

BÜYÜK CAM'DA 'PATETİK HATA': BİR MÜZMİN BEKÂRIN *COGITO* SAHNESİNDE PORTRESİ

Oğuz HAŞLAKOĞLU*

Özet

Bu makalede Duchamp'ın "Büyük Cam" olarak bilinen yapıtı, sembol kavramının temel metinlerde ortaya konulan anlamı üzerinden sanatsal eylem esasında anlaşılabilir şekilde ele alınmaktadır. Bu anlamda "Büyük Cam" bir yapıt olarak, Duchamp'ı persona'sında maske/kişilik olarak anlama imkânı vermektedir. Buna göre üst bölmedeki gelin ve alt bölmedeki bekârlar aslında erotik itkiye tâbi bir mekanizmanın unsurları olarak yalıtılmış kesinliğin döngüsünde birleşmek üzere döner dururlar. Bu durumun logos ve eros arasında oluşturduğu gerilim nedeniyle de bekârlar yapıtta alt bölmede 'Çikolata Öğütücüsü'yle ifadesini bulan hakikat üzerine durmadan söz üreterek 'kendi kendilerini tatmin' ederler. Sonuç olarak, bir erkek söylemi oluşunda hakikat araştırmalarının 'bilinçdışı' perde arkasını ifşa ettiği bu düalist mekanizmanın cogito sahnesi, aynı zamanda müzmin ve muzip bir bekâr olarak Duchamp'ın kendi portresi oluşuna da ışık tutar.

Anahtar Kelimeler: Duchamp, Büyük Cam, Descartes, Sembol, Persona, Eros/Logos, Cogito.

'Pathetic Fallacy' in 'The Large Glass': A Portrait of a Confirmed Bachelor on the Cogito Scene

Abstract

In this essay, Duchamp's 'The Large Glass' is understood in view of artistic praxis which took its essence from the concept of symbol as it was defined in the basic texts of philosophy as the very limit between the representer and the represented. In this way, 'The Large Glass' allows itself to be understood as the persona of Duchamp in its double meaning of mask and personality. According to this view, the upper section of bride and the lower section of bachelors are trapped in an erotic drive as its necessary parts which in turn circles forever within the isolated loop of certainty without any hope for a union. As a result of this strain between logos and eros bachelors are apt to self-satisfaction by means of incessantly talking about truth which finds its symbolic expression in 'Chocolate Grinder' in the lower section. Finally, this Cartesian determined cogito stage of dualistic mechanism which Duchamp revealed its unconscious back stage as the male oriented inquiry of truth under the pressure of erotic impulses also put on the scent of his own inveterate and impish bachelor portrait.

Keywords: Duchamp, The Large Glass, Descartes, Symbol, Persona, Eros/Logos, Cogito.

* İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü öğretim üyesi (haslakoglu@itu.edu.tr).

Bu makalede, sanatçısı Marcel Duchamp tarafından kısaca "Büyük Cam" olarak anılan "Bekârları Tarafından Soyulan Gelin" adındaki, 1915-23 tarihleri arasında oluşturulan, 20. yüzyılın ilk yarısının en önemli sanat yapıtlarından birini ele almaya çalışacağım. Öncelikle başlıkta geçen 'patetik hata'dan kısaca bahsetmek gerekiyor. İlk kez, Victoria döneminin önde gelen sanat eleştirmenlerinden John Ruskin tarafından adlandırılan bu temsil tekniği, temsil edilen doğal olguyu belli bir duyguyla niteliyor; "öfkeli fırtına", "hırçın dalga" örneklerinde olduğu gibi. Mantıksal hatada olduğunun tersine 'patetik hata' bir hata değil, tıpkı fabлда olduğu gibi meşru bir edebi benzetme tekniği. Bu açıdan bakıldığında, Büyük Cam'da bulunan üst ve alt bölmeler arasında *eros*'a dayalı ilişkiyi mekanik bir esasta işlemesi bakımından, Duchamp'ın bu tekniğe başvurduğu söylenebilir, üstelik Ruskin'in bu deyimle kastetmediği anlamda "marazi (*pathetic*)" vurgu içerecek biçimde.

Meşru olan bu hatanın duygusal yanını *eros* oluşturduğuna göre bizim burada öncelikle resimde üst ve alt bölmeler arasında söz konusu; enerjisini kendisi üretip tüketen ve erotik bir içeriğe sahip olduğu anlaşılan 'devri daim' sürecinin bir parçası olarak, alt bölmede yer alan ve birbirine bağlı iki farklı gereçle bir tür makastan oluşan 'düzenek' tasvirinin neye karşılık geldiğinden başlamamız gerekiyor. *Pathos*'u ve yakıtı olan *eros*'un çekip çevirdiği bu iki bölmeli devri daim düzeneğinin anahtarını bu mekanizmanın işlevinin neyin temsil ettiğinde yattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan, genel anlamda sanat için söz konusu olan *temsil sorunu* elbette burada da karşımıza çıkmaktadır.

Bir bütün olarak sanatın, türü ne olursa olsun, aslında bir temsil olduğu düşünüldüğünde, her yapıtın bir ifade taşıdığı görülür. Bu durum, ister dış dünyanın tasvirinde olduğu gibi dışsal, isterse de doğrudan içsel, katıksız bir duygu ya da düşüncenin ifadesi olarak alınsın; sanat ancak temsili bir ifade olduğu içindir ki bildiğimiz gerçeklikten ayrı kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. İşte tam da bu nedenle Büyük Cam'ın bir temsili ifade olması bakımından, alt bölmede yer alan düzeneğin bir "sembol" olarak anlamına bağlandığı düşüncesinden yola çıkıyoruz.

"Sembol" Yunanca bir sözcük olan "sumbolon"dan geliyor. Birebir anlaşıldığında "bir araya atılmış" demek. Burada "atılmak", daha çok "getirilmek" anlamındadır; örneğin, iki kemiğin birleştiği eklem yeri ya da iki kişi arasında söz konusu bir dostluğun veya anlaşmanın kanıtı olarak karşılıklı tutulan bir çanak parçasının ya da benzeri bir şeyin iki yarısından her birinde olduğu gibi. Bu açıdan sözcük, temel olarak, örtük biçimde, iki şeyin birbirine bağlandığı ya da birleştiği bir "sınır"ı imâ ediyor. Ancak görünüşe göre bu bağlanma, ilginç bir şekilde, bağlanan yanlardan yalnızca

birinin temel alınması nedeniyle, sembolün günümüzde kullanılan şekliyle olduğu üzere bir tür işaret etme ilişkisi üzerinden anlaşılması ve ifade edilmesine yol açıyor. Bunun nedeni ise sembolün temel olarak sembolize ettiği şeye kendisi üzerinden işaret ediyor olmasıdır.

Platon *Symposium*'da Aristophanes'e atfen aktardığı söylencede, sözcüğü, önceden tek bir insan cinsi iken sonradan ayrıştırılan erkek ve kadın türleri için biri diğerinin *sumbolon*'u olduğu şeklinde kullanıp; "her erkek ya da kadın bu yüzden *sumbolon*'u olduğu karşı türü arar" diye ifade ederken tam da bu duruma işaret ediyor görünür.¹ Buna karşın Aristoteles *Peri Hermeneias*'da,² "sözdekiler (*phōnē*) ruh hallerindekilerin (*psukhē pathēmaton*), harfler de (*graphō*) sözdekilerin *sumbolon*'udur" der.

Burada ilginç olan, Aristoteles'in, *sumbolon*'un bir 'sınır' oluşunu, yine aynı yapıtta yer alan, sözler (*phōnē*) ancak isimler (*onoma*) sayesinde "*sumbolon* hâline gelirler (*genētai*)" ifadesindeki *genetai* kelimesinin de gösterdiği üzere, aslında bir meydana gelme ya da görünür olma anlamında kullanıyor olmasıdır.³ Başka bir deyişle, Aristoteles bir meydana gelme fiiline dayandırmakla, örtük bir biçimde, *sumbolon*'un bir şeyin başka bir şeye dönüştüğü 'sınır' oluşunu içeriyor görünmektedir. Bu anlamda, Yunanca *sumbolon*'un, bir 'sınır' oluşuna, 'maske' ve 'rol' anlamlarına birlikte gelen Latince *persona* kavramı üzerinden yaklaşılmaya çalışmanın daha uygun olacağı düşüncesinden yola çıkacağız. Bu şekilde *sumbolon*'un bir *persona* oluşu, maskesine oynadığı kişilik olarak bürünen oyuncunun *hupokritēs* olarak iki şeyin –kendisi ve rolünün– birbirinden ayrıldığı 'sınır' konumu ile *sumbolon*'a ışık tutacaktır.

Genelde anlaşıldığı şekliyle bakıldığında, sembolde, örneğin özgürlüğün uçan kuşla sembolize edilmesinde olduğu gibi, düşünsel/kavramsal olan duyusal/algısal olanda hayal gücü üzerinden temsil edilir. Temsilde algının bu konumu belki herkesçe bilinen düşüncelerin sembolize edilmesinde sorun yaratmayabilir. Ne var ki mesele, bizim burada yapmaya çalıştığımız türden, sembolü *sumbolon* kelimesinin işaret ettiği 'iki şeyin bir araya geldiği sınır' anlamında temsilin zeminine bir 'meydana gelme' (*genētai*) olarak yerleştirme çabasına gelince, bu durum, sembolün sanatla kökensel ilişkisine dair bir yaklaşım içerebilir. Dahası böylece

¹ Aristophanes'in 189c'de başlayıp 193e'de biten anlatısının konumuzla bağlantılı kısmında şu ifadeler yer almaktadır: "hekastos oun hēmōn estin anthrōpou sumbolon, hate tetmēmenos hōsper hai psētai, ex henos duo: zētai dē aei to hautou hekastos sumbolon." (Platon, *Symposium* 191d).

² Aristotle, *Peri Hermeneias*, 16a.

³ Aristotle, *Peri Hermeneias*, 16a.

sumbolon'un bir *persona* olarak maske yanının anlaşılmasına da ışık tutar çünkü yüz ve onu giyen maske aynı sınırı paylaşmayan, dolayısıyla da bitmiş olmasına rağmen birleşmemiş olması nedeniyle de biri diğerini örten iki ayrı öğedir. Oysa bakıldığında oyuncunun yüzündeki maske onun oyun eylemi içinde büründüğü o ân olduğu kimse olarak rolüdür. Bu açıdan maskenin oyun eylemi içinde hiç bir bölünme mesafesine yol açmadığına özellikle dikkati çekmek gerekir çünkü oyuncu ile oynadığı kişilik ne kadar ayrı olsa da oyun itibarıyla aynıdır. Bu şekilde anlaşılan *persona*, aynı zamanda, türü ne olursa olsun bir yaratıcı eylemde, eylemcinin eylemince belirlenmesine de açıklık getirir. Bu açıdan bakıldığında yapıt bir *persona* olarak, yapıma eylemi içinde oyuncunun aynı, bu eylemin sonucu olarak ise ondan ayrı olacaktır. Burada aynı ve ayrı oluşun bir zamansal öncelik içermediğine özellikle dikkati çekmek gerekir, çünkü aksi takdirde önceden hazır ve nâzır bir özne konumu zorunlu olarak varsayılır. Oyun eylemi esnasında bir tiyatro oyuncusu nasıl aslında olmadığı kimsenin aynısı ise, örneğin, bir ressam da aynı şekilde resmetme eylemi ânında yapıtının aynı, bu eylemin yine o ân ortaya çıkan tualdeki izleri ve sonucu olan bitmiş yapıt itibarıyla ise ondan ayrıdır. Dolayısıyla da yaratıcı eylem ânında, aynı olmakla ayrı olmak aynı ânda olması gerektiği içindir ki eyleyen eylemince belirlenir diyoruz.

Genellikle, sanatta yapanı şahsa indirgeyip eylem esasından soyarak yapıttan ayırdığımız için, yapıtı, tümüyle biçime dayalı olarak yapanın âdeta hayaletinin dolaştığı çağrışım ve işaretlere dayalı bir değerlendirmeye indirgediğimiz söylenebilir. Çalışmanın başında sözü edilen mecazi 'duygusal hata'nın aksine bu kitabı 'düşünsel hata'ya, temsil sorununu sanatsal eylem esasında anlamaya çalışmak yerine sonucu olan temsilin kendi içindeki temsil etme koşullarında anlamaya çalışmanın neden olduğunu söylemek yanlış olmaz. Oysa bizim burada ifade etmeye çalıştığımız şekliyle yapıt, eylem içinde aynı, bu eylemin sonucu olan bitmiş yapıt olaraksa ayrı tümüyle bir 'sınır koşulu' oluşunda yapanda temellenir. Dolayısıyla içinde öncelikle eyleyenin kendisinin biçimlendiği söz konusu eylem bakımından sanatçının biçimlendirmesi gereken asıl malzemenin öncelikle kendisi olduğu görülür. İşte bu anlamda sanatsal eylemin de biçim itibarıyla 'yapma'; içerik itibarıyla ise esasen mimetik anlamda bir 'olma' eylemi olduğu söylenebilir. Plastik Sanatlarda geçen 'plastik' sözcüğü gerçek anlamına bu şekilde kavuşur görünmektedir: Sanatsal eylem her şeyden önce onu eyleyenin kendisini bir sanatçı olarak yaratır. Öyle olunca da bu her ân yoğrulabilir canlı plastik malzemenin mimetik bir içerik olarak aldığı biçimin görünür izdüşümü olan yapıt, yapanın yüzü olarak okunduğunda, karşımızda o yapıt olarak duranın

da 'oluşagelmiş özne' olduğu görülür çünkü bir kimsenin yüzü o kimsenin kendisidir.

Şu durumda, yukarıda kısaca açılmaya çalışıldığı şekliyle ele alındığında Büyük Cam'ın bizatihi yapanın kendi eylemini konu edinerek tasarlanmış bir yapıt olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda "Büyük Cam", Van Eyck'in "Arnolfi'nin Evliliği" ve Vélasquez'in "Las Meninas"ında 'özne olma bilinci' olarak resmedilenin *cogito*'nun yalıtılmış düalizminde teşhiri olarak modern sanatın düşünceyi esas alan temel ilkesi üzerinden ironik anlamda yeniden üretilmesi olarak görülebilir. Yapıtta, yapım sürecinin uzunluğu da düşünüldüğünde, Duchamp'ın belli bir yorum düzlemini açık tutarak bir metin okumasına benzer bir durum oluşturmak istediğini anlamak zor değildir. Bunda elbette yapıtın bitirilmeden bırakılmasının da oldukça önemli bir rolü vardır. Bu amaçla yayınlanan "Yeşil Kutu" olarak bilinen Büyük Cam'la ilgili tıpkıbasım dokümanlar, yapıt için tasarlandığı hâlde uygulanmamış bütün unsurlarıyla ve çok çeşitli referans kaynakları ile görsel yapıtın dilsel müteakabili olarak başlı başına bir anlam bağlamı oluştururlar. Bu dokümanlar, türlü Batı eksenli felsefi, edebi, tarihi, bilimsel vb. metinlere referansla okuyucu/seyircinin yapıtı kendi zihninde oluşturabilmesini ve böylece yapıtı kendi zihinlerinde tanımlamalarını sağlama amacı taşırlar. Duchamp'ın, daha sonra bütün bir sanat tarihini derinden etkileyerek, sanatın eksenini Kübist devrimdeki gibi sadece göreceli değil mutlak anlamda düşünceye kaydıracağı yaklaşımıyla esin kaynağı olacağı Kavramsal Sanat adıyla ortaya çıkacak olan sanat akımının en önemli ilkesini de zâten bu izleyici ve yapıt arasındaki görsel olmaktan çok düşünsel sürecin dilsel bir referans ağına bağlı olarak söylem içinde şekillenmesi oluşturur.

Bu dokümanlardan⁴ sanat tarihçisi Jean Clair'in fark ettiği bir tanesi özellikle dikkate değerdir. 17. yüzyılda bir manastır çevresinde buluşan ve aralarında Descartes'ın da bulunduğu bir grup tümü bekârlardan oluşan bilimsel topluluk, belli bir araştırma için güç birliği etmek üzere bir araya gelmişlerdir. Bu araştırmanın amacı doğanın tümüyle mekanik esaslar üzerine kurulu bir düzeni olduğunu ortaya koymaktır. İşte, Duchamp'ın, 'bekâr' oluşlarına atfen bu bilimsel topluluğun doğayı *modus operandi*'sinde bir 'makine' olarak keşfetme amacının bilinçdışı arka planında yatan *eros*'un aslında tüm bir devr-i daim mekanizmasına hükmeden *pathos*'u olarak hicvetmiş olması, kendi zihninde hakikati bir keşif olarak aslında erotik bir 'soyma' esasında aldığını gösteriyor. İşin ilginç yanı Kadim Yunan

⁴ Sanat Tanımı Topluluğu, *Marcel Duchamp*, STT Yayını, İstanbul, 1984, s. 43-44.

düşüncesinde *alêtheia*, hakikat olarak sahih anlamını daha sonra çevrildiği Latince *veritas* sözcüğü üzerinden 'karşılık gelme' (correspondence) olarak düşünüldüğü doğrulukta (truth) değil 'saklı olanın açılmasında' bulur. Bu çerçeveden bakıldığında, *logos* ve *eros* bağlamı Büyük Cam'da, bizzat *philosophia* olarak alındığı Platon'dan⁵ itibaren Batı düşüncesinde Freud'un, nevroz mekanizmasının temel bileşenleri olduğu Psikanaliz kuramına kadar ısrarla göz ardı edilen karşılıklı etkileşimi içinde, bir *psyche topographia*'sı olarak gözler önüne serilir.

Bu durum, aynı zamanda, alt bölmedeki bekârların neden üst bölmedeki gelinden ayrı düştüklerini de açıklar. Bekârlar, Rönesans'ın Humanizm ideolojisinin en temel dayanağı olan insanın özne olarak keşfinin bir sonucu olarak 'ayrıcılıklı gözlemci konumunda' kendilerini daha sonra *engineer* (mühendis) sözcüğünün kökeni olan *ingeniare* (kontrol eden, düzenek kuran) esasında, tümüyle doğaya hükmetme esasında tanımlarlar. Bu anlamda, doğayı bir makine oluşunda ortaya koyacak *tekhne* faaliyetinin ana ilkesi olan *logos*'un (tanım, rasyonel ilke vb.) doğanın keşfini 'teknoloji'ye dönüştürmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu nedenle öncelikle bekârların entelektüel faaliyetinin felsefi ve bilimsel motivasyonları ne olursa olsun 'doğayı ele geçirme' arzusu içeren bir ilk örnek 'teknoloji' olduğu görülmektedir. Bu durum Büyük Cam'a şöyle yansır; ne bekârların doğayı/hakikati keşfetme arzuları gelinin soyulması anlamında arzulanan tamamına varır, ne de bu durumdan sürekli biçimde erotik olarak tetiklenen bekârların zihinlerinde, sembolik anlamda bir çikolata öğütücüsüyle ifadesini bulan, 'saklı olanın açılması' anlamında hakikat üzerine düşüncelerin ya da Duchamp'ın deyimiyle "bekâr sözlerinin" sonu gelir. Duchamp "Büyük Cam"ın bir bütün olarak okunabilmesinin en önemli öğelerinden biri olan 'çikolata öğütücüsü' için şöyle bir not düşmüştür: "Her bekâr kendi çikolatasını kendi öğütmek zorundadır."⁶

Bu noktada, Büyük Cam'daki bu 'yalıtılmış döngüyü', Duchamp'ın her şeyden önce bir Fransız olarak elbette çok iyi bildiği Kartezyen düşünce bağlamında, Descartes'ı *cogito*'ya götüren "düşünceye dalma, tefekkür" (*méditation*) süreci ile kıyaslamaya çalışarak arada bir benzerliğin olup olmadığını anlamaya çalışmak yerinde olacaktır. Descartes kuşku ile başladığı 'neyi bilebilirim?' sorusuna 'her şeyden kuşkulanabileceğimi' cevabını verdikten sonra sonuçta kuşku duyamayacağı tek şeyin kuşku duyması olduğunu fark eder. Bu vesileyle düşünmekte olduğunu, düşünmesinin ise kendi kendine değil ancak bir özne ile mümkün olabileceği

⁵ Bkz. *Symposium, Phaidros* diyalogları.

⁶ *Marcel Duchamp*, s. 43.

görüşü üzerinden bilinen ifadesine varır: “Düşünüyorum öyleyse varım” (*cogito ergo sum*).⁷ Burada *cogito*'nun aynı zamanda düşünen bir öznenin kuruluşu olduğuna dikkati çekmek gerekiyor. Bu bakımdan *cogito*'yu her zaman “ego cogito (*ben düşünüyorum*)” olarak anlamak doğru olacaktır. Böylece *cogito*, geldiği noktada, “öyle ise varım” (*ergo sum*) kesinliğine kavuşması ile amacına ulaşmış gibi görünmekle beraber, Kartezyen düşüncenin tüm bildik sorunlarını da beraberinde taşır. Bunlardan en önemlisi ise, kendi dışında bir dünyanın varlığını kanıtlamada ‘hatalı muhakeme’ (*logical fallacy*) olarak Tanrı’yı gerekçe alma olan *deus ex machina*'ya başvurması sebebiyle, Kartezyen mantığın kendi öznel varlığının ‘yalıtılmış kesinliğinde’ âdetâ asılı kalmış olmasıdır. Bu durum, doğayı bir makine olarak keşfetmeye çalışan 17. yüzyıl bekâr araştırmacılarından Descartes'ın, görünüşe göre, topluluğun ruhunu en iyi yansıtan kişi olduğunu göstermektedir; gerçekten de bir makinenin tasarım ilkesini yalıtılmış kesinlikten daha iyi ne tanımlayabilir ki? Öyleyse doğayı makine olarak görmek aslında Ryle'in deyişiyle “makinedeki hayalet”⁸ olan *ego-cogito*'nun zorunlu bir sonucundan başka bir şey değildir. Şöyle diyor Duchamp: “Fransız eğitim sistemi katı mantıksal öncüllerden oluşur ve siz bunu bir şekilde kendinizle taşırsınız. Bir Descartes'çı olduğumu yadsımalıydım.”⁹

Gerçekten de Duchamp'ın, mantığı her zaman ironi ile karşılayan ve mantıksal kesinliğe karşı rastlantıyı kimi yapıtlarında (Stopaj Ağı vb.) sanatsal bir yaklaşım olarak öne çıkaran bir yanı olduğu bilinir. Ne var ki Büyük Cam'da bekârlar kısmındaki mekanizmanın en önemli parçalarından biri olan çikolata öğütücüsüne tesadüfen bir dükkânın vitrininde ilk kez rastladığında, bu düzeneğin çevrimsel yapısından etkilenerek yaşadığını söylediği “büyülenme” duygusu ve bunu, yine kendi ifadesiyle, onanizmin (kendini tatmin) ve narsisizmin bir sembolü olarak alışı¹⁰ gösteriyor ki, aslında *cogito*'nun katı ve kesinlikçi yanına yönelik tüm ironik yaklaşımları ve itirazlarına rağmen, onun ‘yalıtılmış’ bir entelektüel faaliyetin öznel merkezini oluşturan *ego* anlamından pek şikâyetçi değildir.

Heidegger, eleştirel bir yaklaşımla, Descartes'çı *cogito*'nun modern felsefe ve bilimin kurucu ve taşıyıcı ilkesi olduğu tespitinden hareket eder. Ne var ki bunun sadece felsefeyi ilgilendiren bir sorun olduğunu düşünmek yanıltıcıdır. Duchamp'ın durumunda olduğu gibi, eğitimle birlikte gelen ve

⁷ Rene Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, Volume II, trans. J. Cottingham, R. Stoothoff & D. Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press 1984 (Bkz. 1. ve 2. Meditasyonlar).

⁸ Bkz. Gilbert Ryle, “Descartes' Myth,” *The Concept of Mind*, Hutchinson, London, 1949.

⁹ Marcel Duchamp, s. 46.

¹⁰ Marcel Duchamp, s. 42-43.

böylece yerleşen zihinsel formatlar, bir zamanlar yalnızca bir felsefecinin zihninde olmaktan ibaret kalmayıp, bunu eğitim olarak içselleştirmek durumunda olan herkesi pek çok boyutlarıyla ilgilendiren aslında karmaşık bir sorundur söz konusu olan. Duchamp'ın anlamaya çalıştığımız yapıtının da gösterdiğini düşündüğümüz gibi, belli bir anlayışın yoğurduğu zihinlerimiz bu etkiyi tüm tarihsel, toplumsal ve kültürel sonuç ve etkileriyle ister istemez taşımaktadır. Dahası, Duchamp'ın yaptığı gibi, bunu bizzat konu edinmek yoluyla manevra ve mekanizmalarını hicvederek teşhir etmek, eğer aslında gereken gerçekten *cogito*'nun aşılması ise, denilebilir ki daha ziyade getirisi bireysellikten ziyade bireyci bir şöhret anlamı taşıyan bir tür 'yaparak tüketmek' gibi görünmektedir.

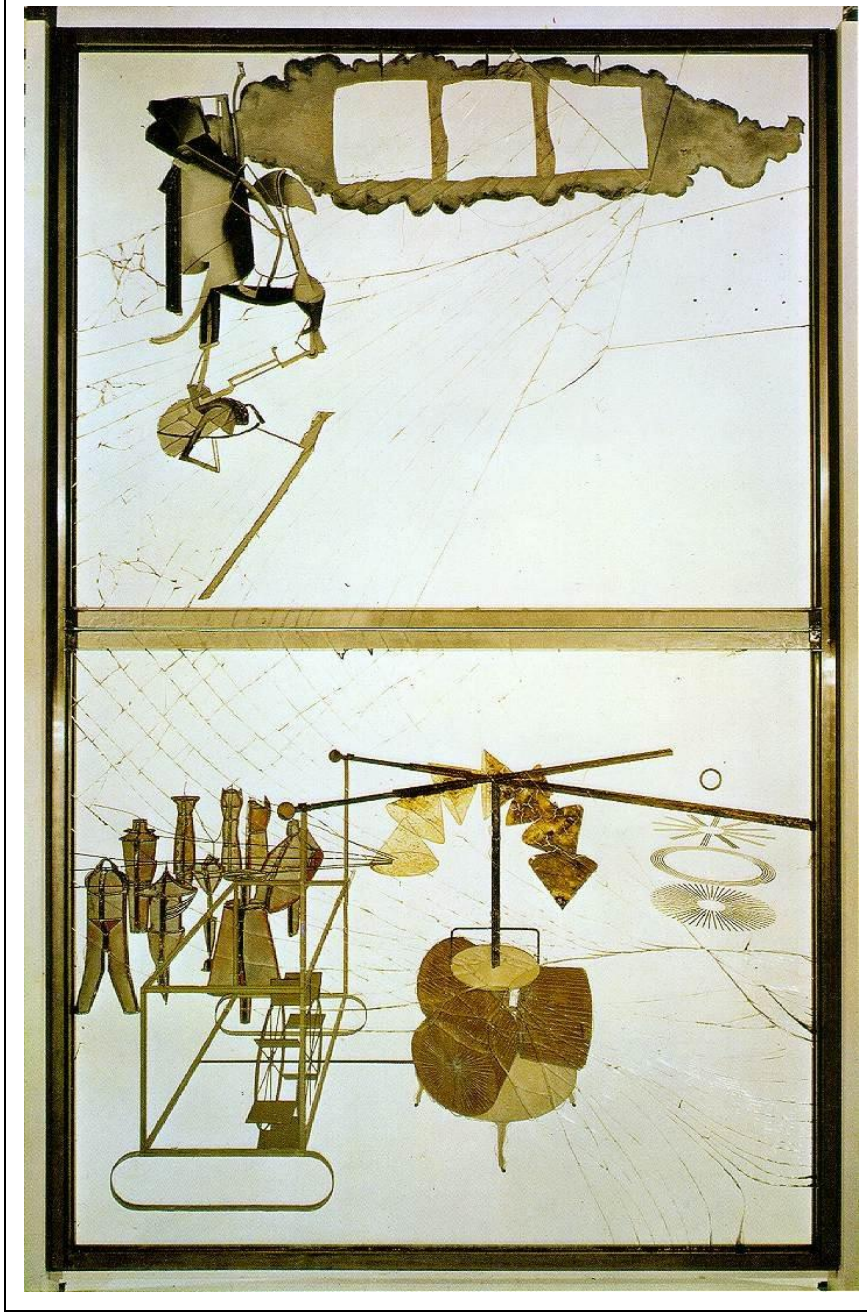
Bilinen şeydir ki insanın kendi alışkanlıkları üzerine konuşması ya da hicvetmesi, onu bırakmasından her zaman daha kolaydır. Bunun nedeni giderek alışkanlığın insanın bütün dünyasına anlam veren bir konuma erişmesidir. Öyle ki insan onunla anılır ve dahası kendisini de giderek onunla özdeşleştirir; *habit* (alışkanlık) bir *habitat* (alışıldık yaşam çevresi) halini alarak insanın içinde barındığı bir *ethos* (değer bağlamı) oluverir. Başka bir deyişle, alışkanlığımız kimliğimizi belirler.

Bu durumun yarattığı zorluk elbette salt zihinsel olarak aşılmasını da kendisini gösterdiği kültürel, toplumsal ve tarihsel yönleriyle ortaya koyduğu kuşatıcılığında kanıtlamaktadır. Bunun nedeni *cogito*'nun artık bir düşünce değil başlı başına bir düşünsel ve bilimsel *habitat* ve kültürel *ethos* hâline gelmiş olmasıdır. İşte bu çerçevede bakıldığında, Büyük Cam'da Duchamp'ın kendisinin de görünüşteki 'mantıksal' kaygıda ifadesini bulan 'erotik' itkilerinde asılı kalarak alt bölmede kısılp kalmış onanist ve narsisist bekârlardan oluşan Kartezyen grupta, tüm aksi beyanlarına rağmen öznelci bakış esasında müstehzi bir üye olarak yerini aldığını söylemek zorundayız. Dahası denilebilir ki bizatihi Büyük Cam, Duchamp'ın, *logos*'un yalıtılmış kesinliğinde bekârlar ve gelin arasındaki imkânsız vuslatı konu edinişini erotik olarak hicveden *cogito* sahnesinde müzzip bir müzmin bekâr olarak alt bölmedeki çikolata öğütücüsünün nezdinde aslında kendi portresidir.¹¹

¹¹ Bu makale, 2003 yılında Yeditepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde verilen aynı adlı konuşma metninin geliştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasıyla hazırlanmıştır.

Oğuz HAŞLAKOĞLU

Ek: Genel olarak "Büyük Cam (*Le Grand Verre*)" diye bilinen "Bekârları
Tarafından Soyulan Gelin (*La Mariée mise à nu par ses célibataires*)"



KAYNAKÇA

Aristotle. (1962), *On Interpretation*, trans. Harold P. Cook, Cambridge: Harvard University Press.

Descartes, Rene. (1984), *The Philosophical Writings of Descartes*, Volume II, trans. J. Cottingham, R. Stoothoff & D. Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press.

Platon. (1903), *Platonis Opera*, ed. John Burnet, Oxford University Press.

Gilbert, Ryle. (1949), "Descartes' Myth," *The Concept of Mind*, London: Hutchinson.

Sanat Tanımı Topluluğu. (1984), *Marcel Duchamp*, İstanbul: STT Yayını.