarının bu savaşa destek çıkmaları için savrulan tehdit masalına gerçekten inanmış olmaları pek ihtimal dahilinde değildir. Olmadığını bildikleri bir tehdide karşı, neden böyle bir savaşa ihtiyaç duyduklarıysa belirsizliğini korumaktadır. Günümüzdeki her tür çatışmanın ardında bir petrol meselesi gören geleneksel ekonomik açıklamayla yetinmememiz halinde, sorunun koşullarını belki de tersinden okumak gerekir. Savaş gerekliyse, bunu nedeni gerçek ya da hayali bir güvensizlik durumuna tepki vermek değil, devletlerin işleyişi için gereken bu güvensizlik duygusunu korumaktır.

Toplumlar ve hükümetleri arasındaki ilişkiye dair en yaygın analizler göz önüne alındığında bu, saçma görünebilir. Bu analizler çağdaş kapitalist devletleri, metaların ve iletişimin akışıyla gücü senkronize bir şekilde gittikçe seyreltilmiş ve görünmez hale gelmiş devletler olarak tanımlar. Gelişmiş kapitalist devlet, kitlesel demokratik toplum içinde gücün kolektif pazarlığı ve zevklerin bireysel pazarlığı arasındaki sancısız bir ayarın otomatik uzlaş ı devleti olacak; çatışmaların hararetinin düşürölmesi ve değerlerden vazgeçilmesi işlevi görecektir.

Silahlar üzerine yeni hengâmeler, Tanrı ve bayrak için tekrarlanan ilahiler ve devlet propagandasının en ağır yalanlarının geri dönüşü, açıkças ı bu egemen bakış açısı hakkında şüphe uyandırmıştır. Metaların sınırsızca hüküm sürdüğü Reagan sonrası ABD ve Thatcher sonrası İngiltere’de en uygun uzlaş ı biçimi yönetsel devlet değil, koruyucu polis devletinin etrafında toplanan bir toplumun korkusuyla pekiştirilen bir uzlaş ı biçimidir. Uzlaş ının yanılsamaları ortaya serilirken, uzlaş ı devleti hâlâ toplumsal huzuru korumak adına servetin yeniden dağıtılmasının asgari biçimleri üzerinde çalışan hakem devlet geleneği kapsamında düşünölmekteydi. Oysa devletin sermaye yasasını serbest bırakmak için toplumsal düzenleme işlevlerinden kurtulma eğiliminde olduğı noktada, uzlaş ı görünürde daha arkaik bir çehreye bürünmektedir. Uzlaş ı devleti, tamamlanmış haliyle yönetsel devlet değil, kendisini özünün katışksızlığına yani polis devletine indirgemiş devlettir. Devlet propagandasını desteklemek için devlete ait olması bile gerekmeyen medyanın da yardımıyla, bu devleti ve devletin çıkarlarını destekleyen duygu toplumu, korku toplumdur.

ABD hükümetinin “eski Avrupa” ile çatışması, pekâlâ iki uzlaş ı devletinin karşılaştırıldığı bir çatışma da olabilir

ve daha “gelişmiş” olan, bizim düşündüğümüz olmayabilir. Güvensizlik, Kötülük mihverine karşı yürütülen büyük haçlı seferine kıyasla daha bölük pörçük ve hatta daha dolambaçlı şekillerde olmak üzere, zaten eski Avrupa’da da gündemdedir. Böylece Fransa’daki son cumhurbaşkanlığı seçimleri, birbirine rakip güvensizlik biçimleri arasında tekil bir mücadele –ya da tekil bir suç ortaklığı– olarak sunuldu. Aşırı sağın adayı bütün söylemini göçün yarattığı güvensizlik temasına oturtmuştu. Merkez sağın adayı, bu güvensizliğe karşı etkili bir şekilde savaşabilmenin tek yolunun göç olduğunu beyan etti. Son olarak solun adayı, sağın imdadına yetişip onu bu güvensizliğin en büyük sebebi olan totaliter vebaya karşı son demokrasi kalesi olarak gösterdi.

O zamandan beri, tehdit altındaki demokrasinin savunulması ve tehdit oluşturan güvensizlikle mücadele, Fransız hükümetinin devletin ve ülkenin “modernleşmesine” yani devletin toplumsal yükümlülüklerinin hafifletilmesine öncelik vermesiyle daha ihtiyatlı yürütülmeye başlandı. Fakat güvensizlik bu suretle yeni bir çehre kazandı. Ağustos ayı boyunca hükümet, öngörüsüzlük nedeniyle binlerce yaşlı insanı istisnai bir sıcak hava dalgasında telef olmaya terk etmekle suçlandı. Hükümet kendini uysalca savunup bu ihmalin koşullarına ilişkin bir de soruşturma başlatınca, yağmur yağdırıp havayı güzelleştiremese de, en azından ısı değişimlerinin nüfusun farklı kesimleri açısından doğuracağı sonuçları öngörmenin kendisine düştüğüne ilişkin fikri de tasdik etmiş oluyordu.

Burada yine görünüşte paradoksal ve aynı zamanda mantıklı bir durumla karşı karşıyayız. Hükümet, doğru liberal doktrine göre, vergileri hafifletmek, kamu sağlık

harcamalarını azaltmak ve geleneksel sosyal güvenlik sistemlerini kısmak için çalıştığında, kendini iklim değışikliklerinin neden olabileceğı tüm kazalardan sorumlu görür. Devlet, sağlığımız için daha azını yaptığında, hayatımız için daha fazlasını yapmaya karar verir.<sup>64</sup>

Bu değışikliğın hükümet harcamalarını önemli ölçüde azaltacağı kesin değildir. Değışen, daha ziyade bireylerin devletle olan ilişkisidir. Daha düne kadar tüm resmi marşlar, sosyal koruma sistemleri tarafından sağlanan temkinli “ayrıcalıklara” karşı, sorumluluğın ve bireysel risk almanın faydalarını seslendiriyordu. Oysa bugün sosyal güvenlik sistemlerinin zayıflamasının, bireyler ve genel anlamda güvenlikten –yani birçok farklı şekilde baş gösteren tehditlere karşı her tür güvenlikten– sorumlu bir devlet gücü arasında yeni bir ilişkinin kurulması anlamına geldiğı de açıkça görölmektedir. Terörizm ve siyasal İslam gibi, sıcak ve soğuk da birer tehdittir. Bu Fransız yazından geriye kalan, sıcağın da kendi içinde bir tehdit oluşturduğu fakat ona karşı yeterince önlem alınmadığı duygusu olacaktır. Bu, tehditlere karşı yeterince korunmadığımız, dolayısıyla bildiğimiz ve henüz şüphe etmediğimiz tehditlere karşı gitgide daha fazla korunma ihtiyacı içinde olduğumuz duygusudur.

Halklarının korunması konusunda hükümetlerin kabul ettiğı ya da suçlandığı hatalar ters etki yaratmaktadır. Onlar iyi korumayarak, bizi her zamankinden daha iyi

64 O zamandan bu yana bunun daha bir çarpıcı örneğı de Terri Schiavo davasıyla ortaya koyulmuştur: ABD Kongresi, vergi indirimleri ve sosyal yardım sistemi reformu döneminin ortasında bir hafta sonu, bir yapay besleme tüpünün yeniden bağlanması düzenleyen istisnai bir yasayı oylamak üzere acilen toplanmıştır.

koruyacaklarını ve bizim de onların etrafında birbirimize her zamankinden daha fazla kenetlenmemiz gerektiğini kanıtlarlar. ABD hükümetinin, halkını uzun uzadıya tasarlannmış bir saldırıya karşı koruyamamış olması, görünmez ve her yerde mevcut bir tehdide karşı önleyici koruma misyonunun olduğunu fazlasıyla kanıtlar. Tehlikelerin önlenmesi bir şeydir, güvensizlik duygusunu yönetmek başka bir şey ki o noktada devlet daima daha uzman olacaktır zira gücünün ilkesi belki tam anlamıyla budur. Hâkim düşünceye göre güvenlik mantığının gelişiminin sebepleri, yoksulluk nedeniyle fanatizme ya da teröre itilmiş dezavantajlı toplulukların, gelişmiş topluluklar için tehlike arz eden ve savunma refleksine yol açan tepkisel tutumlarıdır. Ancak hiçbir şey mevcut askeri hareketlar ve polis hareketlarıyla güvenlik düzenlemelerinin zengin ve fakir arasındaki gelişmiş ülkeler için kalıcı tehdit arz eden uçurumu azaltmaya yol açtığını göstermez. Irak'tan sonra İran işgal edilirse, zengin ülkelerin güvenliğini tehdit eden yaklaşık altmış "haydut devlet" daha olacaktır.

Her şeyden önce güvensizlik, ülkelerimiz için bir dizi gerçekten çok daha fazlası, kolektif yaşamı yönetmenin bir yoludur. Terörizmden sıcak hava dalgasına kadar her tür tehlike, risk ve felaketin gündelik medyatik yönetimi, tıpkı felaket söyleminin entelektüel çalkantısı ve daha az kötünün ahlaki doğruluğu gibi, güvensizlik temasının kaynaklarının sınırsız olduğunu göstermektedir. Irak harekâtına karşı çıkan entelektüel düşünce, öngörüsüzlükleri nedeniyle iklimsel, ekolojik, sıhhi ve diğer felaketlere sebebiyet vermeye müsait ülkelerin hükümetlerini yok etmeyi amaçlayan operasyonlara bu kadar karşı çıkmazdı kuşkusuz. Güvensizlik hissi, geçici koşullardan kaynak-

lanan arkaik bir gerginlik de ğ ildir. Bu his, devletleri ve dünyayı yönetmenin bir yoludur; süreklili ğ ini sa ğ layan koşulları da döngüsel olarak yeniden üretebilmekte ve yenileyebilmektedir.

# Yeni Kötülük Kurguları

Kasım 2003

Kötülük, iyi durumda. Kötülük mihverine karşı verilen Bushçu mücadelenin mizanseninin gölgesinde şimdi pek çok kurgu, haçlı seferinin tersini sahnelemeye giriyor: dünyanın her yerinde ölüm tacirlerini kovalayan ABD'nin, onları evinde, akçaagaçların sıralandığı geniş caddelerin, modern ve keyifli liselerin tam ortasında, onurlu vatandaşlara ya da diğerlerine benzeyen gençler halinde bulmaları gibi.

Kötülük şiddet değildir. Şiddet çeşitli şekillerde ehlileştirilmiştir. Bir anlamda salt yoğunluğu bakımından ele alınabilir: Bu yüzden gümbür gümbür patlamalar, kan gölleri, alevler içinde yıkılan binalar, tıpkı desibel tufanları ya da çarpıcı kamera hareketleri gibi, nasıl girdiyseniz öyle çıktığınız gösterinin hazzını oluşturan yoğunluklardır sadece. Demek ki bu taraftan bakınca, şiddetin vahim bir sonucu yoktur. Diğer taraftan da şiddet, tersine, nedenler elverişlidir. İyisi vardır, kötüsü vardır. Bir zamanlar sinemada, polisler, şerifler ya da *freelance* adalet sağlayıcılar, yalnızca kendi hırslarının yasasına uyanların şiddetine karşı, müşterek hukuk ya da ahlakın şiddetini çekinmeden uygulamışlardır.

Dünya sahnesinde, dengelenmiş bir biçimde, aynı türden bir karşıtlık bulunmaktadır: Sartre ve Frantz Fanon döneminde, baskı kuran şiddetle özgürleştiren şiddetten söz edilmiştir. İkisinin arasındaki fark ortaya koyulabildiyse, bunun nedeni şiddetin nedenlerinin tayin

edilebilmesi ve daha gizli bir ş iddete, düzenin ve mülkün ş iddetine atfedilebilmesidir. Bu noktadan hareketle, adalet için gerekli olan sertliğ e ilişkin politik senaryolar ya da ş iddetlerin çatış masına ilişkin estetik senaryolar oluşturulmuştur.

Açıkças ı bu senaryolar bugün kuş ku uyandırmaktadır. Michael Moore'un *Benim Cici Silahım*<sup>65</sup> adlı belgesel filmi kendi yöntemiyle bunu kanıtlamaktadır. "Suç vardır çünkü herkesin satın alabilece ğ i silahlar vardır," iddias ı iki mantık arasında havada kalmaktadır. Eski mantığ a göre, nedensel ş emayı tamamlamak için yalnızca bir lobi grubuyla Amerikal ı eril idealin çıkarlarının çatış masını de ğ il, her şeyin satın alınd ı ğ ı bir toplum gerçe ğ iğ inin ta kendisini sorgulamak gerekir. Nedenler zincirinin durdurulması, elbette, böylesi bir mülkiyetin eleştirisinden ziyade, tehlikeli ürünlere ilişkin düzenlemeyle ilgilenen solcu bir bilincin çağ daş biçimlerine karş ılık gelir. Ancak aynı zamanda ş u ya da bu ölümcül eylemin sonlu gerçe ğ ini, kötülü ğ ün sonsuz gerçe ğ ine havale eden başka bir nedensellik biçimine de yer açar.

Kötülü ğ ün özelli ğ i aslında yalnızca, indirgenemeyen başka bir kötülük pahasına düzeltilebilmesidir. Bize genel olarak kötülükten, bilhassa da Amerikan kötülü ğ ünden söz eden üç yeni filmde -*Dogville*, *Gizemli Nehir*<sup>66</sup> ve *Fil*-<sup>67</sup> ortak bir özellik mevcuttur: Bu filmlerde kanun ya tamamıyla yoktur (*Fil*) ya da kötülü ğ ün suç orta ğ ıdır; kurban ı acı çekmek üzere görevlendirir ve iş kencecileri cezalandırma sorumlulu ğ unu da haydutlara verir (*Dogville*); dürüst aile babası/gangster/adalet sağ layıc ının su-

65 *Bowling for Columbine*, yön. Michael Moore, 2002,

66 *Mystic River*, yön. Clint Eastwood, 2003.

67 *Elephant*, yön. Gus Van Sant, 2003.

çunu cezasız bırakır (*Gizemli Nehir*). Kuşkusuz *Dogville*, iki mantık arasındaki uçurumu en iyi gösteren filmidir ki bu aynı zamanda iki dönem arasındaki uçurumdur. Sinemanın kurgusal alanını tiyatronun gerçek alanına yaklaştıran soyut mizansen, kıssadan hisseli birçok masal gibi işlev gören ve küçük sahnelerden oluşan kompozisyonu, üst sesin mesafe koyucu rolü, Lars von Trier'in önümüze getirdiği ibretlik hikâyenin teatral kökenini anımsatmaktadır. Bu mizansen ilkeleri Brecht'in "epik tiyatrosundan" miras kalmıştır. İyilik yapmak isteyen ama yapamayan mavi gözlü genç kadının hayal kırıklıklarının öyküsüyle, çok güçlü bir biçimde *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı*<sup>68</sup> çağrıştırılmaktadır. Bundan da aynı sonuç çıkmaktadır, yani kötü bir dünyada iyilik yapmanın imkânsızlığı ve şiddetin gerekliliği. Ancak benzerlik bu noktada son bulur. Chicago'nun kapitalist spekülasyonu ve işçilerin sefaleti ya da isyanı yerine, *Dogville*'de kırsal Amerika'nın herhangi bir ücra köşesinde, toplumsal hizmetler ve iyi insanlar arasında kötülüğün sıradanlığı söz konusudur.

Öyleyse yeni Jeanne d'Arc, insanların günahlarına kefaretiler olarak hayatını ortaya koyan ve sınıf mücadelesinin dünyevi gerçeklerini keşfeden bir İsa parodisi değildir artık. Toplumun en küçük ve en sakin hücrelerinde ötekinin maruz bırakıldığı sömürü ve aşağılanmayı tadan, Başka Yer'in elçisi (ve kendisi de lütuf olan) Grace,<sup>69</sup> Dostoyevski'ye özgü mesihvari bir figür halini alır. Özellikle Küçük Jason'ın sapkınlığıyla somutlaşan kötülüğe hiçbir mücadele çare olamaz: Jason'ın, Grace'den sevginin ispatı olarak kendisine atmasını istediği şaplak, son-

68 Bertolt Brecht, Bütün Oyunları Cilt 4, *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı*, çev. Yılmaz Onay, Mitoş Boyut, 1999.

69 Grace, lütuf, inayet anlamına gelir. (ç.n.)

radan Grace'i suçlamak için kullanılır. Filmin bitiş jeneriğini oluşturan fotoğrafların, belirsizlikleri içinde şahitlik ettikleri de budur: Walker Evans, Dorothea Lange ve diğer fotoğrafçıların fotoğrafları, Büyük Buhran dönemine ve sanatçıların toplumsal angajmanlarına tanıklık eder.

Bu karelerin artık adalet sağlayıcılardan yoksun toplumsal bir adaletsizliği hatırlatmak için mi yoksa James Agee ve Walker Evans'ın *Let Us Now Praise Famous Men*'inin [Haydi Ünlü İnsanları Övelim], kırsal Amerika'nın o küçük canavarları haline geldiğini ima etmek için mi orada olduklarını bilmiyoruz. Ama kesin bir şey vardır: Grace'in karşılaştığı kötülükle ilintili olan artık toplumsal mücadele değildir. İyilik yapma isteğı de bundan böyle ışık tutulacak bir saflık değil, cezalandırılması gereken bir kibirliliktir. İntikamı kendine saklayan Tanrı, Grace'in babası, insanlığa radikal temizlikle adalet sağlayan gangsterler kralıyla özdeşir.

Bu kötülük ve adalet vizyonu insanları çileden çıkarmıştır – yalnızca Amerikalıları da değil. Cannes Film Festivali'nin başkanı, hümanist duygulardan bu kadar uzaklaşan bir filme ödöl verilmesinin mümkün olmadığını açıkça belirtmiştir. Diğer taraftan *Gizemli Nehir* kuşkusuz Cannes jürisinin zihnindeki hümanizm kriterlerini karşılamaktadır. Fakat bu bize "hümanizmin" de değiştiğini gösterir. Hümanizm bir zamanlar, dünyayı insan zayıflığının izin verdiği ölçüde adil bir düzene koyacak insani kapasiteye olan inançtı. Bugün ise, böyle bir adaletin imkânsızlığını ifade etmektedir. Adil olma lüksünü karşılayamayacak kadar suçluyuz, filmin sonunda cezasız kalan katil ve onun sırrını saklayan aynasızın karşılıklı jestlerinden bu anlam çıkmaktadır. Sean ve Jimmy, vaktiyle çekingen Dave'i sokak oyunlarına sürükledikleri için, onu alıkoyup tecavüz edecek sahte polis ve gerçek

pedofillerin arabasına binip uzaklaşmasına izin verdikleri için suçludurlar. Maruz kalınan travmanın tamiri mümkün değildir. Bu tamir edilemezlik mantığının içinde, Jimmy'nin kızının öldürülmesiyle ilgili tüm suçluluk varsayımları yetişkin Dave'in başına patlayacak ve Dave bu aceleye getirilmiş adaletin kurbanı olacaktır.

Filmin bütün yapısı, son otuz yılın Amerikan öncü filmlerinden birinin küçük bir bölümünün genişletilmiş hali gibi görünmektedir: *Bir Zamanlar Amerika*'da<sup>70</sup> Sergio Leone'nin kamerası aciz bir çocuğun gözünden, onu öldürecek katilin kararını okumamızı sağlamıştır. Katilin hazzıyla çocuğun kaçınılmazı bekleyişini, bize çetrefil bir suç ortaklığıyla sunmuştur. *Gizemli Nehir* de aynı şekilde, çok önceden ilan edilmiş bir ölümün uzun süren günce-sidir. Dave'in akvaryumun içindeymişçesine döndüğü –kameranın da onun etrafında döndüğü– gece atmosferinde, Jimmy ve iki adamının el kol hareketleriyle vahşi feryatları ve orgun feveranı, bu öldürme özelinde klasik yanlış kişinin suçlanması senaryosunu, alnında ölüm yazan kurban senaryosu şeklinde altüst eden zihinsel ve algısal manzara oluşturmaktadır. Filmden çıkarılabilecek ders –sahneye koyduğu ve sahnelendiği ders– şöyle özetlenebilir: Hepimiz bir çocuk öldürdüğümüze göre, bu la-yıkıyla yapılabilir. Clint Eastwood, Michael Moore ya da Lars von Trier'in "maniheizminden" kaçındığı için övgü toplamıştır. Daha yakından incelendiğinde bu "mani-heizm yokluğu", kötülük adına adaletsizliğin bu kabulü, kötülük mihverine karşı hüküm süren söylemle türdeşdir. Hepimiz vahşi, hepimiz potansiyel katil olduğumuzdan, adaletin tecellisini kabul etmeliyiz. Ancak aynı nedenden ötürü, adaletin fazla adil olması talebinde de bulunmama-

70 *Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984..

lıyız. Arap şehirlerinin varoşlarında da, tıpkı Boston'un varoşlarında olduğı gibi, sonsuz kötölüğe karşı mücade-  
lenin muhakkak kendi başarısızları ve kurbanları vardır.

*Fil* ise, kendini her çeşit adalet düşüncesi ve nedensel bakış açısının dışında tutar. Clint Eastwood'un "Freudculuğı", tamiri mümkün olmayan travmanın ispatında özömlenebiliyorsa, *Fil*'in Freudculuğı önümüze daha çok psikotik bir çözümleme koyar: Ergenlerin dünyası "masum" bir dünyadır, günahın, kanunun ve otoritenin tamamen noksan olduğı bir dünya. Oğullarının çocuk muamelesi yaptığı içkici ve depresif baba, ebeveyn otoritesinin tek temsilcisidir. Ancak bundan hiçbir psikolojik nedensellik çıkmamaktadır. Özellikle itibarsız babanın oğlu olan John ne suçlu olacaktır ne de kurban. Film boyunca onun varlığı, paramparça olmuş anlatının sürekliliğini sağlayan bir tanığın varlığıdır yalnızca. İki katil de küçük Jason'a kıyasla epey temiz yürekli görünmektedirler. Hiçbir akrabalık bağı psikolojisi ve tasası, hiçbir kötölük teolojisi yitip gitmiş politik ve sosyal uf-  
kun yerini almaz.

Filmin bütün prensibi de buradadır. Clint Eastwood'un ekspresyonist mizanseninin bizi içine yerleştirdiğı travmanın derinliğine karşı Gus Van Sant da, Lars von Trier gibi, mizansenini bir bakış açısının titiz ispatına dönüştüren kavramsal bir soyutlamadan alınmış bir bölüm ortaya koymaktadır. Buradaki bakış açısı şudur: Suçun, nedenlerin yokluğu dışında, bir nedeni yoktur. Mizansen bu yokluğun uzun tezahürüdür. Lise tuhaf bir şekilde boş-  
tur. Katillerin malzemelerini istifledikleri dil laboratuvarı, "kendiyle kavgalı" ergenin geçtiğı spor salonu gibi terk edilmiştir. Salonlar, işin sonunda ölüm saçan gencin, esere bakar gibi seyre dalacağı o boşluğu ortaya koymaktadır. Kamera, arkadan görüntülenmiş bedenlerin nere-

deyse bomboş koridorlarda dönüp dolanmalarını uzun uzadıya takip eder. Bu tutarsız ve çoğu zaman puslu alan, iki ergenin silahlarını sipariş ettikleri ekrana benzemektedir: Ergenlerden biri kendini bir katliam oyunu üzerinden sınarken, diğeri piyanosunun başındaki Beethoven'ı katletmekle meşguldür. Buna karşılık Alex de kaderinde ölüm yazan iki ergenin bakışları arasında, bir video oyunu yarattığı gibi ekranda belirecektir sonunda. Ancak filmin sonu, ölüm yazgısını muallakta bırakacaktır.

Bu muğlak bırakılmış son, filmin tamamında izlenen yöntemi simgelemektedir. Soğuk hava deposunda, askıdaki etlerin ortasında Alex, yalnızca yalvaran seslerini duyduğumuz iki ergene tanınan/dayatılan ebediyet vadesinin tadını çıkarmaktadır. Burada akıllara tabii ki yine Sergio Leone gelmektedir. Ancak çocuk katili çevreleyen askıdaki etler, sinema tarihinde daha da geriye gitmemizi sağlar ve Eisenstein'ın *Grev*<sup>71</sup> filminde sembolik olarak tanıtılmış olduğu, birçok sinemacının açıkça ya da örtük az çok bir görsel saygıda bulunduğu mezbahaları hatırlatır. Ancak burada sembolik anlam (et/kan/şiddet) silinip süpürülmüştür. Geriye bilgisayar ekranının ya da Beethoven'ın "Ayışığı" sonatının soğukluğu gibi, boş koridorlarla boş sınıfların soğukluğunu yoğunlaştıran soğuk hava deposu kalır. Nihayetinde geriye yalnızca sinemanın kendi kendini tanımladığı ad, normallik ve canavarlığın, akıl ve akıl tutulmasının bir dengeye oturduğu bu soğuk hava deposunu kuran yönetmenin sorumluluğu kalır. Filmin son planı da, bütün bunların yalnızca bir filmden ibaret olduğunu söyler bize.

Katillerin mizansenıyla sinemacının birbirine yansır. Sinemacı devreye, katiller gibi, bir kesme prensibi

71 *Strike*, yön. Sergei Eisenstein, 1925.

sokar. Katillerin odasında ve ekranında olduğu gibi sine-  
macının soğuk hava deposunda da, koridorlardaki sonsuz  
dolanmalar ve bitmek bilmez karşılıklı boş sözler –üç kü-  
çük muhabbet kuşunun ya da eşcinsel-heteroseksüel bir-  
liğinin– bloke olmuş, çerçevenlenmiş bir kapanış prensi-  
bine tabidir. Filmden çıkan ders de burada yatar. Kötüye  
tepki veren doğru bir kesme olacaktır bu. “Savaşmayın se-  
vişin,” denmekteydi şiddet zamanlarında. Gus Van Sant  
özelinde de, “Film yapın, katliam değil,” kötülük zama-  
nına uygun bir etiğın ifadesi olurdu. Ne yazık ki, herkes  
sinema yapamaz.

## Suçlu Demokrasi?

Mart 2004

Birkaç ay önce Fransa'da, başlığı merak uyandıran bir kitap yayınlandı: *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique* [Demokratik Avrupa'nın Kriminal Eğilimleri]. Yazar Jean-Claude Milner, demokrasiyi hangi cürümden suçlu bulduğunu okurlarından uzun süre mahrum bırakmamış, felsefe ve dilbilimin, psikanalizin ve tarihin tüm kaynaklarını harekete geçiren bir tanıtılmanın olağanüstü inceliğiyle basit bir tezi doğrulamıştı. Avrupa demokrasisinin içinde barındırdığı suç, düpedüz Avrupa Yahudilerinin imhasıydı. Bu imhayı planlayan Nazi rejiminin tam olarak demokrasi iddiasında bulunmadığını söylemeye gerek yok. Tartışma tamamen tersine dönmüştü: Milner'e göre, 1945'ten sonra demokrasi ilkesine dayanan bir Avrupa'nın inşasını mümkün kılan, önceki yıllarda Nazizmin ilerleyişini engelleyecek unsurları, yani Avrupa'da güçlü bir Yahudi topluluğunun varlığını ortadan kaldırmış olması gerçeği idi.

Doğrulanamayan tarihsel argümanın, şöyle kuramsal bir argümanla desteklenmesi gerektiği açıktı: Modern demokrasinin egemenliği, gücüne hiçbir sınır çizmek istemeyen bir toplumun egemenliğidir. Bu sınırsızlık kendini, özellikle doğa ile yapıntı arasındaki son farkın da ortadan kaldırılması ve eşcinsel çiftlere *in vitro* üretilen çocukların verilmesiyle belli eder. Oysa modern demokratik toplumun sınırsız gücünü soybağının ortadan kaldırılması noktasına getirme eğilimi, ortaya yenilmez bir

düşman koymaktadır: soybağı ve soybağının aktarımı prensibinde birleşen halkı, yani Yahudi halkını. Buradan da pek doğal bir sonuç çıkmaktadır: Hitler, Avrupa Yahudilerini yok ederek demokrasinin gizli rüyasını gerçekleştirmiş ve bunu Avrupa'da hâkim kılmıştı.

Ne kadar aşırı olursa olsun bu tanıtlama, bugünün politik ve felsefi düşüncesinin manzarasına kolayca uymaktadır. Bu manzaranın 1980'lerde büyük dönüm noktasından geçtiğini biliyoruz. O zamana kadar Batılı diye adlandırılan dünya, belli bir demokrasi fikrini hukuksal-politik bir sistem olarak yaşamaktaydı. Kimileri, bu dünyanın evrensel hukuku ve bireysel özgürlükleriyle totaliter baskı arasında bir karşıtlık kuruyordu. Diğerleri ise, evrensel kalıplarının arkasındaki ekonomik sömürü ve sınıf egemenliği gerçeğini ortaya döküyordu. Formel demokrasiye karşı gerçek demokrasi ya da tersine, totalitarizme karşı demokratik insan hakları – manzara işte buydu. Karşıtlık, orta yolu bulmaya da imkân tanıyordu: Gelecekteki gerçek demokrasinin partizanları, formel özgürlüklerin savunulması konusunda kendilerini liberal demokrasinin methiyecilerinden bizatihi daha titiz gösterebilirlerdi. Onlar da kendi açılarından çoğu zaman, demokrasinin zayıflıklarını ya da aşırılıklarını totaliter rejimlerin ilerleyişinden sorumlu tutuyorlardı. Ancak bu fikir, Yahudilerin imha edilmesinin demokratik ilkenin doğrudan gerçekleşmesi olduğu fikrinden oldukça uzakta durmaktaydı.

Böylesine şaşırtıcı bir mantıksal adımın üstesinden gelmek için, politik düşünce manzarasının ciddi ölçüde altüst olmuş olması gerekir. Olmuştur da. Fakat bunun yanı sıra, ilk bakışta paradoksal görünen bir biçim de almıştır. Bir yandan totalitarizm 1980'lerden beri, her zamankinden daha radikal ve ısrarcı bir şekilde kınanmış-

tır. Ancak öte yandan, kınanan totalitarizm ve demokrasi arasındaki ayrım giderek daha müphem bir hal alma eğilimine girmiştir.

Bir yandan Sovyet sisteminin sonuna, komünizmin tüm tarihini inceliklerle hesaplanmış tek bir uzun suç listesi halinde kalın “kara kitaplara” döken özenli bir envanter eşlik etmiştir. Aynı zamanda Nazi soykırımı, yepyeni bir yönden dikkat çekmektedir. Soykırım yalnızca çoğalıp giden tanıklıklarla değil, ölüm kamplarını radikal bir hadiseye dönüştüren bir düşünce akımıyla ifade edilmektedir. Son iki yüzyılın bütün tarihini, bunun ışığında yeniden gözden geçirmek gerekmektedir.

Paradoks da bu noktada ortaya çıkmıştır. Sovyet alternatifinin çöküşüyle, Nazi ve Sovyet suçlarının yeni bilançosunun, Batı demokrasisinin erdemlerine yönelik kırılğan inancı güçlendirdiğine inanılabilir. Ancak hiç de öyle olmamıştır. Bu rejimlerin suçları kamuoyuna duyuruldukça, Batı’nın eski ve demokratik insan hakları methiyecileri dünkü idollerinin aleyhine dönmüşlerdir. Tarihçi François Furet gibi Sovyet suçlarını en ateşli şekilde kınayanlar, bu suçlarda doğrudan Fransız Devrimi’nin sonucunu ilk görenlerdir. Gerçekten de, devrimci “halk hükümetinin” aşırılıkları suçlanabilir ve bu aşırılıklarla, Amerikan liberal devrimi tarafından ilan edilen insan hakları arasında bir karşıtlık oluşturulabilir. Fakat biza-tihi bu haklar şüphe götürür olmuştur. Dönem Daniel Bell’in ardından Amerikan sosyologlarının, kitle bireyciliğinin her tür ortak otoriteyi yıkan zararlarını kınadıkları bir dönemdir. Onların ardından Marcel Gauchet gibi Fransız siyaset bilimcileri, insan haklarını yalnızca otoriteyi değil, aynı zamanda politik toplumun anlamını da yok eden bu demokratik kitle bireyciliğinin açık ifadesi haline getirmişlerdir.

Böylece geleneksel karşıtlıklar yavaş yavaş ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Devrimci yığınların taşkınlıkları, demokratik toplumun egoist ve narsist bireylerinin neden olduğı dağılımla özdeşleşmiştir. Demokratik “ayrışma” ise totaliter felaketle özdeşleşmiştir. Böylece, insan haklarının vatandaş kimliğiyle çıplak hayatın kargaşasından ibaret olduğı ve bunun mantığının da aynı şekilde Yahudi soykırımında ve demokrasilerimizin alışılmış gündelik yaşamında sergilenmesi Giorgio Agamben’le mümkün olmuştur. Jean-Claude Milner’leyse demokrasi soykırımın ilkesi haline gelebilmişti.

Öyleyse sorun, totalitarizmden artık ayırt edilmeyen bu demokrasiye karşı iktidarın hangi iyi biçimini ileri süreceğimizi bilmektir. Bazıları bunu cumhuriyet olarak adlandırır ve sadece keyifleri doğrultusunda, demokratik bireylerin anarşisine karşı iyi cumhuriyetçi hükümetin erdemini ileri sürerler. Jean-Claude Milner ise daha dobra bir terim kullanır ve onu pastoral iktidar olarak adlandırır.

Bunu yaparken de bizlere demokrasi hakkındaki mevcut söylemlerin çok eski kökenini hatırlatır. Platon, sosyologlarımızın tekrar tekrar ele aldıkları demokratik şehir devletinin resmini *Devlet* adlı yapıtında çizmiştir: Platon bizlere demokrasinin herkesin özgür olduğı ve kafasına göre davrandığı –demokratik kıvançları yüzünden sokakları işgal edip gelen geçeni itip kakan ve yalnızca erkeklerin değil, aynı zamanda kadınlarla çocukların ve hatta atlarla eşeklerin– büyüleyici bir rejimi olduğunu anlatır. Sınırsız haz toplumunun kendinden hoşnut nitelermelerinde daima bu dikbaşı demokratik eşekten söz edilir. Bu toplumda işçiler daima daha fazlasını ister, yeni hazların sarhoşu işsizler de saçma talepleriyle cumhuriyetçi topluluğa zeval verir. Ama dikbaşı eşeğin suç-

lu çıkarılması, ardında şüphesiz daha derin bir sıkıntıyı gizler. Demokraside yöneticilerin yönetiliyormuş havası, yönetilenlerin de yönetiyormuş havası vardır, der Platon. Öyleyse şunu anlıyoruz: Demokrasinin gerçek skandalı kitlelerin öfkesinde ya da bireylerin aşırı serbestliğinde değil, yönetme olgusunun o noktada tamamen rastlantısal olmasında ve doğumdan, yaştan, bilgiden ya da bazı başka belirgin üstünlüklerden ileri gelen hiçbir unvan üzerine kurulmuş gibi görünmemesinde yatmaktadır. Demokrasi, herhangi bir şahsın ya da grubun başkalarını yönetecek bir unvanı olmadığı fikrine dayanan bir hükümet biçimidir.

Şu ya da bu kişilerden oluşan bu rastlantısal hükümet, Platon'a göre tersine dönen bir dünyaya tanıklık eder. Tanrılar tarafından yönlendirilen dünyanın doğru yolda ilerlediği bir dönem olmuştu: Orada güç, sürüsü için neyin iyi olduğunu bilen çobanın gösterdiği bilgece özen gibiydi. Batı'da bugün gitgide daha yüksek sesle hayali kurulan, elitlerin babacan bir tavırla sürü için kaygı duydukları ve onu, kendi asi ruh hallerine karşı korudukları bu pastoral iktidardı. Bu çobanları kimin eğiteceği ve bilgeliklerinin nasıl açığa çıkacağıysa belirsizliğini korumaktadır.

# Michel Foucault'nun Zorlu Mirası

Haziran 2004

Bu ay, Michel Foucault öleli yirmi yıl oluyor. Fransa'da anma törenleri sevildiğinden bu da tören yapmak için yeni bir fırsat. Ancak bu tören, dört yıl önce ölen Sartre için yapılan yıldönümünden daha sorunlu. Provokatör filozofu, itibarını riske attığı “ekstremist” davalardan sıyrılıp, özgürlük dostu yazar ve düşünürlerin ulusal panteonuna yerleştirmek için büyük bir mutabakat operasyonu gerçekleştirilmişti. Foucault'nun durumu ise daha karmaşıktır. Onun filozof ya da aktivist olarak, erdemlerinin hatırına affedilmesi gereken bir aşırılığı yoktur zira onu aktivist olarak neyle suçlayacağımızı ya da filozof olarak neyine itibar edeceğimizi çok iyi bilmiyoruz. Bunun da ötesinde, aktivist ve filozofun birbiriyle ilişkisini nasıl anlayacağımızı pek bilmiyoruz.

Bu belirsizlik Foucault'nun mirası üzerindeki tartışmalara da yansımıştır. Tartışmalardan biri, cinsel azınlıklar davasıyla olan ilişkisi üzerinedir. *Bilme İstenci Üzerine Dersler*<sup>72</sup> kışkırtıcı bir tezi savunmaktadır: Sözde “cinsel baskılama”, bireyleri seksten söz ettirme yoluyla, seksin sırları ve vaatleri üzerine aşırı yatırım uygulamaya zorlayarak güç kullanılan, aksi yönde bir işlemin maskesi işlevini görüyordu. Bu noktadan hareketle, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, cinsel azınlıklar tarafından yürütülen kimlik politikalarının kolaylıkla geçersiz olduğu

72 Michel Foucault, *Bilme İstenci Üzerine Dersler*, çev. Kerem Eksen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.

sonucu çıkarılmak istenmiştir. David Halperin'in kaleme aldığı *Saint Foucault*'yla [Aziz Foucault] birlikte filozof, homofobik gelenek tarafından inşa edilen cinsel kimlik oyununu ifşa ettiği için, *queer* hareketinin koruyucu azizi olarak tahta oturtulmuştur. Fransa'daysa tartışmalar başka bir zeminde gelişmiştir. Foucault'nun *Dits et Écrits* [Söylenenler ve Yazılanlar] başlıklı kitabının iki editöründen biri olan François Ewald, aslında bugün risk ahlakı adına Fransız toplumsal koruma sistemine karşı mücadeleye girişen işverenler sendikası teorisyenidir. Buradan da polemikçileri kışkırtan soru gelir: Foucaultcu "denetim toplumu" eleştirisinden, toplumsal güvenliğe karşı bir mücadele programı çıkarılabilir mi?

Bazıları Foucault'nun politikasının felsefi temellerini ortaya çıkararak, bu tartışmaların ötesine geçmek ister. Bu temelleri genellikle, Foucault'nun bir zamanlar eskizini çıkardığı biyoiktidarın analizinde ararlar. Michael Hardt ve Antonio Negri gibi bazıları biyoiktidarı imparatorluğun boyunduruğunu kıran kalabalıkların hareketinin içine asimile etmek adına, Foucault'yu kendisinin hiçbir zaman üzerinde durma gereği görmediği bir yaşam felsefesinin özüne dayandırır. Giorgio Agamben gibi diğerleri ise, Foucault'nun "yaşam üzerindeki iktidar" tanımını demokrasilerde ve totalitarizmde yaygın olan olağanüstü hal rejimine asimile etmiştir. Bir başkaları da, Foucault'yu bir etik kuramcısı olarak görür ve bizleri, onun antik çilecilik hakkındaki bilimsel çalışmaları ve saunalardaki çağdaş zevklere ilişkin küçük sırları arasında, özneye dair yeni bir ahlakın ilkelerini bulmaya davet ederler.

Bütün bu girişimlerin ortak bir yönü vardır. Bunlar Foucault'nun kariyerinde genel tutarlılık sağlayacak ve yeni bir politika ya da eşi görülmemiş bir etik için sağlam bir temel oluşturacak bir ereklilik ilkesi tanımlamak ister-

ler. Eylem kurallarını öğretmek için bilgiyi sentezleyen filozof fikrini, Foucault üzerinden doğrulamak isterler.

Oysa Foucault tam da bu filozof fikriyle bilgi, düşünce ve yaşam arasındaki uyumluluk fikrine ifadelerinden daha ziyade yaklaşımıyla meydan okur. O öncelikle felsefe yapmanın görülmemiş bir yolunu icat etmiştir. Fenomenoloji, yaptığı soyutlamaların sonunda bizlere “şeylerin kendilerine” ve “yaşam dünyasına” erişimi vaat ettiğinde ve bazıları da vaat edilen bu dünyayı, Marksizmin işçilere vaat ettiği dünyayla çakıştırmayı hayal ettiğinde, Foucault bunlara azami bir mesafede durmuştur. O bize hayatı vaat etmemiştir. Polisin kararlarında, hapsedilenlerin çığlıklarında ya da hasta bedenlerin muayenesinde, hayatın tam içindedir zaten. Gelgelelim, bu “hayat” ve onun bilgisiy-le neler yapabileceğimizi söylememiştir. Dahası, onda özgürleşmiş bir gelecek umudu taşıyan bilinç ve insan söylemlerinin fiili reddini görmüştür. Foucault, toplumu ve düşüncemizi bertaraf edilemeyen anonim işlevlerle tanımlanan bir makine haline getiren bir teknokrasi düşünürü olmakla, diğer tüm “yapısalcı” kuramcılardan daha fazla suçlanmıştır.

‘68 kuşağının bir şeyleri nasıl altüst ettiğini biliyoruz. “Teknokrat” yapısalcı, Vincennes Üniversitesi ve Hapishaneler Üzerine Haberleşme Grubu’nun (G.I.P) kurulması sırasında entelektüellerin otorite karşıtı hareketinin ön saflarında yer almıştır. Durum aniden netleşmiştir: Medikal gücün doğuşunu ve delilerle marjinallerin görkemli hapsedilişini analiz eden kişi artık yalnızca üretim ilişkilerine ve devletin görünür kurumlarına değil, topluma baştanbaşa yayılmış bütün güç çeşitlerine saldıran bir hareketi sembolize etmeye yatkındır. Bir fotoğraf bu mantığı özetleyecektir: Foucault, eski düşmanı Sartre’ın yanında mikrofonla silahlanmış halde, ırkçı bir suçu kı-

namak için bir araya toplanmış kimi göstericilere nutuk çekmektedir. Fotoğrafa, "Filozoflar sokakta" şeklinde manşet atılmıştır.

Ancak bir filozofun sokakta olması, felsefesinin oradaki hareketi ve hatta kendi buradalığını temellendirmesi için yeterli değildir. Foucault'nun gerçekleştirdiği felsefi yer değişimi tam olarak pozitif bilgi, felsefi bilinç ve eylem arasındaki ilişkilerin bozulduğunu ima ediyordu. Felsefe, etkili düşünceyi bedenler üzerinde harekete geçiren gerçek işleyişleri incelemeye dalarken, kendi merkezi konumundan çekilir. Ancak ürettiği bilgi, bu cihetle Marksist bir kitle silahı oluşturmaz. Bu, etkili ve merkezsizleştirilmiş düşüncenin zemininde yeni bir haritadır sadece. Başkaldırıya bir bilinç kazandırmaz. Ancak kendine ait nedenler ağının, şurada ya da burada, makineyi bloke eden kum tanesini ortaya çıkarmak için kendi bilgilerinden ve akıllarından faydalananlara ait nedenler ağıyla buluşmasına izin verir.

Demek ki güç ilişkilerinin arkeolojisi ve düşüncenin işleyişi, teslimiyetten çok başkaldırıyı inşa etmez. Yalnızca toprakları ve haritaları yeniden pay eder. Düşünceyi kraliyet katından indirerek her birimizin, özellikle de Foucault'nun hayatlarını yazmayı üstlendiği "rezil insanların" düşüncelerine hak tanır. Fakat aynı zamanda, herkese geri kazandırılan bu düşüncenin, bilgi ve güç arasındaki yüz yüze bir karşılaşmada merkezi bir konuma yerleşmesini yasaklar. Bu, politikanın her yere yayılmış güç ilişkilerinin çokluğunda kaybolduğu anlamına değil, her şeyden önce, politikanın daima hiçbir bilginin gerekçelendirmediği ve hiçbir bilginin tevzi etmediği bir sekme olduğu anlamına gelir. Her tür bilgiden her tür müdahaleye geçiş tek bir dönüştürücüyü, tahammül edilemez bir şeyin verdiği duyguyu varsayar.

Foucault, 1971’de Hapishaneler Üzerine Haberleşme Grubu’nu kurarken, “Cezaevlerindeki durum tahammül edilemezdir,” demişti. Bu “tahammül edilemez”, açık ve net bilgidен kaynaklanmadığı gibi, onu kabul etmeye zorlanacak herhangi bir evrensel bilince de hitap etmez. Bu sadece bir “duygudur”, onu ve başkalarını nereye vardırabileceğı bilinmeksizin, filozofu arşivlerin bilinmeyen topraklarına sürükleyen duygunun şüphesiz aynısıdır. Ancak filozofun “tahammül edilemezi” birkaç ay sonra, birçok Fransız hapishanesinde isyan eden mahkûmların kendi silahlarıyla kendi bilgilerinin temelinde ilan ettikleri “tahammül edilmezleri”yle karşılaşmak durumunda kalacaktı. Düşünce, kendini eyleme aktarmaz. Düşünce düşünceye aktarılır ve eylem de başka bir eylemi kışkırtır. Düşünce, kendisini neyin meydana getirdiğini çok iyi bilmediğini kabul eder gibi davranır ve yarattığı etkilerin kontrolünü elinde bulundurmaktan feragat eder.

Foucault bile, bu paradoksu tamamen üstlenmekte zorlanmışa benzer. Yazmayı uzun bir süre bıraktığı bilinmektedir. Bu, yorumcuların bugün etrafında çatışıp durdukları *Bilme İstenci Üzerine Dersler* başlıklı kitabından sonraydı. Söz konusu kitap prensipte, anlamını önceden özetlediğı bir *Cinselliğın Tarihi*’ne<sup>73</sup> girişti. Görünüşe bakılırsa, Foucault önceden çizilen bu yoldan korkmuştur. Yaklaşan ölüm onu *L’Usage des plaisirs et Le Souci de soi* başlıklı kitaplarını yayınlamaya itmeden önce, röportajlarından başka hiçbir şey yayınlamamıştır.<sup>74</sup> Bu röportajlarda tabii ki, arşivlerdeki sabırlı araştırmalarıy-

73 Michel Foucault, *Cinselliğın Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 2003.

74 *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir, Histoire de la sexualité II: L’Usage des Plaisirs, Histoire de la sexualité III: Le souci de soi, Cinselliğın Tarihi* başlığıyla tek cilt olarak çevrilmiştir. (ç.n.)

la Polonya'daki baskıya müdahalelerini, Yunan özneleştirme tekniklerine ilişkin derinlemesine araştırmalarıyla bir sendika konfederasyonu ile yaptığı çalışmaları birbirine bağlayanın ne olduğunu anlatması istenmiştir. Foucault'nun bütün cevapları, açıkça algıladığımız üzere, kendi çalışmasının yıkmış olduğu bir ustalık konumunu yeniden ortaya koyan birçok aldatmaca içermektedir. Aynı şey, yazdıklarından *queer* devrimi, kalabalıkların özgürleşmesi ya da yeni bir birey etiği ilkesi çıkaran tüm bu ussallaştırmalar için de geçerlidir. Foucault'nun yeni bir politika ya da etik oluşturan bir düşüncesi yoktur. Onlarla ne yapmamız gerektiğini bize söylemedikleri ölçüde etkili olan kitaplar vardır. Mumyacıları zor günler beklemektedir.

# Yalan Söylemek için Yeni Nedenler

*Ağustos 2004*

Yaz başında, Fransa'yı sarsan bir vaka yaşandı. Bir banliyö treninde bebeğiyle seyahat eden genç bir kadın, Mağripli ve siyah gençlerden oluşan bir çete tarafından saldırıya uğrayıp soyuldu. Gençler, çaldıkları evraklardan kadının "lüks semtlerin birinde" doğduğunu görünce, Yahudi olduğu yargısına varmışlardı. Sonuç olarak soygun antisemitik bir saldırganlığa dönüşmüş, kadının yüzünü bıçakla çizmişler, vücuduna gamalı haçlar kazımışlar ve saçlarını vahşice kesmişlerdi. Trendeki yolculardan hiçbiri, genç kadını ve bebeğini korumak için müdahale etmemiş hatta alarm kolunu bile çekmemişti.

Siyasi sorumluların demeçleri ve gazetelerin yorumları kırk sekiz saat içinde arttıkça arttı. Saldırganlıktan bile daha fazla öfke uyandıran, yolcuların pasifliği idi. Gençlerin korkunç davranışları ne yazık ki izahı mümkün bir gerçek gibi görünüyordu: Gazete sütunları, çoğu zaman göçün bir sonucu olarak banliyölerde oluşan küçük çaplı gençlik çetelerinin verdiği zararları zikredip duruyordu. Müslüman ve Yahudi cemaatleri arasındaki gerginlik gibi, Yahudi bireylere ve kurumlarına son zamanlarda yapılan saldırılar da bariz bir gerçektir. Ancak yolcuların pasif kalarak iştirak ettikleri suç nasıl açıklanacaktı? *Le Monde* yan yana iki tür yoruma yer veriyordu. Bir sosyolog, banliyölerden gelen genç Mağriplilerin, toplumun kendileriyle ilgili çizdiği imajı topluma geri yansıttığını açıklıyordu: gaddar, maço ve fanatik gençler. Bir köşe

yazarı da, yolcuların davranışının çok daha vahim bir şeyin göstergesi olduğuna yönelik bir yorumda bulunuyordu: ortak bir korkaklık olgusu, en geleneksel ortak değerlerin çöküşü. Böylelikle olay, topluma ikili bir ayrışmayı geri yansıtmış oluyordu: bir yandan küçük suç çeteleri, öte yandan bencil bireylerden oluşan hissiz bir kitle.

İki gün sonra, bütün mevzunun büsbütün uydurmaca olduğunu öğrenecektik. Genç kadın bu mizansenle, sorunlarına yeterince duyarlı olmayan arkadaşının dikkatini çekmek istemişti.

Asılsız haberler kadar, bunların topluluklararası çatışmalar için kullanılmaları da bir o kadar eskidir. Ancak bu olay, yeni bir yalan rejimine tanıklık ediyor gibi görünmektedir. Aslında bilinen iki çeşit geleneksel kitlesel yalan vardır: “Halk arasındaki söylenti” biçiminde olanına, Ortaçağ’da, Yahudilerin ritüel cinayetlere kurban etmek üzere çocuk kaçırmakla suçlanmalarını örnek verebiliriz. Bir de devlet ya da başka bir güç tarafından, kendi çıkarları uğruna günah keçisi olarak işlev gören bir topluluğa karşı nefreti körüklemek için kasten uydurulan bir yalan biçimi vardır.

Genç Marie Léonie’nin yalanı bu iki çerçeveye de girmiyor. Haber mekanizması günümüzde, halk arasındaki söylentiden daha hızlı çalışmaktadır. Uzlaşma temelli hükümetlerimizin de topluluklar arasındaki savaşları ateşlemekten bir çıkarları yoktur. Burada ne halk kitlelerinin “ahmaklığını” ne de iktidardaki insanların sapkın hayal gücünü suçlayabiliriz. Her şeye rağmen bu yalan tamamen bireysel bir yaratım da değildir. Bu nasıl ki özel amaçlar için bir “toplumsal olguyu” simüle ediyorsa, yeni bir sahtecilik biçimine de aynı şekilde tanıklık etmektedir. Söz konusu biçim, herhangi bir aşırılık ya da kusura değil, haber mekanizmasının normal işleyişine, toplum-

larımızda bilgi ve güç arasındaki normal ilişkiye ba ğ lıdır. Bu ırkçı saldırının “bireysel” olarak uydurulmuş olması mümkün ve makuldür çünkü bu, olayları uydurmaya ve yorumlamaya yönelik toplumsal mekanizma tarafından bir şekilde beklenen bir olaydır.

Bir şeyleri netleştirelim. Burada sözü edilen, kimi medya eleştirmenlerinin ileri sürdü ğ ü gibi, televizyon ekranının gerçekte simülakrı eşde ğ er hale getirmesi ve olayların artık gerçekten olmasına gerek kalmaması zira onlar olmaksızın da görüntülerinin var olması değildir. Bu eleştirmenler ne derse desin, medya gücünün ve onun birtakım güçler tarafından kullanımının merkezinde görüntü yoktur. Haber mekanizmasının merkezinde yorum vardır. Sahte bile olsa olaylara ihtiyaç duyarız zira onların zaten yorumları vardır, yorumlar olaylardan önceden mevcuttur ve olayları onlar çağırır. Bu açıdan, tanıkların “korkaklığına” karşı oybirliğiyle öfke duyulması önemlidir. Herhangi bir tanığın ortaya çıkmamasından hiçbir yorumcu en basit sonucu çıkarmayı akıl edememiştir: Olayın tanıkları hiçbir şey yapmadıysa, demek ki yapılacak hiçbir şey yoktur, belki de bu olay gerçekleşmemiştir bile. Ahlakçı gazetecinin gözünde katlanılmaz olan şey, tam da hiçbir şeyin olmamış olması fikridir. Bu da olayların yokluğu anlamına gelir. Öyleyse yorum tersine dönmelidir: Eğer tanık yoksa, bu, tanıkların korkak olmasından kaynaklanmaktadır. Sorgulanması gereken toplumsal bir olgu olan korkaklık da olayın merkezi haline gelir.

Çarkın dönmesi için her zaman olaylar olmalıdır. Bu yalnızca gazete satmak için sansasyon gerekti ğ i anlamına gelmez. Gazeteye bir şeyler karalamak yeterli değildir. Yorumlayıcı mekanizmaya malzeme sağlamak gerekir. Yorumlayıcı mekanizma, salt bir şeyler olmasına ihtiyaç

duymaz. Belirli türden şeyler olmasına ihtiyaç duyar: “Toplumsal olgular” olarak adlandırılan bu şeyler, toplumun herhangi bir noktasında sıradan insanların başına gelen belli olaylar kadar semptom oluşturan, üzerinden bir toplumun da okunabileceği olaylardır. Bunlar bir yoruma davetiye çıkaran olaylardır ancak bu, olaylardan önce bile var olan bir yorumdur. Çünkü sonuç olarak yorum, aynı açıklamaya her zaman iki noktadan varır. İlki: Modern toplumda sorun vardır çünkü yeterince modern değildir, çünkü hâlâ geleneksel kabile değerleri taşıyan, henüz gerçekten modern olmayan gruplar vardır. İkincisi: Modern toplumda sorun vardır çünkü fazla moderndir, çünkü geleneksel toplumları niteleyen kolektif dayanışma duygusunu çok çabuk kaybetmiştir ve herkes birbirine karşı kayıtsızdır. Banliyölerin henüz sosyalleşmemiş genç sakinleri, toplu taşıma araçlarındaki sıradan yolcuların ilgisizliği. Marie Léonie’nin başına gelen hayali saldırının sıradışılığı, yorumlama mekanizmasının sıradan işleyişinden başka bir şey değildir.

Sözü edilen yalnızca satışların ya da izlenme oranlarının katı kurallarına boyun eğen medyanın üzerindeki baskı değil, toplumsal mekanizmanın ya da devlet mekanizmasının uygulanma ve meşrulaştırılma biçimidir. Bu da Fransız yöneticilerin alelacele ve hatta tedbirsizce verdikleri tepkiyi açıklar. Yöneticilerimizin, topluluklar arasındaki sürtüşmeleri körükleyecek haberler yaymak gibi bir dertlerinin olmadığı gerçektir. Fakat bu sürtüşmelere neden olabilecek her şeye karşı ihtiyatlı olduklarını, toplumun rahatsızlığını yansıtan her çeşit “toplumsal olguya” kulak kabarttıklarını göstermek gibi bir dertleri vardır. Bizim hükümetlerimiz kalabalıkları coşturmak için yalana ihtiyaç duymazlar. Ancak onların da olaylara ve yorumlara ihtiyacı vardır çünkü kendi meşruiyetleri,

toplumsal gerçeklerin sürekli bir araya getirilip semptomların aralıksız okunması üzerine kuruludur. Uzlaşsal düzen kendini, aile reislerinin öncelikle kuluçka dönemindeki bir hastalığın tüm semptomlarına, hatta kolektif sağlık için tehlikeli fantezilere yol aması muhtemel bir rahatsızlığın tüm semptomlarına karşı dikkatli birer doktor oldukları, büyük bir aile düzeni gibi yansıtır. Yanlış bir semptom tayin etme riski, gerçek bir semptomu es geçme ve bilhassa semptomlarla ilgilenmiyor gibi görünme riskinden daha azdır. Hükümetin babacan kaygısı böylelikle bıkip usanmadan kendini dinleyip yorumlama işiyle meşgul bir toplumun işleyişiyle uyumludur. Aslolan daima yorumlanacak olayların, çözümlenecek semptomların mevcudiyetidir. nl bir tiyatro oyununda geçen latifeye göre, sağlıklı insan hasta olduğunu henüz bilmeyen insandır. Bu mantık günümüzde, var olmayan-olayın vuku bulmamasından değil, genelde bilinmemesinden kaynakladığı bir toplumun genel mantığı haline gelmiştir.

## Sanatın Ötesinde?

*Ekim 2004*

São Paulo Bienali'nin kapısından giren ziyaretçi birden büyüleniyor: Karşısında duran *V. George'un Kâbusu*, ona bir file saldıran kaplanı gösteriyor; sağında arkeoloji müzelerindeki maketlere benzer bir piramit dekoru, solunda da kadınların kendilerini çevreleyen dekorun yapımında çalışıyormuşçasına iplik dokudukları dikiş makineleri yer alıyor: Günümüzde Çin'deki ekonomik dönüşümlere ve kimlik mutasyonlarına dair bir sorgulamayı işaret etmek amacıyla, kentsel ya da kırsal dekorların, renkli kumaşlarla kaplı köpük kauçuk üzerine yerleştirildiği, çocuklara yönelik peluş ve lego oyuncakları çağrıştıran kırkyama kareler var.

Ziyaretçi ziyaretine devam ederken, Portekiz'den Brezilya'ya geçişi çağrıştıran Nordeste'den bir balıkçı teknesini, kumaştan bir rüya evini, bir Moğol çadırını, kule şeklindeki lambaları ya da bir gecekondu sanatçısından ödünç aldığı arabaları bir şehir formunda yerleştiren "Puzzle Polis II"yi; büyük bir fresk gibi uç uca eklenmiş yüz doksan sekiz Çin köylüsü portresini; Malezya'daki her tür toplumsal koşulu, etnik kökeni ve dini temsil edecek şekilde derlenmiş on oturma odası fotoğrafını, küçük bir Polonya kasabasının post-sosyalist sefalet tanıklık eden karelerini; kapitalist refahın öteki yüzüne tanıklık eden kırsal Amerika'nın sefil manzaralarını; sıradan Ukraynalıların bir göletin ve kuğuların olduğu, çiçeklenmiş parklarla bezeli büyük *kitsch* dekorlar üzerine yapıştırılmış küçük fotoğraflarını görecektir.

Çağdaş sanatın “gelişigüzel her şeyin” saltanatı olduğı, nostalgikler arasında kabul görür. Bu yargı, bize bir şey öğretemeyecek kadar geneldir. Gelişigüzel olduğı sanılan her şey daima bir şeyi, sanatın biçimleriyle sıradan yaşamın nesneleri, görüntüleri ya da kullanımları arasındaki bilinen bir ilişki durumuna tanıklık eden belirli bir karışımı ifade eder. São Paulo Bienali’nde hüküm süren, pek çok çağdaş sergide olduğı gibi, kaprisleri tarafından yönetilen sanatçıların fantezisi değildir. Aksine ziyaretçi, sanatçıları –Çinli ya da Amerikalı, Brezilyalı, Endonezyalı ya da Slovak olsun– yönlendiren kaygılarla, kullandıkları prosedürlerin benzeşmesinden etkilenir. Bu birlik kuşkusuz, küratörün seçtiğı sanatçılara bir tema –şehir teması– belirlemesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu seçim bugün çok ciddi bir eğilimi –bir tür saplantıyı hatta gerçek konusundaki fanatizmi– yansıtır.

Gerçeğı ilişkin saplantı pek çok biçim alır. Bu, küreselleşme çağında bizlere sıradan yaşamdan manzaralar sunan kameranın objektifi aracılığıyla dünyanın akıbetine tanıklık etme kaygısı da olabilir; gündelik kültürün görüntülerini ya da popüler sanatın objelerini, sanatçıların kavramsal düzenlemelerine karıştırma arzusu da. Aynı tarihlerde Rio de Janeiro’da düzenlenen “Tudo e Brasil” adlı sergi, konstrüktivist modernizmi sanat ya da popüler kültür biçimleriyle birleştiren bir Brezilya sanatının ısrarcı hayaline, sayısız domino taşı ya da futbol topu parçalarından yapılmış büyük soyut tablolar ya da *tagging*<sup>75</sup> ve sokak sanatlarını birleştiren video çalışmalarıyla tanıklık etmiştir. Bu saplantı, boyalı tuvalin gerçekdışılığından ya da fotografik reproduksiyonun aracılığından kurtarılmış

75 Sprey boya veya marker kalemlele, kişinin duvara ismini yazması, bir tür graffiti. (e.n.)

ve gerçekliklerini anında uzamın üç boyutuna, bir eve, bir çadıra, bir tekneye dayatan objeler, gerçek objeler üretme arzusunda da söz konusudur. Temsilin simülakrının reddi, güya Maleviç ya da Mondrian zamanında sanata damga vuran istikametın aksine yönelmek olmuştur: Bundan böyle soyut tuval yoktur, dünyadaki şey olarak gerçekten mevcut olan nesne vardır. Platon *Kratylos*'ta, benzerliğin kendini ortadan kaldırma pahasına uzanabileceği sınırdan söz eder. Söz konusu sınır, model alınana kesinlikle benzeyen nesne, artık gerçek şeyden ayırt edilemeyen kopyadır. Kratylosçuluk, göstergeden ya da görüntüden artık nesnenin belirtisini ya da kopyasını değil, ta kendisini yapma girişiminin adı olarak kalmıştır. Tabii ki, bu bienale musallat olan Kratylosçuluk çağdaş sanatın birçok tezahüründe ortaya çıkandan farklı değildir.

Ancak gerçek saplantısı, aynı zamanda toplumsal gerçekliğe doğrudan müdahale eden eylemin de saplantısıdır. Çağdaş sergilerin duvarlarında, genellikle bu tür müdahaleleri anlatan fotoğraf ya da videolar boy gösterir: politik bir kurgunun sahnelenmesinde, Gianni Motti'nin devlet sırlarının kalbine müdahale eden provokasyonları ya da Faslı en alt-proleterlere sömürölüşlerini kendi mezarlarını kazmak suretiyle taklit edip anlatmaları için para ödeyen Santiago Sierra.

Bienalde Kübalı sanatçı René Francisco'nun sunduğu yapıtta provokasyon söz konusu değildir. Francisco, bir grup sanatçıyla birlikte bir sanat vakfından aldığı parayı fakir bir mahalle sakinlerinin ihtiyaçları hakkındaki bir araştırmaya tahsis etmişti. Ancak ihtiyaçları araştırmak yeterli değildir, onlara cevap vermek de gerekir. René Francisco'nun videosu, yaşlı bir çiftin evinde sıhhi tesisat ve boya yenilemekle uğraşan sanatkârları/

zanaatkârları gösterir. Yaşlı çiftin tuval üzerindeki gölgeleri onları izlemektedir.

Bu da sanat mı? diye soracaktır estetler. Yanlış sorulmuş bir sorudur bu çünkü modern sanatın bütünü, şeylerin gerçekliğini dönüştürmek için kendi dışına çıkma kaygısı taşır. Renkli formların bir araya getirilmesinden oluşan, özüne indirgenmiş soyut resmin öncüleri artık yalnızca bir sanatın değil, ortak yaşam biçimine dönüşen bir sanatın savunucuları olmuştur. Mondrian ve Maleviç'in ortak rüyası bundan böyle, ayrı bir gerçeklik olarak "resim" yapmak değil, yaşam biçimleri ve yeni bir yaşamın demirbaşını oluşturmaktır. Sanatsal avangardın, Sovyet "yeni hayatının" yaratılmasına bağlılığının temeli de bu olmuştur.

Yeni ve önemli olan, doğrudan dünya üzerinde harekete geçen bir sanatın iradesi değil, bu iradenin bugün almış olduğu biçim yani bir zamanlar hem avangart sanatçıların hem de sosyalizmin kurucularının reddettiği en muhtaçlara bireysel destektir. Yeni bir yaşamın biçimlerini inşa eden bir sanat hayali, "ilişkisel bir sanatın" mütevazı bir projesi haline gelmiştir: Artık eserler değil, durumlar ve ilişkiler yaratmanın peşinde olan bir sanattır o. Bu sanatın Fransız bir kuramcısının<sup>76</sup> dediği üzere burada sanatçı da, topluma "toplumsal bağın kusurlarını" onarmaya yönelik "küçük hizmetlerde" bulunur. Sanatın bu estetiğinin toplumsal hizmet olarak bienalde, özellikle Marksist sosyalizmin son ülkeleri olma iddiasındaki yerlerden gelen sanatçılar tarafından temsil edilmesi açık bir ironidir.

76 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

Sanatçıların naifliğini ya da küratörlerin kurnazlığını sorgulamak hiç de ilginç değildir zira bu gerçek saplantısı, bu ateşli “yapma” isteği –ister katı bir nesne olsun, ister etkili bir eylem ya da dünyanın durumuna ilişkin bir tanıklık olsun sadece büyük devrimci projelerin değil, aynı zamanda politik çatışma biçimlerinin de silinme eğilimi gösterdiği bir dünyada sanatsal faaliyetin tekil konumunu yansıtır. Siyaset sahnesinin boşluğu, sanat dünyasındaki sanatçıları uzlaşısız söylemin görünmez kılmaya çalıştığı eşitsizliklerin, çelişkilerin ve çatışmaların gerçekliğine tanıklık etmek için imkânlarını ve mekânlarını kullanmaya ve hüküm süren kaderciliğe müdahale etmek için önerilerde bulunmaya davet eder. Sorun, birçok sanatçının baskın uzlaşmayı yıkma ve mevcut düzeni sorgulama amacıyla gösterdiği tartışma götürmez çabanın, ortak bir dünyaya tanıklık etme ve dezavantajlı durumdakilere destek verme gibi ahlaki görevler için provokasyonun sanatsal gücüne geri dönerek, uzlaşısız tanımlar ve sınıflandırmaların kapsamına girme eğilimi göstermesidir.

# Görüntülerin Politikası

Şubat 2005

Müttefik birliklerinin Auschwitz'e girişinin 60. yıldönümü ve Adolf Hitler'in sığınağındaki son günlerini anlatan *Çöküş*<sup>77</sup> adlı filmin gösterime girmesiyle, tarihin ve sinemanın gündemi, o sancılı soruyu tekrar ortaya çıkardı: Büyük Nazi kalkışması ve onun bitişine, yani Avrupa Yahudilerinin imhasına yönelik ne gösterilmeli ya da ne gösterilmemelidir?

Bu sorun kuşkusuz iki sorun içermektedir. Birincisi genel olarak tarihsel kurgu sorunudur: Kurgu ve tarihin gereklilikleri nasıl uzlaştırılmalıdır? Modern devrimler çağından önce, bu soru pek gündeme gelmemiştir: Tarihçiler prenslerin ve generallerin yüksek icraatlarından söz ederler; soylu şiir sanatı ise halktan daha yüksek konumdaki kişilerin düşüncelerini, duygularını ve eylemlerini anlatırdı. Ancak iki yüzyıldan bu yana kurgunun ve tarihin haritaları, tıpkı soylular ve soylu olmayanların haritaları gibi yeniden pay edilmiştir. Kurgu hukukun önünde herkesin eşitliğini karara bağlamış, tarih devletlerin kararlarıyla yığınların ağır ve karanlık yaşamları arasında parçalanmıştır. Tarihsel kurgu, bu iki mantığın iç içe geçişi haline gelmiştir. Tarihin büyük gerçeklerini de bizlere küçük insanların bakışı ve özel hayatların altüst oluşu üzerinden göstermektedir. *Çöküş* de böylelikle, bir tarihçinin Hitler'in son günleri hakkındaki kitabından ve

77 *Der Untergang*, yön. Oliver Hirschbiegel, 2004.

Führer'in eski bir sekreterinin buna yönelik tanıklığından oluşmaktadır. Wim Wenders sinemacıyı, yazarın kendine ait bakış açısı olmasına izin vermeyen bu karışım yüzünden şiddetle eleştirmiştir. Ancak Wenders, aynı eleştiriye Hugo ya da Tolstoy'a da getirebilirdi: *Sefiller* de *Savaş ve Barış* gibi Tolstoy'un kuramsallaştırdığı ve yöntemini sayısız romancı ve sinemacının kullandığı bu tereddüt üzerine inşa edilmiştir.

O nedenle, bu eleştirinin kendi içinde pek anlamı yoktur. Aslında bu tamamen farklı bir sorunun üzerini örtmektedir. Tanınmış insanların icraatları, kurgunun gerçeğe benzerliği ve canlandırılan karakterlerin aşinalığıyla karışarak bize yaklaştırır, duyarlı olduğumuz bedenlerle, kendilerini aklayacak açıklama sistemleriyle ilintilenir. Kurgu kabul edilmelidir; peki gösterdiği şeyleri –bu örnekte bir sistemin ölüm saçan cinnetini– makul kılmadan da kabul edilebilir mi? Yazardan bir bakış açısına sahip olmasını talep etmek, kurgunun bu doğal mantığına karşı gelmesini, kabul edilebilir olanın içine kabul edilemez olanı katmasını talep etmektir.

Bu kabul edilemez, nasıl bir biçim almalıdır? *Çöküş* bizlere mütemadiyen Hitler ya da yandaşlarının korkunç konuşmalarını aktarıp tahammül edilemez görüntüler –uzuvlarını kaybetmiş bedenler, bir tabancanın dağıttığı beyinler, Madam Goebbels'in altı çocuğunu soğukkanlılıkla birbiri ardına zehirleme merasimi– göstermektedir. Ancak bu korkunç konuşmalar yıpranmış, sığınağına ve hezeyanına hapsolmuş bir adama aittir, tıpkı tiyatrodaki izlediğimiz o deli krallardan biri gibi. Madam Goebbels'in ürkütücü titizliği, kendilerini ve ailelerini kölelikten sakınan antik kahramanların hatıralarını canlandırmaktadır. Kana bulanmış tüm bu bedenler yenik düşmüş bir halka aittir ve yenik düşenlerin acısı daima paylaşılır. Sığınakta-

ki gündelik yaşamın olağanlığı Nazi suçlarını sıradanlaştırırsa da, sözlerin ve eylemlerin olağanüstülüğü suçu trajik terörün içine devirir.

Meselenin en başından beri tuzaklı olduğunu söyleyenler çıkacaktır. Burada temsil edilen, Nazizmin yenilgisidir. Oysa yargılanması gereken onun yenilgisi değil, daha önceki “zaferleri”, kurduğu korkunç düzendir. Filmde eksik olan gerçek kurbanlarıdır, beyinleri dağılan generallerden önce imha kamplarındaki altı milyon ölüdür.

Ne yazık ki aynı sorun burada da belirir. Televizyonların Auschwitz’in anısına sunduğu filmlerin seçimi de aynı soruyu gündeme getirmiştir: Kamplar nasıl gösterilmelidir? Kuşkusuz güncel görüntüler yoluyla değil, sürecin kendi izlerini silen mantığı nedeniyle böyle görüntüler mevcut değildir. Öyleyse kamplar *Holokost* tarzı bir kurgu yoluyla, yani cellatlar ya da kurbanlar tarafından sürece takılan bazı bireylerin kaderi üzerinden mi gösterilmelidir? Ancak Weiss ailesinin trajik kaderiyle kurduğumuz empati çabucak şüphe uyandırır: Acı çeken bir ailenin felaketini paylaşmak, bu ailede vücut bulduğu kabul edilen şeyi –yani bütün bir halkın akıbetini– unutmak değil midir? Gaz odasına girmek üzere olanlara duyduğumuz merhamet ve hatta getto savaşçılarıyla özdeşleşmemizin karşı bir etkisi yok mudur? Bunlar, Nazi tasarılarının ortadan kaldırıp izlerini bile yok etmeyi amaçladığı şeyleri var ederler. Böylelikle merhametimiz, bir topluluğa yönelik bütünlüklü bir imha planının gaddarlığına ve bu sürecin sessizce tamamlanmasına soğukkanlılıkla bakmamızı önler.

Dolayısıyla ikinci sorun şu şekilde ifade edilecektir: Ender rastlanan imha suçuna nasıl kurgusal bir biçim verilecektir? *Holokost*’un duygusal açıdan sıradanlaştırıl-

masıyla *Shoah*'ın sertliğini karşılaştırmak âdet olmuştur. Aslında Claude Lanzmann'ın filmi, her tür tarihi imgeyi ve tarihin kurgusunu reddetmektedir. Lanzman geçmişin yalnızca hayatta kalanların sözlerinde karşılık bulmasını ister, onlar imha mekânlarının sessizliğiyle yüzleşmişlerdir. Böylelikle iki tür sıradanlaşmadan kaçındığını iddia eder: bedenleri var edip imhayı yok etmek suretiyle kurgunun sıradanlaştırılması ve onu daha geniş bir sebep-sonuç zincirine yerleştirecek gerekçeler bulan tarihsel belgenin sıradanlaştırılması.

Bu nedenle imhanın doğru temsili, suçun dehşetini duyarlılığımıza yakınlaştıran her tür görüntüden, ona aklımıza yatabilecek bir gerekçe sağlayan her tür açıklamadan ayıran bir temsil olacaktır. Bu, temsil edilemez olanın temsildir. Ancak ortaya hemen şu soru çıkar: Bu doğru temsil neye göre doğrudur? Yanıt hiç kuşkusuz sürekli tekrarlanan bir düstur şeklindedir: Geçmişlerini bilmeyenler, onu yeniden yaşamaya mahkûmdur. Bu yüzden, "hatırlama görevini" yerine getirmek ve tarihin tekerrür etmemesi için geçmişe iyi bakmak gerektiği söylenir. Ama bundan tam olarak ne anlıyoruz? Bu ifade iki anlama gelebilir: Bizleri dehşeti oluşturan fikirleri püskürtmeye iten "tahammül edilemez" duygusunu uyandırmak için dehşeti duysal gerçekliği içinde ya da süreçle ilgili bilginin olayın tekrarını önlemenin yollarını oluşturması için bizzat bu fikirlerin nasıl oluştuğunu göstermemiz gerekir. Oysa doğru temsilin pürizmi, her iki tümdengelimide kadük hale getirir. Tahammül edilemezden mustarip bedenleri görüntülemek, onları merhamet duygusunun ya da sapkın röntgenciliğin önüne sermektir. İmhaya neden göstermek, ona bir gerekçe bahşetmektir. İmhanın dehşeti, projenin kendi gaddarlığı haricinde, nedensiz

bırakılmalıdır. Ancak bu durumda, geçmiş e ilişkin bilgi-  
nin tarihin tekerrür etmesinden kaçınmaya yarayacağını  
ummanın bir etkisi yoktur. Hafızanın politikası, kendi-  
siyle çelişir. Doğru temsilin, yanlış temsilden daha etkili  
olacağı kesin değildir.

Meselenin özü de buradadır. Tarihi temsil etmenin  
doğru ve yanlış yollarındaki karşıtlık, birbirine sokar. Bu  
karşıtlık bir yandan kabul edilebilirlik normlarını tanımlar.  
Böylelikle suçluları diğ er insanlara dönüştüren temsil-  
lere isyan eder. Diktatörün köpeğine yumuşak davrandı-  
ğını ya da sekreterine şefkat gösterdiğini görürsek, Hitler  
barbarlığına karşı hassasiyetimizin azalacağını varsayar.  
Fakat bu kabul edilebilirlik normlarının yararlılık ilkeleri  
olmasını da ister. Bu durumda köpeğine ya da sekreterine  
vuran bir Hitler görüntüsü, Nazizmle mücadele davasına  
hangi açıdan daha yararlı olacaktır? İmhanın bedenden  
ayrılmış bir mekanik olarak temsili, antisemitizm besle-  
meye hangi açıdan kurbanların acıları ya da cellatların  
ruh halinden daha uygundur?

Soykırım gaddarlığını aktarmak ve kurbanlarının  
anısına saygı göstermek bakımından *Shoah*'nın, *Holo-*  
*kost*tan daha uygun olduğunu söylemek için her zaman  
kriterler oluşturabiliriz. Buradan hareketle, her birinin  
gelecekte eşdeğer gaddarlık biçimlerine mâni olma kapa-  
sitesine ilişkin bir çıkarımda bulunmaksa başka bir şey-  
dir. Geçmişteki dehşetten söz etmenin münasip yoluyla  
gelecekteki dehşeti önlemenin pratik yolu arasında hiç-  
bir elzem bağlantı yoktur. Geçmiş e bilgiyi geleceği  
güvenceye almak için kullanmak isteyen dindar düşünce,  
belki de prenslerin ve onlara halkı yönetmek, savaşları ka-  
zanmak için alacakları örnekleri öğreten akıl hocalarının  
döneminde kalmıştır.

## Demokrasi ve Doktorları

*Mayıs 2005*

Birçok kamuoyu yoklaması Avrupa Birliği Anayasası'nın onaylanması hususundaki referanduma Fransızların “hayır” oyu verebileceğini ortaya koyunca, hem Fransız hükümetini hem de Avrupa hükümetlerini bir huzursuzluk aldı. Muhafazakâr hükümetin yanı sıra sosyalist muhalefet de “evet” oyu çağrısında bulunurken, böyle bir şeyin nasıl mümkün olabileceği soruluyordu. Cevap gecikmedi: Çünkü Fransızlar anlamamıştı. Hükümetlerine karşı hoşnutsuzluklarını ifade etmek istiyorlardı fakat kendilerine hükümet hakkındaki fikirleri değil, yirmi beş Avrupa ülkesini bağlayan bir antlaşma hakkındaki fikirleri sorulduğunu unutuyorlardı. Ancak sorulan soruyu anlamamalarının nedeni kuşkusuz duydukları bir rahatsızlığın etkisidir; geri dönülemez düşüşünü melankoli içinde seyre dalan bir ulusun duyduğu rahatsızlıktır bu.

Fransızlar kendilerini bugün on ya da yirmi yıl öncesine göre daha mı kötü hissediyorlar? Cevaplaması güç bir soru. Gerekli de değil belki çünkü tanı her şekilde hastalıktan önce koyulmaktadır. Şaşırtıcı olan ya da hayal kırıklığı yaratan hiçbir seçim sonucu yoktur ki, şu hazırda bekletilen açıklamayı derhal devreye sokmamış olsun: İnsanlar sunulan seçeneği anlamadıkları için oylarını gerektiği gibi kullanmamışlardır. Bu seçeneği de anlamamışlardır çünkü duydukları bir rahatsızlık vardır. Çünkü düşüşteki ekonomik gruplara, toplumsal sınıflara ya da ulus devletlere mensupturlar.

Öyleyse bizim dikkatimize şayan olan, hastaların var-sayılan rahatsızlığından ziyade doktorların muhakemesi sonucunda aktarılanlardır. Fikrin bu şekilde tıbbi nedenlere bağlanması, resmi beklentilere uymayan her oyun bu şekilde yorumlanması patolojik bir durumun ifadesidir. Bir seçmen kitlesine hükümetleri tarafından önerilen bir önleme karşı olup olmadıklarını soracak olursanız, önerenin içine cevabın olumsuz olabileceği varsayımını da eklemek gerekir. Söylenene göre kendi demokratik ülkelerimizi, seçmenlerin yüzde yüzünden biraz azı hatta biraz daha fazlası tarafından istiflerini hiç bozmadan seçilmiş hükümetlerin bulunduğu ülkelerden ayıran budur. Öyleyse vatandaşlara tanınan sonucu öngörölmez seçme özgürlüğü gerçeğe döküldüğünde ya da umulmadık bir tepki doğma tehdidi oluştuğunda bunca şaşkınlık ve keder niye? Halkoyuna tanınan seçme özgürlüğünün aslında doğru seçim yapma yeteneğine ve yapmayı sağlayan ya da buna engel olan sağlık durumuna yönelik bir test olduğunun ortaya çıktığı bu garip yapının anlamı nedir?

Halkın seçiminin geçerliliğinden kuşku duyulmaya dün başlanmamıştır. Yeni olan, bugün özellikle bu seçimin esasını övenler tarafından kötülenmesidir. Bu kötüleme, uzun süre hükümet seçimlerinin “ayaktakımının” insafına bırakılmasından yakının “seçkinlerin” eseri olmuştur. Daha sonra Marksistler, sınıf mücadelesi ve tahakkümünün gerçekliğini gizleyen resmi demokrasinin yanılsamasını ortaya dökmüşlerdir. Bugün bu ilke hakkında endişelenen sözde demokratik rejimlerin yöneticileridir. Bunlar kendi vatandaşlarının seçme özgürlüğüyle övünürler. Ancak hemen ardından, önerdikleri tedbirlerin de bu seçme özgürlüğünün insafına kalmasından yakınırılar.

Çünkü bu tedbirler onlara göre seçme özgürlüğüyle değil, olayların gerekliliğiyle ilgilidir. Seçim testi seçmen kitlesine yönelik bir zekâ ve sağlık testi işlevi de görüyorsa, bunun nedeni ikili bir meşruiyet rejimi altında yaşamamızdır. Hükümetlerimiz yetkilerini iki karşıt nedenler sistemine –bir yandan halkın yaptığı seçime, öte yandan sahip oldukları yeteneğe– dayandırır ki prensipte, onları seçen insanlarda böyle bir yetenek –yani toplumun sorunlarına doğru çözümler bulma yeteneği– yoktur. Oysa bu doğru çözümlerin özelliği, seçilmelerinin gerekmemesidir çünkü bunlar olayların nesnel durumuna ilişkin bilgiden kaynaklanır, o da özgür seçimin değil, uzman bilgisinin meselesidir. Yöneticileri kendilerini seçenlerden ayıran erdem neyin –yani kendilerinin– seçilmesi gerektiğini ve neyin –yani olayların durumunun ve getirdikleri çözüm önerilerinin– seçilemeyeceğini bilmeleridir.

İktidarların eylemlerini meşrulaştıran uzman bilgisi ve varlıklarını meşrulaştıran halkın seçme özgürlüğü arasındaki uyumun az çok varsayıldığı bir zaman olmuştur. Bu iki ilke, bugün boşanmasalar da ayrılma eğilimindedirler. Bu boşluğu doldurmak için de seçim süreci, bu tuhaf pedagojik test ve terapötik süreç çehresine bürünmektedir. Bir yandan da gitgide maotik yöntem egzersizlerinin okuldaki kullanımlarını anımsatır olmuştur: Bu yöntemde, öğretmen doğru cevabı bilmekte fakat bilmezden gelerek cevabı bulma inisiyatifi öğrenciye bırakmaktadır. Ancak pedagojik mantıkta öğretmen ya kendi metoduyla eğitilen öğrencilerin mükemmelliğini kanıtlamakta ya da onsuz doğru cevabı bulmaktan aciz olduklarını göstermekte yani her türlü kazanmaktadır. Söz konusu egzersiz bizim yöneticilerimiz için daha teh-

likelidir. Onların yetkinliğinin temelini, öğrencilerinin acziyet oluşturmaktadır fakat bu acziyet onların aleyhine işleme riski de taşımaktadır.

Bu pedagojik egzersiz daha sonra hasta toplumun kaba bir psikanalizine dönüşür. Kamuoyu yoklaması olarak adlandırılan bu simülasyon uygulamalarıyla yönetici, uzman ve gazetecilerin –egemen halka gerçekten seçebileceklerine inanmaları halinde hasta bir halk olduklarını ve son kertede gerçeğı inkâr etmek suretiyle intihar durumunu benimsediklerini göstermek için– bunlara ilişkin yaptıkları muazzam yorumlama çalışmalarının önemi de buradan kaynaklanır. Böylece seçim süreci, halkın ret uçurumunun kenarına kadar yaklaşarak kendisini korkutmaya ve bunun üzerinden zihinsel dengesini yeniden kazanmaya davet edildiğı psikoterapötik bir tedaviye dönüşür.

Avrupa Birliğı referandumu bu mantığı gün yüzüne çıkarır. Olumsuz bir halk oylamasının risklerini önlemek isteyenler esasen iki argüman kullanırlar. Birincisi: Bu Avrupa anayasası halihazırda var olan hiçbir şeyi değıştirmemektedir: Avrupa’nın “liberal” sapmasını yerip muhalifleri bağırtan tüm düzenlemeler mevcut çerçeve içinde zaten yürürlüktedir. Bu nedenle bugün buna karşı çıkmak boşunadır. İkincisi: “Alternatif çözüm” yoktur. Kötü niyetliler iki argümanın çelişkili olduğı yönünde bir cevap verebilir. Her şey önceden olduğı gibiyse, alternatif çözüme ve belki yeni anayasaya da gerek yoktur. Ancak bu şekilde cevap vermek için kendilerini kötü niyetli, *negatif* zihniyetler olarak ifşa etmeleri lazımdır zira argüman basitçe mevcut olana evet demek gerektiğı üzerine kuruludur çünkü mevcut olana evet demezsek, tersine yani hiçliğe evet demiş oluruz. Argüman olumlayıcı olmak zorundadır negatif değıl.

Aslında iki meşruiyet ilkesini çakıştırmanın tek yolu da buradan geçer: mevcut olanı teşhis eden ve ona uyum sağlamanın yollarını saptayan uzman bilgisi ve yöneticilerini seçme konusunda egemen olduğu ilan edilen ama hükümetlerinin hammaddesini oluşturan gerçekliğin tayini konusunda egemen olmayı bilemeyen halkoyu. Avrupa gibi uluslarüstü alanların tesisindeki risk de budur: egemen halk ve egemenliğin kapsama alanı arasındaki ilişkinin bulanıklığı. Mesele sadece küçük ulusal devletlerin yerine onları kapsayacak daha büyük bir devlet koymak olsaydı işler daha basit olurdu. Ama söz konusu olan bu değildir. Avrupa anayasası aslında bir anayasa değildir. Herhangi bir halkın ürünü değildir ve herhangi bir devlet de kurmaz. Ancak bu anayasa olmayan anayasa tam da bu münasebetle, egemen bir halk ve yetkin bir devlet arasındaki ilişkinin yeni bir haritasını çizer. Halkın egemenliğinin icra edildiği sembolik alan ile devlet ve devletlerarası yetkinliğin icra edildiği maddi alan arasındaki ilişkiyi genişletir. Halkın oy hakkının meşruiyetiyle uzman bilgisinin meşruiyetinin sorunsuzca bir arada var olmaları için devletlerimizin sarf ettiği alan oluşturma çabalarını tamamlar.

Sorunun özü de aslında buradan kaynaklanır ve bunun şu ya da bu halkın ya da grubun rahatsızlığıyla ilgisi yoktur. Sorun, parlamenter devletlerin onları meşrulaştıran halkoyuyla, “demokrasilerin” kendi isimleriyle ilişkileriyle ilgilidir.

►► Çağımızın önemli düşünürlerinden Jacques Rancière, günümüz düşüncesinin belkemiğine dönüştürülen “uzlaş” kavramının politikadan sinemaya, edebiyattan medyaya çeşitli alanlarda izini sürerek, bu kavramla ilişkilendirilen yaklaşımlara esaslı bir eleştiri getiriyor.

“Masumiyet” atfedilen uzlaşının neleri örtbas ettiğine dikkat çeken Rancière, ırkçılık ve etnik arındırmanın yeni biçimlerinin ve “insani” müdahalelerin uzlaş çağının tam merkezinde yer aldığını ve bu kavramın ne barış ne de insanların kendi aralarında anlaşması olduğunu savunuyor. *Uzlaş Çağına Notlar*, şimdiki zamana yönelik bitmek bilmez izahlar, hafıza kaybı politikaları, geçmişe vedalar, anma törenleri, anımsama yükümlülükleri, umut dolu yarınlar iddiasının inkârı, yeni yüzyılın ve yeni ütopyaların yüceltilmesi gibi zamana emanet edilmiş girift meseleleri düşünmek için anahtar niteliği taşıyor.

Eleştirel ve ayrıksı bir filozoftan etkileyici bir düşünce güncesi...



ISBN 978-605-772-818-0



20 TL (KDV'den muafır.)

► selyayincilik f selyayin s selyayincilik  
[www.selyayincilik.com](http://www.selyayincilik.com)