

Parergondan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek

ÖZGE KARA¹

 ¹ PhD Candidate, Sakarya University, Philosophy Department (Orcid ID: 0000-0002-3439-3143)

Özet

Derrida, Resimdeki Hakikat metninde Kant'ın üçüncü kritikteki parerga üzerine bir paragraflık belirlemesini merkeze alarak bir Üçüncü Kritik okuması gerçekleştirir. Kant'ın belirlemesi, sanat yapıtına yönelik yapılacak hemen her belirleme gibi, yapıt ile yapıt olmayan arasında bir ayrımı varsayarak yola koyulur. Parerga işte tam da bu ayrımın arasında kalan görünmez bir sınırdır ki, zaten idealliği de görünmezliğindedir. Kant'ın parergaya yönelik belirlemesinde Batı metafizik geleneğinin eklentiye karşı aldığı tavrı gören Derrida, söz konusu tavrın açmazlarını kuramsal düzeyde inceler. Bu çalışma Derrida'nın teorik olarak yürüttüğü parergonal mekâna yönelik belirlemelerinin izini Magritte tablolarında sürmektedir. Onun resimlerinde çerçeve, imza, yazı gibi parergonal mekâna ait unsurların, bütün ikiliklerin sınırlarını birbirlerine karıştırarak nasıl bir ergon oluşturduğunu göstermekte ve bu izlekte estetik deneyimdeki dönüşümünü aramaktadır.

Anahtar Kelimeler: Magritte, Derrida, parergonal mekân, çerçeve, imza.

Creating Ergon from *Parergon*: Walking on the Boundaries in Magritte's Paintings

Abstract

Derrida, in *The Truth in Painting*, places Kant's one-paragraph long determination on parerga in the Third Critique at the centre of his reading of it. Kant's determination, like almost any other determinations concerning the work of art, starts off from the assumption that there is a distinction between the work and the non-work. And parerga are an invisible boundary between this distinction, and their ideality lie in their invisibility. Derrida who observes in Kant's determination on parerga the attitude the western metaphysical tradition develops against the supplement examines, in a theoretical level, the impasses of this attitude. In this paper I want to trace, in Magritte's paintings, Derrida's theoretical determinations on the parergonal space. In doing so, I will show first how the elements in his paintings such as frame, signature, and writing pertaining to the parergonal space intermingle the boundaries of all dualities and form an ergon and secondly, seek their transformation in aesthetic experience.

Keywords: Magritte, Derrida, parergonal space, frame, signature.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	ÖZGE KARA Sakarya University, Department of Philosophy, PhD Candidate
E-mail / E-posta	ozge.kara6@ogr.sakarya.edu.tr
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	January 31, 2021/ 31 Ocak 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	March 16, 2021 / 16 Mart 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Kara, Ö. (2021). Parergondan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek. <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters</i> , <i>Vol.13,59-88</i>

Parergondan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek

“...Eğer imgelem yasadışı özgürlük içinde bırakılırsa onun tüm zenginlikleri saçmalaktan başka bir şey üretmez...”
(Kant, 2002, s. 197).

Giriş: “Felsefi Söylemler Her Zaman Parergona Karşı!”ⁱ

Derrida 1978 yılında yayımlanan *Resimdeki Hakikat* adlı yapıtında, sanatın ölümü, sanatın kökeni, sanat felsefesi ile sanat tarihi arasındaki ilişki gibi, sanat felsefesinin kanonikleşmiş pek çok meselesini gündeme getirir. Kitapta yer alan “Parergon” denemesi ise bir Üçüncü Kritik okumasıdır. Ancak bu okuma, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin süslemelere (*parerga*) yönelik çok kısa bir belirlemesini merkeze alarak yapılan marjinal bir okumadır. Kant’ın *parergaya* yönelik belirlemelerinin arkasında Batı metafizik geleneğinin eklentilere yönelik aldığı tavırla paralellikler yakalayan Derrida’nın okumasında merkeze aldığı pasajı alıntılalım:

Süsleme (*parerga*) dediğimiz şeyler, yani bir bileşen olarak nesnenin bütünsel temsiline içsel olmayan, ona sadece dışsal bir eklenti olarak ait olan ve hazzımızı artıran şeyler bile bunu salt biçimi aracılığıyla yaparlar: Resimlerin çerçeveleri, heykellerin üzerindeki örtüler ya da görkemli binaların etrafındaki sütun dizileri gibi. Ancak eğer süslemenin kendisi güzel biçime dayanmayıp, altın yaldızlı bir çerçeve gibi, salt albenisi aracılığıyla resmin beğenilmesini sağlamak amacıyla resme iliştilmişse, dekorasyon adını alır ve hakiki güzelliğin değerini düşürür (Kant, 2002, s. 110-111).

Kant’ın süslemeye ilişkin parantez içerisinde kullandığı “parerga” terimi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin ikinci baskısından itibaren eklenmiştir. Derrida, yapıt boyunca gerçekleştirdiği *parerga* merkezli Üçüncü Kritik okumasında Kant’ta mevcut olan şu ikiliğe dikkat çeker: *ergon* ve *parergon*. Eski Yunanca bir kavram olan *ergon*, en genel anlamıyla yapıt, iş ve çalışmayı ifade ederken, *parergon* ise, yapıta ek olarak konumlandırılır. Söz konusu kavramsal belirlemede, var olmak için bir *ergon* muhtaç konumlandırılması sebebiyle *parergon*, *ergon* dışsal, tâbi ve ikinci kılınır. Söz konusu terime ilişkin Derrida’nın belirlemelerine geçmeden önce, Kant’ın süsleme olarak ifade ettiği *parergayı* hangi bağlam içerisinde sanat yapıtına dışsal olarak belirlediğine değinmek gerekir.

Kant estetiği açısından *parerga*, sanat yapıtı ile dış dünya arasında kalan bölgededir. *Parergon*’un stratejik konumu, Kant’ın tam da yapıt ile dış dünya, güzel ile hoş, form ile materyal,

insani ile hayvansal ikiliklerine yönelik çizdiği sınır çizgisini tehdit eder. Kant'ın *parergaya* yönelik belirlemesindeki gerilim, hoşâ gidene yönelik yargı ile güzele ilişkin verilecek yargının arasında çizdiği ayırmadan kaynaklanır. Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde haz duyguları üzerine verilen yargıları, bilgi yargılarından ayrılmasının akabinde, saf estetik yargıları temellendirebilmek için, estetik haz ile hoşlanmaya dayalı hazlar arasında bir ayırım yapacaktır. İşte bu ayırım, güzele ilişkin sınırın çizildiği yerdir. Bu noktada Kant 'ilgi' kavramını merkeze alarak, empirik türden beğeni yargıları ile saf estetik yargılar arasında bir ayırım yapar. Bu ayırım gereği Kant, bir nesne hakkında güzel yargısında bulunmak için nesnenin varoluşuna karşı kayıtsızlığı şart koşarak, güzele ilişkin deneyimin, nesnenin formundan kaynaklandığını öne sürer (Kant, 2002, s. 108). Güzelin deneyiminde özne, nesnenin varoluşuna karşı ilgisizken, hoş olanın deneyiminde ise tam aksine, nesnenin varoluşuna karşı kayıtsız değildir. Zira Kant'a göre hoşâ gidende, nesnenin duysal materyallerinin cazibesinden kaynaklanan bir haz söz konusudur. Bununla beraber hoşâ giden, güzelin aksine, hayvanlarla ortak paylaşılan bir yeti olması bakımından insana has değildir (Kant, 2002, s. 95). Kant'ın saf estetik yargıları temellendirebilmek adına çizdiği sınırdaki, *parerga* konumu gereği, ideal olan görünmezlik sınırını ihlal ederek empirik cazibesi ile yapıtın önüne geçtiği anda nesnenin varoluşuna yönelik kayıtsızlığı iskartaya çıkartarak, güzeli hoşâ, içi dışâ, formu materyale, yapıtı dekorasyona indirgeme tehdidini saçarak, estetik deneyime zemin sağlayan yapının da altını oyar. Kant'ın sanat yapıtına biçtiği idealin doğayı, sanat yapıtına doğal nesne giysisi giydirerek aşma çabası olduğunu göz önünde bulundurursak (Bowie, 2006 s.39), *parerganın* saflığı bozan kirli parazitsel doğasının işleyişini de anlarız. İşte bu nokta, saf estetik bir deneyimin olanağını Derrida açısından tartışmaya açar.

Derrida Kant'ın *parergayı* yalnızca *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde değil, *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* isimli eserinde de kullandığına dikkat çeker. *Parerga* burada da tıpkı Üçüncü Kritik'te olduğu gibi, araştırma konusunun çekirdek yapısına dâhil değildir ancak tüm çalışmanın sınırlarını belirleyen ikincil işlerdir (Kant, 1998, s. 72). Terime yönelik hem Kant'ta hem de Kant öncesi kullanımlardaki paralelliğin zemininde Batı metafizik geleneğinin eklentilere karşı takındığı tutumla eş değer bir tavır bulan Derrida, *parergaya* yönelik tutumun, felsefe tarihinde ne Kant ile başladığını ne de onunla biteceğini belirtir. Bilakis ona göre "felsefi söylemler her zaman *parergona* karşı olacaktır" (Derrida, 1987, s. 54). Nitekim Derrida özellikle Platon ve Aristoteles'te Kantçı kullanımı önceleyen bir kavramsal serüven tespit eder (Derrida, 1987, s. 54). Her iki filozofun metinlerinde de *parergon*, asıl işe ek olarak yapılan ikincil bir iş anlamlarına gelse de, üçüncü kritikte terimin "ikincil" ve "yan iş" anlamlarının yanı sıra "süsleme" anlamının

ön plana çıkarılması, Kant'ın terimi kullanırken Latince anlamını da göz önünde bulundurduğunu söylemimize imkân verir. Nitekim *parergonun* anlamlarından birkaçı, Eski Yunanca sözlükte “ana konunun bitişiğinde”, “ikincil”, “tali”, “daha az önemli sayılan”, “rastlantısal”, “teferruat”, “sadece aksesuar olarak ele alınan”, “ikincil iş” (Liddell & Scott, 1996, s.1408) olarak verilirken, Latince sözlükte ise “ekstra bir süsleme” olarak verilir (Lewis & Short, 1958, s. 1303). *Parergonun*, *ergona* nazaran tüm bu ikincil anlamlarının ikiciliğin “ya o ya o” şeklinde formüle edilebilecek çelişmezlik mantığının ötesinde bir mantıkta ne gibi bir anlam ufuklarına açılacağına görebilmek adına öncelikle Derrida'nın genel felsefi projesinden ve dekonstrüksiyonundan kısaca söz etmek gerekir. Zira onun Batı metafiziğine yönelik eleştirisi dikkate alınmadığı takdirde söylediği pek çok şey havada kalacaktır.

Derrida, *Resimdeki Hakikat*'ten on bir yıl önce yazdığı ve büyük yankı uyandıran kitabı *Gramatoloji*'de, iki bin beş yüz yıllık Batı metafiziği geleneği boyunca, sözün yazı üzerinde nasıl bir otorite kurduğunu ve dahası, yazıyı nasıl tehlikeli bir eklenti (*supplementary*) olarak konumlandığına tarihini gösterir. Derrida'ya göre söz konusu geleneğin motivasyonunda, mevcudiyet varsayımı bulunur. Bu varsayıma göre söz'de konuşan kişi kendi “dolaysız” mevcudiyetini (*presence*) sunarken, konuşanın yokluğunda eklenti olarak yazı devreye girerek, sözün mevcudiyetini ancak ikame edebilir. Batı metafizik geleneğinin derinliklerine sirayet eden bu motivasyon, tüm ikiciliklerin merkezine söz-yazı ikiciliğini yerleştirir. Zira yazı, yapay ve ölü doğası gereği Derrida'nın kendi deyimiyle bir “giysi” gibi, sözün, *logosun* canlı mevcudiyetini ve içselliğini sararak; beden ruha, dışın içe sızması yoluyla, için saflığını ve doğallığını bozan bir kirlenme halidir (Derrida, 2014, s.53). *Gramatoloji*'nin “Dışı ve İçi” bölümünden aktarılan bu kısa belirleme, söz ve yazı ikiciliğini merkeze alarak tek bir hamlede, ruh ile beden, iç ile dış, canlı ve ölü gibi metafizik ikiliklerin birbirine bağlanarak kurgulandığı hiyerarşik yapıyı gözler önüne serer. Dekonstrüksiyon tam bu noktada, bir okuma pratiği olarak karşımıza çıkar. Derrida'nın pek çok metninde farklı şekillerde işleyen dekonstrüksiyonunu Üçüncü Kritik okumasını dikkate alarak tarif edecek olursak, okuduğu metinlerin “yapılarının içinde ikamet ederek” (Derrida, 2014, s. 39), metnin kuytu köşelerinde kalan ve kavramsallaştırılmayan, bu haliyle de “görülemeyen” terimlerinin nasıl tüm bir metnin iskelesini kurduğuna odaklanan bir okuma pratiğidir. İşte çelişmezlik mantığının ötesine geçen “hem o hem o; ne o ne o” şeklinde formüle edebileceğimiz *aporiaların* mantığı da böyle bir okuma pratiği ile gün yüzüne çıkacaklardır. Zira *aporialar*, metnin uzamsal düzleminde kavramsallaştırılmayan terimler olarak, böylesi bir okuma pratiği ile görünen, metnin ikiciliklerinin iskelesinin üzerine kurulduğu; merkeze alınarak

okuduklarında ise, metnin karar verilemezlik anını ve tersine çevrilebilirliğini ifşa eder. Öyleyse Kant'ın Üçüncü Kritiğinde yalnızca bir kez geçen *parerga* teriminin merkeze alınmasıyla söz konusu metinde kurulan *ergon-parergon* ikiciliğinin ve bu hiyerarşik ikiciliği motive eden iç-dış karşıtlığının metni nasıl yönettiğine yönelik bir okuma da bu okuma pratiğinin bir örneğidir. Kant'ın saf estetik yargıları temellendirebilmek adına yapıta dışsal olarak konumlandığı *parergan*'ın gereklilik ile olumsuzluk arasında yüzen doğasının, Kant'ın iddia ettiğinin aksine saf estetik deneyimi nasıl olanaksız kıldığını Derrida şöyle açıklar:

Parergan'ın onları sadece (Kant'ın düşündüğü gibi) içerideki bütünlükten, *ergonun* özünden değil aynı zamanda resmin asıldığı duvardan, heykelin ya da sütunun dikildiği mekândan sonra da adım adım, imzalama dürtüsünün doğduğu tüm bir tarihsel, ekonomik, politik yazılardan ayıran bir tabakası, bir yüzeyi vardır(Derrida,1987, s. 60-61).

Kant tarafından yapıta dışsal konumlandırılan *parerga*, aynı zamanda yapıtın bütünlüğünü sunması açısından gereklidir. Ancak Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde göremediği şey, *parergonun ergona* zamansal düzlemde sonradan dâhil olmayışı, aksine *ergon* ile eşzamanlı ve hatta belki de *ergona* önsel varoluşudur. Öncelik-sonralık hiyerarşisi, tıpkı söz-yazı ikiciliğinde olduğu gibi, *ergon-parergon* ikiciliğinde de işler. Nasıl ki Batı metafiziği geleneği, yazının sözden sonra oluşu vurgusuyla, yazıyı söze ikincil olarak konumlandırmış ve sözün de aslında bir "yazı" (*arkhe-yazı*) olduğunu görememişse; Kant da *ergon-parergon* ikiciliğinde de aynı zamansal hiyerarşiyi işleterek, *parergonsuz* bir *ergonun* olamayacağını görememiştir. Derrida *Resimdeki Hakikat*'te tam da bu noktanın üzerine giderek "Parergon" bölümüne bir önsöz olarak nitelendirebileceğimiz "Lemmata" bölümünde sanata dair teorik düzlemde getirilecek izahların olası açmazlarına işaret eder. Tüm kavramlar gibi tarihsel katmanlara, bağlamlara ve dönüşümlere sahip olan "sanat" kavramına "çıplak" bir anlam atfedilerek geliştirilebilecek herhangi bir teorik söylem, söz konusu tüm katmanları ve sanatı belirleyen tüm "sanat-dışı" yapıları görmezden gelme tehlikesi ile potansiyel olarak yüz yüzedir. Ancak ne var ki tüm bu katmanlarından soyulan "sanat", sınırlarının çizileceği teorik çerçevenin içerisinde kımıldamadan duracak statik bir yapı değildir. Derrida, Kant'ın Üçüncü Kritiğinde saf beğeni yargılarının temellendirilmesine yönelik çabasına bu problemi göz önünde bulundurarak, Kant'ın *parergaya* (süslemelere) -fiziksel olarak *parergaya*- yönelik tespitinin, kendi yapıtının mantıksal arka planında nasıl işlediğini arar. Bu arayış *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin "Güzelin

Analitiği” kısmında beğeni yargısının temellendirildiği dört uğrağa götürür Derrida’yı. Kant’ın nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite şeklinde ayırım yaptığı dört uğrak, aynı zamanda beğeni yargısının dört yönünü açığa vurur. Çok genel hatlarıyla Kant’ın bu dört uğrağındaki ilk uğrak, nesnenin varoluşuna ilgisizliği, ikinci uğrak “güzel”in evrensel bir haz nesnesi olmasını, üçüncü uğrak herhangi bir ereğin tasarımı olmaksızın finalite formunu ve dördüncü uğrak ise güzelin yalnızca bir haz kaynağı olmamasını ve nesnesinin kavramsız olarak fark edilebilmesini ifade eder. Derrida üçüncü kritiğin dört uğrağının, birinci kritiğin mantıksal yargı formlarının temellendirilirken kullanılan dört uğrağı andırmasına dikkate çeker. Güzelin Analitiği’nin kategorik çerçevesinin nereden ithal edildiğini soran Derrida’nın bu soruya yanıtı *Saf Aklın Eleştirisi* olacaktır (Derrida, 1987, s. 68). Ancak bilindiği üzere Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde estetik yargıların ilk kritikteki bilgi yargılarına indirgenemeyeceği konusunda oldukça nettir. Derrida ise bilgi yargıları ile beğeni yargılarının birbirine indirgenemez farkını gözden kaçırmadan *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin ilk dipnotuna dikkat çekerek, Birinci Kritiğin mantıksal çerçevesinin Üçüncü Kritiğin mantıksal olmayan yapısına nasıl oturtulduğunu soruşturur. Derrida için bu soruşturmanın yanıtı söz konusu dipnotun yer aldığı sayfanın uzamsal örgütlenmesinde saklıdır. Bahsi geçen dipnotu alıntılalım:

Burada temel olan beğeni tanımı, güzelin yargılanmasında yeti olmasıdır. Ancak bir nesneye güzel demek için gerekli olan şey, beğeni yargılarının analizi ile keşfedilmelidir. Bu yargı gücünün refleksiyon yaparken ilgilendiği uğrakları ararken, yargılamanın mantıksal işlevlerinin rehberliği beni yönlendirdi (çünkü anlama yetisi ile bir ilişki her zaman beğeni yargısında bile bulunur). Önce nitelik uğrağını göz önünde bulundurdum, çünkü güzele dair estetik yargı ilk önce bunu dikkate alır (Kant, 2002, s. 89).

Kant, dipnotun son cümlesinde dört uğraktan ilkin nitelikle soruşturmasına başlayacak olmasını sayfanın başlığında da ilan edilmiştir: “Birinci Uğrak: Beğeni Yargısının Niteliği ile İlgili” (Kant, 2002, s. 89). Keza dipnot da zaten başlık için verilmiştir. Ancak Derrida’nın dikkatini çeken husus, başlığında alenen ilân edilen dipnotun son cümlesinin hemen önünde yer alan ifade ile ifadenin hemen ardından gelen parantez içerisindeki cümledir. Alıntıdan da görülebileceği üzere Kant, Birinci Kritiğin mantıksal çerçevesini Üçüncü Kritiğin beğeni yargıları için bir rehber için kullanacağını söylemesinin akabinde bir parantez açarak bu çabasını gerekçelendirir: “çünkü anlama yetisi ile bir ilişki her zaman beğeni yargısında bile bulunur” (Kant, 2002, s. 89). Derrida parantez içerisine hapsedilmiş bu izahın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin uzamsal

düzlemindeki yerine odaklanarak, öne çıkarılan (başlık) ile gözden saklanan (parantez) arasındaki gerilimi takip eder. Zira parantez içerisinde yer alan bu izah, dipnotun içeriğinin ne içinde ne de dışındadır ve belki de hepsinden öte, Kant'ın Güzelin Analitiği'nin çerçevesinin transandantal analitiğin taşları ile bir nevi itirafıdır (Derrida, 1987, s. 71). Derrida'ya göre Kant, ne Birinci Kritiğin mantıksal çerçevesinin Üçüncü Kritik için de rehber olarak kullanılmasının gerekçesini, ne de soruşturmasına dört uğraktan niteliği kendisine başlangıç olarak seçmiş olmasının gerekçesini layıkıyla gerçekleştirmiştir. Aksine, çerçevenin izahı her şeyden önce bir dipnot ile apar topar geçilmiş, vurgulanmak istenen nokta başlığa taşınmış, gözden saklanmak istenen nokta ise parantezin içerisine yerleştirilmiştir. Zira Derrida'ya göre Kant, Üçüncü Kritikte hiçbir kavramın belirlemediğini ifade ettiği güzelin yargısının çerçevesini, Birinci Kritiğin kavramsal çerçevesiyle aramak bakımından kendisine "illegal" bir çerçeve seçmiştir. Güzelin Analitiği'nin içeriğini bir sanat yapıtıymışçasına; bir *ergon*muşçasına düşünecek olursak, der Derrida, bu *ergonun parergonu* Birinci Kritikten ithal edilmiş "ikinci el" bir çerçevedir. Şayet çerçeve içeriği oluşturmak adına içeriye çekilen bir dış ise, Derrida'nın bu tespitinin değeri *parergonun* hiç de Kant'ın iddia üzere *ergona* zamansal düzlemde sonra olmadığına gösterilmesinde yatar. İlaveten, bir *ergon* olarak Güzelin Analitiği'nin argümanları sözü edilen parergonal mantığın işleyişine bağlıysa, sanat felsefesini tüm mevcut karşıtlıkları, bir *ergon* olan Güzelin Analitiği'nden daha güçlü olan söz konusu parergonal mantığın etkisi altındadır (Derrida, 1987, s. 73). Zira Birinci Kritiğin yargıları için çizilen çerçeve Derrida'nın belirttiği üzere Üçüncü Kritik için de kullanılıyor ve çalışmanın sınırlarını belirliyorsaydı, artık *parergonun* ne yapıta sonralığından ne de yapıta tali oluşundan söz etmek mümkündür. Söz konusu tespit, hiçbir teorinin, hiçbir felsefi kuramın saf bir kuram olmadığına yanı sıra saf bir okumanın ve saf bir deneyimin olanaksızlığının da tespitidir aynı zamanda. Derrida'nın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne yönelik gerçekleştirdiği dekonstrüktif okuması, çerçevenin doğallaştırıcı, kendisini silici, yokmuş gibi görünen işlevini açığa çıkararak, Kant'ın fiziksel olarak *parergona* çizdiği ideal görünmezliğin, Üçüncü Kritiğin söyleminin mantıksal arka planında nasıl işlediğini ifşa eder.

Öyleyse mesele iyi çerçeve ile kötü çerçeve (Derrida, 1987, s. 75), görünmeyen çerçeve ile göze batan çerçeve, bir başka deyişle ideal çerçeve ile ideal olmayan çerçeve arasındadır. Nitekim çerçevenin nasıl işlediğini soruşturmak yerine, yalnızca çerçevenin içindekini ya da dışındakini soruşturan Batı metafiziği geleneğinin (Richards, 2008, s. 35) es geçtiği bu noktayı soruşturmayı Derrida üstlenir. Ancak Derrida'nın okumasını estetik üzerine yapılacak bir teorik söylemi silmeye ya da itibarsızlaştırmaya yönelik olumsuz bir okuma olarak görmek hata

olacaktır. David Carroll'ın *Paraestetik*'te ifade ettiği üzere Derrida'nın okuması, estetiğin doğasının estetik-olmayan ile düşünülmesi ve bu bakımdan da saf estetik ya da estetiğin otonomisi cinsinden ideallerinin böyle bir okuma ile yeniden değerlendirilmesidir (Carroll, 1987, s. 139). Çalışmanın sınırları dâhilinde kalmak adına, çok genel hatlarıyla işaret ettiğimiz Derrida'nın Kant okumasını burada sonlandırarak, *ergon* ile *parergon* arasında kurulan hiyerarşik ikiciliğin bilhassa sanat yapıtlarında nasıl açmazlara açıldığını incelemeye başlayalım. Nitekim çerçevenin işleme mantığını, kuramsal düzlemde Kant'ın Üçüncü Kritiğindeki açmazlara odaklanarak sürdüren Derrida, parergonal mekânın bizatihi konu edinildiği sanat yapıtlarını spesifik olarak incelemeyi. Oysaki çerçeve sorununun sanat yapıtlarına ontolojik olarak problem edildiği pek çok örnek vardır. Söz konusu listede Belçikalı ressam René Magritte'in yapıtları başı çeker. Magritte'in tablolarında, Derrida'nın *Resimdeki Hakikat* adlı yapıtında sözü edilen çerçeve, imza ve yazı gibi yapıta dışsal olarak atfedilen parergonal mekâna ait unsurların izleğini sürmek mümkündür. Magritte'in tablolarında ontolojik olarak sorunsallaştırılan resme "dışsal" unsurlar, Belçikalı ressamın yapıtlarını Derrida'nın parergonal mekâna bakış açısını dikkate alarak okumaya imkân tanır.

Çerçeve

Çerçeveler sanat felsefesinin klasik üçgeni olarak formüle edilen sanatçı, izleyici ve yapıtı bir araya getiren bir sınır çizgisidir. Sanatçının yapıtı, çerçevelenmeye hazır olduğu anda bitmiştir; izleyici, estetik yönelimini duvarda asılı duran çerçevenin içerisindeki yapıta bakarak gerçekleştirir ve nihayet, yapıt da kendisini asılı bulunduğu duvardan çerçevenin sınır çizgileri ile ayırır. Üçgenle kesişim noktası oluşturan, üçgenin sınır hatlarını çizen çerçevenin sınırları, "görünmez" sınırlardır ve Kant özelinde olduğu gibi onun idealliği tam da söz konusu görünmezliğinden, ya da daha doğru bir ifade ile göze çarpmamasından gelir. Zira göze çarpıp *ergonun* sınırını ihlal ettiği takdirde klasik üçgen dağılır. Bir parergonal mekân olarak çerçevenin yapıta parazitsel eklentiselliği, ona çizilen sınırları aşmadığı müddetçe kabul edilebilirdir. Ancak eklenti olarak o, tam da doğasına uygun olarak, idealize edilen sınırları aşma tehdidini potansiyel olarak bünyesinde taşır. Zira *parergonun* mekânı oldukça kritiktir; o duvarla neredeyse bitişiktir, ama yapıta dâhil olmaması nedeniyle yapıta dışsaldır. Çerçevenin bu heterotopik mekânı, onu yapıttan ayırır da, yapıtın asılı olduğu duvarla arasında sınır hattı çizmesi nedeniyle onu yapıttan tam olarak ayırmaz. Keza o, yapıtın bünyesine bitişiktir; ne zaman ki yapıttan çok çerçeve dikkat çeker, o zaman tıpkı bir parazitin sağlıklı bir bedeni hastalandırıp yok ettiği gibi, çerçeve de yapıtı

yok etme kartını oynar. Derrida, parergonal mekân olarak çerçevenin, yapıtın tek bir zemine karşı durmasının aksine, iki zemine karşı durduğuna dikkat çeker. Çerçeve öncelikle asılı bulunduğu duvarın üzerinde bir figür gibi ortaya çıkarken; diğer yandan yapıtın zemin ve figür ilişkisinin içerisinde gözden kaybolur (Derrida, 1987, s. 61). Bu kayboluş onu artık görünmez bir sınır çizgisi haline getirir. Artık o ne içtir ne de dıştır; hem iç hem de dıştır. Onun bu salınımı içsellik ile dışsallık arasında çizilen geleneksel karşıtlık mantığını alaya alır.

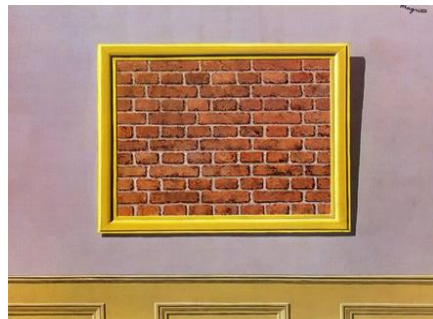
Derrida, metnindeki bir dipnotta sanat tarihçisi Schapiro'nun çerçeve ile ilgili bir makalesini anar ve kendi denemesini söz konusu makaleyi okumadan önce kaleme aldığını ifade ederek okuyucusuna metni okumayı bir nevi ödev olarak verir (Derrida, 1987, s. 78). Schapiro (1973), sözü edilen makalesinde çerçevenin sanat tarihi içerisindeki öyküsünü izler. Erken çağlardan itibaren resmin çizildiği yüzeyin niteliğindeki dönüşüm, çerçevenin belli bir tarihten sonra kullanılan bir materyal olması, çerçevenin süsten sadeliğe geçişi, çağdaş sanat ile birlikte çerçevenin olmadığı durumlar makalesinin izleğini oluşturur. Söz konusu tüm belirlemeler, çerçevenin dışsal, yapıta özsel olmayan, olmasa da olur, kolaylıkla feda edilebilir bir materyal olması kanaatlerini beraberinde getirecektir. Schapiro'ya göre çerçevenin işlevi, modern resimde çerçevenin yokluğu ile ortaya çıkmıştır ve bu yokluk, resimle bir bütün oluşturan istisnai durumlar haricinde, çerçevenin kolaylıkla feda edilebilir olduğunu göstermektedir. Nitekim sanat tarihindeki dönüşümlerle birlikte, çerçevenin de göze batar süsünün törpülenmiş olup daha sade, dolayısıyla doğal bir hâle evrilmesi ve modern resim ile birlikte çerçevenin yokluğunun resme bir bütünlük ve hatta "dokunulabilirlik" kazandırması Schapiro tarafından ilerleme olarak görülür. Çerçevenin tarihsel bir keşif oluşu, doğal olmayan karakteri, sadeleşmesinin ilerleme olarak görülmesi, fiziksel olarak olmadığı durumların avantajlarına yönelik belirlemeler, geleneksel bakış açısıyla paralellikler izleyerek, bir *parergon* olarak çerçeveyi, *ergona* dışsal bir eklenti olarak konumlandırır.

Tüm bu belirlemeler fiziksel olarak çerçevenin olmadığı durumlarda, eser ile duvar arasında bir çerçevenin durumunu hesaba katmayı gerekir. Sahiden de izleyicinin, duvara bakışı ile duvarda asılı olan bir yapıta bakışı arasındaki sınır çizgisini aramak gereken yer bu noktada problematik bir hale gelecektir. Başka bir ifade ile, çerçevenin fiziksel olarak olmadığı durumlarda duvara bakışı, sanat yapıtına bakıştan ayıran bir kriter var mıdır? Bu soruya verilebilecek olası bir yanıt, Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin* adlı yapıtından gelir:

Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama başka yerde de değildirler. Biraz önde,

biraz geride, *duvarın* ustalıkla yararlandıkları kütlesine dayanmış, kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar. Benim için çok zordur, baktığım *tablonun neredede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam*, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, *ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir* (Merleau-Ponty, 2012, s. 36).ⁱⁱ

Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin*'deki belirlemesinin arka planında, erken tarihli çalışmalarında ve *Algının Fenomenolojisi*'nde de önemli bir yer tutan Gestalt teorisinden devraldığı zemin ve figür ilişkisi yer alır. Söz konusu ilişki, elbette yalnızca sanat yapıtlarını değil, tüm bir dünyanın algısını kuşatır. Bu teoriye göre duyumsanan her bir figür, bir zeminle ilişkisinde kendisini sunar. Merleau-Ponty'e göre Gestalt teorisinin algısal deneyim açısından anlamı ise, yalıtılmış ve saf bir algının algılamamakla eşdeğer olması ve algının her zaman algılanan diğer şeyler arasında olarak bir zemin ile bütünlük ufku sergilemesidir. Algılanan her nesne, kendi örneği ile "kırmızının deneyimi", kırmızının deneyimlendiği zeminle ilişkisinde kırmızılığını dışa vurur. Zemin ile figür arasındaki bu yadsınamaz ilişki sayesinde kırmızının deneyimi, sözgelimi halının üzerindeki kırmızı bir leke ise eğer, halının yünsü karakteri ile halının üzerine düşen ışık ile bir mekânsal konfigürasyonu bağlamında deneyimlenebilecektir (Merleau-Ponty, 2016, s. 29-31). Nasıl ki algı, mekânla konfigürasyonu ile deneyime verili ise, resim de fiziksel olarak çerçevesiz ya da çerçevelenmesin, asılı olduğu duvarın kütlesinde dayalı bir vaziyette onun önüne çıkarak, kendi sınır çizgisini çeker. Bu bağlamda resim, fiziksel olarak çerçevesi olmasa dâhi çerçevelenmiştir; tablo, asılı olduğu duvarın zemininde öne çıkan bir figürdür. Zira bakan açısından tabloya bakma edimi, hiçbir zaman asılı olduğu duvara bakma edimi ile bir değildir.



Tablo 1: Boş Resim Çerçevesi (1934)

Öyleyse artık Magritte'in dünyasına söz konusu tablo ile giriş yapabiliriz. Tablo 1'de de görüldüğü üzere Magritte tablolarında çerçeveler, resim-içinde-resim teması ile işlenerek, resim ile asılı olduğu duvar, resim ile manzara, resim ile resim olmayan arasındaki sınır çizgisini

resmin mekânsal düzleminde adeta bir metakurmaca alanı yaratarak sorunsallaştırır. Ancak bu resimlerde, parergonal mekânı takip edebilmek için, öncelikle yirminci yüzyıl resmindeki büyük dönüşüme ve bu dönüşümde Magritte'in aldığı tavra işaret etmek gerekir.

Yirminci yüzyıl resim sanatının temel krizi, nesnelere üç boyutlu olmalarına karşın, resmedildikleri tuvalin iki boyutlu olmasıdır. Gerçi söz konusu kriz, resmin tarihinde epey köklü geçmiş olan bir krizdir fakat bu yüzyılda bir paradigma değişimi söz konusudur. Dönüşüm, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında empresyonizm ile başlamış, Cézanne ile birlikte büyük bir kırılma gerçekleşmiştir. Devrimin tetikleyicisi ise fotoğraf makinesi olmuştur; zira hiçbir zaman fotoğraf makinesinin çektiği kadar gerçek görüntünün temsiline ulaşamayacağı bilincinde olan ressamlar, fotoğraf makinesinin kendileri açısından söz konusu dezavantajını avantaja çevirerek, resim için de yeni bir tarihin olanağını başlatmıştır. Bu noktada Cézanne ile gündeme gelen ilk hamle geleneksel resmin nereye bakılacağı, nereye odaklanılacağı önceden belli bedensiz ve "ehil" bakışının iktidarı altındaki perspektifin terk edilerek (Florenski, 2007, s. 105) nesnelere renk ve desenlerine ağırlık verilmesiyle oluşan geometrik formlar aracılığıyla nesnelere derinliğinin yakalanmasıdır. Cézanne'ın derinliği keşfetmesi pek çok akım açısından ilham verici olsa da söz konusu devrimsel dönüşümü lineer bir hat üzerinden takip edebilmek çok mümkün değildir. Ancak Magritte'e uzanan başlıca hatlar üzerinden takip edildiğinde, Cézanne'ın özellikle doğadaki nesnelere geometrik formlara sahipmişçesine resmetme öğüdü Picasso tarafından uç noktalara taşınır. Picasso resimlerinde algılayan öznenin, bir nesneyi algılayan, algı deneyiminin hep belli bir profilden gerçekleşmesine yönelik ima vardır. Onun resmettiği imgeler, aynı nesnenin belli profilden görüntülerinin bir araya getirilmesi ile resmedilir. Gablik, Picasso'nun bu hamlesinin, geleneksel resmin bilindik teması olan *trompe l'œil*'in *trompe-l'esprit*'e dönüşümü olduğunu iddia eder (Gablik, 1976, s. 76-93)ⁱⁱⁱ. Kendisinin kısa yazılarından takip edilebildiği kadarıyla Magritte, nesnelere resmetme hususuna yönelik söz konusu dönüşümde empresyonizmin Cézanne'ın ve Picasso'nun hakkını teslim etmesine ve hatta kendisinin ilk dönem resimlerinde de bu akımların izleri görülmesine rağmen, o, bu dönüşümün ötesine geçmeyi gerekli görür. Nitekim bir sürrealist olarak Magritte, nesnelere formunda radikal bir dönüşüme gitmek yerine, nesnelere arasındaki ilişkileri tablonun mekânına taşır. Bunu ise aslında ilk bakışta hiç de yan yana gelmeyecekmiş gibi görünen alakasız nesnelere aynı mekânsal düzlem içerisine bir araya getirerek yapar. Magritte'in bu fikrinin esas ilham kaynağı De Chirico'nun bir büst, ameliyat eldiveni ve bir topu aynı tuval içerisinde bir

araya getirdiği ünlü *Aşk Şarkısı* adlı tablosu ve bizzat kendisinin bir gece yaşadığını söylediği tetikleyici deneyimdir:



Tablo 2: Giorgio De Chirico, *Aşk Şarkısı* (1914)

Odanın birinde geceleyin uyanıverdim. Odaya, içinde uyuyan bir kuşun bulunduğu kafes getirilmişti. O an aklımdan geçen çılgınlık, bana kuşun kafesten uçup gittiğini ve yerine yumurtasını bıraktığını görme imkânı tanıdı. Hemen oracıkta yeni ve irkiltici nitelikli şiirsel bir gizi çözüverdim. Evet, şaşkındım ama bu kez şaşkınlığım ilintisiz iki nesnenin birbirleriyle yüzleşmesinden değil, kafes ve yumurta gibi iki nesnenin birbirleriyle akrabalık ilişkisi kurmasından ileri geliyordu (Torczyner, 1992, s. 119).

Bu şaşkınlık, alakasız nesnelerin tablonun mekânsal düzleminde bir araya getirilerek nesnelere arasında “akrabalık ilişkisi” kurulmasına olanak sağlar ve bu sayede nesnelerin akla gelmedik tözsel ufuklara açılmasına da kapı aralar. Yumurta ve kafes arasında kurulan ilişki kayıp eleman kuştur (Dubnick, 1980, s. 410). Magritte, kuşu tablonun mekânsal düzleminde geri çekerek, mekânın geleneksel aidiyet yapısının sınırlarını zorlar. Zira geleneksel bakışın benzerliği esas alan temsil anlayışı, resmin mekânsal düzleminde, yumurta ve kafes arasındaki ilişkiyi anlamsız ve dahası saçma bulacaktır. Ne var ki, Magritte’in ilgisiz nesnelere bir araya getirme fikri Sürrealizm için bilindik bir tema bile sayılabilir; bu yüzden Magritte söz konusu keşfini, nesnelere arasındaki gizli kalmış bağlantıları takip etmeye odaklanarak geliştirir. Ağaç ile yaprak, ayakkabı ile ayak, manzara ile kırılmış cam parçaları ve nihayet, manzara ile resim bu serinin başlıca örneklerindedir (Gablik, 1976, s.106). Magritte, tablolarının mekânsal düzlemini, adeta “görünür” ile “görünmez” arasında bir illüzyon gösterisine dönüştürür. Zira Belçikalı ressam için resmin esas işlevi, duyguları iletmekten ziyade, bir düşsel evrenin sınırsızlığını açığa vurmaktır. Bu ideali de çağrışımın ya da daha Foucaultcu bir terimle ifade edecek olursak andırışın olanakları ile gerçekleştirir. Foucault’ya göre andırışta benzeyişte olmayan bir ayrıcalık bulunur. Zira andırış, “tanınabilir nesnelere bildik silüetlerinin sakladığı, görülmesini engellediği, görülmez kıldığı şeyi gözler önüne serer” (Foucault, 2019, s. 44). Görünürün çağrıştırdığı “görünmez”, görünürün andırdıkları sayesinde, mekânsal düzlemin

statik aidiyetlerini yerinden ederek, dinamik olumsuzluklara ve rastlantısallıklara kapı aralar. Zira andırıŖta keyfilik (*arbitrary*) söz konusudur; bir nesnenin neyi andıracağı, bellek, hatıra, öznel deneyim, imgelem ve bilinçdışı gibi pek çok bileşeni devreye sokar. AndırıŖın bu keyfiliği sayesinde resmin yarattığı mekânın olumsal yapısı, bir şeyin aynı zamanda iki şey olarak düşünülmesinin önünü açar; Magritte'in "enigma" adını verdiği bu yapı iç-dış, burada-orada, gerçek-temsil tarzından tüm ikiliklerin aynı mekânsal düzlemde bir araya gelmesiyle olağan beklenti ufkunu sekteye uğratarak, resmin geleneksel mekânsal düzlemini de dumura uğratar.

Magritte'in birbirinden farklı pek çok versiyonu bulunan, resim-içerisinde-resim temalı tabloları tam anlamıyla parergonal mekânı resmeder. Söz konusu resim-içinde-resim serisine, öncelikle manzara ile resmin arasındaki sınırların silindiği seri ile başlayalım. Bu seri içerisinde en meşhuru *İnsanlık Durumu* olan tablo, geleneksel bir tema olan Rönesans'tan beri perspektifi derinleştirmek için kullanılan "dünyaya açılan pencere" tekniğine gönderme yapar. Magritte geleneksel bir temayı tablonun mekânsal düzlemine taşıyarak hem geleneksel olanı dolaşımında tutar, hem de onu bambaşka bir olanak ufkuna evirir. Yani bir anlamda Derrida'nın dekonstrüktif okumasının, metnin değil de tablonun mekânsal düzleminde gerçekteştiğine şahit oluruz. Pek çok varyasyonu bulunan bu seri içerisinde Magritte, pencerenin dışında bulunan bir manzara ile bu manzaranın bir kısmı üzerine denk gelen şövale üzerindeki manzara resmini bir araya getirir.



Tablo 3: İnsanlık Durumu (1933)

*İnsanlık Durumu'*nda Magritte, pencerenin dışındaki manzara ile penceresinden bakılan, odanın içerisindeki tablodaki birebir görüntüsünü iç içe geçirerek resim ve manzara, temsil ile gerçeklik, iç ile dış arasındaki tüm sınırları birbirine bulaştırır. Bu dizide resmin içerisinde bulunan resim, pencereden görülen manzara ile birebir devamlılık gösterir gibidir. Bu sayede resmin zeminini şövale dışındaki alan oluştururken, figürü ise şövale üzerindeki resim oluşturur. Böylece zemin ile figür iç içe geçer; resim ile dış dünya arasındaki sınır çizgisini çerçevenin çizmediği bu resimde, resmin içerisindeki resim şövalenin bacakları, başı ve tuvalin kalınlığı

sayesinde ayırt edilir hâle gelir. Tuvalin kalınlığı bu noktada özellikle önemlidir, çünkü Magritte resimlerinde imge ile gerçekliğin ayırt edilmesi noktasında öne sürdüğü en büyük kozu imgenin bir kalınlığının olmayışıdır (Gablik, 1972,s. 106). Bu resimde tuvalin kalınlığının bilerek öne çıkarılması, tuvalin yüzeyindeki manzaranın resim oluşuna yönelik bir vurgudur. Bununla birlikte izleyici pencerenin dışındaki manzarayı şövale üzerindeki resimle tamamlar ancak manzaranın perde ile kapandığı yerde tuvalin sol köşesi perdenin sınırlarını aşar. Magritte, geleneksel bir temaya tablosunda yaptığı referans ile algısal deneyimin mevcudiyet vurgusuna itiraz eder. Zira şövale üzerindeki resim, odanın penceresinden görülen manzara ile aynı zamansal süreğin içerisinde değildir. Nitekim bu eleştiri, gece ve gündüzün aynı mekânsal düzlemde bir araya getirdiği *Işıkların İmparatorluğu*'nda daha açık bir şekilde görülür:



Tablo 4: Işıkların İmparatorluğu (1954)

Zamanın algısal deneyimdeki ele gelmez kompleks doğası ile şimdi ve geçmişin, iç ve dışın, gerçeklik ve temsilin, *ergon* ile *parergonun* birbirlerini sarıp sarmaladıkları muğlaklık durumunu, tersine çevrilebilirliği ya da tabloya da adını veren “insanlık durumu”nu resmeden Magritte’in tablosunun tematiğini şöyle izah eder:

Odanın içinden görünen bir pencerenin önüne bir şövale yerleştirilmiş. Şövale üzerindeki resim, dışarıdaki manzaranın tuval tarafından kaplanmış olan kesitini işlemekte. Böylece resimdeki ağaç, tuvalin arkasında bulunan gerçek ağacı gizlemekte. Resme bakan için ağaç hem odadaki resimde, hem de onun dışındaki dış dünyadadır. İşte biz dünyayı böyle görürüz. Onu dışımızda gözlerken aynı zamanda içinde tasarımını gizleriz. Aynı biçimde bazen de şimdiki zamanda gelişeni geçmiş zamana yorarız. Böylelikle yer ve zaman, sadece güncel deneyimimizin hesaba katıldığını ileri süren o aşağılık savlardan kurtulmuş olur (Torczyner, 1992, s. 99-100).

Foucault'nun (2019) Magritte'in resim-içinde-resim serisinde *İnsanlık Durumu*'nun tam karşısına yerleştirdiği *Çağlayan*'a bakalım şimdi de:



Tablo 5: Çağlayan (1961)

Burada göze çarpan farklılıklardan ilki, resmin içerisindeki resmin, ya da zemin ile figürün, ne üst üste gelmesi, ne de iç içe geçmesidir. Foucault, Magritte'in bu tabloda önceki dizide yaptığının aksine, ikiliği ve mesafeyi silmek yerine, tam da sildiği o ikiliğin tuzaklarından faydalandığını vurgular (Foucault, 2019, s. 48). Artık neyin "gerçek" neyin "resim" olduğu bu tabloda açıkça bellidir. Çerçevelenmiş resim belli ki ressamın bedeninin ormana uzak bir noktadan konumlanmış bakışı ile resmedilmişken, çerçeveye zemin oluşturan resim ise ormana yakın bir mesafede tek bir ağacın dallarının arasına yerleştirilmiştir. Burada önceki tablodan farklı olarak gördüğümüz şey ise şövale üzerindeki resmin çerçeveli oluşudur. Belli ki bu resim henüz yeni tamamlanmış ya da son fırça darbelerini bekleyen bir resim değil de, bitmiş bir resimdir. Nitekim bir beden aynı noktaya aynı anda hem uzak hem de yakın mesafede duramaz. Magritte bu kez bedeni merkeze alıp bedeninin mekânsal koordinatlara yakınlık-uzaklık ilişkilerini sorunsallaştırarak, algısal deneyimin mevcudiyetine itirazını altın renkli bir çerçeveye yerleştirir. Magritte'in illüzyonu muhtemelen Kant'ın, tam da olmasını sakıncalı bulacağı cinsten bir çerçevenin olanağını da gündeme getirtir. Resmin-içindeki-resim, bakını resimden çok, altın renkli çerçevenin kendisine bakmaya davet eden, *parergonun ergonun* sınırlarını ihlal ederek yuttuğu negatif bir estetik deneyimini cisimleştirir gibidir.

İmza

Ancak resim-içerisinde-resim temasındaki en sinsi yan, sınırları çerçeve ile ya da şövale ile çizilmiş olan resimden çıktığımızda hâlâ resmin içerisinde olmamızdır. Bunu da "gerçek" olarak sunulan ve diğer resme de zemin oluşturan, resmin dışındaki ama içindeki; hem içindeki, hem dışındaki imza söyler. Öyleyse çerçeve içerisinde kalarak şu soruyu soralım: Bir *parergon* olarak imza *ergon* olabilir mi? Bu soruya yanıt bulmak için yine *Resimdeki Hakikat*'e başvurabiliriz. Zira Derrida'nın eseri Cézanne'ın Bernard'a yazdığı mektupta geçen "sana resimdeki hakikati borçluyum ve bunu sana söyleyeceğim" ifadesi ile açılarak, sanatçının imzası ile sözünün

performatif değeri arasındaki ilişkiyi soruşturur (Derrida, 1987, s. 2). Cézanne’ın tabloları yerine vaadini soruşturan Derrida, ressamın vaadinin performatif değerini inceler. Nitekim vaatte bulunmak, çalışmamızın ilerleyen sayfasında sözü edilecek olan birtakım koşullar altında Austin tarafından performatif sözce olarak nitelendirilmektedir. Burada şöyle bir sorun açığa çıkar: İmza sahibi olarak Cézanne’ın vaadinin performatif değerini tablolarında mı, yoksa metninde mi aramak gerekir? İlaveten, bir sanatçının sözünün performatif bir değeri olabilir mi? Derrida metninde bu türden sorulara yanıt arar (Derrida, 1987, s. 2-9). Ancak sözce, tablonun mekânsal düzleminin sınırlarına girdiğinde ne olur? Üstelik ilk bakışta, Cézanne’ın vaadi cinsinden performatif tınıya sahip olmayan bir sözce, ressamın imzasının bulunduğu bir tabloya yerleştirildiğinde ne olur? Bu noktada meşhur “Bu bir pipo değildir” önermesi ile Magritte’in parergonal mekânına bir kez daha girmeden önce, Derrida’nın imza ile performatif arasında kurduğu ilişkinin esas kaynaklarına, yani Austin’in performatif üzerine belirlemeleri ile Derrida’nın *İmza, Olay ve Bağlam* metninde Austin’a yönelttiği eleştirilerinden söz etmek gerekir.

Austin *Söylemek ve Yapmak* (2009) adlı eserinde, saptayıcı sözce ile performatif sözce arasında bir ayırım yapar. Austin’in bu ayırımının temelinde, dilin yalnızca bir şeyi iletmenin ya da nakletmenin ötesinde birtakım işlevleri olduğu varsayımı bulunur. Sözgelimi “yarın yağmur yağacak” cinsinden bir sözcenin tek işlevi anlamı iletmekken, “Bu adamı eş olarak kabul ediyorum” ya da, “Yarın yağmur yağarsa, sana yüz lira vereceğim” cinsinden bir sözce ise bir olguyu iletmekten daha fazlasını yapar; beraberinde bir eylem yani performans meydana getirir. Austin ilk tipten sözceleri saptayıcı sözce, ikinci tipten sözceleri ise performatif sözceler olarak tanımlar. Ancak ikinci tipten sözcelerin, yani performatiflerin, ancak belli koşullar sağlandığı takdirde bir performans meydana getirebileceğini ileri sürer. Sözcenin kaynağının birinci tekil şahıs olması, sözcenin bildiri kipinde ve etken çatıda olması, sözceyi gerçekleştiren kişinin yani sözce-kaynağının performatifi yerine getirecek koşulda olması (sözgelimi evlenecekse bekr olması gibi), performatifin gerçekleştirildiği zamanın şimdiki zaman olması gibi pek çok bileşenin koşullarının uygun olması gerekir.

Derrida, *İmza, Olay ve Bağlam*’da (1988), Austin’in belirlemelerinin dilde iletmekten öte bir imkân bulması bakımından bağlı bulunduğu geleneği aşma olarak görür. Öte yandan Austin’in szn ve mevcudiyetin kuruculuğuna biçtiği merkezi rol ile ait olduğu geleneğe saplanıp kalmasına neden olduğunu ileri sürer. Söz konusu geleneksel yanları, Austin’in başarısız performatif belirlemelerine odaklanarak bulur. Austin dilin sıradan kullanımı dışında kalan bazı

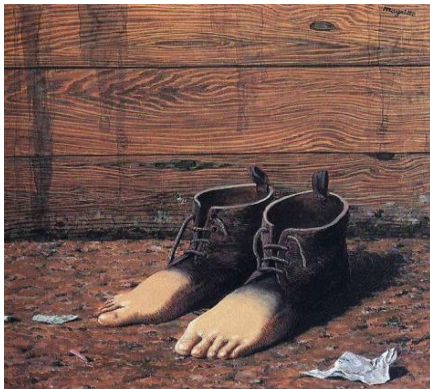
isabetsizlikler tespit eder ki, Derrida bu şemadaki en karakteristik iki isabetsizliğe odaklanır: Sözce-kaynağının baskı altında, kendi iradesi dışında olduğu durumlar ile aktarımsal (*citational*) performatifler. İlk isabetsizlik açık görünmekle birlikte, ikincisini açmak gerekir. Austin'in aktarımsal performatiflerden kastı, bir kurmacada karşılaşılabilecek cinsten sözcelerdir. Sahnedeki aktörün performatif sözcüsü bu türden performatiflere örnek teşkil eder. Derrida Austin'in aktarımsallığa yaptığı vurguyu, kendi felsefesinde öne çıkan bir kavram olan yinelenebilirlik (*iterability*) ile denkleştirir. Austin'in isabetsizlik olarak belirlediği her iki durumun da altında yatan varsayım, sözce-kaynağının kendi bilinç ve iradesinin dışında olmasıdır. Bu noktada Austin için özellikle aktarımsal performatifler, performatifin saflığını sekteye uğratmaktadır. Derrida, dilin sıradan olmayan kullanımları arasına yerleştirilen bu isabetsizliklerin temelinde, etik ve teleolojik bir ideale gönderme yapan kendi iradesini ve niyetini sözcelerine yansıtan, özbilinçli bir özne varsayımı bularak, Austin'in dilin sıradan kullanımlarının dışında bıraktığı "parazit" nitelikli durumlarına odaklanır (Derrida, 1988, s. 14). Nasıl ki, Kant için *parergon*, *ergona* dışsal ve dahası onu tehdit eden parazitsel bir yapıya sahipse, Austin'in, dilde "hastalıklı durumlar" olarak betimleyerek görmezden geldiği, dilin sıradan olmayan parazit gibi işleyen durumları da, sıradan dile dışsal ve istisnaidir. Derrida, bu noktayı merkeze alarak performatifin yapısını yeniden sorgular. Ona göre bir performatifin olanağı onun aktarımsallığında, ya da yinelenebilirliğinde yatmaktadır. Bir gemiye bir kez ad verilebilir ya da bir kadın bir erkeği belli bir anda eş olarak kabul ettiğini sözle ilân edebilir; ancak performatifin sözde "biricik" yapısı, pek çok kez yinelenebilirliğinden kaynaklanır. Bu bağlamda esasen performatife imkân tanıyan zemin, dilin "parazitsel" durumlarıdır.

Austin belli bir şimdiki-zamanda mevcut bulunmayan sözce-kaynağının olmadığı olağandışı durumlar için saptayıcılar ile performatifler arasında ayırım sağlayan bir kıtas aradığında, yolu söz konusu kaynağa muadil bir kapı olarak imzaya çıkar. Zira Austin için, performatifler ile saptayıcılar arasındaki en temel ayrımlardan biri, birinci tekil şahıs olan sözce-kaynağının şimdiki zamanda ve etken bir çatıda sözce üretmesidir. Kaynağın yokluğunu imza ile ikame eden Austin şu örneği verir: "Bu boğa tehlikelidir. (imza) John Jones" (Austin, 2009, s. 90). İlk bakışta bir saptayıcı gibi görünen bu sözce, belli bir şimdi anında mevcut olmayan John Jones adlı kişinin imzasıyla, "Ben John Jones, seni boğanın tehlikeli olduğu konusunda uyarıyorum." (Austin, 2009, s. 91) sözcüsüne denk düşerek, sözceyi performatif yapar.

Ancak Derrida (1988) Austin'in imzada bulunduğu olanağın tam aksini bulur. Austin'in çıkış kapısı olarak imzası, mevcudiyetin transandantal bir muhafazası, bir orijinalite, her zaman bir

şimdide oluşun garantörü, mutlak bir tekillik, saf olayın saf yeniden üretimi cinsinden metafizik varsayımları imler Derrida'ya göre (Derrida, 1988, s. 20). Fakat Derrida için imzanın saflığı, tekiliği, mutlak referansı bir yana dursun; imza tekrar edilebilir, yinelenebilir ve taklit edilir bir forma sahiptir ve tam da bu yapısı onu, kendi üretiminin tekil niyetinden ve mevcudiyetinden koparmaktadır. İmzanın yapısına ilişkin bu belirlemelerden itibaren Derrida'nın imzaya yönelik her belirlemesi, yazıya yönelik belirlemeleriyle paralellik izleyecektir. Austin'in dilin sıradan kullanımlarıyla sınırladığı performatiflerin Derrida için pek bir anlamı yoktur. Zira sıradan dil de Derrida'ya göre Batı metafiziğinin dilidir (Derrida, 1982, s. 19). Dilde bu türden geleneksel ikiliğin sınırları belirsizleştiği takdirde, Austin'in performatif ile saptayıcı arasında yaptığı ayırım da, bir yazarın imzasının bulunduğu metinde ve hatta bir ressamın imzasının bulunduğu tabloda muğlak hâle gelecektir.^{iv} Bu muğlaklık durumu, saptayıcı gibi görünen bir sözceyi bir kurmaca eserde, bir felsefe metninde ve hatta bir tabloda bir performatif hâle getirebilecektir.

Tüm bu söylenenleri referans olarak imza ve performatif arasındaki ilişkiyi sorgulamak için yeniden Magritte tablolarına dönebiliriz. Sanat tarihçisi Patrica Allmer, Magritte'in *Kırmızı Model* tablosundaki imzanın kullanımına dikkat çeker. Allmer'in dikkat çektiği husus, çakıl taşları arasına yerleştirilmiş oldukça küçük boyuttaki imzanın, belli belirsiz oluşu ve zor fark edilmesidir (Allmer, 2007, s. 11). İmzanın bu şekilde tablonun mekânsal düzleminde kullanımı, resim ile gerçeklik arasındaki ikiliği tablolarında sorunsallaştıran ressam için bir tesadüf değildir. Bilakis tabloya bakan izleyiciyi, baktığının tablo olduğu konusunda daha aktif bir konuma taşıdığı söylenebilir. Ancak bu örnekteki imzanın belirsizliğiyle tezat oluşturacak şekilde, imzanın belirgin olduğu örnekler de yok değildir. Sözgelimi *Boş İmza*, *Boş Resim Çerçevesi* ve *İmgelerin İhaneti* sözü edilen tabloların karşısına yerleştirilebilir.



Tablo 6: Kırmızı Model (1935)



Tablo 7: Boş İmza (1965)

Magritte'in parergonal mekâna yönelik illüzyonları, tablonun sınırlarına yazı (etiket formunda kelime ya da sözce) sokulduğunda, imza ile performatif arasındaki ilişkiyi sorgulamak

açısından uygun bir zemin açar. Tablonun içerisine yazının yerleştirilmesiyle birlikte, yazının otoritesi ile imgenin otoritesi arasında ortaya çıkan gerilim, nesne, imge ve sözcük arasındaki “gizli” kalmış ilişkileri, alışlageldiği üzere bir felsefe ya da dilbilim kitabında değil de, bir tabloda tartışmaya açar. Söz konusu tema içerisinde en bilindik olan tablo, meşhur pipo serisidir.



Tablo 8: İmgelerin İhaneti (1929)

Tablonun farklı varyasyonlarına rağmen hepsinde, bir pipo imgesi, imgenin hemen altında “Bu bir pipo değildir” (*ceci n'est pas une pipe*) yazısı ve tablonun alt köşesinde Magritte'in imzası yer alır. Tablonun mekânsal düzleminde yer alan imge ile yazı arasındaki söz konusu çatışmaya girmeden önce, tablodaki “Bu bir pipo değildir” ifadesinin ilk bakışta, Austin'in saptayıcı sözce olarak belirlediği sözce türüne denk düşer gibi görüldüğüne dikkat edelim. Ancak yine, Austin'in saptayıcı ile performatif arasındaki ayrımında, istisnai bir durum olarak devreye soktuğu “imza” bileşenini hatırladığımızda, bu kez işler karışır gibi görünür. Zira Magritte'in “Bu bir pipo değildir” sözcesi, bir değilleme olmak dışında yapıcı Austin'in John Jones adlı kişinin altında imzasının yer aldığı “Bu boğa tehlikelidir” sözcesinden çok da farklı değildir. Ancak Austin'in belirlemelerine işaret edildiği kadarıyla bile, Austin'in bir sanat eserinde, hem de bir tabloda performatif aramamıza itiraz edeceğini biliyoruz. Bu noktada “Bu bir pipo değildir” sözcesini Derrida'nın Austin'a yönelttiği eleştiriler bağlamında okumak gerekir. Ancak öncelikle imza ile performatif arasında tartışmayı, tablodaki imge ile sözcenin kesişim noktasını bulana ve sözcenin etkinliğinin tablodaki yerini tespit edene kadar bir müddet askıya alalım. Şayet bu tabloda yer alan sözce performatif ise, onun ne gibi bir performans üretebileceğini tartışmak gerekir.



Tablo 9: Düşlerin Anahtarı (1927)



Tablo 10: Ufka Doğru Yürüyen Şahıs (1928)

Pipo serisinin üç görselinde de muhtemelen hemen her yorumcunun ilk gözüne çarpan pipo imgesinin olağanca sade, illüstrasyonu andıran çizimidir. Tabloya bakını, imgenin altında yer alan sözce yüzünden dumura uğratması da bu sebeptendir. Bununla birlikte Magritte'in imge ile yazıyı bir araya getirdiği tek seri pipo serisi değildir. Sözgelimi *Düşlerin Anahtarı* tablosunda imge ile yazı arasındaki ilişki pipo serisinden farklı bir şekilde ele alınır. Bu tabloda, tablonun mekânsal düzlemi dört bölmeye ayrılmış ve her bir bölmeye bir imge ve imgenin altına yazı yerleştirilmiştir. Bununla birlikte imgelerin altına yerleştirilen yazılar, bu kez bir sözce formunda değil de, daha ziyade bir etiket formunda sözcüklerdir. Bu farklılıkla beraber, imgenin imlediği şeyin başka, sözcüğün (etiketin) imlediği şeyin başka şeyi göstermesi bakımından temel kaygı benzerdir. Böyle bir temel kaygı ile resmedilmiş ve anılması gereken bir diğer tablo ise, *Ufka Doğru Yürüyen Şahıs*'tır. Magritte bu tabloda hem bir önceki tabloda yaptığından, hem de pipo serisinde yaptığından başka bir şey yaparak nesnelerin imgelerini ortadan kaldırır ve kaldırdığı imgelerin yerine bu kez "doğru" sözcükleri yerleştirir. Zira ona göre, "bir resimdeki imgeler ve sözcükler aynı öze sahiptir" (Magritte, 2016, s. 33). Bu izah imge ile yazıyı bir araya getirdiği hemen tüm tablolar için adeta bir maymuncuk işlevi görür. En nihayetinde bir resimde nesne olarak pipoyu temsil etmesi için kullanılan imge de, pipo nesnesine işaret etmek için kullanılan sözcük de pipo nesnesini doğrudan kuşatmaz. Nesne, imge ve yazının çarpıştırıldığı pipo serisinde, Magritte'in hemen her tablosunda işleyen, "çağrışım" ya da "andıriş" bağlantısını göz ardı etmemek gerekir. Nasıl ki "yumurta" ile "kafes" arasındaki kurulan ilişkide tuvalin mekânından "kuş" geri çekiliyorsa, imge ile sözcükleri bir araya getirdiği tüm tablolarında da "nesne" -bu kez zorunlu olarak- aradan çekilir. Tam bu noktada imgenin illüzyonu devreye girer; Magritte, nesnenin olağanca gerçeğine sadık çizimini devreye sokarak, kadim nesne ve adı arasındaki ilişkiyi gündeme getirir. Ne var ki bu kadim mesele, yirminci yüzyıl felsefesi için de epey güncel bir meseledir. Dilbilim alanında özellikle etkili olan Ferdinand de Saussure'ün ders notlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan *Genel Dil Bilim Dersleri* sadece felsefe

alanında değil; başta resim olmak üzere, edebiyat, antropoloji, mimari gibi pek çok sahayı da etkilemiştir. Saussure'ün *Dersler*'inden Magritte'in tablolarını incelemek için gerekli olan temel belirlemelerini alt alta sıralayalım:

1. Dil, göstergelerden oluşan ve uzlaşımaya dayalı dizgedir. Gösterge, gösteren ve gösterilenin bir araya gelmesi oluşur; gösterilen, kavramı ifade ederken, gösteren ise maddi yanı, Saussure'ün vurgusu ile işitimi imgesini ifade eder. Sözelimi Türkçe'de "ağaç" göstereniyle imlenen *ağaç* kavramı, farklı dillerde farklı gösterenlerle imlenirler. Saussure'e göre gösterilene taşıyıcılık eden gösteren, dilden dile değişse de gösterilen sabit kalır (Saussure, 1998, s. 111-113).

2. Dilsel bir dizgede, gösterenin değeri, dizge içindeki diğer gösterenlerden farkından ileri gelir. Saussure madeni para örneği vererek, bu ayrımın değerini izah eder. Nasıl ki madeni para üzerinde yazan değer, madeni paranın özdeksel değeri ile bir ilgisi yoksa ve yalnızca paranın üzerinde yazan miktar paranın değeri belirliyorsa, bir dil dizgesinde de gösterenin değeri özdeksel değil, gösterenler arasındaki farklılıktan ileri gelen uzlaşımaya dayalı bir değerdir (Saussure, 1998, s. 175-177).

3. Dil dizgesinin işleyişini satranç analojisi ile tarif eden Saussure, tıpkı bir satranç taşının değişmesinin tüm bir dizgeyi değiştirmesi gibi dil dizgesinde de, bir gösterenin durumundaki değişikliğin tüm bir dizgeyi etkileyeceğini ifade eder. Ancak Saussure söz konusu etkininin öngörülemez oluşunu vurgulamasının akabinde, analojiden kaynaklanacak olası yanlış anlaşılmalarda da uyarır. Satrançta oyuncunun tasarısı dâhilindeki hamleler, dizgeyi değiştirirken, dil dizgesinde bilinçli tasarısı mümkün olmadığından, değişimler de rastlantısal olacaktır (Saussure, 1998, s. 138-139).

Saussure nesne, sözcük ve kavram arasındaki ilişkiyi formüle eden geleneksel dil şemasında nesneyi ortadan kaldırarak, iki bileşenden oluşan bir gösterge sistemi kurgular. Nesnenin aradan çekildiği yeni sistemde, kavram gösterilen ile eşleştirilirken, sözcük ise gösterenle eşleştirilir (Yıldırım, 2015, s. 40). Magritte'in pipo serisinde işleri bu kadar karışık hâle sokan şey ise, tablodaki sözcenin, hem imge ile nesne arasındaki temsil ilişkisini, hem de bir dil dizgesindeki gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi aynı anda ve aynı mekânsal düzlemde problematize etmesidir. İmge ile gösteren arasındaki ortaklık Sayın'a göre, her ikisinin de nesnelere gönderme yaparak, imgenin nesne; göstereninse gösterilenle özdeşleşmesidir. Bu ortaklıkla beraber temel farklılıklardan biri ise, gösterenin nesnesini yalnızca temsil edebilecekken, imgenin ise nesnesini temsil etmesine ilaveten, nesnesine benzeme imasının

bulunmasıdır (Sayın, 2003, s. 25). Magritte'in gerçeğine sadık pipo çizimi bu bakımdan, ideal formuyla pipo nesnesini andırmasının yanı sıra, zihindeki Saussurecü ideal pipo gösterilenini de çağırır. O halde ilk olarak gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi açarak başlayalım.

Sözcenin etkisinin farkını anlayabilmek adına, *Düşlerin Anahtarı*'ndan başlayacak olursak, imgeler ile imgelerinin hemen altına yerleştirilen "yanlış" gösterenler, dilsel bir dizgenin uzlaşımını sorunsallaştırır. Bir nesneye verilen adın, yani gösterenin kendinde bir değeri yoktur; gösterilen ile gösteren arasındaki ilişki keyfi ve uzlaşımaldır. Ancak bu durum, gösterenin ne olacağını bilinçli bir tasarı ile bir gün içerisinde değiştirmez. Zira Saussure'ün yukarıdaki argümanlarından da görülebileceği gibi, bir dil dizgesi tasarlanmış bir uzlaşımı kabul etmez. Magritte'in çifte hamlesi, sözcenin devreye sokulduğu pipo serisinde daha net görünür. Tablonun mekânsal örgütlemesi içerisinde imge ile sözcenin keşim kümesi Foucault'nun tespit ettiği üzere "bu" (*ceci*) işaret zamiridir (Foucault, 2019, s. 28) ve bu kez gösterenin dizge ile ilişkisi, gösterenin kullanıma bağlı değeri açısından gündeme getirilir. Gösterenin değerinin bağlamla ilişkisini sorunsallaştıran Magritte, gösterenlerin değerini farklılıktan aldığı bir dil dizgesinin temel işleyiş prensibini tablosuna taşır. Keza bir dil dizgesinde "pipo" gösterenine değerini veren şey, onun sözgelimi "pike" ya da "elma" olmaması ise, yani diğer gösterenlerden farkıysa, tablodaki "Bu bir pipo değildir" sözcüğü "Pipo gösterilenini karşılayan gösteren pipo değilse nedir?" sorusunu beraberinde getirir. Burada yine gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin uzlaşımına atıf söz konusudur. Fakat atıf bir sözce formunda yapıldığından ve sözcenin bağlamı da doğrudan Saussure'ün fark merkezli dil dizgesinin temel işleme prensibini hedef aldığından sözcüğün (etiketin) yapamadığını yapar. Ancak tam bu nokta, Magritte'in illüzyonist oyunundan çıkarak, tablodaki piponun, ne bir gösterilen ne de bir nesne olduğunun, onun yalnızca bir imge olduğunun farkına varılması gereken yerdir. Evet, tablodaki bir pipo değil; pipo imgesidir. Öyleyse, Magritte'in sözcesinin muhatabı nesne ya da gösterilen olan pipo değil, imge olan pipodur. Zira imge ne kadar aslına sadık şekilde resmedilse de, o bir pipo nesnesi değildir. Gablik'in de vurguladığı gibi tablodaki pipo imgesi, nesne olarak pipoyu temsil etmesine rağmen, pipo nesnesi pipo imgesini temsil etmez (Gablik, 1972, s. 137). Zira temsilin işleyişi asimetriktir. Temsilin asimetrik işleyişini, nesne ile adı arasında gizli kalmış ilişkiler ile birlikte tablosuna taşıyan Magritte'in sözcesinin performatif değerini bu zeminden itibaren düşünebiliriz.



Tablo 11: Melodi ve Aynı Zamanda Sözcükler (1964)



Tablo 12: İki Gizem (1966)

Temsilin asimetrik işleyişine vurgu, tablonun sonraki iki versiyonunda resim-içinde-resim teması ile harmanlanarak ikiye katlanır. Ancak geç tarihli iki tablonun mekânsal örgütlenmesinde bariz farklılıklar söz konusudur. Tablo 11’de çerçeve içerisindeki piponun dışında model aldığı bir başka pipo yokken; Tablo 12’de boşlukta yüzen, nerede olduğu bilinmeyen şövale üzerindeki resmin dışında bir model tablo vardır. Bununla beraber Tablo 11’de gölgesi sayesinde hacim kazandırılan ve bu sayede sanki üç boyutlu bir nesneymiş gibi görünen ve çerçevesinin dışına dumanı yayılan bir pipo imgesi vardır (Gablik, 1976, s. 137). Pipo serisinin geç tarihli versiyonlarında, resim-içerisinde-resim temasıyla bir araya getirilen tablolar, bu sayede, “Bu bir pipo değildir” sözcesinin yanına “Bu bir resimdir” sözcesini ekleyerek sözcenin performatif etkisini ikiye katlar. Zira ilk halde “bu bir pipo değildir, bu bir pipo resmidir” diyen sözce; çerçeve içerisine yerleştirilmesiyle piponun ne nesne ne de gösterilen olmadığını, yalnızca bir resim olduğunu iki kez söyler. Burada bir vaat verme ya da bir şeye ad verme cinsinden bir performatif olmasa da, başka türden bir performatif söz konusudur. Magritte, alt köşesinde imzasının yer aldığı tablolarında, tablodaki piponun bir pipo olmadığını saptamaktan öteye geçer. Parergonal mekanın dışsal olarak atfedilen tüm avantajlarından –yazı, çerçeve, imza- faydalanarak ve temsilin asimetrik işleyişini bir illüzyon gösterisine çevirerek, tablonun izleyicisini de *ergonun* bir parçası haline getirir. Böylece izleyici artık saf estetik deneyimin öznesi olmaktan çıkarak, kendisini saran dünya, dil ve kurumların bedenli, canlı kanlı öznesine dönüşür. İzleyicinin *ergona* dâhil olmasıyla, imza da sahibinin tekil niyetinden kopar ve tablodaki sözce kendisini buradan açar. Evet, o bir pipo değil, pipo imgesidir ve imza sahibi Magritte, tıpkı boğanın tehlikeli olduğu konusunda uyarı John Jones gibi, “imgelerin ihaneti”^v tehlikesine aldanmaması adına tabloya bakan özneyi uyarılmaktadır:

İşte şu ünlü pipo! İnsanlar beni bu yüzden nasıl da suçlamışlardı! Ama yine de soruyorum size. Pipomu doldurabildiniz mi? Hayır, o sadece bir simgeydi değil mi? Öyleyse ben resmimin üzerine “bu bir pipodur”, diye yazsaydım, yalan söylemiş olacaktım (Torczyner, 1992, s.92).

Sonuç

Borges'in *Kum Kitabı* adlı öyküsünde bir satıcı, Belgrano sokağındaki bir apartmanda yalnız yaşayan adama Kutsal Kitap olduğunu iddia ettiği bir "kum kitabı" satar. Kitap, Kutsal Kitap'ın hiçbir versiyonuna benzemez zira kitabın sayfaları sonsuzdur. Sayfa numaraları ardışık değil, rastgele dizilidir. Beş basamaklı bir sayfa sayısının yanındaki sayfa üç basamaklıdır. Bununla birlikte müstakbel alıcı sayfaya işaret koysa bile aynı sayfayı asla yeniden bulamaz. Almaya hevesli değilmiş gibi görünmek isteyen alıcı, "Kitabı British Museum'a armağan etmeye niyetiniz var mı?" (Borges, 1990, s. 95) diye satıcıya sorar. Borges'in ustalıklı dokuduğu öyküsü, okur açısından bir sayfanın asla kendisiyle özdeş kalmadığı, anlamın ertelenme halinin sonsuz sayfalara açılan ele gelmez doğasını, bu sonsuzluğu en çok sanat eserlerinin sergilendiği müzeye layık görür. Zira sanat yapıtı, sanatçının elinden çıktığı anda, sonluluktan sonsuzluğa yelken açar.

Sanat yapıtı, sanatçının bakışı ile izleyicinin bakışının kesiştiği yerdir ve üçgenin bir köşesindeki dönüşüm, diğer köşelere kartlarını yeniden dağıtacaktır. Bir okur olarak Magritte yapıtlarında yakaladığımız dönüşümlerin üçgenin diğer iki köşesine etkilerini biraz daha açık hâle getirebiliriz. Geleneksel resimdeki dönüşüm, dünyayı karşısında nesnelere yığılı olarak konumlandırılan sanatçısının görünen dünyayı idealize eden tanrısal bakışını, karşısındaki dünyayı etrafına alan, algılayan bir sanatçıya dönüştürmekle birlikte bedensiz, ehlileştirilmiş bakışın boyunduruğu altındaki pasifize edilmiş estetik deneyimin öznesine de nihayet bedenini iade eder. Resmin görece yeni tarihinde Magritte'in başarısı, aslında tam da açılış epigrafında imgeleminin sözü edilen sonsuz özgürlüğü sayesinde, geleneksel resmin, nesnelere arasında kurduğu aidiyet ilişkilerini yerinden ederek, nesnelere arasında, ilk bakışta saçmalık olarak görülebilecek türden ilişkileri tablolarında misafir etmesidir. Magritte, nesnelere arasında gizlenmiş ilişkilerinin üzerine yürüyerek, söz konusu ilişkileri bir anlamda tablolarında ifşa eder ve bu sayede artık, geleneksel ikiciliklerin yapısını da sorgular hâle getirir. *Parergon*'un parazitsel eklentiliği yapıta bir kez bulaştığı zaman, dışsal içsel olana, geçmiş şimdiye, temsil modele bulaşır. Sınırlar kimi zaman eritilir, kimi zamansa olağanca belirginleştirilir. Sanatçı olarak Magritte, gerek kendi algısal deneyimlerinin, imgeleminin, düşsel evreninin sonsuz çelişkilerinin izlerini yapıtlarına taşımasıyla; gerekse de geleneksel resmin kimi temalarını kasıtlı bir biçimde tablolarında gündeme getirmesiyle, bir ressam olarak kendi etkinliğini de tablolarında konu edinir ve böylece yapıtlarını aynı zamanda bir metakurmaca alanı haline getirir. Magritte'e tablolarında böyle bir alan açmaya imkân tanıyan zemin, parergonal mekâna

ait unsurlardan ileri gelir. Çerçeve, imza, yazı gibi yapıta dışsal atfedilen unsurların yapıtın bir parçası haline gelmesiyle artık, *parergonun* kendisi *ergon* haline gelir. Böyle bir yapıtı deneyimleyen özne de, tam da o sınırların sorunsallaştırıldığı *ergona* dâhil olarak, kendisini sınırların üzerinde yürürken bulur. Estetik deneyimin öznesinin yapıtın bir parçası haline gelmesi ile yapıt sonsuzluğa kavuşur.

Derrida'nın Kant'ın üçüncü kritiğindeki *parergaya* yönelik bir paragraflık belirlemesinden hareket ederek yürüttüğü soruşturmasında yakalanan açmazlar, *parergayı* bizzat yapıtın kendisinde ontolojik bir sorgulama konusu edinen Magritte tablolarında bambaşka açmazlar açar. Açmazlar farklı ufuklara doğru açılrsa da, kesiştikleri nihai sonuç aynıdır: Saf estetik deneyim olanaksızdır. Zira ne Magritte'in tablosuna bakan özne saf estetik deneyimin öznesidir, ne de Kant'ın Üçüncü Kritiğini okuyan Derrida saf bir okurdur. Keza bu çalışma da saf bir Magritte okuması değildir; zira saf bir "okuma" yoktur. Öyleyse *Kum Kitabı*, tek örneği olan bir hazine değildir. Hiçbir yapıt yaratıcısının imzasının tekil mevcudiyetine demir atmaz. Her yapıt onu her bir deneyimleyende sonsuz anlam ufkuna doğru yol alır.

ORCID ID

ÖZGE KARA



(Orcid ID: 0000-0002-3439-3143)

Declaration of Conflicting Interests

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

KAYNAKÇA

Allmer, P. (2007). Magritte and forgery. *Papers of Surrealism*. 5, 1-19.

Austin, J.L. (2009). *Söylemek ve Yapmak*. (R.Levent Aysever, Çev.). Metis Yayıncılık: İstanbul.

Borges, J.L. (1990). *Kum Kitabı*. (Münir H. Göle, Çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.

- Bowie, A. (2006). *Aesthetics and subjectivity*. Manchester University Press: New York..
- Carroll, D. (1987). *Paraesthetics*. Routledge: New York& London.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. (İsmet Birkan, Çev.). Bilgesu Yayıncılık: Ankara.
- Derrida, J. (1987). *The truth in painting*. (Geoff Bennington & Ian McLeod, Çev.). The University of Chicago Press: Chicago.
- Derrida, J. (1982). *Positions*. (Alan Bass, Çev.). The University of Chicago Press: Chicago.
- Derrida, J. (1988). *Limited inc*. (Saumel Weber & Jeffrey Mehlman, Çev.). Northwestern University Press: Evanston.
- Direk, Z. (2000). Yasanın Kaynağı Üzerine. *Defter*. 40, 49-76.
- Dubnick, R. (1980). Visible poetry: Metaphor and metonymy in the paintings of René Magritte. *Contemporary Literature*. 21(3), 407-419. doi: 10.2307/1208249.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*. (Yeşim Tükel, Çev.). Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Foucault, M. (2019). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Selahattin Hilav, Çev.). İstanbul: YKY.
- Gablik, S. (1976). *Magritte*. Thames and Hudson: London.
- Kant, I. (2002). *Critique of the power of judgment*. (Paul Guyer & Eric Matthews, Çev.). Cambridge University Press: Cambridge.
- Kant, I. (1998). *Religion within the boundaries of mere reason*. (Allen Wood & George Di Giovanni, Çev.). Cambridge University Press: Cambridge.
- Lewis, C. T. & Short, C. (1958). *A Latin dictionary: Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary*. Clarendon Press: Oxford.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (1996). *A Greek-English lexicon*. Clarendon Press: Oxford.
- Magritte, R. (2016). *Selected writings*. (Kathleen Rooney & Eric Plattner, Çev.). University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. (Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki Yayınları: İstanbul.

- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*. (Ahmet Soysal, Çev.). Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Richards, M. S. (2008). *Derrida reframed*. I.B. Tauris: London.
- Saussure, F. de. (1998). *Genel Dil Bilim Dersleri*. (Berke Vardar, Çev.). Multilingual: İstanbul.
- Sayın. Z. (2003). *Mithat Şen ve Beden Yazısı I*. İthaki Yayınları: İstanbul.
- Schapiro, M. (1973). On some problems in the semiotics of visual art: Field and vehicle in image-signs. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 6(1), 223-242. doi:10.2307/3780400.
- Torczyner. H. (1992). *Rene Magritte*. (Nil Boyacı, Çev.). Düzlem Yayınları: İstanbul.
- Yıldırım, F. B. (2015). Değişen Fikirler, Felsefi Öncüller: Çağdaş Edebiyat Kuramında Felsefe. *Monograf*. 4, 31-64. ISSN:2148-3442.

İnternet Kaynakları:

- Giorgio, C. de. (1914). *Chant d'amour*. <https://www.wikiart.org/fr/giorgio-de-chirico/chant-damour-1914>, Erişim Tarihi:13.03.2021.
- Magritte, R. (1964). *L'air et la chanson*. <http://www.asjournal.org/69-2020/on-democracy-of-digression/>, Erişim Tarihi: 31.01.2021.
- Magritte, R. (1954). *L'Empire des lumières*. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-empire-of-lights-1954-1>. Erişim Tarihi: 13.03.2021.
- Magritte, R. (1961). *La cascade*. <https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/la-cascade-the-waterfall/id/w-4737>, Erişim Tarihi: 30.01.2021.
- Magritte, R. (1927). *La Clef des songes*. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-interpretation-of-dreams-1927>. Erişim Tarihi: 13.03.2021.
- Magritte, R. (1933). *La condition humaine*. [https://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-human-condition-1933\(1\).jpg!PinterestSmall.jpg](https://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-human-condition-1933(1).jpg!PinterestSmall.jpg), Erişim Tarihi: 30.01.2021.
- Magritte, R. (1929). *La trahison des images*. [https://uploads7.wikiart.org/images/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948\(2\).jpg!PinterestSmall.jpg](https://uploads7.wikiart.org/images/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948(2).jpg!PinterestSmall.jpg), Erişim Tarihi: 30.01.2021.

Magritte, R. (1934). *La Saignée*. <https://www.renemagritte.org/the-empty-picture-frame.jsp/1934>, Erişim Tarihi: 30.01.2021.

Magritte, R. (1965). *Le blanc-seing*. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-blank-signature-1965>. Erişim Tarihi:13.03.2021.

Magritte, R. (1966). *Les deux mysteres*. [https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-two-mysteries-1966\(1\).jpg!PinterestSmall.jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-two-mysteries-1966(1).jpg!PinterestSmall.jpg), Erişim Tarihi: 30.01.2021.

Magritte, R. (1935). *Le modèle rouge*. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-red-model-1935>. Erişim Tarihi:13.03.2021.

Magritte, R. (1928). *Personnage marchant vers l'horizon*. <http://guity-novin.blogspot.com/2011/07/is-graphic-design-dead.html>. Erişim Tarihi: 13.03.2021.

Son notlar

ⁱ Makalenin yazım sürecinde beni hem Analitik Felsefe geleneğindeki temsil tartışmalarından haberdar eden hem de çalışmanın hemen her aşamasında benimle tartışma inceliği göstererek bakış açımı derinleştiren Hocam Onur Kabil'e teşekkürü borç bilirim.

ⁱⁱ Vurgu bana aittir.

ⁱⁱⁱ Antik Yunan'dan beri kullanılan *trompe l'œil* tekniğinin arkasındaki metafizik varsayım, bedenın aldatıcılığıdır. Beden, hem sanat hem de felsefe tarihinde görece çağdaş bir temadır. Picasso resimlerinde algılayan öznenin bir nesneyi algılayışının hep belli bir profilden gerçekleşmesine yapılan vurgu, algı fenomeninde algılayan bedenın deneyimini dikkate alan bir vurgudur. Nesnenin algılanan tüm profillerinin tuvalde çizilen nesnede bir araya getirilmesiyle aldanılan artık göz değil, zihin olacaktır. Sanattaki *trompe l'œil*in dönüşümü, Richards'a göre felsefe cephesinde Derrida'nın *différance* hamlesi üzerinden takip edilebilir. *Trompe l'œil* geleneğinin arka planında gözün yargılama gücünü kaybettiği anlara yönelik metafizik vurgu, *différance* ile koltuğunu kulağın aldatıcılığına devreder (Richards, 2008 16-17). Kulağın ve dolayısıyla sözün ayrıcalığı, konuşan kişinin mevcudiyetini varsaydığından, ruh bu hiyerarşide bedenın üzerinde konumlandırılır. Okuduğu metne "bedenli bakışı" varsayan Derrida'nın *différance*'ı ise, Saussure'ün bir dil dizgesinde, gösterenin değerinin, öteki gösterenlerden farkından gelen *différance*'ı hesaba katarken, ihmal ettiği erteleme hareketini "gözler önüne" serer. Berna Yıldırım Saussure'ün gözünden kaçan Derrida'nın ise kulağa gelmeyen, ancak yazıda yakalanabilen mevcudiyeti daima erteleyen uzamsal hamlesini şöyle izah eder: Birbirinden farklı iki şeyi düşünebiliriz elbette, ama farkın kendisi böyle değildir; Saussure'deki ağın iki gözünü ayıran sınırın kendisi, farkın kendisi, düşünceye kapalıdır. Üstelik de bu düşünülemezlik bir ertelenme süreciyle bir araya gelir. Geleneksel anlamda bir kavramın ve tabii bir sözcüğün sahip olduğuna inanılan ele gelirlige, sabit içeriğe, tanımlanabilirliğe varlığı gereği direnmektedir *différance*. Bunun için de yalnızca ayrılık isteyen dilin kavramdan ve sestem bağımsız biçimsel işleyişini kısa yoldan söyleyiverir, ya da daha doğru deyişle yazıverir. Fransızcada *différence* ile *différance* arasında işitsel bir fark yoktur, fark grafikte, uzamsal bir şey olan yazıda, e ile a arasındaki farkta belirir. Böylece dil için bir temel yüklem düşünülebilecekse eğer, bir kavram ve bir sözcük olmadığı için yüklem ya da felsefedeki deyişle kategori olmaya direnen *différance*, en önemli tanımlamayıcı model olacaktır. İçlemi-farkı belirtebilmek için ertelemeyen başka bir yolu olmayan dilsel tanımlama işleminin imkânsızlığı, dilin kendisini tanımlama işine kalkıştığımızda bunu, sadece bunu söyleyecektir: Dil bitimi ya da sınırları olmayan sonsuz bir farklılaşma ve ertelenme uzayı, uzamıdır (Yıldırım, 2015, s. 44-45).

^{iv} Zeynep Direk'in belirttiği üzere Austin'ın kaçındığı şey kuramsal zeminde performatifin aranmasıyken, Derrida'nın oluşturduğu şey tam da bu zeminde performatifin aranmasıdır (Direk, 2000,s. 67-68).

^v Bu noktada iki kez atıfta bulunduğumuz tabloların ismi konusunda bir açıklama yapmak gerekir. Nesne ve adı arasındaki ilişkinin keyfilğini sorunsallaştıran bir ressamın kendi tablolarına verdiği isimler konusundaki açıklaması şu şekildedir: Resimlerin başlıkları açıklama değildir ve resimler başlıkların illüstrasyonu değildirler. Resim ile başlık arasındaki ilişki şiirseldir –yani, nesnelere genellikle farkında olmadığımız ama mantığın izah etmeyi henüz başaramadığı olağandışı olaylar meydana geldiğinde bazen sezdiğimiz kimi özelliklerini yakalar. (Magritte, 2016, s. 112).